

PICADO FINO

Feines Pulver

Land: Argentinien 1996. **Produktion:** 5600 Film - Esteban Sapir. **Regie, Buch, Kamera:** Esteban Sapir. **Kamera:** Víctor 'Kino' González. **Schnitt:** Marcelo Dujo, Miguel Martín. **Musik:** Francisco Sicilia. **Ton:** Gaby Kerpel. **Ausstattung:** Cristina Tavano.

Darsteller: Facundo Luengo (Tomás), Belén Blanco (Ana), Marcela Guerty (Alma), Fanny Robman, Nora Zinski, Sandro Nunciatta, Ricardo Merkin, Laura Marti, Miguel Angel Solá, Juan Leyrado.

Format: 16mm, Schwarzweiß. **Länge:** 80 Minuten.

Uraufführung: 5. August 1996, Filmfestival Mar del Plata.

Weltvertrieb: Sandra Gugliotta - De las Artes. 1125 Buenos Aires/Argentina. Fax: (54-1) 924 09 95.

Inhalt

Tomás, ein achtzehnjähriger jüdischer Junge, lebt mit seiner Familie in der Industrievorstadt Villa Linch. Er hat eine Freundin, Ana, die Geige spielt. Sie liebt die Musik ebenso wie Tomás und trägt ihr erstes Kind im Leib. Eines Tages erscheint Alma auf der Szene. Tomás verliebt sich in sie und ignoriert Ana. Die einzige Verbindung zwischen ihnen bildet das wachsende Leben in ihr. Tomás denkt, daß alles relativ ist. Er träumt von Reisen nach Norden. Aber dafür bräuchte er Geld. Alma bringt ihn mit Merkin zusammen, einem Dealer. Der bietet ihm die Möglichkeit, in kurzer Zeit viel Geld zu machen. Tomás läßt sich davon blenden. Er verfällt einem ausweglosen Traum, in dem ihn Ana verläßt, weil sie versuchen will, das zu retten, was von ihm übriggeblieben ist: das neue Leben, das zur Welt kommt. Ein Kind, das wie sein Vater auf die Bäume starrt, die sich im Wind wiegen.

Der Regisseur über den Film

Das niedrige Budget und das Alter der drei Hauptdarsteller (Facundo Luengo ist achtzehn, Belén Blanco siebzehn, Marcela Guerty zwanzig) haben die Ästhetik von PICADO FINO beeinflusst und zu seinem besonderen Stil geführt. Von Anfang an hatte ich die Absicht, die Erfahrungen eines jüdischen Jugendlichen darzustellen. Ich wollte von der Kurzsichtigkeit sprechen, mit der er nur das sieht, was er sehen will.

Der Film wirft einen sehr simplen, fast unschuldigen Blick auf die Figuren, die er mit einer Vielfalt von Objekten in Verbindung bringt, so, als ob die Welt neu entdeckt und nach einer ganz persönlichen Logik geschaffen wird. Diese Welt bietet wenig Raum für Worte, denn 'Worte bringen ständig Fragen hervor'. Es gibt jedoch Töne, Herzschläge, Rhythmen, Leben. Die Töne sind so roh bearbeitet wie die Bilder, sie dienen ganz einfach als Texte im Film, jenseits von Sprachgrenzen, zu einem universalen Verständnis. PICADO FINO erzählt also in seinen tausendfünfhundert Einstellungen eine einfache Geschichte in einer Welt, die nicht so einfach ist.

Film als Wiederentdeckung der Welt

Peter B. Schumann: Dein Film zeigt das Lebensgefühl von Jugendlichen, die am Rand der Gesellschaft leben, fast wie Ausgestoßene. Ist das Dein Bild der Jugend Argentiniens oder zumindest von Buenos Aires?

