

ted during the first exhibition in Spain of Philippine video-art, which you curated for Caixaforum in Barcelona.

J: Since then you have not produced any work on the Philippines. Is this due to your participation in the research group *Peninsula* and particularly to the creation of the artistic collective *Declinación Magnética* (Magnetic Declination)?

S: After a few years working in an international setting, I wanted to work locally, so I focused on the project *Villalba Cuenta*, an interactive documentary made together with my sister Gabriela. The collective *Declinación Magnética* emerged from a research group formed between *Matadero Madrid* and Goldsmiths University. Our first project, *Margen de Error* (Margin of Error) is a video installation that deconstructs the “official” narrative of the colonization of the Americas that is presented at the secondary level in Spain. *Les aliments refusés, o una historia política de los superfoods* (Disavowed Foods, or a Political History of Superfoods) is a production that includes a narration and critical tasting of American food products that are now considered “superfoods”.

J: These strands of work revolving around postcolonial criticism and decolonial theory that the collective has undertaken make the history and current situation of the Philippines appear to be a suitable setting for a cultural production work by the collective. In fact, there is an invitation from Patrick Flores, director of the Vargas Museum of the University of the Philippines (UP) to show *Margen de Error* and *Les aliments refusés* in Manila.

S: We would really love to work with Patrick by making a Philippine version of *Les aliments refusés*. This work was also well-received, and we believe that it would make sense to include the Philippine context. But the issue of funding is a challenge.

J: Indeed, lack of funding from government bodies dealing with culture is a reality. For this reason the cultural cooperation activities carried out by our country and in which the Spanish Embassy in Manila plays a key role is so important. As a matter of fact, your current full-length film, *¿Te acuerdas de Filipinas?* (Do You Remember the Philippines) is in the postproduction phase thanks to a scholarship from the BBVA Foundation, but for other projects that arise from this research, you are still looking for funding.

S: *Ta acorda bat u el Filipinas?* is a filmic conversation between the Philippines and Spain about the traces and ghosts of globalization, past and present, but as I was telling you earlier, each research leads you somewhere else. In relation to the colonial past and the post/de-colonial present, at present, I am interested in the ongoing negotiations around the Bangsamoro Basic Law.

J: Your work on the Philippines is substantial, generous, disinterested, and Impassioned, in addition to having great artistic and material depth. It is a fine tribute to Spanish-Philippine relations. We will end this interview with a question in Chabacano, a language that you have explored in your trips to Mindanao, and especially to Zamboanga. Let's see if the readers, Spanish as well as Filipinos, understand it: *Quien ta escribe diaton historia y quien ta relata diaton historia?*

LA UNIÓN DEL CINE ESPAÑOL Y FILIPINO

Rolando B. Tolentino

Rolando B. Tolentino es decano de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Filipinas y miembro del profesorado del Instituto de Cinematografía de la misma institución (UP Film Institute). Ha impartido clases en la Universidad de Osaka y en la Universidad Nacional de Singapur. Es autor del trabajo *National/Transnational: Subject Formation and Media in and on the Philippines* (2001), y ha publicado como editor las obras *Vaginal Economy: Cinema and Sexuality in the Post-Marcos, Post-Brocka Philippines* (2011) y *Geopolitics of the Visible: Essays on Philippine Film Cultures* (2002). Es miembro del grupo de críticos de cine filipino Manunuri ng Pelikulang Pilipino y de la organización CONTEND-UP (Congress of Teachers and Educators for Nationalism and Democracy) de profesores y educadores comprometidos con el nacionalismo y la democracia.

Según Nick Deocampo, «el cine [en Filipinas] fue introducido por los españoles durante los dos últimos años de su régimen (1897-98)».1 Cien años después ya no queda casi ningún vínculo entre el cine filipino y el español. En el cine filipino hay determinados estereotipos de personajes que reflejan el color de piel de las estrellas e iconos de la

época. Especialmente en el mundo del cine y la política, la tez clara se convirtió en norma de belleza, seguramente por el color y fisonomía de los santos y figuras de la religión católica. La piel blanca connotaba también las virtudes de la bondad y la grandeza. Sólo la irrupción en el mundo del espectáculo de Nora Aunor, menudita y de tez morena, sirvió para cuestionar con éxito el predominio de lo blanco en el cine filipino de los años 70.

