

MANILA IN THE CLAWS OF DARKNESS



BY GIULIO BURSI

With the almost six hours of *From What Is Before*—a winning film at this year’s Locarno Film Festival—Filipino director Lav Diaz confirms his status as one of the most decisive figures of contemporary cinema. From the great revolutionary filmmakers—Kōji Wakamatsu, Masao Adachi, Glauber Rocha, and above all his countryman, Lino Brocka—Diaz grasps the moral legacy, assembling a personal vision of the troubled political history of the Philippines. The enormous blocks of time and space hewn by his particular working method are fault-images, a sort of “geological” extension of the works of Ozu, evoking the earthworks of Robert Smithson, the actions of Richard Long, the films of Michael Snow, rather than the cinema of Béla Tarr or Wang Bing. Giulio Bursi met with the director a few days before the assignment of the Pardo d’Oro.

Giulio Bursi: Let’s start with the immediately political trait of your work: your relationship with your land—the Philippines—and its story, conflicts, and geopolitical history. This is the real core of your cinema.

Lav Diaz: The struggle of the Filipino, his history, is central to my works. Over the last 10 years a big part of my praxis has been to use cinema as a tool to understand my people, our history, the struggle of being Malay-Filipino, imperialism, colonization, from the pre-Islamic and pre-Hispanic era to the present; our struggle as a nation, our dysfunction, our displacement. I am trying to find answers, questions. This extends to my questions about man’s existence, trying to understand humanity.



gb: You started in 1998 with a film like *Serafin Geronimo*, a violent crime drama based on Dostoevsky's *Crime and Punishment*. Since then you've constantly evolved, film after film, not only in terms of style but also in searching for new ways to face the storytelling and the production processes, creating a new approach to the cinema.

ld: I keep searching. The search is endless, for new ways, new rhythms, new beats, for the look that will suit my cinema best. That's how I keep this medium alive and interesting to me, and hopefully to others. I have to keep developing my own methodology, my own framework, based on my situation, based on what I have. I can only find answers—if I can find answers, at all—on my own terms.



gb: Tell me more about what you mean by your methodology.

ld: Like a perennial student, I learned the craft and I keep learning it: how to use the camera, the philosophy of light, technique and grammar, storytelling, the film school thing, film theories, keeping up with new developments. There's this earnest yearning for an ID, the so-called identity, not to be confused with the ego, but more about the creation or development of my own practice, praxis and process, or style, if you will. There's no cardinal rule, anyway. So in this endless process of learning, I have to keep throwing out what the good book says, at the same time, though such tenets can come handy when you need them, of course. It's deconstruction after deconstruction and continuous discourse. In scripting, for instance, and this has been my process since *Evolution of a Filipino Family*. Even if I have a script ready well in advance, things change drastically during the shoot. Every night I write and revise everything. I follow threads that come every day. When I see something during the shoot that needs to be followed, that needs to be answered, I pursue it freely, without limitations, instinctively, just being fluid about it; trusting that this thread won't lead me astray, into some directionless exercise. If I have a script at the start, it will only be used for pre-production purposes, i.e. locations, budget, and for choosing some actors. Then, during the shoot, if I need to add an actor for a character, the casting continues. In the case of *Norte, the End of History* (2013), there was a script, but then I changed more than ninety percent of it during the shoot. Also, during the shoot, I added actors who became major players in the film. I don't want to do the storyboard idiocy where everything is in place and you shoot mechanically, technically. I don't do that. My process is very organic. It has to grow. It's an organism.

gb: In most of your films you don't use a classical troupe, but three or four collaborators who may change roles in the process. The small crew grows during the film.



gb: I'm interested in this "waiting" perspective. In recent years, in a more or less evident way, several independent filmmakers have developed quite an interesting relationship with the treatment of filmic time, and with the ethic/aesthetic of waiting, most of the time in the sense of "contemplation." This trend is inherent in generations that created a relationship—sometimes ambiguous, sometimes very interesting—with digital video, understood as a technology that enables the violation of the limited duration of film, and also lightening the dispositif. How do you manage to bring together, in your cinema, a practice of struggle through action and the idea of waiting?

ld: I work better that way—a small crew, a tight group, flexible in their functions. We don't rush things. No deadlines and play dates to chase. I tell them, "We will stay on this island, in this village, for, say, two months, three months, hang out, find a story. We work together, we fight, we fuck each other. And when we pack our bags, there's a film." So, they know and understand that this is the process. I wait, they wait. Each morning I tell them, "Here's the new script for today." They read it, study it, we prepare, discuss, perhaps look for an actor to play a new character. It's good to work with people who know my process. Any new thing that comes up, they would know what to do. They understand it's the kind of cinema where nothing is pre-planned except that we will stay in a milieu, struggle to inhabit that habitat, and we will discover and develop the film right there. Wherever we shoot, we encourage the inhabitants to be involved. We hire people there.