Esteban Sapir: Sagen wir, das ist ein Aspekt, diese Aufdringlichkeit und das Sich-Abschotten der Figuren, das ist das Hauptthema von PICADO FINO. Dazu gehört der Wunsch, an einen anderen

Synopsis

Tomás is an 18-year old Jewish boy who lives in the industrial suburb of Villa Linch. He has a girlfriend named Ana who plays the violin. She loves music as much as Tomás does and is pregnant with his child. One day, Alma comes into their lives. Tomás falls in love with her and henceforth ignores Ana. Their unborn child is the only link left between them. Tomás doesn't believe in the absolute. He dreams of travelling north, but lacks money to fund the journey. Alma introduces him to Merkin, a dealer. The latter offers him the chance to earn a lot of money in a short time. Tomás is dazzled. He becomes embroiled in a hopeless fantasy. Ana leaves him in an attempt to save what's left of him: his unborn child. A child which, like his father, will gaze at the trees swaying in the wind.

About the film

The film's low budget as well as the actors' age (Facundo Luengo, 18, Belén Blanco, 17, Marcela Guerty, 20) have influenced the aesthetics of PICADO FINO, resulting in the film's unique style. From the outset I had intended to portray the experiences of a Jewish youngster. I wanted to talk about his myopia, how he only sees what he wants to see.

The film takes a very simple, almost innocent look at the protagonists. It creates encounters between people and a number of objects, in a way that reinvents the world according to a very personal logic. This world has little room for words because "words constantly produce questions". There are sounds, heartbeats, rhythms, life. The sounds are as crudely edited as the images, they serve as texts in the film, going beyond the limits of language, towards a universal understanding.

PICADO FINO tells a simple story set in a less-than-simple world.

Esteban Sapir

Film as rediscovery of the world

Peter B. Schumann: Your film shows young people's lives at the margins of society, living almost like outcasts. Is this your image of Argentina's youth or at least of Buenos Aires?

Esteban Sapir: Let's say that this is one aspect, this obtrusiveness, the deliberate isolation of the protagonists, that's the primary topic in PICADO FINO. Part of it is the desire to run away without knowing where to go or how to get there. The protagonists suffer from a certain lack of mobility. They are like the dog in front of a butcher shop. Hungrily drooling but staying put out of fear.

P.B.S.: But this young guy, Tomás, he is constantly moving.

E.S.: He always moves in the same space, never leaving it. I try to illustrate his isolation through the shots and the sounds. I use it to create a claustrophobic atmosphere which encircles the protagonists.

P.B.S.: Presumably, the sound is not original sound. Sometimes it even seems as if a sound track were broken, or as if the sound engineer had done shoddy work. Until one notices that it's all deliberate.

Ort fliehen zu wollen, ohne genau zu wissen, wie und wohin eigentlich. Das macht die Figuren bis zu einem gewissen Grad immobil. Man könnte sie vergleichen mit einem Hund vor einer Fleischerei: der Hunger läßt ihm den Speichel im Maul zusammenfließen, aber die Angst hält ihn zurück.

P.B.S.: Aber der junge Typ, dieser Tomás, ist doch dauernd in Bewegung.

E.S.: Er bewegt sich jedoch immer nur im gleichen Raum, verläßt ihn nicht. Dieses Abgeschlossenensein versuche ich auch in den Einstellungen deutlich zu machen und in der Bearbeitung des Tons, ich will damit eine erstickende Atmosphäre um die Figuren herum entwickeln.

P.B.S.: Der Ton ist ja wohl kein Originalton, manchmal glaubt man sogar, die Tonspur sei kaputt, oder der Toningenieur hätte geschlampt, bis sich der Eindruck einer bewußten Deformation herstellt.

E.S.: Ich wollte, daß der Ton sich wie auf einer alten Schallplatte anhört. Gleichzeitig sollte er dem Ganzen eine gewisse Musikalität geben, der Ton sollte sich wie Musik anhören. Obwohl er ziemlich grell und manchmal unangenehm wirkt, verleiht er dem Film etwas Rhythmisches. Das gesamte Geräusch-Ambiente wurde künstlich erzeugt, mit Hilfe von Samplern. Wir konnten immer nur einige Sekunden Originalton aufnehmen und haben sie dann zu einer Schleife verarbeitet.

P.B.S.: Wieso habt Ihr diesen etwas ungewöhnlichen Weg gewählt?

