



**FOUR SHORT FILMS**  
FOUR SHORT FILMS



PAULO PECORA  
[papecora@yahoo.com](mailto:papecora@yahoo.com)





**FOUR SHORT FILMS\***  
FOUR SHORT FILMS\*

Las obsesiones audiovisuales del estadounidense Alan Berliner podrían insertarse en lo que desde los ochenta, después de la irrupción del vídeo experimental dentro del género documental tradicional, se denomina habitualmente documental de creación o ensayístico. Las definiciones son siempre engañosas y, en realidad, la obra de este artista podría encuadrarse también en muchas otras clasificaciones. Lo único cierto, lo que realmente la define, aquello que supera cualquier ambigüedad y queda fuera de toda duda, es esa búsqueda solitaria de respuestas —presente en todos sus trabajos— a la pregunta íntima sobre la identidad. Su identidad personal y familiar, la identidad histórica del país al que pertenece y llevando sus dudas aún más allá, incluso a un plano existencial, la identidad del ser humano en su relación de intercambio desigual y voraz con la naturaleza.

*The audiovisual obsessions of the American Alan Berliner fit into what is usually known since the '80s, after the breakthrough of experimental video into traditional documentary genre, as the creative or essayist documentary. Definitions are always difficult, and, in truth, this artist's work could be classified in many other ways. What is clear, beyond doubt and ambiguity, is the lonely search—found in all his work—for answers to the most intimate questions about identity. His personal and family identity, the historical identity of the country he belongs to, and going even further, to an existential level, the identity of human being in relation to the unequal and voracious relationship with Nature.*

*Between 1980 and 1985, Berliner—who not only wrote and directed, but also produced and edited most of his work—made four short films*

\* Reproducido de/ Reprinted from: Jorge LaFerla (ed.), *Cine, vídeo, multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001.

Entre 1980 y 1985, Berliner —que además de escribir y dirigir, se encargó de producir y editar la mayoría de sus trabajos— realizó cuatro cortometrajes que a raíz de sus similitudes estéticas agrupó en un vídeo llamado *Four Short Films*. En ellos todavía no manifiesta esa voluntad de investigación autobiográfica que caracterizará a obras posteriores como *Intimate Stranger* (1992), *Nobody's Business* (1996) o *The Sweetest Sound* (2001), en los que incluso aparece frente a cámara rastreando los orígenes de su personalidad, sino que se interesa por indagar en la realidad e identificar algunos de sus "instantes privilegiados", para descontextualizarlos y reorganizarlos según su forma absolutamente personal y artística de interpretar el mundo. Se trata de cuatro experiencias en las que la creatividad formal —expresada sobre todo en un impresionante trabajo de búsqueda, selección y montaje de imágenes de archivo— no se queda en la superficie, sino que la penetra y la carga de auténticas preocupaciones políticas, humanas y ecológicas.

No estamos aquí frente al alegato explícito y panfletario que golpea y provoca al espectador en *No Sell Out*, donde utilizó el viejo pero eficaz Adobe Premiere para construir una crítica descarnada en contra de la ideología del consumismo propagada por la cultura de masas y la mediatización del icono de la resistencia negra Malcom X. Lo que predomina en estos cuatro cortometrajes (*City Edition*, *Myth in the Electric Age*, *Natural History* y *Everywhere at Once*) es una reflexión profunda sobre las contradicciones del ser humano, una denuncia de la apropiación negligente de la naturaleza por parte del hombre, y la mención de un determinismo tecnológico del que el McLuhanismo sigue siendo la expresión con-

*which because of their esthetic similarity were put together in a video entitled Four Short Films. Here, we do not yet find the desire for autobiographical research which characterizes later works such as Intimate Stranger (1991), Nobody's Business (1996) or The Sweetest Sound (2001). In those later works, he himself appears on camera searching for the origins of his personality. In these, he is investigating reality, trying to identify its "privileged moments" with the idea of taking them out of context and reorganizing them according to his truly personal and artistic understanding of the world. These are four experiences in which formal creativity—mainly expressed by an incredible amount of research, selecting and editing of archive material—is not superficial, but penetrates throughout and weighs everything down with authentic political, human and ecological concern.*

