

La marginalidad filmada: representación, ética y estética a través de tres casos

Ovidiu Serban Nicolae

Cines del Real

Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

Profesora: Núria Aidelman Feldman

Universitat Pompeu Fabra

Facultat de Comunicació

2017 - 2018

Resumen

Este trabajo parte del visionado de tres películas que tienen como eje común el retrato de la marginalidad: *No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa, *'Til madness do us part* (2013) de Wang Bing y *Outland* (2015) de Roger Ballen. Se estructurará el análisis en dos partes. En la primera trataremos de articular un estudio de la construcción del relato a través de los vínculos que se observan entre los sujetos filmados, su entorno y el dispositivo de rodaje. En la segunda nos centraremos en la problemática de la estetización del retrato de la marginalidad comparando los tres casos.

Palabras clave

cine, marginalidad, ética, estética, sujeto filmado, entorno, dispositivo, estetización, Portugal, China, Sudáfrica

Abstract

This essay tackles three films as portraits of marginality: Pedro Costa's *No quarto da Vanda* (2000), Wang Bing's *'Til madness do us part* (2013) and Roger Ballen's *Outland* (2015). The essay is structured in two parts. In the first one we will analyse the films' construction by observing the relations between subjects, their environment and the camera. In the second one we will address issues regarding the problematic of the aestheticization of marginality comparing the three movies.

Key words

cinema, marginality, aesthetics, subject, environment, camera, aestheticization, Portugal, China, South Africa,

Es un error escribir sobre alguien con quien no se ha compartido al menos un tramo de la vida.

Ryszard Kapuscinski, *Los cínicos no sirven para este oficio*, 2000

Introducción

No se concibe un retrato de la marginalidad sin cierto atisbo de lo real, sin alguna evidencia de que lo que estamos viendo se corresponde hasta cierto punto con la realidad de los sujetos filmados, o, en el caso de las ficciones, de algunos otros, reales, ajenos a la diégesis cinematográfica, a quienes se remite. El retrato de la marginalidad es forzosamente real y forzosamente político. A partir de esta idea vamos a abordar lo real de los entornos marginales a través de tres ejemplos: *No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa, *'Til Madness Do Us Part* (2013) de Wang Bing y *Outland* (2015) de Roger Ballen. Todas estas películas tienen orígenes y características muy distintas entre sí. Nuestro objetivo es ver cómo se configuran las relaciones entre los sujetos filmados, los entornos que habitan y el dispositivo que les registra en cada una de ellas. Posteriormente intentaremos esbozar algunas ideas en torno a la estética de las representaciones que giran en torno a la marginalidad y la problemática que ello puede llegar a comportar.

1. Relaciones: sujetos, entorno, dispositivo

El eje o los ejes a partir de los cuales construiremos este análisis serán las relaciones registradas entre sujetos, objetos y dispositivo de rodaje. Esta triangulación de elementos nos permitirá ver cómo se manifiesta lo real en las películas tratadas, así como allanar el camino para, posteriormente, comparar los aspectos éticos y estéticos de las mismas.

No quarto da Vanda (2000)

Durante los años 90 el cineasta Pedro Costa pasó años trabajando en Fontainhas, un barrio situado en el distrito de Oporto. De su relación con las personas y los lugares surgieron tres películas: *Ossos* (1997), *Juventude em marcha* (2006) y uno de nuestros objetos de estudio, *No quarto da Vanda* (2000). En un barrio pobre que las autoridades ya estaban empezando a demoler, Costa encontró, entre otras, la historia de Vanda, una joven adicta a la heroína. Interesado por su vida y la de las

personas que la rodeaban, el director vio la necesidad de contar la realidad que viven las personas del vecindario.

