THOSE THAT, AT A DISTANCE, RESEMBLE ANOTHER
A IMAXE E SEMELLANZA
[Jessica Sarah Rinland, 2019, RU/Arxentina/Galiza, 67', VOSE]

Dirección, montaxe e guión **Jessica Sarah Rinland**
Fotografía **Luis Arnías, Jessica Sarah Rinland**
Son **Philippe Chiompi**
Interveñen **Luisa Genes, César Britto, Mike Nielson, Eduardo Neves, José Anísio da Silva, Erendira Oliveira**
Produción **Coprodución Reino Unido-Arxentina-España; Filmika Galaika S.L**
Distribución **Beli Martínez, Jessica Sarah Rinland**

Filmado en distintos parques nacionais, institutos de preservación, museos de historia natural, de arte e laboratorios de arqueoloxía, entre outros, *Those That, at a Distance, Resemble Another* explora a necesidade humana da conservación —museolóxica e ecolóxica—, tendo coma protagonista o cabeiro de marfil dun elefante. Coma se fose a lente dun microscopio que acada a ver aquilo ao que non chega o ollo humano, o filme de Rinland é minucioso e delicado, atravesado por mans, obxectos e ferramentas. Un convite á reflexión sobre a xénese das imaxes e a reprodución como modo de creación.

VINDEIRAS SESIÓNS **MARZO 2021**

MARTES 23 ás 19:30 h
BETWEEN FENCES
(Avi Mograbi, 2016, 85 min., VOSE)

www.facebook.com/cineclubepontevedra · cineclubepontevedra.blogspot.com
twitter.com/CineclubePo · instagram.com/cineclubepontevedra

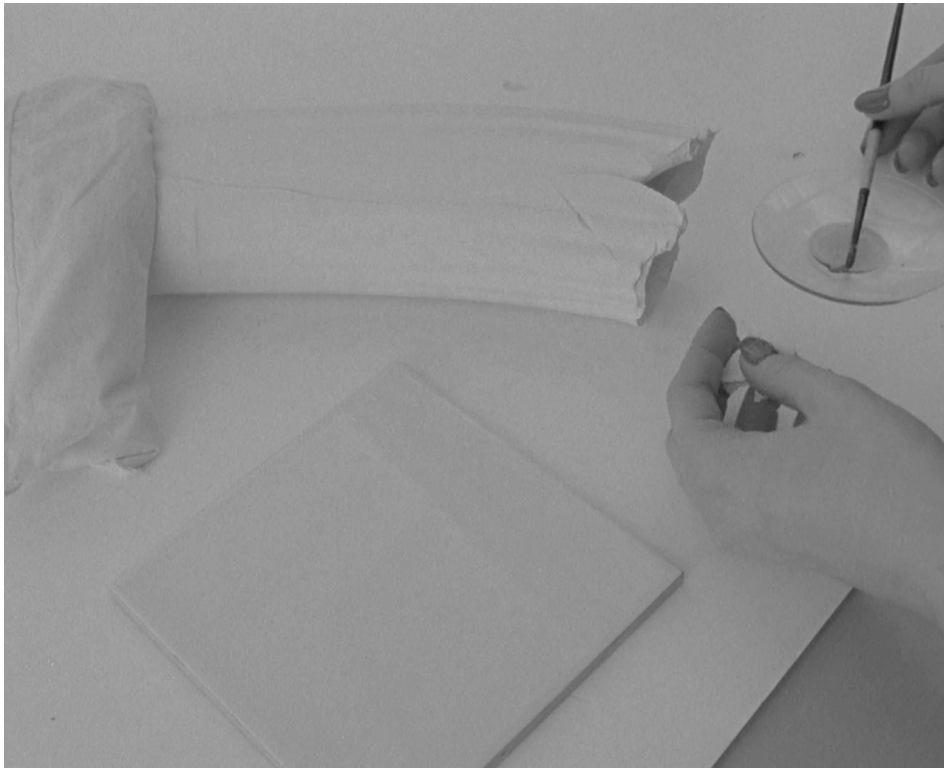
Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · AGADIC Axencia Galega das Industrias Culturais · XUNTA DE GALICIA

