

THE PAST SLOWS DOWN

EVA DÍAZ

For nearly twenty years artist Claudia Joskowicz has explored the complicated relationship between cinematic time and historical time, using slow motion camera work to focus on narratives both celebrated and suppressed. She is particularly concerned with questioning what the camera has traditionally been interested in — violence, wealth, celebrities, young women's bodies, etc. — while simultaneously investigating overlooked aspects of society that rarely warrant scrutiny, such as the fringes of Bolivian cities, the quotidian reality of former Nazis living among the South American population, and the routinized violence against women in Latin America and elsewhere, for example.

Though Joskowicz's films have taken up incidents from Bolivia's Spanish colonial past, over the past decade and a half she produced a series of works that examine mileposts of her home country's 20th century history. Her career contains a continuous thread probing the sexism and violence against women often at the root of Bolivian and greater Latin American colonizer-indigenous conflicts, seen in works such as *Some Dead Don't Make a Sound* (2015), *La niña de sus ojos* (2022), and *Parallels* (2022). In a suite of films produced in 2009-2014, Joskowicz developed a related project, investigating masculinity and its relationship to racial and economic privilege. How is masculinity constructed in Bolivia, in the media and in everyday encounters, and how does the glorification of male violence become yet another justification for inequality and the subordination of the "other," be it the indigenous, female, Jewish, or socialist subject?

Of his 1955 song "Live Fast, Love Hard, Die Young, and Leave a Beautiful Memory" Nashville country singer Faron Young remarked: "This was a tune I detested." But it topped the charts: Outlaw legends rage in popular culture, fueling brittle fantasies of going out in a blaze of glory. Joskowicz took two of the most enduring of these events — the shootout that killed Butch Cassidy and the Sundance Kid in 1908, and the assassination of Che Guevara in 1967 — and restaged them as eerie tableaux vivants. That these incidents took place in Bolivia has contributed to its romanticization as a remote state of frontier-like liminality.

Vallegrande, 1967, 2008, the Guevara film, consists of a slow zoom across a field of the eponymous village to the same concrete laundry where Che's shirtless body was once laid out. The actors in the film pose in frozen stillness, replicating the familiar image of Che in Christ-like state surrounded by soldiers. As the camera narrows to the corpse, it reveals a photographer hovering over the body, his flash interrupting the immobility of the scene as he captures the now iconic images of the dead guerrilla here anachronistically seen amidst the graffiti commemorating his death.

While the zoom in *Vallegrande 1967* attempts to show how a mythic narrative is constructed by single, contingent images, the Cassidy film, *Round and Round and Consumed by Fire*, 2009, is more oblique,

depicting an unhurried circular tracking shot of the street where Butch and Sundance holed up for their last stand. This is far from an action picture; instead, police and bandits stand in artificial stillness as the camera slowly loops away to cryptically take in the faraway vista and a nearby donkey. In these reconstructions, Joskowicz portrays sites of history as palimpsests of past and present, in which the total fidelity of the camera to what it sees yields something between the idealized, beautiful memory of Young's song and a de-mystifying result.

In contrast to the public spectacles of martyrdom in the Cassidy and Che stories, Joskowicz's two-channel video *Sympathy for the Devil*, 2011, inspects the open secret of mass Nazi emigration to South America. The film is set in a diametrically-opposed location to the gun slinging frontier: an upscale high rise in La Paz. The mundane domesticity of the site lends the work an acute sense of dread; the close proximity of residents in urban environments is rife with potential conflict. Living with one's neighbors can pressurize the already delicate harmony of apartment life. Now imagine, as Joskowicz does, the amplified tensions that might arise if one neighbor were Nazi Klaus Barbie, the so-called Butcher of Lyon, who is estimated to have been responsible for the brutal torture and death of nearly 14,000 people during the German occupation of France.