ld: We're so used to cinema that is subordinated to action. It's safe to say that ninety percent of all cinema that has been done since the beginning of the medium is subordinated to the movement of the image or to the action of the central character or characters. And also, to that imposed time—two hours or one-and-a-half in duration. So it's hard to negate these perspectives, these methodologies, these frameworks. In my works, I am pursuing a different dynamic. It's so easy for some to just label my works as long films, for a lack of understanding or acknowledgment that it is an aesthetic stand, even an ideology, or a principle or a philosophy, and more of a commitment to greater cinema. So a big part of it is taking that plunge, that risk to be not part of an orthodoxy, the decision to liberate my cinema. The "waiting" perspective of my cinema is a departure from convention and, of course, the space and possibilities provided by digital have contributed much to that liberation, and also an acknowledgment of my culture. Now I can do shots that are not hurried. Now I can embrace a culture that I am familiar with in my cinema. A single shot can last five minutes, thirty minutes or even an hour. I'll wait for the moment. And if I don't take risks, my cinema will die.



gb: Another fundamental trait of your work is a sort of negation of the classical frame "composition." You don't place the actors like statues. You don't seem to be interested in the beauty of the landscape, or a well-built but contrived space, but rather in the presence of a certain body in a certain space. Sometimes you cut off the feet of an actor, sometimes a leg, an arm...

ld: Yes, I hear some people say, "Ah, it's an imperfect shot." But what's a perfect shot? Just because it doesn't follow the usual methodology, it's flawed cinema? It's hard to believe, but even intelligent people, so-called cinema experts, say those things. Flawed cinema, perfect cinema? There's no such thing.







gb: I don't want to be obsessive about this idea of waiting, but I see a strong relation between the waiting and your idea of time. It's quite crucial in your approach. Your work seems to be structured as a continuous act of questioning contemporary cinema—the modes of production, the montage, the role of the artist (poet, painter, musician, filmmaker)—through a reflection on time and temporality. Can you explain your philosophy in approaching this central, sensitive question? People who see your films have to struggle through these long shots, long scenes.

ld: It's just a simple principle really. It's about emancipating my cinema. Being very, very poor, a marginalized artist, made me pursue other ways of doing things just to be able to make cinema. In the process, it made me see and realize other salient things, i.e. shooting with a few people, working within your means, throwing out the usual way of doing it. I became dialectical in a way. I started challenging or just questioning social conventions with deeper conviction in opposition to my autonomy as an artist, as an individual. And so, I challenged and questioned cinema conventions. I must make cinema on my own terms and praxis for my aesthetic to survive. Just within my being, I declared that MY CINEMA IS NOT FOR SALE. That pronouncement is in defiance to the sickening practice of doing cinema for the market or for an industry.

Defying a formidable system like the one being practiced in cinema is a struggle. It's hard to fight that. To destroy a system you have to create a new one, and in my case I created my own system. In this framework, I just have to be very truthful, honest, responsible and simple—that's the core. How to achieve this? I have to impose my own culture, my own perspective, how I understand life, where I'm coming from. I'm a Filipino, I'm a Malay, so maybe, just maybe, I want to shoot like a Malay, or shoot the Malay way, the Filipino way. The waiting is very much related to the fact that the Malay is governed by space, too much space. Our understanding of time is, like, the sun going down, the sun coming up, the storm coming. We have twenty to twenty-eight typhoons every year. We wait for typhoons to arrive and destroy us again, to devastate us once more. And after the typhoons, we regenerate, there is rebirth, we accept this cycle of life.

The so-called audiences' struggle with my praxis, the long shots and the long scenes, is a direct result of being conditioned to the montage, the fast cuts to cuts, which are regular fare in the movies. The process of changing habits is going to take a while. I have no complaints. My cinema can wait.



gb: Your idea of time is also related to Christianity.

ld: Pretty much, because besides the understanding that I am a Malay, a Filipino, Catholicism has been with us for such a long, long time. Acceptance, fatalism, life and death, good and evil, guilt, sacrifice, salvation, these are all Christian perspectives.



gb: For this last film in particular you worked on different cultural traditions in Philippine history, such as the banished traditions and practices of the pre-Hispanic and pre-Islamic periods. Every single villager—the sisters, the priest, the poet, the shaman, the witch, the spy—represents a different approach to the idea of time. The incredible thing is that you can experience and feel the progressive dissolution of the village through the invasion of the army, because they impose their own martial time through the curfew, destroying the village's organic sense of time.

ld: The village is a metaphor for decay, death, and of course rebirth, the proverbial cycle of life. The poet said it best in the film: everything can be reclaimed. The poet is very hopeful that everything can be regenerated. Death is also a form of rebirth. It's a chapter in history, but then also a new echo of what is coming. We're here now, it's the 21st century, and you can still feel the displacement, the dysfunction, everything evolving and moving. Of course, there's a general lack of understanding of history, of what happened before. I use a philosophical line as a rephrasing of our own idea of this very selective truth and history.