La herramienta de trabajo fue una cámara digital de pequeñas dimensiones, usada para captar tanto la imagen como el sonido. Debido a la mala calidad del micrófono incorporado, que daba muchos problemas, hizo falta un largo procesado en postproducción, tanto para restaurar algunas partes como para realizar la mezcla final.¹ A pesar de la dificultad que comportaba rodar la película tanto por la oscuridad de las habitaciones como por el poco espacio del que disponían, un trípode, un micrófono y la pequeña cámara digital fueron las únicas herramientas que acompañaron a Costa en el rodaje. De todo el proceso resultaron unas 180 horas de material que fueron reducidas finalmente a tres.

El film arranca con la presentación de Vanda y de su hermana, Lena, que están en la habitación, sobre la cama. Mientras fuman heroína, conversan, aludiendo al “mono” que causa la droga. Costa encuentra diferencias sustanciales entre los hombres y las mujeres que retrata en el film. Mientras los chicos estaban pasando por momentos especialmente duros, se veía en las chicas resistiendo, con una actitud, en ciertas ocasiones, festiva. El director afirma que esto se debe en parte, a la forma en la que cada grupo consumía la droga. Las chicas la fumaban, mientras que los chicos usaban agujas, lo que comportaba otros numerosos peligros. Para ello tenían que esconderse, gravitar de casa en casa y ocupar viviendas abandonadas de las que se les echaba al ser descubiertos.² Una de las escenas más significativas del film es la conversación entre Vanda y Pedro. El diálogo gira en torno a Geny, una joven que falleció meses antes a causa de su adicción.³ El director cuenta que rodó esta escena dos veces. La primera vez, recordar a Geny fue un momento extremadamente emotivo tanto para Vanda como para su amigo, que no pudieron contener sus lágrimas. Costa descartó esta toma volviendo a rodarla semanas

¹ *Letters from Fontainhas: Three films by Pedro Costa*, Dir. Pedro Costa, Perf. Vanda Duarte, Lena Duarte, Zita Duarte, Criterion Collection, 2009, DVD. (Comentarios del director)

² Idem.

³ Costa planeó rodar la película en torno a Geny. Su repentina muerte hizo que Vanda pasase a ser la protagonista.

después. La conversación discurrió prácticamente igual, esta vez sin la gran carga emocional que la reciente pérdida supuso en la primera toma.⁴

El cineasta afirma que la escena está dedicada especialmente a aquella parte de la audiencia que se enfrenta a problemas de adicción. Pedro confiesa las dificultades respiratorias que la droga le ha causado, a lo que Vanda responde dándole unas pastillas que ella también toma para paliar el mismo problema.

A lo largo de toda la cinta, lo real se manifiesta a través de la tos de Vanda, que irrumpe y llena repetidas veces el plano sonoro, el consumo de drogas y sus efectos, además de las malas condiciones de vida causadas por la pobreza.

Un aspecto presente en todo momento es la demolición del barrio, que se hace patente tanto en el montaje de las imágenes como en el aspecto sonoro. Si bien no siempre en primer plano, a menudo oímos las excavadoras rompiendo los muros de las casas abandonadas, a lo lejos. La destrucción de Fontainhas es un aspecto que genera tensión, una tensión entre el exterior y el interior, y que, inevitablemente, hace que nos preguntemos qué ocurrirá con los habitantes del barrio. El derrumbamiento acompaña el deterioro físico de las personas que lo habitan y Pedro Costa lo hace visible a través del montaje.

La conversación final entre Vanda y su hermana Lena es, para el director, una especie de despedida. La toma del diálogo pasa a la excavadora que destruye los muros, aunque momentos más tarde, volvemos a la habitación. Lena está tendida sobre la cama cuando, de repente, entra un niño al que ya habíamos visto de manera fugaz en alguna ocasión, en el transcurso de la película. La criatura sostiene una madera que frota nerviosamente entre las manos. Lena se incorpora, lo abraza y le dice reiteradamente que se podría hacer daño. Costa interpreta este momento como una señal de esperanza entre todo el desaliento que transmite la cinta en su conjunto.⁵

⁴ El director procuró intervenir lo mínimo en el diálogo. Se limitó a comunicar el tema y ellos improvisaron.