Based on an anecdote told to Joskowicz by a relative, as well as on her own memories from childhood, the film stages an encounter between two neighbors: a Polish Jewish refugee and Barbie, then residing in La Paz under the assumed name Klaus Altmann. The film, set in the late 1960s, begins with a run-in in an elevator between the two men, revealing something of the nature of the accidental reunions resulting from the ideological jumble of South America's post-WWII asylum-granting policies. Joskowicz deploys her signature slow camera zooms and pans to create claustrophobic intensity; though the figures are still and almost freeze-framed, the face-off becomes an epic showdown between

strangers who nonetheless know each other to be enemies. Accompanying the elderly Pole is a third, young man who introduces the tune from which Joskowicz's film takes its name: the Rolling Stones' song "Sympathy for the Devil." After the charged but silent encounter in the vestibule, Joskowicz cuts to a shot of the young man in the apartment with the old Jewish émigré seated on a couch. The young man drops the needle on a record, the strains of the Rolling Stones' song fill the air (fig. 1), and the camera begins a slow pull-out shot revealing the apartment's stunning view of the La Paz skyline and the distant Andes. As the camera backs out of the room, into the common hallway, the viewer notices the approximately three-inch long rectangle of the Jewish mezuzah on the doorframe of the apartment.

The camera on the second channel then enters an identical apartment with Altmann's name engraved on the door finds the old Nazi reclining on a couch positioned in the same location in his apartment, seated before the same picture view of the city. The coincidence of the two men's close cohabitation in a well-to-do building, combined with the slow moves of the camerawork and the dignified, unhurried postures of these two men of advanced age, convey that the two are not going to just duke it out. Yet the jittery intensity of the Stones' tune fuels the invisible yet palpable tension of their antagonism. The song, which Mick Jagger sings from the perspective of a gleeful and unrepentant Lucifer recounting his terrible deeds, is particularly fitting for Barbie, who, during his relatively comfortable post-Nazi career, escaped from Germany to South America with the help of a "ratline" sponsored by United States intelligence services and was subsequently a paid anti-Communist agent for several international government organizations before being extradited to France in 1983. Joskowicz's long-take tracking shots pulling away from windows recall the enigmatic final scene of Michelangelo Antonioni's 1975 film *The Passenger*, in which a lens zoom is combined with the backwards movement of a camera as it pulls out of a barred grate, an effect that in Joskowicz's film



FIG. 1
SYMPATHY FOR THE DEVIL
SIMPATÍA POR EL DIABLO
Production photograph / Foto de producción
La Paz, Bolivia 2011

creates a vertiginous pulse charging the room with both physical instability and psychological strain.

The Che and Cassidy films tackled the coincidence of Bolivia's having been the site of the last stands of famous fugitives. It has been argued by some that in his peregrinations throughout Latin America, Barbie was involved in hunting down Guevara, which adds another level of complexity to Joskowicz's study of Bolivia's chequered history as a haven for outlaws. As the work *Sympathy for the Devil* underscores, chance encounters and historical parallels have unpredictable aftereffects of which her film is a beautiful example — a surprising event, transmitted via an anecdote to a child, can result in decades-later ruminations on the nature of justice and retribution.

In her two-channel film *Los Rastreadores*, 2014, Joskowicz moves from the late 1960s to the 1980s, by which time the cocaine fortune in Bolivia were well consolidated. The film is loosely based on the astonishing life of Roberto Suárez Suárez, the so-called King of Cocaine and a key figure supplying Columbia's Medellín Cartel in the 1970s and 1980s. Amassing a multi-billion dollar fortune, Suárez funded the violent Coca Revolution of 1981, a CIA-sponsored coup that purged anti-drug factions of the Bolivian government (with help from, you guessed it, Klaus Altmann). Arrested in 1988 at his hacienda in Beni, with mind-boggling 1.5 tons of cocaine on the premises, Suárez was subsequently convicted though served only seven years due to poor health.

Joskowicz's film focuses on the life of one "Ernesto" Suárez, a composite of various Suárez family members. Anachronistically staged in a now decrepit palace, members of the Suárez clan and guests are shown gathering to celebrate daughter Ana María's *quinceañera*, a party that in her moneyed existence is a combination debutante ball and state gala. This affair, which the film's voiceover proclaims to be "all the clichés of privilege personified in word and spirit," is foreshadowed to have a sinister outcome when a household servant has an ominous run in with a man from the catering company. Klaus

Altmann makes a brief appearance at the fiesta, and his early departure coincides with gunmen opening fire on the event's political bigwigs.