E.S.: Wir mußten mit Geräten aus der Steinzeit arbeiten: einem Macintosh-Prozessor 'Classic 2' und einem Sampler, mit dem wir nur eine Minute Ton herstellen konnten. Alle Dialoge mußten mit einer Tastatur bearbeitet werden. Sie wurden zunächst asynchron aufgenommen, und dann hat David, unser Tontechniker, jeden einzelnen Dialog mit seiner Klaviatur im Rhythmus der Lippenbewegungen bearbeitet, um die Synchronität herzustellen. Die gesamte Bearbeitung des Tons war ein unglaublicher Prozeß, denn wir konnten uns kein Tonstudio leisten. Wir haben die Dialoge bei mir in der Wohnung aufgenommen, in einem Gehäuse, das wir eigens dafür gebaut haben. Jedesmal wenn draußen der Fahrstuhl ging, mußten wir unterbrechen, deshalb habe ich ihn oft lahmgelegt. Du kannst Dir nicht vorstellen, wie wir diesen Film machen mußten: nur mit dem, was wir gerade zur Hand hatten. Wir mußten uns ständig überlegen, wo wir was einsparen konnten, wie wir was billiger machen konnten, mußten uns immer wieder neue Lösungen einfallen lassen. Wir hatten so wenig Geld, daß wir uns nicht einmal die sonst selbstverständlichen Probekopien des gedrehten Materials leisten konnten.

P.B.S.: Ihr habt also sozusagen blind gedreht?

E.S.: Wir wußten acht Wochen lang nicht, was wir wirklich aufgenommen hatten. Dann habe ich das Negativ auf Video überspielt, den Schnitt in Video gemacht und diese Videokopie einem Negativcutter gegeben, der nach ihr die Filmkopie geschnitten hat. So hat man in Argentinien, glaube ich, noch nie einen Spielfilm hergestellt. Inzwischen haben andere unsere Methode übernommen. PICADO FINO besitzt also nicht nur experimentelle Elemente, er war ein einziges Experiment. Doch bestimmte Sachen würde ich nie wieder machen, wie z.B. drehen, ohne das Material prüfen zu können. Als Kameramann meines Films hatte ich wenigstens einen Eindruck von dem, was ich aufgenommen hatte.

P.B.S.: Dann muß PICADO FINO ja ein unglaublich billiger Film sein. Normalerweise kostet heute ein argentinischer Spielfilm umgerechnet etwa 1,5 bis 2 Millionen Mark.

E.S.: In dieser Summe sind aber bereits die Kosten für den Start des Films und den Verleih enthalten. Der neue Film von Eliseo Subiela *Despábilate amor* hat z.B. etwa so viel gekostet. Für PICADO FINO haben wir dagegen nur etwa 40.000 Mark benötigt, in bar. Tatsächlich hat er mehr gekostet, aber vieles von dem, was wir gemacht haben, kann man nicht berechnen.

E.S.: I wanted it to sound like an old record. It was supposed to add a musical dimension. The sound was supposed to sound like music. Even though it is harsh and even disagreeable, it adds a kind of rhythm to the music. The ambiance was artificially created, with the help of samplers. We were only able to record seconds of original sound, working it into a loop.

P.B.S.: Why did you choose this unusual method?

E.S.: We had to work with stone age equipment: a Macintosh PC Classic 2 and a sampler which could only produce sound for one minute at a time. All dialogues had to be arranged with a keyboard. At first they were recorded asynchronously. Then David, our sound technician, used his keyboard to match each dialogue with the rhythm of moving lips, thus creating synchronicity. The sound production was an unbelievable process since we couldn't afford a proper sound studio. We recorded the dialogues in my apartment using a purpose-built structure. Every time the lift was being used we had to interrupt our work. For that reason I often switched off the lift. You can't imagine the conditions under which we had to make the film. Using nothing beyond what was available right then and there. We constantly had to think about economizing, doing things cheaper, always coming up with alternative solutions. We had so little money, we couldn't even afford to make the usual first print of the material.

P.B.S.: So you had to film 'blindly'?