FS#138
16.3.2021



THOSE THAT, AT A DISTANCE, RESEMBLE ANOTHER

JESSICA SARAH RINLAND

CINECLUBE PONTEVEDRA

ENTREVISTA CON **JESSICA SARAH RINLAND**

Soubeches da existencia dun armario cheo de marfil no Victoria and Albert Museum. Como levou iso a centrarte nas diversas formas de conservación e reprodución, e na produción dunha réplica dun cabeiro de elefante? Logo de coñecer a Nigel Bamforth, conservador de mobles no V&A, e de saber da existencia dun armario cheo de marfil, de onde viña e como se usaba, impliqueime nese mundo durante uns anos. É un tema delicado. Quixen evitar preguntas obvias sobre a permanencia do colonialismo en institucións ou sobre os dereitos dos animais. Aínda que o proxecto tamén trata estes temas, se cadra vai máis sobre as distintas formas de conservación e de produción de réplicas. Pasei un par de anos preguntando nos museos se a doazón e o uso de marfil era algo inusual. Lin artigos, informes técnicos, escribín correos electrónicos e visitei departamentos de conservación, reuníndome co persoal técnico, científico, cos equipos de arte e arqueoloxía; con quen, dalgún xeito, estivese dedicándose ao mundo das réplicas. Percibín que estando tan cerca dos obxectos que replican entraban nun proceso de encarnación, convertíanse durante ese tempo nunha manifestación da persoa que creara o orixinal. Non só imitan un obxecto, senón tamén o proceso, a xestualidade. Investiguei a historia do obxecto occidental e a conservación ecolóxica, onde teorías e métodos son incriblemente diversos e contraditorios. Considerei tamén outras formas de conservación: a miña nai mantendo os xerseis envoltos individualmente en bolsas de plástico, a preservación experimental, o clan australiano Nugal-warra repintando a súa arte rupestre durante xeracións...

A produción da réplica chega co desexo de implicarme no ciclo e de reverter a dinámica arte-conservación. O cabeiro de marfil do elefante sempre foi fundamental para o proxecto: a conexión entre a conservación ecolóxica e museolóxica. Materialmente, o proxecto combina técnicas de conservación históricas e contemporáneas. A elección da cerámica ten que ver coa similitude que existe entre o baleirado da cerámica e o proceso de fosilización do marfil, e coa sempre presente cuestión do valor e a durabilidade. Existe tamén un elemento absurdo e perverso en todo isto.

En que momento ese proceso de implicación se concreta en incluírte a ti mesma coma ceramista? Mudou o proceso de traballo nestas secuencias en que aparecen as túas mans diante da cámara? Sempre teño na mente, como cineasta, o que significa estar diante ou tras da cámara. A decisión de actuar coma conservadora tomeina mentres observaba como se fan as réplicas e cando lía os detalles incribles que se describían nos informes técnicos: se quen creou o orixinal usou o maimiño ou o polgar para mover a arxila, se a movía cara a si ou afastándoa... As partes en 4:3, cando filmaba os traballos de conservación, xeralmente facíaas eu soa, ocasionalmente con sonidista. Cando aparecen o cabeiro e as miñas mans estaba sempre Luis Arnías coa cámara e a voz. Durante o proceso de fundición, o escultor Joel Siedner estivo traballando con nós. A restauración do cabeiro levouse a cabo no Straus Center for Conservation dos Harvard Art Museums, cuxo departamento de conservación me permitiu o acceso e me ensinou como usar o seu equipo. Tiñamos un sonidista canda nós ou ben deixabamos un micro nun trípode cando as noites de traballo eran longas. O molde de xeso e o baleirado da cerámica foi un proceso físico longo, que durou varias semanas coas súas noites.

A primeira escena do filme distínguese, cando menos estilisticamente, do resto do filme. Ao tempo, establece moitos dos temas que exploras. Onde se filmou e cando decides usala como prólogo? Filmouse na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro, a selva tropical urbana máis grande. Foi deforestada no século XVIII para o cultivo de café e na década de 1850 comezáronse a plantar árbores. O programa de recuperación continúa hoxe, coa reintrodución de mamíferos, incluído o mono ouveador. Pasei algún tempo con dous biólogos, Luisa e César, rastrexándoos, observando as sementes que comen, recolectando feces, e subindo pendentes tralo seu son. A maior parte dos monos eran previamente mascotas, polo que a miúdo resultáballes difícil afacerse a vivir nas copas das árbores; ás veces son atopados no chan sendo alimentados por turistas, o que implica comezar o proceso de novo. A escena foi sempre parte do filme, mais levoume un tempo establecela coma prólogo. Houbo un tempo durante a edición en que atopou o seu lugar, converténdose no perfecto marcador dos temas que logo paso a explorar co son e coa imaxe.

Que é o que che fascina das propiedades sensoriais do son? En *Those That...* hai dous espazos sonoros igual que hai dous espazos visuais. Nas escenas en que se replica o cabeiro óeseme a min, a Luis e a Joel mentres traballamos: escoitando música, dando instrucións, contando historias. Nas partes en que traballan outras persoas ou profesionais na materia hai efectos de sala replicando os seus sons. Traballei co deseñador de son Philippe Ciompi, queriamos que o cambio fose evidente entre ambos os dous espazos, mais non discordante. Ao principio metemos efectos cunha atmosfera mínima, un baleiro de sons cercanos. Quería introducir o mundo exterior, a múltiple flora, a fauna, e os minerais utilizados polos artistas ao longo de séculos (e tamén polos conservadores), incluídos os ósos moídos cos que se fabrica a emulsión do filme de 16 mm co que estaba filmando. Colocamos capas de sons de bosques, animais, mares, insectos... que logo manipulou Philippe. Cando ves a Nigel lixando o anaco de marfil que usa para restaurar a caixa, o que quero é trasladar o público ao lugar de onde procede ese material.

CRONK, JORDAN (28.10.2019). Interview: Jessica Sarah Rinland. *Film Comment.* Recuperado de: https://www.filmcomment.com/blog/interview-jessica-sarah-rinland/. Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.