



## ארגנטינה בין קולנוע מיליטנטי לווידיאו-אקטיביזם מורשתו של פרננדו סולאנס (1936–2020)

ד"ר צבי טל

בין קורבנות הפנדמיה הרבים, הלך לעולמו בנובמבר 2020 פרננדו סולאנס, ממייסדי הקולנוע הפוליטי המיליטנטי המחתרתי הארגנטיני בשנות השישים של המאה העשרים. סולאנס היה פוליטיקאי מרדן, חבר בית הנבחרים, חבר האסיפה המחוקקת, אינטלקטואל ויוצר, ובשנת חייו האחרונה נציג מדינתו במטה אונסקו (UNESCO) בפריז. הגיליון הנוכחי של **תקריב**, המוקדש לקולנוע של התנגדות, הוא הזדמנות לסקור את עשייתו וביטויים של מורשתו בווידיאו-אקטיביזם העכשווי.

### 1. הקולנוע השלישי

רוח מהפכנית נשבה באמריקה הלטינית במהלך שנות השישים של המאה ה-20. תסיסת ההמונים הביעה את חוסר הנחת נוכח הפערים החברתיים המעמיקים והמגבלות על חופש הביטוי הפוליטי של המקופחים. הרעיון הפוליטי, שהתנגדות נישאה עליו, ביקר את תבנית היחסים הניאו-קולוניאליים שבין המעצמות הכלכליות לבין ארצות העולם השלישי. לדעת האופוזיציונרים, התבנית של התלות במעצמות העמידה מכשולים בפני פיתוח המשק והכלכלה בארגנטינה. זרמים חדשים של שמאל ראו במאבקי השחרור הלאומי באסיה ובאפריקה, ובמיוחד במלחמה נגד ההתערבות של ארה"ב בווייטנאם, דוגמה ליכולתם של המגזרים העממיים להתנגד לקולוניאליזם ולאימפריאליזם. הם ביקשו להתנער מדרכי הפעולה של מפלגות השמאל הוותיקות, ולגייס את המעמדות המקופחים של פועלים ואיכרים לפעולה רדיקלית. המהפכה הקובנית שימשה הוכחה שניתן לחולל מפנה בחלוקת הכוח והעושר בחברה, ואילו תפיסת "המוקד המהפכני" והמופת האישי של צ'ה גווארה נתפסו כפריקט ממשי שיביא לשינוי בדור הזה.

לאחר ההפיכה הצבאית-אזרחית שהדיחה, בשנת 1955 את הנשיא הנבחר חואן פרון (Perón) והוציאה אל מחוץ לחוק את תנועת ההמונים הפרוניסטית שבמרכזה איגודי העובדים, ארגנטינה עברה טיהור פוליטי כפוי, והוטלו בה פיקוח וצנזורה על התקשורת והתרבות. פרננדו בירי (Birri), יוצא המרכז הניסיוני לקולנוע ברומא (Centro



מחצבתו של הניאוריאליזם האיטלקי, יזם ופיתח (Sperimentale di Cinematografia), כור

בשנים אלה זרם קולנועי של עדות חברתית. בשנת 1956 הקים בירי את בית הספר לקולנוע תיעודי באוניברסיטה הלאומית בעיר סנטה פה, החוג האקדמי הראשון ללימודי קולנוע בארגנטינה, ובו קידם גישה של העמדת המצלמה מול המציאות כדי לתעד את תת-ההתפתחות, הקיפוח והפיגור שהתלות הניאו-קולוניאלית כפתה על המוני העם באמריקה הלטינית, וכך למעשה להתנגד לה (Birri, 11). כנגד תפיסה שרואה בקולנוע מוצר מסחרי פופולרי, ובניגוד לתחכום בסרטים שהאליטה האינטלקטואלית צורכת, בירי ביקש להעלות למסכים את גורלם של המגזרים העממיים וסיבותיו. עם צוות תלמידיו ביים בירי את הסרט התיעודי **זרוק לי מטבע** (*Tire dié*, Birri, 1958), שאותו הגדיר הבמאי כמסה קולנועית לחשיפת חיי העניים בשולי העיר. בהמשך ביים את הסרט העלילתי **המוצפים** (*Los inundados*, Birri, 1962), שייצג בנימה סטירית את גורלם של תושבי שכונות העוני המוצפות בגלל עלית נהר הפרנה (Paraná) והאטימות הממסדית נוכח אסונם. הסרט זכה בפרס ליצירה הראשונה בפסטיבל ונציה, משותף עם דרמה אמריקאית.

דמוקרטיה למחצה חזרה לארגנטינה בשנת 1958. איסור השתתפות הפרוניזם-תנועת ההמונים שבמרכזה איגודי העובדים- בחיים הפוליטיים והציבוריים נותר על כנו והצבא התערב מדי פעם בניהול המדינה. כך ב-1962 הודח הנשיא הנבחר ארטורו פרונדיזי (*Fronidizi*), כי הגנרלים העריכו שאינו מסוגל למנוע התחזקות התנועה האסורה. על רקע התהפוכות הפוליטיות, קולנוענים צעירים יצרו בשולי התעשייה סרטים עלילתיים שזיכו אותם בכינוי "הגל החדש", בהשראת החידושים בקולנוע האירופי. ביצירות בלטה נטייתם לדון בסוגיות של ניכור, חוסר סיפוק ומתח בין דורי בקרב דמויות צעירות בני המעמד הבינוני והגבוה.<sup>1</sup> תחת מגבלות הצנזורה, בסרטים אלה לא יוצג מצבם המידרדר של הפועלים והשכירים, וכן לא יוצגו התערבות המשטר בניהול האיגודים המקצועיים וההדרה של כמחצית האוכלוסייה אל מחוץ למערכת הפוליטית החוקית. לעומת זאת, בקולנוע התיעודי, שנעשה בפורמט 16 מ"מ, הצליחו אחרים להעלות דימויים שחשפו את שנעלם מהקולנוע העלילתי. הבולט במתעדים היה הומברטו ריוס (*Rios*), שחזר מהתמחות במכון ללימודי קולנוע גבוהים בפריז (IDHEC). בסרטו **שחיטה** (*Faena*, 1960), בהשראת **לילה וערפל** (*Resnais*, 1955), יצג ריוס את אכזריותה של העבודה בבית המטבחיים העירוני הענק, בנימה פיוטית שיצרה אלגוריה למצבה של ארגנטינה תחת האיום המתמיד של הצבא. עבודתם המאומצת

<sup>1</sup> נוכח ריבוי "הגלים הקולנועיים החדשים" שצמחו בארגנטינה לאור התהפוכות החברתיות, נוטים כיום לכנות אותם "דור שנות השישים". ביניהם מוכר בעולם מנואל אנטין (*Antín*) בשל סרטיו על פי סיפורים של חוליו קורטזר (*Cortazar*). אנטין מונה עם חזרת הדמוקרטיה ב-1983 למנהל המכון הלאומי לקולנוע במדינה ויזם מיד את ביטול הצנזורה. ב-1991 הקים את האוניברסיטה של הקולנוע בבואנוס איירס (Fundación Universidad del Cine) אותה מנהל מאז.



של הפועלים וגורלם של הבהמות משולים לעם  
שדמוקרטיה וזכויות נשללו ממנו.