E.S.: For eight weeks we didn't know what we had recorded. Then I copied the negative onto video, edited the video and gave this video to a negative cutter who produced the film copy. I don't think a single feature film in Argentina has ever been made in this fashion. Other people have now imitated our method. PICADO FINO doesn't simply contain elements of experimentation, it actually is nothing but an experiment. But there are certain things I wouldn't do again. For example, filming without looking at the material. At least, since I did the camera work for the film, I had an impression of what I had filmed.

P.B.S.: PICADO FINO must be a very cheap film. Normally, Argentinian features cost about 1,5 to 2 million DM.

E.S.: This figure also includes distribution costs and the money to bring out the film. The new film by Eliseo Subiela *Despábilate Amor* was about that much. For PICADO FINO we only needed about 40 000 DM, in cash. In reality it was a lot more expensive but we couldn't possibly cost all the items. Much of the work was done without charge.

Filming was very special because I was working with people whose primary interest was the film and not their salary. There were about fifteen of us and we lived like a family in a house belonging to my grandmother. When we worked late we even slept there. Everyone has fond memories of this time. I received many items free of charge: equipment, lighting. The only cost I incurred was an old delivery truck from 1959. You can still buy cars like that in Argentina! I wanted to be independent therefore I kept all costs to a minimum. During the last two weeks I ran out of pesos, so people even had to bring their own food.

P.B.S.: You had a famous actor in your team: Miguel Angel Solá who is known to German audiences as the main protagonist in *Tangos - el exilio de Gardel* or in *Sur* by Fernando Solanas.

E.S.: I am a professional cameraman and photographer and met Miguel Angel Solá during the filming of a television series. I told him about my project. Much, much later, when I was well into the filming, we happened to

P.B.S.: Vermutlich wurden auch viele Arbeitsleistungen ohne Bezahlung erbracht.

E.S.: Das war für mich das Besondere an den Dreharbeiten: mit Leuten zusammenzusein, deren Interesse nicht finanzieller Natur war, sondern die aus Interesse an der Sache mitgearbeitet haben. Wir waren nicht viele, nur etwa fünfzehn Leute, aber wir haben wie eine Familie zusammengelebt in einem riesigen Haus, das meiner Großmutter gehörte, in dem wir auch geschlafen haben, wenn es einmal spät wurde. Alle erinnern sich noch gern an diese Erfahrung. Vieles habe ich kostenlos erhalten: die Ausrüstung, die Beleuchtung. Das Einzige, in das ich etwas Geld stecken mußte, war ein alter Lieferwagen aus dem Jahr 1959, so etwas gibt es noch in Argentinien. Ich habe alle Kosten auf ein Minimum reduziert, denn ich wollte von niemandem abhängig sein. Die letzten beiden Wochen mußten die Leute auch noch das Essen mitbringen, weil ich keinen Peso mehr hatte. (...)

P.B.S.: Dein Film hat verschiedene ästhetische Ebenen, die voneinander abgehoben sind: da ist die Ebene der Zeichen und Symbole, dann die Ebene der Bewegungen der Hauptfigur und schließlich die Welt um sie herum. Sprechen wir mal von der Zeichen-Ebene. Manches erscheint etwas rätselhaft, aber es gibt auch Symbole der Orientierung, richtige Wegweiser.

E.S.: Es sind auch Verkehrszeichen, nach denen wir uns richten müssen. Die Hauptfigur steht aber gerade in permanentem Konflikt mit solchen Wegmarken, denn sie sucht ihren eigenen Weg. Die Zeichen dienen dazu, diesen Konflikt auszudrücken, ihn in die Geschichte, die selbst keinen hat, einzufügen. Denn ich habe im ganzen Film vermieden, Situationen zwischen Personen zu schaffen. Bei mir treffen sich zwei Personen, es geschieht etwas um sie herum, sie reagieren darauf und machen sich auf zu einem anderen Punkt der Geschichte. Die Zeichen und Signale sind eine alternative Form, den Konflikt zum Ausdruck zu bringen.

P.B.S.: Dann gibt es auch eher spielerische Beziehungen, z.B. zwischen den Billardkugeln und der Menschengruppe. Doch dahinter steckt sicher mehr.