*This is not the explicit and inflammatory argument which attacks and provokes the viewer in No Sell Out, where he used the old but effective Adobe Premier to build a fierce criticism of consumerist ideology as spread by mass culture and the popularization of the Black Power icon, Malcom X. What is most notable in these three short films, (City Edition, Myth in the Electric Age, Natural History and Everywhere at Once), is a profound reflection on the contradictions of the human being; an accusation of the negligent appropriation of Nature by Man; and a mention of that technological determination of which McLuhanism is the most interesting contemporary expression. We can use the words of the Belgian producer and television director Jean Paul Trefois to place Berliner within an ever-expanding arch of audiovisual creation, whose limits are video-art and experimental cinema: "There are two*

temporánea más interesante. Para situar a Berliner dentro de un arco de creación audiovisual cada vez más amplio, cuyos extremos seguirían siendo el vídeoarte y el cine experimental, bien valen algunas palabras del productor y director de televisión belga Jean Paul Trefois: “Hay dos generaciones de realizadores de vídeo. La primera fue una generación totalmente experimental, muy unida a las artes plásticas. (Actualmente) se generaliza la voluntad de salir del aspecto formal y de puro tratamiento del lenguaje electrónico para interesarse también en el contenido e intentar proponer narraciones, para volver a una cierta forma de nuevo documental. (...) Ahora el vídeo tiene su gran oportunidad de recuperar el documental, de poder introducir elementos, por ejemplo, de archivo o de historia”.

Esa nueva voluntad es, justamente, la que evocan los cortometrajes de Berliner. Porque si bien en ellos la experimentación estética tiene un lugar privilegiado, con la forma atractiva, cuidadosamente descuidada, de inmensos *collage*, también poseen la densidad política —a veces visceral, otras moderada— de un discurso revolucionario.

Ante todo, Berliner bucea —registra, investiga, selecciona y descarta— en el caudal enorme de imágenes que de alguna manera edifican en la sociedad contemporánea una memoria audiovisual colectiva. Fragmentos de documentales, noticieros o filmes de ficción, aunque en menor medida, le sirven para construir sus obras, que podrían ser comparadas con grandes y complejos *collage*. Se trata de un trabajo de compilación, edición y manipulación de imágenes ya existentes —Berliner no genera imágenes, las toma prestadas—, a las cuales busca, elige, recorta y pega a su gusto, otorgándoles un nuevo sentido tanto a ellas como

*generations of video artists. The first was an entirely experimental generation, with many links to plastic art. (Nowadays) there is a generalized desire to leave the formal aspect and the pure dealing with electronic language, to show more interest in the content and to suggest narrative, to return to a certain type of new documentary.(...) Now video has the opportunity to reclaim the documentary, to introduce elements of, for example, archive or history." That new desire is, precisely, what we find in Berliner's short films. Because, although their esthetic experimentation holds a privileged position with the attractive, tidy disorder of immense collages, they also have the political density—at times visceral, at others moderate—of a revolutionary declaration.*

*Above all else, Berliner dives—searches, investigates, selects and discards—into the immense depths of images which in modern society are the foundations of a collective audiovisual memory. He uses fragments of documentaries, news bulletins, or to a lesser degree, fiction films, to construct his works, which are comparable to large, complex collages. This is a work of compilation, edition and manipulation of pre-existing images (Berliner does not invent images, he borrows them) and, by looking, choosing, cutting and pasting what he likes, he gives a new meaning both to them and to the world from where they came and which they represent. For him, all images, including those of his own short films, are raw, ready for recycling; and so he can separate them from their origin, take away their meaning and give them new, often paradoxical meaning, within an original, unknown syntagmatic structure.*

*Within this process of re-use and change of meaning of archive material, sound plays a*

al mundo del cual surgieron y al que representaban. Para él todas las imágenes —incluidas las que integran sus propios cortos— son imágenes en bruto, objetos de reciclaje, y por eso se permite separarlas de los sintagmas que las contenían originalmente, para vaciarlas de sentido e imprimirles uno nuevo —y muchas veces paradójico— en una estructura sintagmática inédita y original.

En este proceso de reutilización y resignificación de imágenes de archivo el sonido juega un papel fundamental. Porque sus nuevos significados no surgen únicamente de una relación espacial dentro del sintagma (es decir, de sus vínculos de oposición o analogía con un antes y un después de ellas) sino también —y especialmente— de su contrapunto sonoro. El sonido complementa, anticipa y enriquece a la imagen, pero se convierte además en una sustancia que amalgama y homologa formas, objetos y movimientos a veces similares y otros no. Como el caso del sonido off de un bombardeo, el tecleado de una máquina de escribir o el ruido que hace la pluma de una lapicera al deslizarse sobre el papel, que o sirve para anticipar un momento diferente e incluso opuesto al anterior, para ayudar a llevar adelante combinaciones inusuales, o para disimular o aminorar la brusquedad de los cortes.