כששלטונו של הנשיא ארטורו איליה (Illia), שנבחר ב-1963, לא הצליח לייצב את הכלכלה ולהרגיע את תסיסת הפועלים, שוב תפסו הגנרלים את השלטון ב-1966, והקימו משטר צבאי בראשות הגנרל חואן קרלוס אונגניה (Onganía), שהבטיח לחולל שינויים עמוקים במדינה מבלי לנקוט מועד לסיומו. תחת התחושה שהדרך הדמוקרטית לצדק חברתי ושגשוג להמונים נחסמה סופית, התארגנו קבוצות למאבק מזוין בעקבות הדוגמה של המהפכה הקובנית שהגיעה לשלטון ב-1959. הצבא השתלט בקלות על מוקדי הגרילה הכפרית בצפון ארגנטינה והארגונים החלו לפתח יחידות גרילה עירונית שהציקו לכוחות הביטחון ואף חטפו, שפטו והוציאו להורג ב-1970 את הגנרל בדימוס פדרו אוחניו ארמבורו (Aramburu), מי שתפס את השלטון ב-1955. על רקע ההתרחשויות, קולנוענים צעירים פעילים בסינמטקים ובקולנוע תיעודי הגיעו למסקנה שתיעוד הקיפוח והעוני, כפי שלימד ברי, אינו מספיק, ובשלה העת לפעילות שתקדם התגייסות לארגונים. לדידם, השעה חייבה לעשות סרטים שאינם רק מוצר לאוהבי קולנוע עם מודעות חברתית, אלא שימשו כלי במאבקים להחלפת המשטר.

## 2. שעת הכבשנים ותפיסת הקולנוע השלישי

מונעים בתחושות אלה נפגשו פרננדו סולאנס (Solanas), בעל השכלה במוזיקה ותיאטרון, ואוקטביו גטינו (Getino), סופר צעיר שזכה ב-1964 בפרס "בית האמריקות" (Casa de las Américas), מוסד לשיתוף פעולה תרבותי בינלאומי שהקים המשטר המהפכני בקובה. סולאנס תרם בקיאות ויצירתיות בהיבטים פורמאליים ואסתטיים שפיתח בלימודי תיאטרון ומוזיקה ובעבודה כתסריטאי של קומיקס פופולריים. חטינו הביא את כישרון הכתיבה וניסיונו בהפקת מידע-נגדי מטעם איגודי העובדים בכתב ובסרטים קצרים. סביבם התגבשה "קבוצת קולנוע למען השחרור" (Grupo Cine Liberación), שבין 1966 ל-1968 יצרה את **שעת הכבשנים** (*La hora de los hornos*). הכותרת הפיוטית ציטטה את המשורר הקובני חוסה מרטי (Martí), שנהרג בקרב נגד הצבא הקולוניאלי הספרדי ב-1895. המילים של מרטי הצביעו על הנחישות להילחם למען הזוהר שמפיץ חלום החירות, אבל בשפת היומיום בארגנטינה היו מטפורה לזעם על סף התפרצות. קבוצת הקולנוע התחברה בצורה אורגנית לזרם של פרוניזם לאומני-שמאלי שהחל להתגבש בתקופה זאת, ו**שעת הכבשנים** היה מן הטקסטים המכוננים שלו ושל תנועה המונית סביבו, עם שלוחות בין סטודנטים, פועלים, שכונות ואינטלקטואלים. לעומת התפיסה המסורתית של השמאל המרקסיסטי, שהמהפכה תתחולל בעקבות התפתחות הסתירות המבניות בקפיטליזם, השמאל הפרוניסטי שילב לאומנות ברוח תנועות השחרור בעולם השלישי והנכונות לקורבן אישי במאבק שיקדם מהפכה, בהשראת חייו ומותו של צ'ה גווארה (Guevara), שהקים גרילה כפרית בבוליביה



וחוסל שם על ידי הצבא ב-1967. הדבקות

במאבקי העולם השלישי לא הייתה רק

אידיאולוגיה, אלא גם רגש שהתחזק בשיח החברתי ובשכבות המשכילות, האינטלקטואלים והאמנים. זרמים כאלה התפתחו בארגנטינה בסוציולוגיה, פסיכולוגיה, פילוסופיה ואף בתיאולוגיה (Albuquerque, 28).

בסרט בן ארבע השעות וחצי, המורכב משלושה חלקים באורכים שונים שמחולקים לפרקים, הוצגה פרשנות להתפתחות החברה הארגנטינית, מהקולוניזציה במאה השש עשרה ועד 1968. הובא דיון במצבו של מעמד הפועלים, התחדשות הפרוניזם כתנועת המונים מהפכנית המתנערת מן הברוקרטיה ששלטה באיגודים וקריאה מפורשת להתגייס למאבק המזוין. החלק הראשון "ניאו-קולוניאליזם ושחרור", שאורכו כשעה וחצי, המוכר יותר בעולם, מהווה מסה חתרנית ברוח "ההיסטוריה שכנגד", שמתבססת על מקורות של ההגמוניה השמרנית כדי להרוס את הנרטיב הלאומי שהיא בנתה (פונקנשטיין, 1991). אבות האומה, שעל גבורתם למדו האזרחים בבתי הספר, הוצגו כבוגדים ששירתו את האינטרס של המעצמות הזרות וכיננו עולם דימויים שקרי על מצבה של האומה ושל המדינה כמשק תלותי ניאוקולוניאלי. ארגנטינה תוארה בדימויים דיכוטומיים שבהם העם כולו פרוניסטי והמעמד הגבוה של בעלי הקרקעות מאופיין כבוגד, אויב ואנטי-עם.

בסרט משולבים צילומי תעודה, קטעי ארכיון של יומני חדשות, ראיונות ואף כמה סצנות מבוימות, עם שחקנים חובבים או סתם עמך שאינם מודעים למטרת הצילומים. קטעים מתוך **זרוק לי מטבע ושחיטה** שולבו לא רק כציטוט מביע הוקרה, אלא לכינון מורשת קולנועית שעולה מדרגה, מתיעוד הניצול והעושק שבתת-ההתפתחות להתערבות פעילה מהפכנית בקונפליקט החברתי. הסגנון משתנה בין הפרקים והרצפים במגוון גישות: ריאליזם חברתי, ריאליזם פיוטי, ניאוריאליזם, מונטאז' סובייטי וסוריאליזם. רעיונות ומסקנות מוצגות על המסך בכיתובים גרפיים דינמיים כמו של אייזנשטיין בסרטיו הראשוניים. המונטז' בפסקול מושתק לעיתים כדי להבליט את חומרת הדימויים או הטקסט הגרפי. בחלק השני, "אירוע למען השחרור", הוגש דיון נרחב על תנועת איגודי העובדים הפרוניסטים, על המהפך באוניברסיטאות כשסטודנטים עברו מאנטי-פרוניזם בשנות החמישים להתגייסות השואפת להתחבר למעמד הפועלים. כמו כן, ניתן מסך לאינטלקטואלים ואקדמאים שהיו מחוץ לשיח של ההגמוניה. בחלק השלישי בן ארבעים הדקות, "אלימות ושחרור", הובאו ראיונות עם לוחמי מחתרות ביבשת וקריאה לאחוז בנשק נגד האימפריאליזם ובני בריתו, המעמדות הגבוהים והצבא. הקונפליקט בארגנטינה מייצג באופן סינקדוכי התרחשויות בעולם השלישי, תואר כסכסוך לאומי שלא היה יוצא דופן אלא חלק מהמאבק של עמים בשלוש יבשות נגד המעצמה הצפון אמריקאית (טל, 1997). בחלקים הראשון והשלישי ניכרה גישה לטינו-אמריקניסטית התופסת את היבשת כקורבן של פיצול למדינות רבות על ידי האינטרסים



הזרים ושל האוליגרכיות המקומיות השותפות

להם, והחותרת לאחדות העמים מול

האימפריאליזם. מבחינה זאת, **שעת הכבשנים** שימש "מחוז זיכרון" קולנועי, אירועי הצפייה בו היו התכנסויות מחתרטיות שבהן התעצבה זהות לאומית אלטרנטיבית לזו ההגמונית (Tal, 1998; Lincon, 1989).