E.S.: Ich möchte es mit einem Begriff von Julio Cortázar ausdrücken, der von den 'coagulos' sprach, d.h. in einem bestimmten Moment des Lebens verdichtet sich eine Anzahl von Bildern zu einer Idee. Die Billardkugeln, der Ton der aufeinandertreffenden Kugeln, der Umstand, von einer Gruppe von Leuten umgeben zu sein und Kokain zu verteilen, das unscharfe Fernsehprogramm mit *Batman* - das alles sind einzelne Assoziationen, die eine Situation verdeutlichen, ein Bild vertiefen. Das ist keine Erfindung von mir, aber ich denke, daß das Kino sich mehr auf solche sinnlichen Ausdrucksformen einlassen sollte, denn es darf seine Magie nicht verlieren, sondern muß die ihm inwohnende Kraft seiner Bilder potenzieren. Der Stummfilm besaß das, er konnte einen durch reine, naive Bilder bewegen. Mit *PICADO FINO* wollte ich einen Film machen, der sich dieser Naivität, dieser Einfalt, dieser Unschuld nähert.

P.B.S.: Ich erinnere mich im Zusammenhang mit dem Billardspiel an die Szene mit dem Polizisten: das ist reiner Stummfilm, Bewegung in ihrer ganzen Naivität.

E.S.: Eine Referenz an die Ursprünglichkeit der Bilder. Das war meine Intention bei diesem Film angesichts der geringen Mittel, die ich besaß. Die Spiritualität dieses Kinos ist irgendwie verlorengegangen. Mein höchstes Ziel als Cineast besteht darin, dem Zuschauer das Empfinden zu vermitteln, daß er diese Bilder zum ersten Mal sieht. Jeder Film sollte deshalb eine Wiederentdeckung der Welt sein.

P.B.S.: Auf der Tonspur ist eine in diesem Zusammenhang irritierende Stimme zu vernehmen: die von Hitler. Der junge Typ hat zwar einen jüdischen Hintergrund, was im Film auch ganz klar angesprochen wird. Dennoch erscheint mir die Verwendung dieser Stimme als Ausdruck einer Art Traumatisierung dieses Tomás nicht angemessen. Ich kann es mir aber damit erklären, daß Du als Argentinier natürlich eine andere Beziehung zu dieser Vergan-

meet and he remembered: "It wouldn't hurt your film if I contributed." Except that he had just sustained a neck injury and had to cancel all TV and film engagements. So I added the story of the music teacher with a neck problem to the narrative. It was fascinating to see how he created a character with a physical handicap.

P.B.S.: Your film works on a number of distinctive aesthetic levels: firstly, signs and symbols, secondly, movements by the main protagonist and thirdly, the universe which he occupies. Let's talk about the level of signs. Some of it is mysterious, but there are also signs of orientation, proper directions.

E.S.: There are 'traffic directions' which we have to obey, which are imposed on us. The main protagonist is in permanent conflict with such 'traffic signs', looking for his own path. The signs are there to express the conflict, integrate it into the story which itself lacks conflict. Two people meet, something happens to them, they react and move on to another point in the story. Signs and signals are an alternative form of expressing the conflict.

P.B.S.: There are some playful relationships, for example between the billiard balls and a group of human beings. What's behind this?

E.S.: Let me respond with a concept by Julio Cortázar who speaks about the 'coagulos', i.e. a particular moment in life during which a number of images condense into an idea. In this scene you see the billiard balls, you hear the sound of them touching, there is a group of people one of whom is distributing cocaine, in the background a blurred TV screen is showing *Batman* - all these are singular associations which clarify a situation, an image. I am not inventing this, but I think the cinema should allow such moments of sensual expression more frequently. It shouldn't lose its magic but should heighten the inherent power of its images. Silent film was able to do it, it wanted to stir audiences emotions with its pure and naive images. I wanted *PICADO FINO* to be a film which approximates this naiveté, this simplicity, this innocence.

P.B.S.: I remember the billiard scene with the policeman, that's pure silent cinema, pure movement in all its naiveté.