Yes, *From What Is Before* really works on different approaches or, you might say, faces of time. The title alone connotes nostalgia, maybe a philosophical line; it might suggest a tribute to a lost epoch, but it's about the now. Pacita's decision to kill her sister and commit suicide is a finality and a certainty. It's the end, a conclusiveness. The coming of the army is a displacement, an uncertainty, a foreboding, an imposition; you know that the uncertainty of the future is actually coming, evil is at hand. The village will experience darkness, it will die. But at some point, you know that the cataclysm will end and there will be some rebirth. But what kind of incarnation will it be?



gb: Regarding this “rephrasing” of Philippine national history, I'm thinking of the thin red line that could divide or link the last part of *Melancholia* (2008) with the last part of *From What Is Before*, because these two films develop different ideas of redemption and liberation. The warriors in both films have two different ways of approaching the struggle. In *From What Is Before*, it's clear in the reference to a precise moment in your history that you are playing with classic cinematic characters. The partisan girl is an example. She's strong, arrogant, almost a caricature. Whereas in *Melancholia*, you seem to work on another level with time and the characters. In the end there's a strange fluidity in the loss of any hope, in the defeat of Julian. The bodies are almost dissolved in the forest and in the river when the revolutionaries become fugitives.

ld: In *Melancholia* there's a kind of liberation towards the end, where Julian finally embraces a nameless persona after a long struggle. One can sense a kind of defeat in his demeanor, especially when he says, “I am not Julian.” But at the same time, there's also a contradictory feeling of the soul being uplifted, a spiritual transcendence, with Julian finding eternal solace with what's around him. *From What Is Before* happens in the two years leading up to Martial Law, a very brutal period in our history, bloody on all fronts. Marcos was trying to be the god of all things, controlling, conditioning, destroying everything—institutions and individuals. Everything that he did was all-encompassing in its complete evilness. It affected the whole of the Filipino psyche. The regime eventually imploded, self-destructing in a very corrosive way. It was violent, visceral. The woman at the end of the film is a militia leader, pretty much a caricature but a truthful portrayal of these very violent persons armed by the military to spread terror among civilians.



gb: When they're burning that body in the river, there's a voice-over saying, "This is the story of a cataclysm, this is the story of my land." This time it's an interior cataclysm. In any case, the question of rebirth is central. I remember the first time I saw *Death in the Land of Encantos*, in 2007 in Venice. At the end I stood up and looked at the 15 or 20 "survivors" in the theater of the Casinò, and they looked at me. I have to confess that I felt a sense of us counting each other. We were there, together. The experience extended way beyond your film, like a rebirth, for the single spectator but also for the entire cinema. Is this experience of being in a cinema and seeing a film—your film or other films—in continuity, with other people, central for you?

ld: Yes, the common experience, the cinema experience, the shared trip, being part of it, is important—the immersive state. Great cinema has that attribute, where one can experience a rebirth. Some call it change.



gb: At the Rotterdam Film Festival in 2009, for the group show "Haunted House," you produced the installation *Manila's Dark Room*, which brought together your musical experience with The Brockas [led by Lav Diaz, Khavn De La Cruz, Emerson Reyes and Chris Fujiwara] and the history of the Philippine *desaparecidos* with a tactile installation made of photos, sound, and physical elements. Last time we met, you told me that you were wondering if it were possible to make an installation of some of your filmic works, which ideally could somehow benefit from being outside traditional cinema spaces.

ld: We actually did an experiment installing *Death in the Land of Encantos* at Spin Gallery in Toronto some years ago. They also did it in Barcelona via *Evolution of a Filipino Family*. It's different installing a film that's made for viewing in the dark. Cinema needs an immersive condition, which is the dark, and sound is an important factor, too, because it reinforces all the senses, especially the touch. Without a really dark and good sound area, it loses the tactile element. It becomes just like a painting, a moving painting if you will, or the now very popular video installation. But it's cool by me to show it in a very different set-up.