Curiosamente, la experiencia histórica del colonialismo español, también alimentó la preferencias del color blanco de la piel para los personajes de villanos: Etang Ditcher, Eddie Garcia, Subas Herrero y Celia Rodriguez, entre otros. Actuaban en películas con decorados históricos, haciendo de frailes de la era colonial española, o de terratenientes o políticos en la época postcolonial. Los villanos del cine filipino se dedican a infligir abusos y tormentos a las estrellas protagonistas, y terminan siendo populares precisamente por su excesivo celo en hacer miserable la vida de las estrellas.

Mientras en la literatura de los grandes autores, como Nick Joaquin, reconocido como miembro de la Orden de los Artistas Nacionales en Literatura, parece querer celebrarse la colonización española de las Filipinas como una era cultural positiva, el discurso popular, a través de canales como el cine, refleja el sentimiento general hacia el mandato español y su legado: elitista, feudal, arcaizante y abusivo. En la década de los 60, con el arrollador movimiento de filipinización de la sociedad, el legado lingüístico español fue puesto en tela de juicio. El español fue eliminado como lengua nacional en la Constitución de 1973.

En términos de estilo cinematográfico, el *camp* suministra al cine español y al filipino fuentes similares de energía creativa. El *camp* tiene que ver con un exceso en la construcción del artificio, sea en el cine u otras formas de expresión artística, que sirve para ilustrar la política y deconstrucción de su propia realidad. Más de una vez he oído a algunos cineastas filipinos asegurar que en la década de los 70 ya existía la obra de Joey Gosiengfiao, antes de que Pedro Almodóvar filmara sus grandes películas *camp* a partir de 1988, con sus personajes peculiares y situaciones cotidianas en torno a cuestiones de sexo e identidad sexual.

Temptation Island (1980)² destaca como una de las obras *camp* más emblemáti-

cas de Gosiengfiao. Las finalistas de un concurso de belleza, de distinta procedencia social y situación económica, se quedan atrapadas en una isla al hundirse el barco en el que viajaban. Junto con los integrantes del reparto masculino del film, las finalistas compiten entre ellas para sobrevivir en la isla. Se libera la tensión sexual entre los personajes, lo que posibilita los emparejamientos entre finalista de concurso de belleza y varón joven de origen humilde. Todas las chicas terminan siendo amigas al final. La película consigue hacer una valoración sobre cuestiones de clase y género en Filipinas, en especial durante la era Marcos. El cautiverio en la isla desierta puede entenderse como una analogía de la ausencia de desarrollo cultural durante la dictadura de Marcos.

Lo que nos viene a la cabeza como único eslabón significativo entre el cine filipino y el español es la representación del heroísmo en el sitio de Baler, el último reducto de soldados españoles en el país. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Roman, 1945) trataba el heroísmo desde el lado español. Pero vista en perspectiva tras la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial (1945, año de la producción), la película, desde el punto de vista de España, evoca la ética del heroísmo y el triunfo aun en la derrota. Se pretendía despertar una nostalgia colonialista en un momento y unas circunstancias en que la nacionalidad española parecía encontrarse también en estado de sitio en el contexto internacional.

Baler (Mark Meily, 2008), se centraba también en el heroísmo de los soldados españoles al verse rodeados en su destacamento durante 11 meses por los filipinos sublevados. El heroísmo se muestra en el contexto de una conflictiva historia de amor entre un soldado español y una filipina. El sentenciado romance dibuja el marco para el nacionalismo filipino al ilustrar la necesidad de la independencia del país del estado español. La búsqueda constante de la autonomía de Filipinas, anunciada el año de producción del film, se convierte en un tema clave omnipresente en la participación de Filipinas en el panorama mundial. El país necesita afianzar su independencia en su fallido pasado colonial y postcolonial.