Pero las imágenes de Berliner también se vinculan arbitrariamente, en función de una intención artística, poética y principalmente política del autor. En *City Edition* (1980), Berliner explora y revela las grandes contradicciones de los Estados Unidos, y por extensión, las de la especie humana en su totalidad. La gloria de la vida, las alegrías políticas y deportivas, por ejemplo, van pegadas, casi de la mano, al dolor y las angustias de la muerte. La abundancia y los avances tecnológicos des-

*fundamental part. This is because these new meanings do not arise only from a spatial relationship within the syntagm (that is, their analogical or opposing links with what comes before and after), but also, particularly, from their counterpoint in sound. Sound complements, anticipates and enriches the images, but also becomes a substance which blends and amalgamates shapes, objects and movements, which are sometimes alike and others not. Cases in point could be the off-camera sound of bombing, the tapping of a typewriter, or the sound of the nib of a pen sliding over paper, which either helps to anticipate a different or even opposing moment, to present unusual combinations, or to hide or moderate the brusqueness of the cuts.*

*But Berliner's images are also linked arbitrarily, depending on the artistic, poetic and mainly political intention of the author. In City Edition (1980), Berliner explores and reveals the great contradictions of the USA, and ultimately, of all human beings. The glory of life, political and sporting pleasure, for example, go together, almost hand in hand, with pain and the misery of death. Abundance and technological development are based on a layer of misery and deforestation, pollution and systematic destruction of Nature. The great American dream is just that, a dream, which, at times, can even be a nightmare. The "American way of life" is exposed as being hypocritical and deceitful. Berliner accuses it of hiding the true face of a society full of contradiction and deeply in debt to life behind scientific smiles or overdone patriotic preoccupation.*

*But dreams end and life continues. This is precisely how City Edition is structured. It is the dream of an ordinary American citizen who starts the day by reading the newspaper, and*

cansan sobre un manto de miseria y deforestación, contaminación y destrucción sistemática de la naturaleza. El gran sueño americano es sólo eso, un gran sueño, que a veces, incluso, puede convertirse en pesadilla. El *american way of life* queda expuesto como la forma hipócrita y mentirosa, denunciada por Berliner, de esconder detrás de sonrisas científicas o superpuestas preocupaciones patrióticas, el verdadero rostro de una sociedad llena de contradicciones y profundas deudas con la vida.

Pero los sueños se acaban y la vida prosigue. De esta manera, justamente, está estructurada *City Edition*: como un sueño de un ciudadano estadounidense común que comienza el día leyendo su diario y lo termina soñando, pero también con la lectura audiovisual de ese periódico y el repaso detallado de cada noticia, de cada sección. Y con ello, la tramposa sensación de poseer el mundo y todo lo que pasó y pasa en él impresos en un pedazo de papel, y la presunción equivocada—relacionada con las advertencias de Marshall McLuhan expresadas en su concepto de aldea global— de poder pasar de un tema a otro, de un lugar del mundo a otro totalmente distante, con tan sólo dar vuelta una página.

El análisis y las críticas de Berliner se extienden al periodismo —el corto empieza con un plano detalle de la primera plana del *New York Times* en pleno proceso de impresión— y a su pretensión comercial de presentar la vida y la muerte como meros espectáculos noticiables. El periódico se presenta aquí como el primer paso hacia la formulación de un relato histórico colectivo, nacional o internacional. Es el lugar donde se vuelcan por igual, sin discriminación alguna (salvo por razones de noticiabilidad, agenda setting o intereses particulares o económicos de los dueños de los medios),



hechos de todo tipo: accidentes, robos, actos públicos, partidos de béisbol y cualquier otra clase de eventos aparentemente sin importancia, que sólo sirven para abultar el devenir cotidiano; pero también otros más graves e importantes —las guerras, la bomba nuclear, las catástrofes ocasionadas por la explotación irresponsable de los recursos naturales— que por sí mismos podrían cambiar el curso de la historia.