In the film's last scenes, a middle-aged Suárez is seen praying in a baroque church and, as he walks out, his suite of bodyguards slowly mass around him like angels of darkness. As the male figures assemble for their slow-motion strut down the church's central aisle, a female vocalist kicks off Neil Young's dirge-like 1979 song "Hey Hey, My My (Into the Black)," whose famous opening lines, "Rock and roll is here to stay / It's better to burn out than to fade away," like Faron Young's "live fast, die young" slogan, lionize the foolhardy life. In the final section of the film, after an intertitle reading "This is not a story that will be written," Suárez is seen driving a Hummer into the Bolivian interior to rescue his kidnapped daughter (fig. 2).

Los rastreadores means "the searchers" in Spanish, and Joskowicz has described the title as a reference to John Ford's 1956 Western of that name (fig. 3), starring John Wayne. Ford's film is chockablock with the racist and sexist tropes undergirding the ideology of "manifest destiny," the 19th century U.S. belief that settlers were entitled to occupy all of the North American continent by dispossessing and eradicating non-white populations. In Joskowicz's film the interior frontier geography of Bolivia becomes a key element, as the depiction of the narcos' final drive into the Amazon maps a journey from Europeanized urbanity to the rural sites of coca production, whose laborers are largely indigenous.

In these four films Joskowicz considers the fraught relationship between violence and Bolivian history and national identity. In many ways bloodshed is the constitutive element of this story, yet as the artist shows, the continuing glorification of male-perpetrated violence has a quality of inexorability. By employing multiple screens that sometimes double the events the trauma has a recursive quality, each gesture moving towards its sad or horrifying conclusion while we painstakingly absorb the slowed-down details.



■ 00:18:21:11

FIG. 2
THE TRACKERS
LOS RASTRADORES
Video still / Captura de pantalla



John Wayne
The greatest of all
the heroes



Vera Miles
The most beautiful
woman in the West



Ward Bond
The most
famous of all
the cowboys



John Ford
The most
famous of all
the directors

WARNER BROS. PRESENTS
THE C.V. WHITNEY PICTURE PRESENTS

JOHN WAYNE IN
"THE SEARCHERS"

THE STORY THAT SWEEPS FROM THE GREAT SOUTHWEST
TO THE CANADIAN BORDER IN

VISTAVISION

MADE BY
TECHNICOLOR

JEFFREY HUNTER · **VERA MILES**
WARD BOND · **NATALIE WOOD**

DIRECTED BY JOHN FORD · PRODUCED BY WARNER BROS.

FIG. 3
THE SEARCHERS
CENTAUROS DEL DESIERTO
Movie poster / Cartel de cine
1956 John Ford (C.V. Whitney Picture)

EL PASADO EN CÁMARA LENTA

EVA DÍAZ

Durante aproximadamente veinte años, la artista Claudia Joskowicz ha explorado la complicada relación entre el tiempo cinematográfico y el tiempo histórico, utilizando la cámara lenta para enfocar narrativas que celebra o suprime. Se preocupa particularmente de cuestionar aquello en lo que tradicionalmente se interesa la cámara —la violencia, la riqueza, las celebridades, los cuerpos de mujeres jóvenes, etc.— e investiga, al mismo tiempo, aspectos de la sociedad que han sido pasados por alto y que raras veces son objeto de escrutinio, como por ejemplo la periferia de las ciudades bolivianas, la realidad cotidiana de antiguos nazis que viven entre las poblaciones sudamericanas y la violencia habitual contra las mujeres en Latinoamérica y en otros lugares.

Si bien los filmes de Joskowicz han recogido incidentes del pasado colonial español de Bolivia, durante los pasados quince años, la artista produjo una serie de obras que examinan hitos en la historia del siglo xx de su país natal. Su carrera posee un hilo continuo que explora el sexismo y la violencia contra las mujeres que, frecuentemente, se encuentran en la raíz de los conflictos entre colonizadores e indígenas en Bolivia y en toda Latinoamérica, como se observa en obras tales como *Hay muertos que no hacen ruido* (2015), *La niña de sus ojos* (2022) y *Paralelos* (2022). En una secuencia de filmes producidos entre 2009 y 2014, Joskowicz desarrolló un proyecto relacionado con los temas mencionados que involucra el machismo y su relación con los privilegios raciales y económicos. ¿Cómo se construye la masculinidad a través de los medios de comunicación y en los encuentros cotidianos en Bolivia? ¿Cómo se convierte la glorificación de la violencia masculina en otra justificación más para la desigualdad y la subordinación del “otro”, sea ese otro una mujer, judío o comunista?