No existen apenas, si es que existe alguna, coproducciones cinematográficas entre *España y Filipinas*. Lo que sí se da a modo de intercambio es la proyección de películas en festivales de cine. Todos los años se proyectan películas españolas en Filipinas, principalmen-

te en Metro Manila y otras ciudades importantes, mientras que películas filipinas suelen tener acogida en diversos festivales españoles de cine. A pesar de haber unos 50.000 filipinos trabajando legalmente en España, 300.000 filipinos en su mayoría mestizos con la doble nacionalidad, y unos 4.000 ciudadanos españoles residentes en Filipinas, la iniciativa sobre el terreno para el desarrollo de iniciativas culturales es mínima. Filipinas ocupa el puesto 28 en el ranking de socios comerciales de España, con operaciones de comercio bilateral que en 2011 ascendieron a un total de 329,6 millones de dólares.

Los intercambios culturales se llevan a cabo realmente desde la base. En las décadas de 1980 y 1990, con una presencia bastante elevada de artistas en Japón, los personajes filipinos ganaron visibilidad en el cine japonés. Principalmente gracias a Ruby Moreno, actriz filipina afincada en Japón, la presencia «filipina» se hizo más evidente entre el público japonés que ya era bastante consciente de ella. Moreno incluso hizo historia en el cine japonés cuando recibió el premio a la mejor actriz por su papel en *Todo bajo la luna* (Yoichi Sai, 1993). La presencia de estos artistas, sumada a una creciente preocupación del público japonés en la pobreza de Filipinas, hizo que se dispararan las colaboraciones cinematográficas y que aumentaran los rodajes de películas japonesas en Filipinas.

En un contexto de creciente interés por Corea del Sur, reflejado por un lado en el pop coreano o *K-Pop* y en la ola coreana o *Hallyu wave*, y expresado por otro lado por los inmigrantes filipinos que trabajaban en el país, se ha estrenado *Seoul Mates* (Nash Ang, 2014), una comedia romántica producida a través de Cinema One (entidad cinematográfica de Filipinas) que narra la historia de un filipino transgénero y un músico coreano. En la película participaron los actores surcoreanos Jisoo Kim, Jiwon Cha y Ryung Oh. Ang es un cineasta filipino asentado en Corea, en cuya universidad Korean National University of the Arts cursa sus estudios de posgrado en realización cinematográfica.

Las coproducciones entre España y Filipinas podrían promoverse a través de intercambios culturales que beneficien a artistas, realizadores y críticos cinematográficos. El Consejo para el desarrollo cinematográfico (Film Development Council) de Filipinas ya ha puesto en marcha un mecanismo para facilitar los rodajes de produccio-

nes extranjeras en localizaciones del país. Ni la industria cinematográfica europea ni, en particular, las productoras españolas han aprovechado hasta el momento este servicio. Los realizadores cinematográficos filipinos han optado con éxito a fondos europeos para el rodaje de coproducciones. Ese podría ser otro mecanismo para las coproducciones, si se consiguen ayudas españolas para producciones cinematográficas filipinas.

Con una dirección regional para la integración de los países de la ASEAN y gracias a las lecciones de integración aprendidas de la UE, se están produciendo rápidos cambios en los movimientos e intercambios tradicionales. Las películas siguen teniendo el poder de representar las aspiraciones y deseos colectivos, así como de hacer tangibles esos deseos para los espectadores. En los siglos XIX y XX las novelas y la pintura ostentaron ese poder iluminador. Las novelas de Jose Rizal cambiaron para siempre el cariz del colonialismo español practicado hasta entonces en la colonia filipina.

Otra imagen de las relaciones de entonces entre España y Filipinas es la que trasluce en el cuadro de Juan Luna, *España y Filipinas* (1886), que puede contemplarse en el Museo Lopez. En el cuadro se ve a dos mujeres de espaldas en una escalera, en el que la figura que representa la mujer española, con su mano posada en el costado de la mujer filipina, le señala el futuro. La imagen representa el pasado común de ambas y el previsible futuro separado y autónomo, sugiriendo así una esperanza de futuro. Esa necesaria esperanza, a pesar y por encima de las experiencias comunes del pasado, puede ser la base para el desarrollo de colaboraciones cinematográficas en la actualidad. En la búsqueda compartida de un espacio nacional en el panorama mundial puede materializarse y expresarse esa esperanza y su filosofía.

1- DEOCAMPO, Nick. *Cine: Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines*. Manila, National Commission for Culture and the Arts, 2003.