The Hong Kong Film Festival is planning to do an installation of all of my works, from my first long film to the latest, in a single show. Let's see.



gb: I would like to ask you something about Philippine independent cinema. Your generation grew up with Lino Brocka's films; his importance was central. How do you feel about the last generation's work? Is there a real scene? Where is it going?

ld: I think it's really dynamic. My beef with the new generation is that I'm frustrated with the practice of some people. They make films so fast. If you can do magic, yes, why not, but I think it's very irresponsible in so many ways. You can't achieve great aesthetics by chance. There's a lot of work made every year, maybe more than a hundred new works, but there's no struggle to put cinema on a higher level. They just follow the techniques and the practices of old. It's dynamic, but in terms of quality, it's really wanting. Otherwise, I'm hopeful. They will mature someday. But they have to work harder, put more emphasis on seeing the medium as an art form, as poetry or philosophy, not just for the market or for the ego. They must dig aesthetically deeper.



gb: Are you working on something new?

ld: There's this long, long, long-standing project we've been trying to put together about Gregoria Álvarez de Jesús and her husband, the late national hero Andrés Bonifacio. He was one of the first *desaparecidos* in the country. Maybe we will start shooting in December. I'll try to organize pre-production in September. It's going to be a very long work again. I'm trying to dissect this complicated part of our history where Bonifacio is killed by a rival, the first president of the republic. There's a lot of revisionist history surrounding it now.

gb: This was before the arrival of the US?

ld: Yes. The Philippine revolution was in the late 1800s. It was very cataclysmic. The Philippine revolution was winning, and then Emilio Aguinaldo betrayed Bonifacio, the leader of the revolution. He murdered Bonifacio. He also sold the revolution to the Americans.



gb: Will it be with costumes?

ld: Yes, it's a period film. Again, I will struggle hard to present the truth about our history. The burden of truth is on cinema again.

- P. 86 Serafin Geronimo: Criminal of Barrio Concepcion, 1998
P. 87 Death in the Land of Encantos, 2007
P. 88 Melancholia, 2008
P. 89-91 From What Is Before, 2014
P. 92 Norte, The End of History, 2013
P. 93 From What Is Before, 2014
P. 94 Serafin Geronimo, Criminal of Barrio Concepcion, 1998
P. 95 Death in the Land of Encantos, 2007
P. 96 Norte, The End of History, 2013
All images - Courtesy: the artist

MANILA IN THE CLAWS OF DARKNESS

di Giulio Bursi



Con le quasi sei ore di *From What Is Before* – film vincitore del Locarno Film Festival di quest’anno – il regista filippino Lav Diaz si conferma come una delle figure più decisive del cinema contemporaneo. Dei grandi cineasti rivoluzionari – Kōji Wakamatsu, Masao Adachi, Glauber Rocha, ma soprattutto del conterraneo Lino Brocka, – Diaz raccoglie l’eredità morale, componendo una personale visione della travagliata storia politica delle Filippine. Gli enormi blocchi di tempo e spazio sbizzati attraverso il suo particolare metodo di lavoro sono immaginifaglia, sorta di prolungamento “geologico” delle opere di Ozu, che ricordano gli *earthwork* di Robert Smithson, le azioni di Richard Long e i film Michael Snow piuttosto che il cinema di Béla Tarr o di Wang Bing. Giulio Bursi lo ha incontrato pochi giorni prima dell’assegnazione del Pardo d’Oro.

GB: Iniziamo con l’aspetto più direttamente politico del tuo lavoro: il rapporto con la tua terra – le Filippine –, la sua storia, i suoi conflitti, la sua vicenda geopolitica. Questo è il vero fulcro del tuo cinema.

LD: La lotta del popolo filippino, la sua storia, è centrale nei miei lavori. Negli ultimi dieci anni, gran parte della mia prassi è consistita nell’usare il cinema come strumento per comprendere la mia gente, la nostra storia, la battaglia per l’identità dei filippini malesi, l’imperialismo, la colonizzazione a partire dalle epoche preislamica e preispánica fino al presente; la nostra lotta in quanto nazione, il nostro stato disfunzionale, la nostra perdita di riferimenti. Sto tentando di trovare delle risposte e delle domande, che arrivino a includere interrogativi sull’esistenza umana, nel tentativo di comprendere l’umanità.

GB: Il tuo primo film, del 1998, è stato *Serafin Geronimo*, un *crime drama* basato su *Delitto e Castigo* di Dostoevskij. Da allora, hai avuto un’evoluzione costante, film dopo film, non solo per quanto riguarda lo stile, ma anche per quanto concerne la ricerca di nuovi modi di affrontare la narrazione e i processi di produzione, creando un approccio nuovo al cinema.

LD: Continuo a cercare. La ricerca di nuove modalità, ritmi e tematiche che si confacciano al meglio alla forma che voglio dare al mio cinema, è infinita. È questo il modo in cui mantengo il medium vitale e interessante per me e, spero, per gli altri. Devo continuare a sviluppare la mia metodologia, il modo in cui strutturo il lavoro, che si basa sulla mia situazione, su ciò che ho. Posso solo trovare risposte – semmai sia possibile – alle mie condizioni.

GB: Dimmi qualcosa di più circa ciò che intendi con la tua metodologia.