E.S.: A reference to the naturalness of images. Given the limited funds for this project, that's what I thought I could do with this film. The spirituality of cinema has somehow been lost. My highest aim as a cineaste is to impart to the viewer a feeling that s/he sees these images for the first time. Every film should be a rediscovery of the world.

P.B.S.: There is an irritating voice on the sound track, i.e. Hitler's voice. The film lets it be known that the young guy has a Jewish background. And yet, the use of this voice as an expression of Tomás' trauma doesn't seem appropriate. I could imagine, however, that as an Argentinian you have a different relationship to the past than I do.

E.S.: I just used it to express a certain character trait in our society, our country. Like you said, you experience your history very differently from us. If I had used Videla's voice (he belonged to the junta of generals who established the military dictatorship in 1976) it would have signalled something very concrete to us. Using Hitler's voice signalled a more universal approach. Perhaps I was naive.

P.B.S.: Why does Tomás need to have a Jewish background? Is it autobiographical? Does *PICADO FINO* have autobiographical elements?

E.S.: The boy is Jewish because the film reflects my own family background. I am from a Jewish family, but I am not a practising Jew. The boy feels and says what I used to

genheit hast als ich.

E.S.: Ich habe sie einfach benutzt, um einen bestimmten Charakter unserer Gesellschaft, unseres Landes auszudrücken. Wie Du sagst, erlebt Ihr Eure Geschichte anders als wir. Hätte ich beispielsweise die Stimme von Videla (er gehörte zu der Generals-junta, die 1976 die Militärdiktatur errichtete, die blutigste Terrorherrschaft in der argentinischen Geschichte - Anm. d. Übers.) verwendet, dann hätte das für uns etwas sehr Konkretes bedeutet, ich wollte aber mit Hitlers Stimme etwas Universaleres zum Ausdruck bringen, vielleicht war das ein bißchen naiv gedacht.

P.B.S.: Warum muß Tomás überhaupt eine jüdische Vergangenheit haben? Ist das autobiographisch?

E.S.: Der Junge ist Jude, weil der Film in einem gewissen Grad etwas widerspiegelt, was ich sehr gut kenne: meine Vergangenheit. Ich stamme aus einer jüdischen Familie, bin aber kein praktizierender Jude. Der Junge empfindet das, was ich in seinem Alter empfunden habe, er redet, wie ich damals geredet habe. In gewisser Hinsicht ist das ein ganz engagierter Film: ich fühle mich entblößt auf der Leinwand. Ich will damit nicht sagen, daß mein Leben so aussieht, dann wären wir jetzt nicht zusammen. Aber es gibt da schon ein paar Phantasmen und persönliche Erinnerungen: meine Großmutter, die so ähnlich aussah wie die im Film, die Schildkröte, die sich in meinem Gedächtnis eingegraben hat, kleine Details, kleine Bilder, die nicht zu löschen sind. Der Film greift sie auf, so wie ich sie erinnere.

P.B.S.: Die Kameraarbeit Deines Films ist ungewöhnlich. Es gibt Einstellungen, die man nicht vergißt und die man so im üppig subventionierten argentinischen Kino von heute nicht findet. Nur noch in einem anderen unabhängig produzierten Spielfilm, *Moebius* von der Universidad del Cine, ist eine ähnlich originelle Bildgestaltung zu sehen.

E.S.: Als Photograph lernt man, daß ein Bildausschnitt für sich sprechen muß, geradezu eine Lektion erteilt. Dazu dient meine Suche nach aussagekräftigen Bildern: dieses Quadrat, das sich Leinwand nennt, mit etwas Signifikantem zu füllen. Das Bildformat, das ich am meisten schätze, ist 1:1.33, das Quadrat, das Format des Stummfilms, das ideale Format für diesen Film.

P.B.S.: Wirst Du Deinen nächsten Film wieder in diesem Format und wieder in Schwarzweiß drehen?