Más allá de ser un excelente montajista y rastreador de imágenes, Berliner podría ser comparado con un director de orquesta. Sus guiones son partituras en las que las imágenes y los sonidos hacen las veces de notas abiertas a combinaciones siempre distintas y novedosas. Apela a una relación gestáltica entre las imágenes, que surge a nivel perceptivo a causa de sus similitudes de forma y fondo, pero también vincula de manera arbitraria continuidades de desplazamiento, textura, color y elementos naturales esenciales como la tierra, el agua (en varias de sus formas: nieve, lluvia, vapor, mar, ríos), el fuego y el aire. En algunos casos, estas combinaciones inesperadas se asemejan a las construcciones rítmicas y onomatopéyicas del scat, en la mejor tradición del jazz norteamericano.

A todo ello se suma el sonido, importantísimo en el resultado final, en la validez y efectividad de cada combinación particular. Una de las secuencias más bellas y mejor construidas de *City Edition* es aquella en la que el director —usando siempre imágenes de archivo— hace un repaso de algunos de los principales iconos de la cultura de masas y del deporte y la política estadounidenses de mediados del siglo XX. A partir del sonido y el resplandor de los flashes de varias cámaras fotográficas, Berliner une y recorre distintos momentos históricos —a

*ends the day dreaming. But it also includes the audio-visual reading of that paper and a detailed examination of each section. And this gives us the deceptive feeling of having the world and all that has happened and happens in it printed on paper, and the erroneous idea, which McLuhan warned about in his theory of the global village, of being able to go from any one place in the world to any other, simply by turning a page of a newspaper.*

*Berliner's analysis and criticism include journalism—the short film starts with a close-up of the process of printing the New York Times—and its commercial pretension of showing life and death as mere newsworthy items. Newspapers are shown here as the first step in the formation of a common, national or international historical narrative. This is where all kinds of facts are published, without discrimination (except for reasons of newsworthiness, agenda setting, or the private or economic interest of the owners of the media.) These may be all kinds of facts: accidents, public action, baseball matches and any other seemingly unimportant event, which are only used to fill out the daily pages. But they also include other more important stories: wars, the atom bomb, catastrophes caused by irresponsible exploitation of natural resources, any one of which could change the course of history.*

*As well as being a wonderful editor and tracker of images, Berliner could be compared to the conductor of an orchestra. His screenplays are scores in which sound and image are like notes that are always open to fascinating new combinations. He brings a gestalt relationship to the images, which is perceived because of the similarities of subject and shape, but also arbitrarily links continuities of movement, texture, color and essential natural ele-*



los que articula en una sucesión de destellos— y luego los combina con los fogonazos de cientos de explosiones y disparos en un campo de batalla, en la oscuridad cerrada de la noche.

Incluso en esas imágenes de muerte y destrucción —que usa para denunciar una vez más la política de intervencionismo estadounidense y el flagelo y las miserias de las guerras, que en casos como Corea y Vietnam fueron alimentados por los Estados Unidos— Berliner sabe encontrar una belleza estética visual innegable. Por eso puede ser considerado un gran observador de la realidad —una realidad siempre mediatizada y captada por una cámara— y un artista muchas veces inquietante, que posee una sensibilidad perceptiva capaz de manifestarse en verdaderos hallazgos de composición en imágenes aparentemente anodinas.

En los cortos de este realizador americano, separado de su contexto original y puesto en juego con otras imágenes ajenas, cada fragmento visual recupera toda su fuerza y densidad ontológica, aquella que se perdía o pasaba desapercibida en su contexto original. Si hay algo que destacar en Berliner es su capacidad para intuir este procedimiento y su maestría a la hora de llevarlo a la práctica (algo similar ocurre con los sonidos, a los que descompone en sus partes mínimas y esenciales y los resignifica y transforma, incluso, para usos inéditos: flashes fotográficos que se convierten en explosiones de ametralladoras o teclas de máquina de escribir que impone un ritmo acelerado a una escena de bar rutinaria),

Si en *City Edition* el tema es la falsa imagen que los estadounidenses tienen de sí mismos, la crítica a la banalización periodística de la vida y la muerte y la denuncia de un progreso tecnológico que no encuentra límites para

*ments such as earth, water (in its many forms: snow, rain, steam, seas and rivers), fire and air. Sometimes these unexpected combinations are similar to rhythmical and onomatopoeic pieces of scat, in the best tradition of American jazz.*