הסרט נעשה ללא תמיכת מוסדות, נערך באופן מחתרתי והוצא בהיחבא לאיטליה להשלמת הפסקול באולפן של האחים טאביני. הקרדיט ניתן לקבוצת קולנוע למען שחרור. שמות פרטיים לא הוזכרו. בכורתו הציבורית של החלק הראשון זכתה לתגובה נלהבת, כשהוצגה ב-1968 בפסטיבל הקולנוע של העולם השלישי בעיר פזרו (Pesaro) שבאיטליה. לאחר מכן, הסרט הוברח לארגנטינה והופץ במעגלי הפצה אלטרנטיביים. לבתי קולנוע לא הגיע כי לא הוגש לצנזורה, שממילא לא הייתה מאשרת אותו. חוליות של פעילים עם מקרנים והעתקי 16 מ"מ ארגנו הקרנות עבור תנועות פוליטיות, איגודים, מועדוני סטודנטים, כנסיות ומוסדות שכונתיים. הסרט נועד להיות אמצעי לגיוס, וההקרנות כונו "אירוע קולנועי למען השחרור" בהשתתפות קהלים מצומצמים של מוזמנים, שאותם ניסו לעורר אף בעצירת המקרנה לצורך דיון וצפייה חוזרת. לא פעם המשטרה פשטה על ההקרנות והחרימה העתקים. בהקרנות אלה נצפה הסרט על ידי מאות אלפים עד לחזרת הדמוקרטיה ב-1973. עוצמתו הרגשית של החלק הראשון – המסתיים בצילום פניו של צ'ה גווארה המת, הממלא את המסך לאורך דקות ארוכות – כמו פונה אל הצופה כדי שישקול את מעשיו שלו לעומת קורבנו של הגיבור של השמאל. עוצמתו זיכתה את הסרט בכינוי "פוטיומקין לטינו-אמריקאי".

קבוצת קולנוע למען שחרור יצרה בהמשך שני סרטים שנערכו מראיונות ארוכים עם המנהיג הגולה חואן פרון. בסרטים אלה המצלמה היציבה מול המנהיג, המדבר בישיבה, נתנה ביטוי אסתטי לרעיון של ההנהגה הכמו-צבאית של פרון, שדרש ציות ומשמעת בתנועתו רבת הגוונים, מימין ועד שמאל. באותו זמן קבוצת "קולנוע מן היסוד" (Cine de la Base), בהנהגת צלם חדשות הטלוויזיה ריימונדו גלייזר (Glazer), יצרה סרטונים מחומר תיעודי, שהביעו אהדה לפעולות המחותרת המזוינת "צבא עממי מהפכני" (ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo), שהחזיקה בעמדות מרקסיסטיות ביקורתיות כלפי הפרוניזם. בנוסף לשתי הקבוצות, קולנוענים אחרים צילמו והפיצו מדי פעם סרטונים על אירועי מחאה המוניים, בהם מרד עממי, הזכור כקורדובזו (Cordobazo), שב-1968 הצליחה לגרש למשך יומיים את כוחות הביטחון ממרכז העיר התעשייתית קורדובה. הסרטונים ביטאו תפיסת עולם הרואה בקולנוען פעיל בצד העם, ורואה את הקולנוענים כאינטלקטואלים אורגניים המעמידים את כישוריהם לשירות מעמד הפועלים (טל, 2004: 120–124).



הצבא ויתר על השלטון בשנת 1973 ואפשר את

עלייתו של מועמד הפרוניזם לנשיאות בבחירות דמוקרטיות. קבוצת קולנוע למען שחרור התנערה מן המאבק המזוין ודגלה בחזרה לפעילות במסגרת הדמוקרטית האזרחית. סולאנס נבחר ליו"ר אגודת הבמאים, חטינו מונה לראש מוסד הצנזורה ומיד שחרר למסכים את הקולנוע המקומי והזר שנאסר על ידי הדיקטטורה, **שעת הכבשנים** זכה להקרנות בבתי קולנוע. לתקופה קצרה הצליח חטינו לקיים צנזורה עממית על ידי אסיפות שהיו אמורות לשקול את הקולוניאליזם והאימפריאליזם הרוויים בסרטים. לאחר חודשים ספורים הפלגים הימניים השתלטו על הממשלה ובחירות נוספות העלו לנשיאות את פרון שחזר מן הגלות. בעוד חטינו הודח מתפקידו, הקבוצה עבדה על סרטה העלילתי הראשון **בניו של פיירו** ( *Los hijos del Fierro*, 1975) המציג פרשנות פיוטית של הפואמה האפית "מרטין פיירו" ( *Martin Fierro*, José Hernandez, ) , אחד הטקסטים המכוננים של הזהות הארגנטינית בסוף המאה התשע עשרה שהיה נתון לפרשנויות מנוגדות בין זרמים אינטלקטואלים משמאל ומימין. הסרט בונה אלגוריה על מאבקי מעמד הפועלים להחזרתו של פרון הגולה בשנות החמישים ושישים. האלימות בין פלגי שמאל וימין פרוניסטים חייבה לבצע את עבודות הסרט בתנאים חצי מחתרתיים, שמא יפגעו בצוות ההפקה. בתוך אנדרלמוסיה פוליטית אלימה, הצבא תפס את השלטון ב-1976. הסרט לא זכה לבכורה בארגנטינה, אחד השחקנים נרצח ואנשי הקבוצה, כרבים אחרים, קיבלו איומים על חייהם מקבוצות החיסול של הצבא ונאלצו לצאת לגלות. **בניו של פיירו** הוקרן בארגנטינה רק אחרי החזרה לדמוקרטיה ב-1983. בסרט נכללו סצנות מצולמות באתרים ממשיים ובשכונות הפועלים, ננקטו גישות אסתטיות מגוונות ושולבו שחקנים חובבים. בולטת בו ההזדהות וההשתלבות בקרב מעמד הפועלים הפרוניסטי הריאלי, מבלי לחסוך חיצים מן הפלגים הימניים והאליטה הבריורקרטית ששלטה באיגודים.