De su canción “Live Fast, Love Hard, Die Young and Leave a Beautiful Memory”¹, compuesta en 1955, Faron Young, cantor de música *country* de Nashville, señaló: “Detestaba esta tonada”, pero llegó a los primeros lugares en los *rankings*. En la cultura popular, las leyendas de marginados se propagan y arden, alimentando fantasías frágiles de morir con las botas puestas. Joskowicz tomó los dos sucesos más persistentes de este tipo en la cultura popular —el acribillamiento de Butch Cassidy y Sundance Kid en 1908 y el asesinato del Che Guevara en 1967— y los escenificó como misteriosos *tableaux vivants*. El hecho de que estos sucesos se dieran en Bolivia ha contribuido a que el país se imaginara románticamente como lejano, con una identidad liminar fronteriza.

Vallegrande, 1967 (2008), el filme sobre Guevara, consiste en un acercamiento lento a través de un campo de la aldea epónima hacia la lavandería de hormigón donde una vez reposó el cadáver del Che con el torso desnudo. Los actores del filme posan absolutamente inmóviles, replicando la imagen familiar del Che que evoca a la imagen de Cristo rodeado por soldados. A medida que la cámara se acerca al cadáver, se revela

1. N. de T.: “Vive de prisa, ama con fuerza, muere joven y deja un bello recuerdo”.

un fotógrafo que gira en torno al cuerpo; su *flash* interrumpe la quietud de la escena mientras captura las imágenes ahora icónicas del guerrillero muerto, aquí visto anacrónicamente en medio de los grafitis que conmemoran su muerte.

Mientras que el acercamiento de la cámara en *Vallegrande, 1967* intenta mostrar cómo se construye una narrativa mítica a partir de imágenes únicas contingentes, la que hace sobre Cassidy, *Round and Round and Consumed by Fire* (2009), es menos directa: la artista utiliza un movimiento de cámara circular lentísimo para mostrar la calle donde Butch y Sundance se refugiaron para su última batalla. Este no es un filme de acción en absoluto, al contrario, la policía y los bandidos se encuentran inmóviles en una quietud artificial mientras que la cámara gira lentamente alrededor de ellos antes de alejarse, hasta que, crípticamente, captura el momento en que un caballo y un burro que se encuentra en las afueras de la ciudad. En estas reconstrucciones, Joskowitz utiliza imágenes históricas como palimpsestos del pasado que se presente en los cuales la fidelidad total de la cámara hacia lo que mira tiene como resultado algo que se halla a medio camino entre la bella memoria idealizada de la canción de Young y un resultado desmitificador.

En contraste con los espectáculos públicos de martirio que constituyen las historias de Cassidy y del Che, el video de dos canales *Simpatía por el diablo* (2011) de Joskowitz observa el secreto a voces de la emigración masiva de nazis a Sudamérica. El filme se ubica en una locación diametralmente opuesta a la región fronteriza en la que se refugiaron los pistoleros: ahora se trata de un acomodado edificio de departamentos en La Paz. La domesticidad mundana del lugar le confiere a la obra una aguda atmósfera de temor; la estrecha proximidad de los residentes que viven en entornos urbanos se halla saturada de conflictos potenciales, conflictos entre vecinos pueden tensionar la armonía de por sí delicada de la vida en departamentos. Ahora, imaginemos, tal como lo hace Joskowitz, las tensiones amplificadas que podrían surgir si uno de los vecinos fuera Klaus

Barbie, el antiguo nazi llamado "Carnicero de Lyon", quien se estima responsable de la brutal tortura y muerte de aproximadamente catorce mil personas durante la ocupación alemana de Francia.