*And then there is sound, so important in the final result, in the validity and effectivity of each particular combination. One of the most beautiful and best constructed sequences in City Edition is when the director, constantly using archive images, goes back over some of the most important American icons of mass culture, of the sporting world and of politics of the mid 20th century. Using the sound and light of the flashes of several still cameras, Berliner brings together different historical moments—structured in a succession of flashes—combined then with the flashes of hundreds of explosions and shots on a battlefield, in the deep darkness of night. Even in those images of death and destruction—which he uses to once more denounce American political intervention and the scourge and misery of war, which in the case of Korea and Vietnam were sustained by the US—Berliner is capable of finding an undeniably aesthetic visual beauty. This is why he can be considered a great observer of reality, a reality always seen through and captured by a camera; and also an often disturbing artist, whose perceptive sensibility appears in true discoveries of composition in apparently anodyne images.*

*In this American film-maker's short films, each visual fragment, when taken out of its original context and combined with other images, recovers all its strength and ontological density, which was missing or unnoticed in its original context. One thing that is outstanding in Berliner is his intuitive capacity for this procedure and his mastery of it. He does something simi-*

alimentar su crecimiento, aun a costa del hombre u en clara contradicción con las leyes de la naturaleza, en sus otros tres trabajos Berliner parece subir un escalón más en sus preocupaciones, yendo de lo particular —la sociedad estadounidense— a lo general —la especie humana— y su manera de apropiarse del mundo. (En su evolución posterior, hará el camino inverso, al buscar no la identidad del hombre en general, sino la suya propia, sus orígenes y las circunstancias personales y familiares que lo hacen ser Alan Berliner, tal cual es. Así, en *Intimate Stranger* interrogará a su abuelo materno, Joseph Cassu; en *Nobody's Business* intentará hacer lo mismo con su padre, el cínico y malhumorado Oscar Berliner; y en *The Sweetest Sound* invitará a cenar a su casa de Nueva York a otros once Alan Berliner a los que logró contactar por Internet).

*Myth in the Electric Age* (1981), que incluye comentarios del canadiense McLuhan —quizás el intérprete más lúcido y agudo de las modificaciones psíquicas, perceptivas y espaciales que los avances de la tecnología y la comunicación provocaron y provocan en el hombre posmoderno—, es una meditación sobre el poder ambiguo de la naturaleza: la misma fuerza que puede ocasionar desastres como tornados o aludes, es la que posee la energía que el hombre precisa para vivir. Berliner analiza los cambios que se produjeron en la naturaleza desde las primeras intervenciones del hombre hasta las grandes transformaciones tecnológicas que se nutren de energía eléctrica y, por ende, de los recursos naturales para generarla. También están contemplados los cambios perceptivos que el ser humano experimenta en este "espacio eléctrico" y las nuevas formas que tiene para entender y relacionarse con el mundo.

*lar with sound which he breaks into its smallest and most essential parts, including unheard-of uses: camera flashes turn into machine-gun fire, or the keys of a typewriter give accelerated rhythm to a common scene in a pub.*

*In City Edition the subject is the false image which Americans have of themselves, criticism of the journalistic banality of life and death, and accusation of technological progress which allows no limits to its growth at any expense to Man or clearly in contradiction of the laws of Nature. However, in his three other works Berliner goes even further in his concerns, from the immediate—American society—to the general—the human race—and how we have taken over the world. Later in his development, he will turn back again, when he searches not for the identity of Man, but his own private identity, his roots, and the personal and family circumstances which make Alan Berliner the person he is. Thus in *Intimate Stranger* he questions his maternal grandfather, Joseph Cassuto. In *Nobody's Business* he tries to do the same with his father, the cynical and tetchy Oscar Berliner. And in *The Sweetest Sound* he invites another twelve Alan Berliners with whom he has contacted on Internet to dinner at his home in New York.*

*Myth in the Electric Age* (1981)—which includes commentary by the Canadian McLuhan, perhaps the sharpest and most lucid interpreter of those psychic, perceptive and spatial changes which the advance of technology and communication have caused and are causing in post-modern man—is a contemplation of the ambiguous power of Nature: the very force which causes disasters like tornadoes or avalanches is the one which mankind needs to survive. Berliner analyses the changes produced in Nature from the time of Man's first inter-

Con algunas variantes, estas serán las mismas urgencias que Berliner desarrollará en *Natural History* (1983), y en *Everywhere at Once* (1985). Y así, todos estos trabajos parecen preguntarse, con cierto tono escéptico y apocalíptico: ¿hacia dónde va el mundo?, ¿hasta dónde llegará el hombre en su permanente avance sobre la naturaleza?