### 3. קולנוע פוליטי מיליטנטי באמריקה הלטינית

בעקבות הקרנות **שעת הכבשנים**, כתב העת "שלוש היבשות", שיצא לאור בקובה, ביקש מהקולנוענים להעלות על הכתב את התפיסה שבאה לביטוי בסרט ושימוש הפוליטי. התוצאה הייתה המניפסט "לקראת הקולנוע השלישי", שפורסם בכתב העת ב-1969. בחיבור אפיינו סולאנס וחטינו את "הקולנוע הראשון" התעשייתי שטופס את הצופה כצרכן פסיבי של תכנים המעצבים את זהותו הקונפורמיסטית עם מצב העניינים בחברה, הן בקפיטליזם, הן במדינות הגוש הקומוניסטי. את הקולנוע של היוצר שפרח בחסות קרנות, מכונים ופסטיבלים, אפיינו כ"קולנוע שני", המביע את כאבו ותודעתו של הבמאי נוכח העוולות החברתיות. זהו קולנוע שנצרך על ידי קהל מצומצם אליטיסטי, משולל יכולת לתקוף את הסיבות העמוקות של התופעות שחשף בשל תלותו. את "הקולנוע השלישי" אפיינו המחברים



קולנוע פוליטי העשוי למען העם הנאבק, בקרב  
העם ומחובר לארגונים העממיים, שחושף את

מנגנוני הניצול והדיכוי ואת העובדות שהראשון והשני מעלימים. הם דגלו בחופש לבחור  
ולשלב גישות אסתטיות שונות שייטיבו להעברת המסר, מבלי להתחייב לז'אנר מסוים,  
לאחידות או לגיבוש סגנוני. טענו שכל צופה יוכל להבין כל מטפורה שרלוונטית לקונפליקטים  
בחיי הממשיים והגדירו ז'אנרים אלטרנטיביים כמו קולנוע-מסה, קולנוע-כרוז, קולנוע-שיר  
וקולנוע מיליטנטי המשמש כלי לגיוס במאבק, שנוצר בידי קבוצת קולנוע-גרילה מצומצמת  
המתנהלת במחתרת למען ביטחונם האישי של האנשים ולשמירה על הציוד המועט והחומר  
המצולם מפני כוחות הדיכוי. באנלוגיה לנשק החם של לוחמי הגרילה, המניפסט טען  
ש"המצלמה יורה 24 דימויים לשנייה" של אמת חברתית חתרנית כלפי השיח ההגמוני.

ההפצה וההקרנה היו פעילות מיליטנטית שאתגרה את הצופים שהוזמנו אישית ל"אירוע  
קולנועי למען שחרור". במה זו נתפסה כמרחב של חשיבה כדי לדון בטענות שבסרט  
ובמחויבות לפעולה מעשית בעקבות התובנות שהדיון על הסרט הצמיח ( Solanas y  
Getino, 1973). התפיסה שהוצגה במניפסט הייתה השראה לקולנוענים שפעלו לא רק  
בעולם השלישי. היא גם מהווה מאז כלי תיאורטי לדיון בקולנוע בעידן הפוסטמודרני, שאינו  
מתיישב עם הקודים של הזרם המרכזי, המוכתבים על ידי תאגידי המדיה והתעשייה  
ההוליוודית. זאת משום שתנאי החיים של אוכלוסיות נרחבות במה שכונה בעבר "עולם  
שלישי" עדיין ירודים ביותר, וההגדרות שהוא זוכה להן במונחים מכובסים כמו "כלכלות  
צומחות" או "שווקים מתעוררים" אין בהן כדי לשפר את מצבו ( Gabriel, 1989; De  
Lauretis, 1990; Ekotto and Koh, 2009).

השאיפה לאחדות התיאוריה והפרקטיקה הייתה משותפת לקולנוענים ביבשת, ורבים פרסמו  
מאמרים ומניפסטים שהבהירו את מעשיהם. בספרות על הקולנוע הפוליטי עולה ויורדת  
לעיתים המחלוקת האם "הקולנוע הלטינו-אמריקאי החדש", שצמח בשנות השישים, מהווה  
"פרויקט יבשתי" או אלה היו זרמים בעלי רעיונות משותפים שהתפתחו בהקשרים לאומיים  
שונים, ללא פעולה מתואמת של ממש (Pick, 1993; Tal, 2004; Alvaray, 2011). למרות  
מפגשים ספורים בפסטיבל הקולנוע הלטינו-אמריקאי החדש בצ'ילה בשנים 1967 ו-1969,  
המגעים בין קולנוענים וקבוצות לא היו סדירים מפאת המגבלות שהטילו ממשלות ומשטרים,  
הקושי בתקשורת והנסיבות השונות בין המדינות. הקובנים פעלו מתוך הזדהות, במסגרת  
המכון הממלכתי לאמנות ותעשיית הקולנוע (ICAIC) שהקים המשטר המהפכני, אבל ארצם  
הייתה מוחרמת על ידי רוב המדינות ביבשת ותחת מצור כלכלי. הברזילאים שיזמו את  
"הקולנוע החדש" (Cinema Novo) בראשית שנות השישים, וניסו לכבוש את המסכים  
המסחריים בעידן הדמוקרטי של פופוליזם לאומני, פעלו מאז ההפיכה הצבאית של 1964



תחת קואופטציה שאפשרה להם לעבוד, גייסה ממון לסרטים על ידי מיסוי כרטיסי הקולנוע

והקימה את חברת ההפקה הממלכתית Embrafilme, אבל הטילה צנזורה נוקשה על התכנים. הצ'יליאנים פעלו במסגרת דמוקרטית, ועם עליית סלבדור איינדה (Allende) לנשיאות ב-1970, קיבלו לידיהם את הניהול של חברת ההפקה הממלכתית Chilefilm, שנוסדה ב-1942. אין זה מפתיע שאופני הפעילות והיצירות היו שונים ואף נתגלו מחלוקות במפגשים האישיים, כמו בין הצ'יליאנים לארגנטינים סביב שאלת התמיכה באלימות המהפכנית.

קבוצת קולנוע למען השחרור וקבוצת קולנוע מן היסוד הארגוניות תרמו עם סרטיהן למאמץ להעמיק את התודעה המהפכנית ולגייס פעילים למאבק החברתי והמחתרתי, הברזילאים של הקולנוע החדש יצרו אלגוריות של העלאת התודעה הלאומית בעידן הפופוליזם ועל כשלון השמאל להגן על הדמוקרטיה הפופוליסטית לאחר ההפיכה הצבאית (Xavier, 1993), הקובנים יצרו קולנוע של הגברת המודעות למען בניית חברה סוציאליסטית וגם כדי לספק את הביקוש העממי לבידור, ואילו הצ'יליאנים פעלו במסגרת דמוקרטית למען הצלחת החזית העממית בבחירות ובניית סוציאליזם דמוקרטי. בבוליביה, קולומביה, ונצואלה ומקסיקו פעלו יחידים וקבוצות במגוון אמצעים ונסיבות. קבוצת אוקאמאו (Ukamau) הבוליביאנית התקרבה למעמד הפועלים והכפריים ממוצא ילידי ופיתחה שפה קולנועית שהולמת את תפיסת הטבע והחברה שלהם, המבכרת את הקהילתיות על פני הדגשת האינדיבידואל (Sanjinés, 1979). לעומתם, במקסיקו תחת השלטון הדמוקרטי לכאורה של "מפלגת המהפכה הממוסדת" (PRI) ארוך השנים, הקולנוענים הפוליטיים פעלו בעיקר בקולנוע ניסיוני בפורמט Super8 בקרב סטודנטים ומיעוט חובבים, ללא חיבור לפועלים או לאיגודים, שהיו תחת שליטה של מפלגת השלטון (Lernes, 1999).