LD: Quella di un perenne studente; ho imparato il mestiere e ho continuato a impararlo: come usare la cinepresa, la filosofia della luce, la tecnica e la grammatica, la narrazione, le questioni “scolastiche”, le teorie filmiche, e mi sono sempre tenuto al passo con i nuovi sviluppi. C’è il sincero desiderio di un’identità, da non confondersi con l’ego, un desiderio legato alla creazione e allo sviluppo della mia stessa pratica, prassi e processo – o stile – se preferisci. Non c’è una regola cardinale, in ogni caso. Quindi in quest’infinito processo di apprendimento devo, nel contempo, continuare a liberarmi di ciò che dicono i libri, anche se, certamente, tali fondamenti possono dimostrarsi utili quando se ne ha bisogno. Si tratta di una continua decostruzione e di un ininterrotto dibattere, per esempio nel redigere un copione; e questo è stato il mio modo di procedere fin da *Evolution of a Filipino Family*. Anche se ho una sceneggiatura pronta da molto tempo, le cose cambiano drasticamente durante le riprese. Ogni notte scrivo e passo in revisione ogni cosa. Seguo suggerimenti che mi arrivano quotidianamente. Quando vedo qualcosa che richiede attenzione, che ha bisogno di una risposta durante le riprese, mi metto sulle sue tracce liberamente, senza pormi limiti, istintivamente, in maniera semplicemente fluida; avendo fiducia che questo suggerimento non mi porterà fuori strada, in qualche esercizio privo di direzione. Se all’inizio ho un copione, sarà utilizzato solo per scopi preproduttivi, per esempio location, budget, e la scelta di alcuni attori. Poi, durante le riprese, se ho bisogno di aggiungere un attore per un personaggio, il casting continua. Nel caso di *Norte, the End of History* (2013), c’era un copione, ma poi ne ho cambiato più del novanta per cento durante le riprese. Inoltre, sempre durante le riprese, aggiungo attori che diventano fondamentali del film. Non voglio seguire pedissequamente lo storyboard dove ogni cosa è al suo posto, obbligandoti a filmare meccanicamente, in maniera tecnica. Non faccio così. Il mio processo è molto organico. Deve crescere. È un organismo.

GB: Nella maggior parte dei tuoi film non usi una troupe classica, ma tre o quattro collaboratori che possono cambiare ruolo nel processo. Questa piccola squadra cresce durante il film.

LD: Lavoro meglio in quel modo – una piccola squadra, un gruppo affiatato, flessibile nelle sue funzioni. Non affrettiamo le cose. Nessuna scadenza e appuntamento da inseguire. Dico loro: “Resteremo su quest’isola, in questo villaggio, per, diciamo, due o tre mesi; uscite fuori, trovate una storia. Lavoriamo insieme, combattiamo, scopiamo fra noi. E quando facciamo i bagagli, il film è finito”. Quindi loro sanno che questo è il processo. Io aspetto, loro aspettano. Ogni mattina dico loro: “Ecco il nuovo copione per oggi”. Lo leggono, lo studiano, ci prepariamo e

discutiamo, a volte cerchiamo un attore che interpreti un nuovo personaggio. È una cosa positiva operare con gente che conosce il modo in cui lavoro. Ogni cosa nuova che si presenta, loro sanno cosa fare. Capiscono che è il tipo di cinema dove niente è pianificato eccetto il fatto che entreranno a far parte di un contesto, lotteranno per abitare quel territorio, e scopriremo e svilupperemo il film proprio sul posto. Dovunque filmiamo, incoraggiamo gli abitanti a essere coinvolti. Assumiamo gente del posto.

GB: M’interessa questa prospettiva dell’“attesa”. Negli ultimi anni, in modo più o meno evidente, diversi registi indipendenti hanno sviluppato rapporti piuttosto interessanti con il trattamento del tempo filmico e con l’etica/estetica dell’attesa, il più delle volte intesa come contemplazione. Questa tendenza è innata nelle generazioni che hanno creato un rapporto (a volte ambiguo, a volte molto interessante) con il video digitale, una tecnologia atta a violare la durata limitata del film, e a alleggerire il dispositivo. Tu come sei riuscito a unire, nel tuo cinema, una pratica di lotta attraverso l’azione e l’idea dell’attesa?

LD: Siamo completamente abituati a un cinema subordinato all’azione. Non è esagerato dire che il novanta per cento di tutto il cinema prodotto fin dall’esordio del medium è subordinato al movimento dell’immagine o all’azione del personaggio o dei personaggi principali; e anche all’imposizione della durata di due ore o di un’ora e mezzo. Quindi è difficile negare queste prospettive, queste metodologie, queste strutture. Nei miei lavori perseguo una dinamica diversa. Per alcuni, è molto facile etichettare il mio lavoro semplicemente come “lunghi film”, a causa della mancanza di comprensione o di conoscenza del fatto che si tratta di una precisa presa di posizione estetica, persino di un’ideologia, di un principio o di una filosofia, di qualcosa che va oltre la completa dedizione al grande cinema, e il cui punto di forza consiste nel buttarsi, nel prendersi il rischio di non essere parte di un’ortodossia, nella decisione di liberare il cinema. La prospettiva dell’“attesa” nel mio cinema è un allontanamento dalle convenzioni e, certamente, lo spazio e le possibilità offerte dal digitale hanno contribuito molto a questa liberazione, e anche a un riconoscimento della mia cultura. Ora posso effettuare delle riprese senza fretta. Ora posso abbracciare, attraverso il mio cinema, una cultura con cui ho familiarità. Una singola ripresa può durare cinque, trenta minuti o persino un’ora. Attenderò il momento. E se non accetto rischi, il mio cinema morirà.