Las advertencias encerradas en esas preguntas cuestionan la posición que el espectador medio –cómodo y protegido en su indiferencia– toma frente a su entorno. Berliner se vale de imágenes que en si mismas o en su relación de diálogo con las demás encierran grandes contrastes y contradicciones (silencio-ruido, calma-caos, armonía-desequilibrio, naturaleza-tecnología). Como una vaca en medio de la ruta obstaculizando el paso de un automóvil, o como una carretera que termina, por obra de un terremoto, en un profundo precipicio, estos fragmentos se hacen eco de muchos otros similares y, al mismo tiempo, simbolizan la resistencia que la naturaleza opone al avance del hombre sobre ella.

Podrían confundirse con escenas tomadas para un documental de la National Geographic, pero las imágenes seleccionadas por Berliner van siempre más allá y se convierten, por gracia de la fragmentación, en breves obras de arte naturales, en las que líneas verticales o diagonales se combinan con otras horizontales, o lo estático es recorrido por un elemento dinámico, y todo es en un (des)equilibrio pictórico muchas veces fascinante.

En estos tres cortos sus recursos suelen ser recurrentes: pequeñas secuencias separadas por fundidos a negro de duraciones diferentes, yuxtaposición arbitraria de imágenes de archivo e incluso –especialmente en *Natural History* y *Everywhere at Once*– montaje dia-

*vention to the enormous technological transformations that feed off electricity, and, therefore, off natural resources used in its generation. He also contemplates the changes in perception which the human being feels in this "electric space" and the new ways in which we understand and relate to the world.*

*With some changes, Berliner develops the same needs in Natural History (1983), and in Everywhere at Once (1985). And so, each of these works seems to ask in a skeptic and apocalyptic tone: What is the future of the world? How far will Man go in his perpetual advance on Nature?*

*The warnings included in these questions scrutinize the position of the average viewer, who is comfortable and protected by his indifference to his environment. Berliner uses images that by themselves or in dialogue with others encompass great contrasts and contradictions: silence–noise, tranquility–chaos, harmony–instability, nature–technology. Like a cow blocking a car on a road, or a highway which, because of an earthquake, ends at the edge of a deep precipice, these fragments are the echo of many other similar ones and, at the same time, symbolize the resistance of Nature to Man's advance.*

*These could be taken for footage filmed for a National Geographic documentary, but the images chosen by Berliner always go further, and, thanks to fragmentation, become short natural works of art, in which vertical or diagonal lines mix with horizontal ones, or something static is crossed by something dynamic, and the whole forms a frequently fascinating pictorial (im)balance.*

*In these three shorts, their features tend to be recurrent: short sequences separated by fades to black of differing duration, arbitrary*

léctico de imágenes antagónicas cuyos choques producen una síntesis de sentido, una apelación ideológica, que supera sus entidades individuales y las eleva a un escalón superior. También se podrían mencionar su constante utilización de la sorpresa –provocada por los encuadres aberrantes y las agrupaciones inesperadas, inéditas, de las imágenes que utiliza–, su pretensión alegórica de comparar la evolución de sus cortos –y de la vida– con una partitura musical, o su interés en recuperar de manera creativa ciertos residuos visuales, imágenes de desecho, como las colas de celuloide que se colocan antes de un negativo y en las que quedan registradas marcas de montaje, tipografías y números de conteo de sincronización de sonido. Todo eso presentado estéticamente y, en última instancia, como una forma más de transgredir, de manipular, de poner en duda, los principios del realismo y de la narración impuestos por formas de representación institucionalizadas.

*juxtaposition of archive material and even, especially in Natural history and Everywhere at Once, a dialectic montage of antagonistic images whose interaction produces a synthesis of sense, an ideological appeal which goes beyond the individual entities and raises them to a superior level. We could also mention the constant use of surprise, caused by aberrant frames and unexpected, unusual groupings of the images he uses; his allegorical pretension of comparing the evolution of his short films, and life, to a music score; and his interest in recovering certain visual residues in a creative manner. These may be the tail-ends of celluloid film which are used before a negative and have editors' marks, typography and the sound synchro numbers printed on them. And all of this presented aesthetically, and, in the end, as another way of overstepping boundaries, of manipulating, of evoking doubt about the principles of realism and narration imposed by institutionalized forms of representation.*