ההזדהות עם מאבקי העולם השלישי הייתה משותפת לכל הזרמים, אך תפיסת תפקידם כקולנוענים הייתה מותאמת לנסיבות השונות. בעקבות מחקרו "הגיאוגרפיה של הרעב" של חוסואה דה קסטרו (De Castro, 1947), שהצביע על תת-תזונה נרחבת בברזיל שסיבותיה באי-צדק חברתי, גלאובר רושה (Rocha) אפיין בחיבורו "האסתטיקה של הרעב" את האלימות של העניים, המאפיינת את הנרטיבים בקולנוע הברזילאי כביטוי לגיטימי של כמיהה אנושית צודקת לספק את מחסורו. הוא טען שהקולנוע בברזיל נמצא במלכוד בין אין-אונות יצרנית מודעת שגורמת עקרונות, לבין אין-אונות בלתי מודעת שגורמת היסטריה. הראשונה הצמיחה חיקויים לזרמים אסתטיים אוניברסליים ללא שליטה ראויה באמצעי המבע; השנייה הובילה לעשייה מגויסת כיתתית כמו של המרכזים לאמנות העממית (CPC) שייסדה אגודת הסטודנטים. נאמן לסיסמתו "עם מצלמה ביד ורעיון בראש", רושה דגל באסתטיקה אלימה,





אלימות בנרטיבים ואלימות שוברת מוסכמות בשימושי המבע, כדי לזעזע את תודעת הצופה.

בקובה, חוליו גרסיה אספינוסה (Espinoza) ניסח ב-1969 את מחויבותו כקולנוען במאמר "למען קולנוע בלתי מושלם", שבו הכיר בלגיטימיות של היצירה האמנותית למען ההנאה העצמית – "האמנות למען האמנות" המגונה על ידי הביקורת המרקסיסטית – בתנאי שהחברה הדמוקרטית והשוויונית תאפשר ותספק האמצעים לכל אדם כדי שיוכל להביע את עצמו ביצירה כטעמו. עד אז הקולנוע יהיה "בלתי מושלם" כי נוצר על ידי אליטה שזכתה להשכלה ולאמצעים. מחובתם של האמנים לתרום להעמקת התודעה המהפכנית של ההמונים באמצעות סרטים שידרבו לשאול שאלות על אודות המתרחש בחברה מבלי לספק את התשובות הדוקטרינריות. לא הייתה בטעות כל סלחנות כלפי ביצוע בלתי מושלם של העבודה הקולנועית (אספינוסה, 2010). יותר מאוחר טען תומס גוטירס אלאה (Alea), ב"דיאלקטיקה של הצופה", שהצפייה בסרט מאפשרת לברוח אל העולם הדמיוני ומספקת ידע, כדי להחזיר בסופו את הצופה לעולמו הממשי מודע יותר ומצויד כדי למצוא פתרונות לקונפליקטים במציאות (Gutierrez Alea, 1982). סולאנס וחטינו הציעו ב"לקראת הקולנוע השלישי" ובמאמרים אחרים, ניתוח חברתי-פוליטי-תרבותי רחב יריעה ברוח זרם היסטוריוגרפי רוויזיוניסטי אנטי-אימפריאליסטי שהיה מודר מהאוניברסיטאות, הביעו הזדהות עם תנועת ההמונים הפרוניסטיית ומנהיגו הגולה, והצביעו על המחותרת המזוינת כדרך שיש להצטרף אליה. מכאן שסרטי הקולנוע הברזילאי החדש והקולנוע למען השחרור היו רציניים וחמורים נוכח הטרגדיה החברתית, ואילו בסרטים הקובנים יש גם שמחת חיים וקומדיה. המיניות נעלמה מסרטי קולנוע למען שחרור, המשפחות הקולנועיות היו העורף התומך באבות ובנים פעילים במאבקי מעמד הפועלים.

#### 4. גלות וחזרה. תפנית עלילתית

רבים מהקולנוענים הפוליטיים נאלצו לצאת לגלות בעקבות גל ההפיכות הצבאיות והדיקטטורות שקמו ברוב אמריקה הלטיני בשנות השבעים של המאה העשרים. קבלתם במדינות המקלט לא הייתה אוהדת לכולם באותה מידה. הגולים הצ'יליאנים התקבלו בחמימות רבה באירופה שכן המשטר של הנשיא איינדה היה בעל הזדהות סוציאליסטית ברורה, ואילו אנשי הפרוניזם השמאלי נתפסו כמזוהים עם תנועה בעלת סממנים פשיסטיים. לעומתם, ספורים היו אנשי הקולנוע הברזילאי החדש שיצאו לגלות או הצטרפו לתנועות מחתרת נגד המשטר. גלאובר רושה עזב וחזר פעמיים, מה שלא מנע ממנו להפוך לגיבור תרבות של השמאל האירופי ולביים ארבעה סרטים מחוץ לארצו. לבסוף ירדה קרנו באירופה והוא חזר לברזיל. שם הותר לו ב-1979 להשתתף בתוכנית טלוויזיה לאור הגמשת הדיקטטורה לאחר שחיסלה כל התנגדות. מותו המוקדם ממחלה ב-1981 בהיותו בן 43 תרם להילה שאופפת את זיכרונו (Rocha de Araujo e Silva de Araujo, 2012).



עם קבלת איומים על חייהם בעקבות ההפיכה

הצבאית ב-1976, קבוצת קולנוע למען שחרור התפזרה. חטינו יצאה לגלות בפרו, שם יעץ למשטר הצבאי-לאומני של הגנרל ולסקו אלבראדו (Velazco Alvarado), שקידם הלאמת תעשיות, שיתוף פועלים בהנהלת המפעלים ורפורמות בחינוך ובקרקעות. כשהמשטר עשה תפנית ימנית, חטינו עבר לפנמה ותרם מניסיונו למפעל להחזרת הבעלות על תעלת פנמה לממשלה בראשותו של הגנרל אומר טורייחוס (Torrijos). הוא התמקד בחקר הקולנוע והמדיה, פרסם ספרים שבהם המשיך לבחון את ההשפעות של התלות הניאו-קולוניאלית על התקשורת והקולנוע באמריקה הלטינית ויעץ לממשלות ומוסדות במדינות היבשת (Getino, 1982, 1992, 1998).

סולאנס עבר לפריז, שם לא הצליח להשתלב בעשייה קולנועית מלבד סרט תיעודי קצר עבור משרד הבריאות. בתמיכת קולנוענים צרפתיים והבמאי הגולה הכורדי-תורכי ילמז גוני (Guney), התחיל לעבוד על סרט ב-1982, בשיתוף אנשי תרבות ואמנות ארגנטינים גולים כמוהו. לשם כך הוקמו חברת ההפקה שלו Cinesur שנרשמה בארגנטינה, וחברת Tercercine בפריז. **טנגוס – הגלות של גרדל** (*Tangos – el exilio de Gardel*) יצא ב-1985, לאחר שארגנטינה חזרה לדמוקרטיה, וזכה בפרס הגדול בפסטיבל ונציה. העלילה מתארת את קורותיהם של אנשי מוזיקה, מחול ואמנות פלסטית ארגנטינים גולים בפריז, שמנסים להעלות מופע על אודות המתרחש במולדתם תחת המשטר הצבאי הרצחני. הפרויקט לא הגיע לבכורה על הבמה, נוכח אכזבתם של התומכים הצרפתיים שציפו ליצירה עם סוף ברור, ואילו הגולים תכננו יצירה עם סוף פתוח, כפי שהפרויקט השמאלי-לאומני בארגנטינה לא הסתיים. בסרט משולבים מחזמר טנגו, טרגדיה ופרודיה, עם מופעים של סוריאליזם, ריאליזם פנטסטי וגרוטסקה. לעומת החומרה הלוחמנית שאפיינה את סרטי התעודה הפוליטיים של קבוצת קולנוע למען שחרור, כאן ניכרת התבוננות סלחנית בעליבות ובעצבות של הגולים, פער הדורות, התסכול האמנותי, הגעגוע למולדת, הכמהה לאהבה ומיניות. בעריכה משולבים צילומים של הפגנה בפריז נגד הדיקטטורה, שהצוות השתתף בה. למרות התפנית מתיעודי לעלילתי, סולאנס משמר בסרט הזה, ובבאים אחריו, מאפיינים של הקולנוע השלישי: מחויבות פוליטית, קשר למעמד הפועלים, דילוג בין גישות אסתטיות, שילוב חומר תיעודי, הבלטת המאבק לחירות. לעומת המיליטנטיות של פעם, מופיעה תקווה זעירה שעולה בעקבות הפקת לקחים מהכישלונות, דבקות במטרה וחיפוש אושר בחיים במקום קורבן למען העתיד. כשל במאים אחרים שפעלו בקולנוע הפוליטי באמריקה הלטינית, סרטיו העלילתיים של סולאנס מאז הגלות מעידים על שלב ניאו-ברוקי של הקולנוע הלטינו-אמריקאי החדש, שמבליט את השימושים באמצעי המבע ומרכז את האמירה הפוליטית האנטי-אימפריאליסטית, בעודו חותר תחת מערכות המשמעות שמפיץ הקולנוע של