E.S.: Eine gute Frage. Den nächsten Film möchte ich in Farbe machen. Henry Alekan, der für die Photographie in den Wenders-Filmen zuständig ist, sagte einmal: „Farbe bedeutet Realität, aber Schwarzweiß ist realistischer.“ PICADO FINO konnte ich nur in Schwarzweiß machen. Aber den nächsten Film muß ich in Farbe drehen. Das war eine nicht wiederholbare Erfahrung.

P.B.S.: Inwieweit hat das Fehlen ausreichender Mittel die Ästhetik Deines Films beeinflußt?

E.S.: Die Einschränkung zwang zu Alternativen. Ich habe viele andere Formen der Produktion gefunden, vor allem materielle. Über einige haben wir gesprochen. Wenn ich 1,5 Millionen Mark zur Verfügung gehabt hätte, dann hätte ich mir wenigstens täglich das gedrehte Filmmaterial angesehen. Aber die Ästhetik hätte sich nicht wesentlich verändert. Für mich spielt sich der Film nun mal in der Bewegung zwischen den vier Seiten ab, die dieses Quadrat bilden. Ich hätte etwas ruhiger drehen können, hätte mein Team vernünftig bezahlt, etwas mehr Sorgfalt auf den Schnitt und auf den Ton verwendet. Ich bin sicher, daß nicht derselbe Film entstanden wäre, denn ich wäre von außen unter Druck gesetzt worden, vom Produzenten, vom Filminstitut, durch das Ablieferungsdatum. Ich habe zwei Jahre gebraucht, um PICADO FINO zu machen, ich hatte kein Geld, aber ich hatte Zeit, und die kostet auch. Vielleicht hätte ich mit diesen 1,5 Millionen Mark die Zeit angehalten, um denselben Film zu machen.

Mit Esteban Sapir sprach Peter B. Schumann

feel and say at his age. In this respect it is a very personal film: I have exposed myself on screen. I don't mean to say my life is like that, then I wouldn't be sitting here with you. But there are certain phenomena and personal memories. My grandmother looked like the grandma in the film. There is the little turtle which I will never forget, small details, little images which are indelibly burnt into my memory. That's what the film draws on.

P.B.S.: Your camera work is unusual. Certain takes are unforgettable. Subsidized, contemporary cinema doesn't produce anything like it. There is one other, independently produced feature film which is similarly original in its camera work, *Moebius* by the Universidad del Cine.

E.S.: As a photographer you learn that each sequence has to be coherent. That's why I always search for strong images. I want to fill this square called screen with something significant. I mostly prefer the format 1:1.33, a square, the format of silent cinema.

P.B.S.: Will you make your next film in this format and in black and white again?

E.S.: A good question. I want the next film to be in colour. Henry Alekan who is responsible for photography in Wenders' films once said: "Colour means reality, but black-white is more realistic." PICADO FINO had to be made in black and white. But the next film must be done in colour. PICADO is an experience which cannot be repeated.

P.B.S.: To what degree did the lack of funds influence the film's aesthetics?

E.S.: Financial limitations forced me to think of alternatives. I found a number of production possibilities, especially material ones. We talked about some of them. If I had been able to spend 1,5 Million DM I would have looked daily at the rushes. But my aesthetic approach wouldn't have changed fundamentally. For me, the film takes place in the movement between the four edges of the square. With a better budget, I would have had more peace of mind, I could have paid my team better, I could have taken more care with the editing and the sound. I am sure the film would have looked very different because I would have been under pressure from the producer, and the film institute, to deliver on time. It took me two years to make PICADO FINO. Although I had no money I had time. Time, however, isn't free either. Perhaps I could have used the 1,5 million DM to stop time in order to make the very same film. (...)

Esteban Sapir was interviewed by Peter B. Schumann

Biofilmography

Esteban Sapir was born on June 6th, 1967, in Buenos Aires and studied camera and photography at the film school of the National Film Institute (INCAA). He works as a cameraman in film and video. PICADO FINO is his first film.

Biofilmographie

Esteban Sapir wurde am 5. Juni 1967 in Buenos Aires geboren und studierte an der Filmschule des Nationalen Filminstituts (INCAA) Kamera und Fotografie. Er arbeitet als Kameramann für Film und Video. PICADO FINO ist seine erste Filmarbeit.