GB: Un altro tratto fondamentale del tuo lavoro è una sorta di sovvertimento della “composizione” classica dell’inquadratura. Non collochi gli

attori come statue. Non sembri interessato alla bellezza del paesaggio, o a uno spazio ben costruito ma innaturale, quanto piuttosto alla presenza di un determinato corpo in un determinato spazio. A volte tagli fuori il piede di un attore, a volte una gamba, un braccio...

LD: Sì, ho sentito alcune persone dire: "Ah, è una ripresa imperfetta". Ma qual è una ripresa perfetta? Solo perché è un tipo di cinema che non segue il metodo abituale, si tratta forse di un cinema difettoso? È difficile da credere, ma persino persone intelligenti, i cosiddetti esperti di cinema, dicono quel tipo di cose. Cinema imperfetto, cinema perfetto? Non esiste niente del genere.

GB: Non voglio sembrare ossessivo su quest'idea dell'attesa, ma vedo una forte relazione fra l'attesa e la tua idea di tempo. È piuttosto cruciale nel tuo metodo. Il tuo lavoro sembra essere strutturato come una costante messa in discussione del cinema contemporaneo – i modi di produzione, il montaggio, il ruolo dell'artista (poeta, pittore, musicista, regista) – attraverso una riflessione sul tempo e sulla temporalità. Puoi illustrarmi la tua filosofia nell'affrontare questa delicata e fondamentale questione? La gente che assiste ai tuoi film si trova a fronteggiare queste lunghe riprese e scene.

LD: Si tratta, in realtà, di un principio semplice che consiste nell'emancipare il mio cinema. Il fatto di essere stato un artista marginalizzato e molto povero, mi ha fatto intraprendere altri modi di affrontare le cose solo al fine di poter fare cinema. Questo mi ha permesso di vedere e realizzare altre cose salienti, per esempio filmare con poche persone, lavorare con i limiti dei miei mezzi, respingere il modo usuale di agire. Sono diventato, in un certo senso, dialettico. Ho iniziato a sfidare o semplicemente a mettere in dubbio, con maggiore convinzione, le convenzioni sociali che si opponevano alla mia autonomia di artista e d'individuo. E quindi, ho sfidato e messo in dubbio le convenzioni cinematografiche. Devo fare cinema a modo mio e attraverso il mio metodo affinché la mia estetica sopravviva. Dentro di me, ho dichiarato che IL MIO CINEMA NON È IN VENDITA. Questo pronunciamento è in spregio alla pratica malata di fare cinema per il mercato o per l'industria.

Sconfiggere un sistema formidabile come quello su cui si basa il cinema è una guerra ardua. Per distruggere un sistema devi crearne uno nuovo; nel mio caso l'ho fatto. Il nocciolo di questa concezione è la sincerità, l'onestà, la responsabilità e la semplicità. Come arrivarci? Devo imporre la mia cultura, la mia prospettiva, il modo in cui interpreto la vita, il luogo da dove provengo. Sono un filippino, sono un malese, quindi forse, e solo forse, voglio filmare come un malese, nel modo malese e secondo il metodo filippino. L'attesa è collegata in particolare al fatto che la Malesia è governata dallo spazio, da un eccesso di spazio. La nostra comprensione del tempo consiste in qualcosa di simile a: il sole tramonta, il sole sorge, è in arrivo la tempesta. Abbiamo da venti a ventotto tifoni l'anno. Aspettiamo che i tifoni arrivino e ci distruggano di nuovo, che ci devastino ancora una volta. E dopo i tifoni, ci rigeneriamo, si verifica una rinascita, accettiamo questo ciclo della vita.

Il cosiddetto scontro del pubblico con la mia prassi, con le mie lunghe riprese e scene, è un diretto risultato del suo condizionamento al montaggio serrato tipico di molti film. Il processo di cambiamento delle abitudini necessiterà di un po' di tempo. Ma non mi lamento. Il mio cinema può aspettare.

GB: La tua idea di tempo è anche legata alla cristianità.

LD: Lo è abbastanza, perché a parte l'idea di essere un malese, un filippino, il cattolicesimo è stato presente per moltissimo tempo. L'accettazione, il fatalismo, la vita e la morte, il bene e il male, la colpa, il sacrificio, la salvezza, tutte queste sono prospettive cristiane.