ב-1984 חזרה ארגנטינה לדמוקרטיה. בפעם הראשונה מאז 1945 מועמד פרוניסטי נוצח בבחירות חופשיות, אך שלטונו של הנשיא הנבחר ראול אלפונסין (Alfonsín) הלך ונשחק תחת משבר כלכלי ואי-שביעות מתרחבת. בחירות מוקדמות לנשיאות נקבעו ל-1989. סולאנס, נאמן להזדהותו עם הפרוניזם, ביים את **דרום** (Sur, 1989), סרט עלילתי על אודות אסיר פוליטי מעובדי תעשיית הבשר שיוצא לחופשי בליל החזרה לדמוקרטיה ומשוטט בשכונת דרום העיר המזוהה עם המעמד. בליווי רוחו שחזרה מן המוות של ידיד שחוסל על ידי המשטר, הוא מתמודד עם הזיכרונות הטראומטיים של הרדיפה ועם הסיוטים האישיים על משפחתו, כמו צלילה לתוך גיהנום אישי ועשיית מאזן, שמסתיימת עם עלות השחר הראשון לחופש, כשהוא חוזר לאשתו הכמהה לו. הסרט הוא אלגוריה על איחוד מחדש בין הפרוניזם לעם המצפה לאושר חדש, רווי מופעים של סוריאליזם, ריאליזם פנטסטי, פרודיה גרוטסקית ודרמה חברתית, ונועד לתמוך במועמדות של הפרוניסט קרלוס מנם (Menem).

מנם אכן נבחר לנשיא, אך תוך זמן קצר אימץ מדיניות כלכלית ניאוליברלית, המנוגדת לשלושת הדגלים ההיסטוריים של הפרוניזם: ריבונות מדינית, עצמאות כלכלית וצדק חברתי. סולאנס לא חסך ביקורת על הבגידה וביים את הסרט **המסע** (El viaje, 1993), נרטיב על נער המחפש את אביו לאורכה של אמריקה הלטינית. הסרט תוכנן לצאת למסכים לרגל האירועים לציון חמש מאות שנה לנחיתת האירופים באמריקה ב-1492. התודעה הקולוניאלית שטיפחו המעמדות האוליגרכים לאורך מאות שנים חוגגת את הכיבוש והקולוניזציה האירופית, אבל צאצאי העמים הילדים והזרמים הלאומניים הרוויזיוניסטים מציינים אותו כראשית ההשמדה של התושבים המקוריים. גיבור הסרט, בוגר תיכון שטרם הצביע בפעם ראשונה בבחירות, נפגש עם האוכלוסיות הנאנקות תחת הכלכלה החדשה, תשלומי החוב של המדינות לקרנות בינלאומיות ומכירת החיסול של המשאבים הלאומיים להון הזר, פגעים שאפיינו את ראשית הגלובליזציה באמריקה הלטינית בשנות השמונים והתשעים. מסלולו של הגיבור תואם את המסע של צ'ה גווארה לפני שהצטרף למהפכנים הקובנים הגולים של פידל קסטרו במקסיקו, אבל לעומת ההטפה למאבק המזוין ונכונות לקורבן שהפיץ **שעת הכבשנים**, **המסע** קורא לצעירים לנסח את תגובתם לעוולות החברתיות שנחשפות בסרט, מבלי לוותר על מימוש הכמיהה לאושר אישי. בדומה ל**שעת הכבשנים**, בסרט ניכרת גישה לטינו-אמריקניסטית ומחווה לעמים המקוריים. ביצירה משתלבים מופעים סוריאליסטיים וגרוטסקיים, ריאליזם פנטסטי, תיעוד, צילום באתרים ממשיים, דרמה, מלודרמה, קומדיה ואנימציה באמצעות תנועות מצלמה על גבי ציורים. הסרט מנגיד את הגיבור הבתול פוליטית עם הקריקטורה של מנם, כנשיא-צפרדע מצויד בסנפירים כדי לשחות



במדמנה של השחיתות שמציפה את בואנוס איירס. סולאנס הותקף אישית ונורה ברגליו בזמן עריכת הסרט ושכב כמה חודשים. הבכורה התעכבה. אף שהתוקפים לא נתגלו, התחושה הכללית הייתה שהם מסרו מסר מטעם הנשיא מנם, וזה זעם כשנודע לו על ייצוגו בסרט בהתהוות (טל, 1998, 2003).

בעקבות ההתנקשות, סולאנס חזר לפוליטיקה, הקים חזית לאומנית שמאלית והתמודד על מקום בסנט ללא הצלחה. ב-1993 התרחבה החזית ונבחר לבית התחתון של הפרלמנט, שימש חבר באסיפה שב-1997 ניסחה חוקה חדשה ובה הכניס לראשונה סעיף המוקדש לתרבות. באותה שנה יצא סרטו **הענן** (*La nube*, 1997). זו אלגוריה פיוטית על התרבות בדמות התיאטרון שקורס בהעדר תמיכה ממלכתית. העירייה מתכננת לבנות מרכז קניות במקומו בעוד העיר שוקעת תחת גשם אין סופי שמייצג את מבול הרפורמות הניאו-ליברליות, ההפרטות והשחיתות הפוליטית-כלכלית. נאמן לרעיונותיו על השפה והמטפורה הקולנועיות, באמצעות ההילוך ההפוך, סולאנס גורם לדמויות לצעוד לאחור כשהן במרחבים הציבוריים, כייצוג למדינה שנסוגה מכל הישגיה הקודמים.

#### 5. בחזרה לתיעוד והמסה: וידיאו-אקטיביזם

בדצמבר 2001 הגיע למשבר סופי הדגם הכלכלי שהונהג בימי הנשיא מנם, שרושש את ההמונים והרס את התעשייה. המדינה לא יכלה לעמוד בחובותיה, בוצע פיחות חריף, הוקפאו פיקדונות וחסכונות של האזרחים בבנקים. ההמונים יצאו למחות ברחובות, מול הבנקים ומול ארמון הנשיאות. המשטרה ירתה והרגה מפגינים, הנשיא המכהן ושלוש הבאים בתור להחלפתו על פי החוקה התפטרו בזה אחר זה תוך ימים ספורים. סולאנס יצא לרחובות מצויד במצלמת וידיאו וצוות קטן כמו בקולנוע המיליטנטי, כדי לתעד את האירועים מנקודת המבט של המוחים. התוצאה הייתה סרטו התיעודי **זיכרונות מן הביזה** (*Memorias del saqueo*, 2003), שניתח את התהליך הכלכלי והחברתי שהוביל למשבר. מאז שילב הבמאי את פעילותו הפוליטית עם בימוי סדרה של סרטי מסה על הפגיעה של הניאו-ליברליזם בחברה, במשק ובכלכלה: **הכבוד של עמך** (*La dignidad de los naides*, 2005) מביא עדויות של משתתפי המהומות של 2001 והכמהות שלהם למימוש הזכויות האזרחיות ורמת חיים נאותה בהמשך; **ארגנטינה פועמת** (*Argentina latente*, 2007) בוחן את הפוטנציאל האנושי של אנשי מדע, טכנולוגיה ומשק, לאורכה ורוחבה של המדינה.