MANU MART

Manu Mart es un fotógrafo madrileño, miembro del colectivo Calle35. De formación autodidacta, entró en contacto con la fotografía documental en Barcelona, en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

Ha viajado en los últimos años, en numerosas ocasiones, a Asia, para documentar la vida de las grandes ciudades del continente a través de la fotografía de calle. Por su trabajo *Barangay*, este año la marca alemana Leica le incluyó en su programa LFI Loanpool.

Gracias a su trabajo documental, ha recibido diferentes premios y menciones. En el último año ha expuesto su trabajo en el prestigioso Festival Internacional de la Imagen de México y ha sido finalista de la beca Roberto Vilagraz, con su trabajo sobre las condiciones de vida de los niños que poblaban New Smokey Mountain, en Manila.

DE MANJETA A LEÓN

UNA ARQUITECTA ENTRE ARTE CONTEMPORÁNEO

Kristine Guzmán

Kristine Guzmán (Manila, Filipinas, 1974) es Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Santo Tomás (Manila, 1996) con un Máster en Restauración Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid (1999). Desde 1999 su actividad profesional gira en torno al arte contemporáneo: ha sido Coordinadora del Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1999-2001), de la exposición *Ofelias y Ulises* para la 49ª Bienal de Venecia (2001) y de varios proyectos expositivos y editoriales para el MUSAC (2003-2009). Entre 2009 y 2010 fue Coordinadora General de la Fundación Santander 2016 donde gestionó varios proyectos culturales de carácter participativo.

Actualmente es Coordinadora General del MUSAC, donde compatibiliza las tareas de gerencia con la coordinación y el comisariado de exposiciones como *TYIN tegnestue: en detalle* (MUSAC, 2015) y *Lo real maravilloso* (MOT Tokyo, 2014 / MUSAC, 2013).

Era una arquitecta recién licenciada cuando en 1997 conocí a Ramón Zaragoza, un arquitecto filipino de ascendencia española, que me descubrió el mundo de la restauración arquitectónica. Sus proyectos en Intramuros me provocaron tal interés que me empecé en estudiar el castellano durante dos años para poder optar a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Y así en 1999 llegué a Madrid para realizar un máster en restauración arquitectónica, tras el que recibí otra beca de gestión cultural. Este último programa, donde pensé formarme en restauración de pintura contemporánea, fue un punto de inflexión en mi vida.

Por alguna razón, la beca que pedí para el Departamento de Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía me llevó a la coordinación del Espacio Uno, la sala más arriesgada y contemporánea del museo. La dirigía Rafael Doctor, un comisario brillante con mucho ojo para los artistas emergentes. «Rafa» fue mi mentor.

Desconcertada por mi tarea en el Espacio Uno, pasaba los días en el Departamento de Restauración del museo, aprendiendo técnicas de conservación y restauración. Cuando terminaba, volvía al despacho con Rafa para preguntarle cosas como «¿Por qué has elegido a este artista?». «Lo siento en mi tripa», me respondía. Nunca había tenido esa sensación, al menos, no conscientemente, hasta que un día me enseñó una obra de Sam Taylor-Wood (ahora Sam Taylor-Johnson). Sus enormes retablos con fotografías inspiradas en imágenes de la historia del arte me dejaron tan impresionada que comencé a pasarme los días en la biblioteca devorando libros de arte contemporáneo, yendo cada vez menos al Departamento de Restauración. Pedí a Rafa que me enseñara más. Ibamos juntos a museos, me prestaba revistas especializadas y me dejaba vídeos para que escribiera una pequeña ficha sobre ellos. Mis fichas, escritas en un español no refinado, eran ilegibles; pero Rafa se empeñó en que siguiera y confió en mí, encargándome incluso el texto para la hoja de sala de la exposición de Sam Taylor-Wood. Durante su montaje me di cuenta de que mi formación como arquitecta era muy útil a la hora de trabajar con el espacio expositivo y resolver detalles técnicos y descubrí que me gustaba este nuevo campo.

Unos años después de terminar mi beca de prácticas en el Reina Sofía, Rafael Doctor fue nombrado director del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, que en ese momento se estaba construyendo, y enseguida me invitó a formar parte del equipo de tres personas que lo pondrían en marcha.

Era 2003 y la escena artística española estaba en su esplendor. Casi todas las comunidades autónomas querían su museo, una «catedral contempo-