Sobre la base de una anécdota que un pariente le contara, así como sus propias memorias de la infancia, Joskowitz realiza un filme que escenifica el encuentro entre dos vecinos: un refugiado judío polaco y Barbie, quien en ese entonces residía en La Paz bajo el nombre ficticio de Klaus Altmann. El filme, ambientado a finales de la década de 1960, comienza con los dos hombres topándose accidentalmente en un ascensor, escena que revela algo de la naturaleza de estos cruces accidentales, resultado de la maraña ideológica que gravitaba a finales de la Segunda Guerra Mundial en las políticas de concesión de asilo en Sudamérica. Joskowitz despliega sus característicos acercamientos en cámara lenta y los paneos crean una intensidad claustrofóbica; las figuras se hallan quietas y el cuadro parece casi congelado, la confrontación se vuelve un enfrentamiento épico entre extraños que, sin embargo, sabe cada uno de ellos que son enemigos. El anciano polaco está acompañado por una tercera persona, un hombre joven, quien introduce la melodía que da el nombre al filme de Joskowitz: la canción *Sympathy for the Devil*² de los Rolling Stones (fig. 1). Después del encuentro en el vestíbulo, cargado pero silencioso, Joskowitz corta a una toma del joven con el anciano emigrante judío sentado en un sofá en un departamento. El muchacho coloca la aguja sobre un disco; la canción de los Rolling Stones llena el aire y la cámara comienza a alejarse lentamente, revelando la espectacular vista de la que goza el departamento: el horizonte urbano de la ciudad de La Paz y, a la distancia, la cordillera de los Andes. A medida que la cámara se retira de la habitación e ingresa en el pasillo común, el espectador puede ver un rectángulo de aproximadamente diez centímetros de largo de la *mezuzah* judía en el marco de la puerta del departamento.

2 N. de T.: "Simpatía por el diablo".



THE TRACKERS
LOS RASTREADORES
 Installation / Instalación
 Cisneros Fontanals Art Space
 Miami, Florida 2014

Seguidamente, la cámara del segundo canal ingresa en un departamento idéntico que lleva el nombre de Altmann grabado en la puerta, y halla al viejo nazi reclinándose en un sofá colocado en el mismo lugar en su departamento, sentado ante la misma vista panorámica de la ciudad. La coincidencia de la cohabitación cercana de los dos hombres en un acomodado edificio de departamentos, en combinación con los movimientos lentos de cámara, así como las posturas dignas, lánguidas, de estos dos señores de avanzada edad, nos permiten saber que ellos no resolverán a puñetazos su mutua aversión, sin embargo, la inquietante intensidad de la tonada de los Rolling Stones aviva su antagonismo, invisible pero palpable. La canción que Mick Jagger canta desde la perspectiva de un Lucifer que se regocija impenitente mientras relata sus terribles hazañas resulta ser particularmente apta para Barbie, quien, durante su carrera relativamente cómoda posterior al nazismo, se escapó de Alemania a Sudamérica con la ayuda de una “ruta de ratas” de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos y, posteriormente, fue un agente asalariado anticomunista para varias organizaciones gubernamentales internacionales, antes de su extradición a Francia en 1983. Los largos planos secuencia de Joskowicz que se alejan de las ventanas remiten a la enigmática escena final de *El pasajero* (1975), de Michelangelo Antonioni, en la cual un acercamiento de lente se

combina con el retroceso de la cámara, a medida que se aleja de una ventana enrejada, un efecto que, en el filme de Joskowicz, crea un pulso vertiginoso que carga la habitación con inestabilidad física y con presión psicológica.

Los filmes *del Che* y de Cassidy abordaron y señalaron la existencia de Bolivia como el lugar en el que se libraron las últimas batallas de fugitivos famosos. Se ha comentado que, durante sus peregrinaciones por el continente de Latinoamérica, Barbie estuvo involucrado en la cacería de Guevara, lo cual añade un nivel adicional de complejidad al estudio que hace Joskowicz de la accidentada historia de Bolivia como refugio para forajidos. Tal cual se destaca en *Sympathy for the Devil*, los encuentros azarosos y los paralelos históricos tienen efectos posteriores impredecibles, de los cuales su filme es un bello ejemplo: un evento sorprendente, contado a una niña como anécdota, puede resultar, décadas más tarde, en reflexiones acerca de la naturaleza de la justicia y el castigo.