GB: Per quest'ultimo film hai lavorato con tradizioni culturali diverse della storia filippina, come le tradizioni e le pratiche bandite dei periodi pre-spanico e preislamico. Ogni singolo abitante del villaggio – le sorelle, il prete, il poeta, lo sciamano, la strega, la spia – rappresenta un approccio differente all'idea di tempo. La cosa incredibile è che si può esperire e avvertire la progressiva dissoluzione del villaggio a causa dell'invasione delle truppe armate, perché esse impongono il loro

tempo marziale attraverso il coprifuoco, distruggendo il senso organico del tempo del villaggio.

LD: Il villaggio è una metafora della decadenza, della morte, e certamente della rinascita, del proverbiale ciclo della vita. Il poeta lo dice perfettamente nel film: "Ogni cosa può essere risanata". Il poeta è fiducioso che ogni cosa si possa rigenerare. La morte è, a sua volta, una forma di rinascita. È un capitolo della storia, ma anche una nuova eco di ciò che verrà. Siamo qui adesso, è il Ventunesimo secolo, e si può ancora avvertire il senso di smarrimento, di disfunzione, ogni cosa evolve e progredisce. Certamente, c'è una generale mancanza di comprensione della storia, di ciò che è successo prima. Utilizzo una battuta filosofica per riformulare la nostra idea particolarmente selettiva di questa verità e storia.

Sì, *From What Is Before* funziona su diversi approcci o, si potrebbe dire, aspetti del tempo. Il titolo in sé connota la nostalgia, forse una visione filosofica; potrebbe suggerire un tributo a un'epoca perduta, ma riguarda l'adesso. La decisione di Pacita di uccidere sua sorella e di suicidarsi è un'irrevocabile certezza. È una fine, qualcosa di definitivo. L'arrivo delle truppe è una perdita di riferimenti, una situazione d'incertezza, un presentimento, un'imposizione; si capisce che l'incertezza del futuro sia alle porte, la malvagità sia vicina. Il villaggio esperirà l'oscurità, morirà. Ma, a un certo punto, si capisce che il cataclisma finirà e che ci sarà una sorta di rinascita. Ma che tipo d'incarnazione avrà luogo?

GB: Riguardo a questa "riformulazione" della storia nazionale filippina, sto pensando alla sottile linea rossa che potrebbe dividere, o legare l'ultima parte di *Melancholia* (2008) con l'ultima di *From What Is Before*, perché questi due film sviluppano idee diverse di redenzione e liberazione. I guerrieri di entrambi i film hanno due diversi modi di affrontare la lotta. In *From What Is Before*, è chiaro il riferimento a un preciso momento della tua storia cui stai dando vita attraverso personaggi cinematografici classici. La ragazza partigiana ne è un esempio. È forte, arrogante, quasi una caricatura, mentre in *Melancholia*, sembri lavorare su un altro livello con il tempo e i personaggi. Alla fine c'è una strana fluidità nella perdita di ogni speranza, nella sconfitta di Julian. I corpi sono quasi dissolti nella foresta e nel fiume quando i rivoluzionari diventano dei fuggitivi.

LD: In *Melancholia* c'è una sorta di liberazione verso la fine, quando Julian finalmente si trasforma in una figura senza nome dopo una lunga lotta. Si può avvertire un senso di sconfitta nel suo atteggiamento, specialmente quando dice: "Non sono Julian". Ma, allo stesso tempo, si produce una sensazione contraddittoria come se l'anima fosse sollevata, una trascendenza spirituale, con Julian che trova un sollievo continuo in ciò che lo circonda. *From What Is Before* ha preso vita nei due anni che hanno preceduto la Legge Marziale, un periodo molto brutale della nostra storia, sanguinoso su ogni fronte. Marcos stava cercando di essere il dio di tutto, controllando, condizionando, distruggendo qualsiasi cosa – istituzioni e individui. Tutto ciò che faceva era totale nella sua completa crudeltà. Ha segnato la psiche dell'intero popolo filippino. Il regime alla fine è imploso, autodistruggendosi con estrema aggressività, è stato violento e viscerale. La donna alla fine del film è una leader della milizia, sembra un ritratto piuttosto caricaturale ma è aderente al modo in cui erano queste persone: violentissime, armate dai miliziani per diffondere il terrore fra i civili.

GB: Quando bruciano quel corpo nel fiume, c'è una voce fuori campo che dice: "Questa è la storia di un cataclisma, questa è la storia della mia terra". Quest'epoca è un disastro interiore. In ogni caso, la questione della rinascita è centrale. Ricordo la prima volta che ho visto *Death in the Land of Encantos* nel 2007 a Venezia. Alla fine mi sono alzato in piedi e ho guardato i quindici o venti "sopravvissuti" nel teatro del Casinò, e loro hanno guardato me. Devo confessare che ho avvertito il senso di "contarsi". Eravamo là, insieme. L'esperienza si estendeva molto oltre il tuo film, come una rinascita, per il singolo spettatore ma anche per l'intero cinema. Quest'esperienza di essere in un cinema e di vedere un film – il tuo film o altri film – vicino ad altre persone è centrale per te?