סולאנס לא חסך ביקורת מן המדיניות שישמו בין 2003 ל-2015 הנשיא נסטור קירשנר (Kirchner) ואחריו אשתו הנשיאה קריסטינה פרננדז קירשנר הפרוניסטים, גם לא מן הנשיא מאוריסיו מקרי (Macri) הימני שכיהן בין 2015 ל-2019. הוא התמודד בבחירות לנשיאות ב-



2007 זכה לאחוז קולות מזערי. אחר כך נבחר שוב לבית התחתון של הפרלמנט. במהלכים של

בריתות פוליטיות, לעיתים תמוהות, נבחר ב-2013 לבית העליון וכיהן בו עד 2017. במקביל המשיך את הפרויקט הקולנועי של דיון במצבה של ארגנטינה, כמו שעשה עם חבריו לקבוצת קולנוע למען שחרור בעבר. סרטו **התחנה הבאה** (*La próxima estación*, 2008) ניתח את מצבה של רשת הרכבות שפעם קשרה את רוב אזורי המדינה ותרמה לעושרה, אבל הופרטה, נזנחה ונהרסה בעידן הניאו-ליברלי. שלושה סרטים בין 2009 ל-2013 חשפו כיצד המדינה ויתרה לתאגידים בינלאומיים על אחיזתה במשאבים לאומיים: **האדמה מורדת: הזהב המזוהם** (*La tierra sublevada: oro impuro*, 2009) על ההפקה של נפט ומתכות על ידי שימוש בחומרים שמרעילים את הסביבה; **האדמה מורדת: הזהב השחור** (*Tierra sublevada: oro negro*, 2011) על תולדות החיפוש וההפקה של נפט, המשאב שבעבר סיפק עבודה וקידם את המשק אבל כעת הוצאתו הורסת את הסביבה; **מלחמת הפרקינג** (*La guerra del fracking*, 2013) על הנזקים האקולוגיים שהפקת נפט מהשכבות העמוקות בקרקע גורמת על ידי סידוק הידראולי של הסלע. **מורשתו האסטרטגית של פרון** (*El legado estratégico de Perón*, 2016) מעמת את מצבה של המדינה עם פרשנותו של הבמאי על אודות הרעיונות והפרקטיקה של הנשיא המנוח. **מסע אל הכפרים המרוססים** (*Viaje a los pueblos fumigados*, 2018) חושף את הפגעים באקולוגיה ובתושבים שנובעים ממשטר המונוקולטורה של הסויה בשטחים נרחבים של ארגנטינה. לקראת הבחירות הכלליות של 2019, השתלב סולאנס בחזית רחבה שכללה את הפרונוזים והזרם של קירשנר, שאותם ביקר בחריפות בשנים הקודמות, ונבחר לבית התחתון של הפרלמנט אבל קיבל את ההצעה לכהן כשגריר של מטה אונסקו בפריז, במעין הגליה פוליטית נוחה, שם נדבק במחלת הקורונה ונפטר בנובמבר 2020. סרטיו של סולאנס, בעקבות המשבר של 2001, נעשו בהפקות חסכוניות של חברת CINESUR שבבעלותו, בתמיכת המכון הלאומי לקולנוע ועם שותפים אירופים (Paz, 128). הם נעשו בפורמט וידיאו עם צוות מצומצם, בדומה לקולנוע גרילה בעבר. לעומת הסרטים המיליטנטיים, הם לא נעשו במסגרת מזוהה עם מפלגה או תנועה פוליטית, אבל כולם מבליטים ההתגייסות של מגזרים עממיים להיאבק בהתקדמות התאגידים והנזקים שגורמים למשק ולסביבה. סרטים אלה מבקשים לתרום לדיון ציבורי במצבה של המדינה, ולהזכיר שיש אלטרנטיבות לניהול ענייניה לפי האינטרסים של האליטות הפוליטיות וההון הגדול. סולאנס ראיין עדים ומומחים, יצא לרחובות, נכח בהפגנות ועימותים עם כוחות המשטר, אסף עדויות מצולמות מאנשים שהיו באירועים וקטעי חדשות של ערוצי טלוויזיה. הטקסט הקולנועי מאורגן בפרקים מקושרים על ידי אינטרטקסטים מילוליים כמו **בשעת הכבשנים**. העריכה בונה רצף כרונולוגי שבו הפיצוץ החברתי מוצג כתוצאה בלתי נמנעת של התנהלות הממשלות. הקולנוען אינו פועל עוד כסוכן היסטורי, כמו בקולנוע המיליטנטי, אלא משמש



היסטוריון הבונה נרטיב קוהרנטי עם התחלה  
אמצע וסוף (Garibotto and Gomez, 2009):  
(132).

לעומת ההפצה המחתרנית של **שעת הכבשנים** בזמנו, סרטיו אלה יצאו להקרנה בבתי קולנוע ובווידיאו, והזכויות עליהם נותרו של הבמאי. עם זאת, בקלות ניתן למצוא העתקים פירטיים שלהם. גישתו לתפקיד הקולנוען בחברה תואמת את של הווידיאו-אקטיביזם שהתפתח מאז משבר 2001 על ידי קולנוענים צעירים שלמדו בבתי ספר לקולנוע, מהם רבים שלא יכלו לסיים את לימודיהם בשל המשבר. היוצרים הצעירים נוטים לארגון הפקה אופקית, בדומה לרוח קולנוע הגרילה, אך נהנים מחירות וזכויות דמוקרטיות שהחברה הארגונית מקדשת לאחר הדיקטטורה שהסתיימה ב-1983. הם אינם מזדהים עם מפלגות או תנועות אלא עם ארגונים חברתיים בעלי אידיאולוגיות מגוונות שפועלים בשכונות מצוקה, בקרב מובטלים ועובדי הכלכלה שחורה, צאצאי העמים המקוריים והתארגנויות של עובדים מחוץ לאיגודים הנשלטים על ידי בירוקרטיה נהנתנית. יצירות הווידיאו-אקטיביזם שלהם מאופייניות בתחושת הדחיפות והמיידיות שהאירועים תובעים ושפורמט הווידיאו מאפשר על גבי הרשתות. בדומה לקולנוע המיליטנטי בעבר, הווידיאו-אקטיביזם חותר תחת הדיסאינפורמציה המופצת בכלי תקשורת ומדיה הגמונים (Zarzuolo, 2012).