En su filme de dos canales *Los rastreadores* (2014), Joskowicz pasa de finales de la década de 1960 a la década de 1980, tiempo en el cual las fortunas generadas por la cocaína en Bolivia estaban bien consolidadas. El filme se inspira libremente en la sorprendente vida de Roberto Suárez Gómez, el llamado “Rey de la Cocaína”, figura clave que abastecía al Cartel de Medellín durante las décadas de

1970 y 1980. Suárez, que había amasado una fortuna multimillonaria, financió la violenta Revolución de la Coca en 1981, un golpe patrocinado por la CIA que purgó las facciones antidroga del gobierno de Bolivia (con ayuda de, adivinaron bien, Klaus Altmann). Arrestado en 1988 en su hacienda del Beni, con la deslumbrante cantidad de 1.5 toneladas de cocaína en el lugar, Suárez fue luego condenado, pero solamente sirvió siete años en prisión debido a su salud frágil.

El filme de Joskowicz se enfoca en la vida de un "Ernesto" Suárez, un compuesto de varios familiares de Suárez. Una escenificación anacrónica en un palacio ahora decrepito retrata a miembros del clan Suárez y a sus invitados en una fiesta organizada para celebrar los quince años de su hija, Ana María, una fiesta que, dentro del adinerado círculo en el que ella vive, viene a ser una combinación entre baile de debutante y gala de estado. Este acontecimiento que la voz en *off* del filme anuncia con "todos los clichés del privilegio presentados en carne, palabra y espíritu", lleva el filme a un desenlace siniestro cuando una de las hijas de la casa tiene un tropiezo inquietante en el baño. Los hombres de la empresa de servicio de comida, Klaus Altmann hace una breve aparición en la fiesta, y su partida temprana coincide con el ingreso de un grupo de pistoleros que abren fuego contra los peces gordos que se encuentran en la fiesta.

En las últimas escenas del filme, se observa a un Suárez de mediana edad rezando en una iglesia barroca y, mientras se retira, su séquito de guardaespaldas se reúne lentamente alrededor de él como ángeles oscuros. A medida que los hombres se congregan y marchan en cámara lenta por el pasillo central de la iglesia, una vocalista comienza a entonar con aire plañidero la canción de Neil Young, "Hey Hey, My My (Into the Black)" de 1979, cuyos versos iniciales, "Rock and roll is here to stay / It's better to burn out than to fade away"³ igual

3 N. de T.: El rock and roll está aquí para quedarse / Es mejor arder hasta extinguirse que desvanecer.

que el eslogan de Faron Young "Vive de prisa, muere joven", celebran la vida imprudente. En la sección final del filme, luego de un intertítulo en el que se lee "Esta no es una historia que será escrita", se observa a Suárez manejando un Hummer hacia el interior de Bolivia para rescatar a su hija secuestrada (fig. 2).

Los rastreadores significa *The Searchers* en inglés y Joskowicz ha descrito el título como una referencia al *western* del mismo nombre⁴ dirigido por John Ford (1956) (fig. 3) y protagonizado por John Wayne. El filme de Ford está repleto de temas recurrentes de racismo y sexismo que apuntalan la ideología del "destino manifiesto", la creencia norteamericana decimonónica que afirmaba que los colonizadores tenían el derecho de ocupar todo el continente norteamericano, despojando y erradicando de él a las poblaciones no blancas. En el filme de Joskowicz, la geografía interna de Bolivia se convierte en un elemento clave, ya que la representación del viaje final de los narcotraficantes hacia el Amazonas cartografía un viaje que parte de la urbanidad europeizada hacia los sitios rurales en los que se produce coca y cuyos obreros son, en gran mayoría, indígenas.

En estos cuatro filmes, Joskowicz considera la tensa relación entre la violencia, la historia boliviana y la identidad nacional. De muchas maneras, el derramamiento de sangre es un elemento constitutivo de esta historia, sin embargo, como demuestra la artista, la glorificación continua de la violencia perpetrada por hombres tiene un carácter inexorable. Mediante el empleo de múltiples pantallas, que a veces duplican los eventos, el trauma tiene una cualidad recursiva: cada gesto se mueve hacia su triste u horrenda conclusión mientras que nosotros absorbemos los detalles en cámara lenta.

4 N. de T.: El filme referido de Ford también ha sido traducido como *Centauros del desierto* y *Más corazón que odio*.