LD: Sì, è importante essere parte dell'esperienza comunitaria e del viaggio condiviso che è l'esperienza

cinematografica con il suo stato immersivo. Il grande cinema possiede quell'attributo, attraverso cui si può fare esperienza di una rinascita. Qualcuno lo chiama cambiamento.

GB: Al Rotterdam Film Festival del 2009, per la mostra collettiva "Haunted House", hai creato l'installazione *Manila's Dark Room*, che ha unito la tua esperienza di musicista con i The Brockas [che sono Lav Diaz, Khavn De La Cruz, Emerson Reyes e Chris Fujiwara], con la storia dei *desaparcidos* filippini attraverso un'installazione tattile composta di foto, suono, ed elementi fisici. L'ultima volta che ci siamo incontrati mi hai detto di esserti chiesto se sarebbe stato possibile creare un'installazione con alcuni dei tuoi lavori filmici, che in qualche modo avrebbero beneficiato dall'essere fuori dai tradizionali spazi cinematografici.

LD: In realtà, abbiamo fatto un esperimento, installando, alcuni anni fa, *Death in the Land of Encantos* alla Spin Gallery di Toronto. L'hanno fatto anche a Barcellona tramite *Evolution of a Filipino Family*. È diverso installare un film che è nato per la visione al buio. Il cinema ha bisogno di una condizione immersiva, che è il buio, e anche il suono è un fattore importante, perché rinforza tutti i sensi, specialmente il tatto. Senza un'area veramente buia e dalla buona acustica, il cinema perde l'elemento tattile. Diviene semplicemente pari a un dipinto, un dipinto in movimento, se vuoi, o come la videoinstallazione, attualmente popolarissima. Ma è stato comunque interessante, secondo me, mostrarlo in un allestimento diverso.

L'Hong Kong Film Festival sta progettando di creare un'installazione di tutti i miei lavori, dal mio primo film lungo all'ultimo, in un'unica mostra. Vedremo.

GB: Vorrei chiederti qualcosa riguardo la filmografia indipendente filippina. La tua generazione è cresciuta con i film di Lino Brocka; la sua importanza è stata centrale. Cosa pensi dei lavori dell'ultima generazione? Esiste una vera scena? E dove sta andando?

LD: Credo che sia molto dinamica. Il mio appunto alla nuova generazione è che mi frustra la pratica di alcune persone che producono film a tutta velocità. Puoi fare miracoli, sì, perché no, ma credo che sia un modo molto irresponsabile di lavorare in molti sensi. Puoi raggiungere grandi risultati estetici per caso. C'è molto lavoro prodotto ogni anno, forse più di un centinaio di nuovi lavori, ma manca la sfida per portare il cinema a un livello più elevato. E si seguono semplicemente le vecchie tecniche e prassi. È un cinema dinamico ma, in termini qualitativi, è molto carente. Tuttavia nutro speranze che un giorno o l'altro matureranno. Ma devono lavorare duramente, porre maggior enfasi nell'interpretare il mezzo cinematografico come una forma d'arte, come poesia o filosofia, e non semplicemente per il mercato o per appagare il loro ego. Dal punto di vista estetico, devono scavare più in profondità.

GB: Stai lavorando a qualcosa di nuovo?

LD: Ho un progetto di vecchissima data che abbiamo cercato di mettere insieme su Gregoria Álvarez de Jesús e suo marito, il defunto eroe nazionale Andrés Bonifacio. Lui è stato uno dei primi desaparecidos del Paese. Può darsi che inizieremo a filmare a dicembre. Proverò a organizzare la pre-produzione a settembre. Di nuovo, sarà un lavoro lunghissimo. Proverò a dissezionare questa complicata parte della nostra storia durante la quale Bonifacio è stato ucciso da un rivale, il primo presidente della Repubblica. C'è molta storia revisionista che circonda l'evento adesso.

GB: Questo è avvenuto prima dell'arrivo degli americani?

LD: Sì. La rivoluzione filippina si è svolta alla fine dell'Ottocento. È stata completamente devastante. La rivoluzione filippina stava vincendo, e allora Emilio Aguinaldo ha tradito Bonifacio, il leader della rivoluzione. L'ha assassinato, ed ha anche venduto la rivoluzione agli americani.

GB: Sarà in costume?

LD: Sì, sarà un film storico. Di nuovo, lotterò duramente per presentare la verità sulla nostra storia. L'onere della verità cade di nuovo sul cinema.