## 6. סיכום ופרידה

מעמדו בקולנוע, בתרבות ובפוליטיקה של פרננדו סולאנס מגובה בסרטיו, בתרומתו לדין הציבורי, בהתנהלותו הפוליטית ובמסגרות הפרלמנטריות. הקולנוענים של הדורות החדשים בארגוניה מכירים את סרטיו ואת הטקסטים שהותיר, אך גם מבקרים דרכו להכתיב עובדות ותובנות בקריינות. לצד היותו הבמאי הארגוני הכי המעוטר בפרסים בינלאומיים, סולאנס שמר בעבודותיו על עקרונות אסתטיים של אמירה רלוונטית למצב העכשווי בחברה ובתרבות. ביצירתו התיעודית באה לביטוי נטייה לגישת הקולנוע של דזיגה ורטוב, ובעלילתי הפגין דאגה לעיצוב של הפרטים והמטפורות כדרכו של אייזנשטיין (Tal, 2002). סרטיו סולאנס, מאז משבר 2001, בונים את הזיכרון הקולקטיבי בדימויים דיסטופיים של אסון חברתי, אבל מביעים אמון בפוטנציאל האנושי הארגוני להתגבר ולשקם את ההריסות (Koldorf, 2020). יש מי ששומר טינה לזכרו של סולאנס בשל חיבורו לשמאל הפרוניסטי והשימוש **בשעת הכבשנים** לגיוס לפעילות ולגרילה של צעירים, שרבים מהם נרצחו על ידי הדיקטטורה שקמה ב-1976. אחרים יזכרו לטובה את סולאנס היוצר והמחוקק הנאמן לעקרונותיו, שבדין הפרלמנטרי על חוק המתיר הפלות שהתקבל רק אחרי מותו תבע להכיר בזכות האנושית הבסיסית להנאה (Piro, 2020).



## ביבליוגרפיה

אספינוסה, חוליו. "למען קולנוע בלתי מושלם", *מערבון* 6 (2010), עמ' 99–108.

טל, צבי. "היסטוריה, פוליטיקה ואסתטיקה בקולנוע של פרננדו סולאנס: הייצוג הקולנועי של שינויים בשיח של השמאל הלאומי הארגנטיני, 1968–1992", חיבור מוגש לשם קבלת תואר מוסמך במדעי הרוח, אוניברסיטת תל אביב, 1997.

-----  
"המסע בין ההיסטוריה לקומיקס", *אמנות ואומנות – זיקות וגבולות*, עורכים: נורית ננען-קידר ואשר עובדיה, אוניברסיטת תל אביב, 2003, עמ' 43–58.

-----  
*תלות תרבותית ומחאה: הקולנוע הפוליטי בארגנטינה וברזיל*. תל אביב: רמות, 2004.

סולאנס, פרננדו וחטינו, אוקטביו. "לקראת קולנוע שלישי", *זמנים* 66 (1999), עמ' 28–41.

פונקנשטיין, עמוס. "היסטוריה, היסטוריה שכנגד וסיפר", *אלפיים* 4 (1991), עמ' 210–223.

רושה, גלאובר. "האסתטיקה של הרעב", *מעין* 1 (2006), עמ' 41–44.

Albuquerque, German. *Tercermundismo y no alineamiento en América Latina durante la Guerra Fría*: Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2020. EBook  
<https://www.researchgate.net/publication/344418934>

Alvaray, Luisela. "Are We Global Yet? New Challenges to Defining Latin American Cinema", *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 8, No. 1, (2011), pp. 69-86.

Birri, Fernando. *La escuela documental de Santa Fé*. Santa Fé: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1964.

De Lauretis, Teresa. "Guerrilla in the midst: women's cinema in the 80's", *Screen*, No. 31: 1 (spring 1990), pp. 6–25.

Gabriel, Teshome H. "Toward a Critical Theory of Third World Films" and "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics" in: *Questions of Third Cinema*, eds. Jim Pines and Paul Willemann. London: B.F.I., 1989, pp. 30–64.

Garibotto, Verónica and Gómez, Antonio. "Historical stasis: Solanas and the restoration of political film after the 2001 Argentine crisis", *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 6, No. 2 (2009), pp. 125–138.

Getino, Octavio. *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"*, México: Filmoteca de





----- . *Cine y Dependencia – el Cine en Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1992.

----- . *Cine argentino – entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.

Gutierrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de escritores y artistas cubanos, 1982.

Koldorf, Julio Levit. *Modelo de país: cine, comunicación y política. análisis de discurso político en documentales del director Fernando "Pino" Solanas producidos entre los años 2007 y 2011*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020, <https://zagan.unizar.es/record/94462/files/TESIS-2020-122.pdf>

Lerner, Jesse. "Superocheros", *Wide Angle*, Vol. 21, No. 3, (July 1999), pp. 2–35.

Lincon, Bruce. *Discourse and the Construction of Society—Comparative Studies of Myth, Ritual and Classification*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989, pp. 3–11.

Paz, Mariano. "The Legacy of the Furnaces: The Twenty First Century Documentaries of Fernando Solanas", eds. Ewa Mazierska, Lars Kristensen, *Cinema, World Cinema and Marxism*. London: Bloomsbury, 2020, pp. 121–140.

Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Texas: University of Texas Press, 1993.

Piro, Carlos. "Adiós a Pino Solanas-El senador que definió al goce como un derecho humano": *PERFIL* 10.01.2021, <https://hombre.perfil.com/noticias/sexo/fernando-solanas-senador-goce-derechos-humanos.phtml>

*Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. eds. Frieda Ekotto and Adeline Koh. Berlin: Lit Verlag, 2009.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio. "Hacia un Tercer Cine": *Revista Tricontinental* 13, OSPAAAL, octubre 1969.

----- . *Cine Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

Sanjinés, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.

Schroeder Rodríguez, Paul. "After New Latin American Cinema", *Cinema Journal*, Vol. 51, No. 2, (2012), pp. 87–112.





Silva, Alexandre Rocha de Araujo e Araujo, Andre Correa da Silva. "Glauber e o transe na televisão – O caso Abertura", *Revista Fronteiras-Estudos Midiáticos* Vol. 14, No. 1 (2012), pp. 23–30.

Tal, Tzvi. "Del cine guerrilla a lo grotético: La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 9, No. 1 (1998), pp. 39–54.

-----, "Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante en Argentina: *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975) y *Los traidores* (Gleyzer, 1972)". *Film Historia on-line* Vol. 12. No. 3 (2002):  
<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12458>

Xavier, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Zarzuolo, Marta Galán. "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales": *Revista Comunicación*, Vol. 1, No. 10 (2012), pp. 1091–1102.

## פילמוגרפיה

Birri, Fernando, director. *Tire dié*. Escuela Documental de Santa Fé, 1958.

-----, director. *Los inundados*. Escuela Documental de Santa Fé, 1962.

Resnais, Alain, director. *Night and Fog*. Argos Film, 1956.

Ríos, Humberto, director. *Faena*, Fondo Nacional de las Artes, 1960.

Solanas, Fernando, director. *Los hijos de Fierro*, 1975.

-----, *Tangos: El exilio de Gardel*, 1985.

-----, *Sur*, 1989.

-----, *El viaje*, 1992.

-----, *La nube*, 1997.

-----, *Memorias del saqueo*, 2003.

-----, *La dignidad de los naidés*, 2005.

-----, *Argentina latente*, 2006.

**תקריב**

כתב עת לקולנוע דוקומנטרי



----- *La próxima estación*, 2008.

----- *Tierra sublevada, oro impuro*, 2009.

----- *Tierra sublevada, oro negro*, 2011.

----- *La guerra del fracking*, 2013.

----- *El legado estratégico de Perón*, 2016.

----- *Viaje a los pueblos fumigados*, 2018.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio – Grupo Cine Liberación. *La hora de los hornos*, 1968.