⁵ *Letters from Fontainhas: Three films by Pedro Costa*, Dir. Pedro Costa, Perf. Vanda Duarte, Lena Duarte, Zita Duarte, Criterion Collection, 2009, DVD. (Comentarios del director)

'Til madness do us part (2013)

Wang Bing empieza a rodar *'Til madness do us part* (2013) después de un largo tiempo intentando encontrar un hospital psiquiátrico donde le permitiesen grabar. Con una duración de casi cuatro horas, la película constituye una experiencia inmersiva en el sistema hospitalario chino. Bing siguió a los internos del psiquiátrico situado en la provincia de Yunnan durante casi cuatro meses, tiempo que resultó en un total de 250 horas de material.⁶ El equipo fue muy reducido, de tan solo cuatro personas, que rodaban de dos en dos. En palabras del cineasta, esto hizo que todo siguiera su curso normal, ya que lo que buscaba era mostrar naturalidad, veracidad y aleatoriedad.⁷ Un aspecto destacable es la "suciedad" de la imagen en contraste con la cuidada estética que se aprecia en sus trabajos anteriores. Esto se debe a una suma de factores: por un lado, las características de la locación, y por otro, la necesidad de disponer de un equipo pequeño. Los movimientos aleatorios, bruscos con mucha oscilación añaden coherencia al conjunto de la película. Wang Bing busca mostrar la realidad cotidiana de la clínica que no es limpia, ni uniforme, más bien todo lo contrario. No son raras las veces que el dispositivo de filmación se hace visible en la película, un hecho que al director no parece importarle demasiado

*... there will always be the chance, the risk, for my shadow to appear in the frame because I cannot control the light. I cannot really help when this happens, so I don't mind much. In the end, it is only natural: because of the way I work, sometimes you see me, sometimes you hear me coughing...*⁸

El film narra la vida diaria de personas individuales, una elección que se tomó al inicio del proceso. El espacio limitado y la escasa financiación de la clínica por parte del gobierno hacen que sea un lugar oscuro e insalubre, que recuerda más a una cárcel que a una institución psiquiátrica. Las personas del hospital están ingresadas

⁶ *Limited Shelter: An Interview with Wang Bing*, MUBI: <<<https://mubi.com/es/notebook/posts/limited-shelter-an-interview-with-wang-bing>>> [Consultado: 07/04/2018]

⁷ *Entrevista a Wang Bing per Feng Ai - 'Til Madness Do Us Part alla Mostra del Cinema 2013*, YouTube: <<<https://www.youtube.com/watch?v=NbnQv-1uo5U>>> [Consultado: 07/04/2018]

⁸ *Interview: Wang Bing*, FilmComment: <<<https://www.filmcomment.com/blog/interview-wang-bing/>>> [Consultado: 06/04/2018]

de manera involuntaria por sus familias o por las autoridades chinas, algunas por enfermedad mental, conductas criminales o simples divergencias de comportamiento que les impiden adaptarse al funcionamiento y a las convenciones sociales.⁹ Durante la primera media hora se da a conocer el caso de Ma Jian, un joven que lleva internado cinco meses. La cámara le sigue mientras camina por los pasillos lamentándose de las malas condiciones del hospital y manifestando reiteradamente sus deseos de volver a casa. Jian se dirige en todo momento a la cámara. Es el único interno que lo hace a lo largo del film. De la misma forma que el sujeto se dirige a la cámara, el dispositivo responde siguiéndole. Esto se vuelve más evidente en el momento en que Jian decide ir a correr por los pasillos del hospital. Tanto el operador de cámara como el sujeto filmado realizan el mismo recorrido y el mismo esfuerzo físico, creando un vínculo de distensión y complicidad. En un momento dado, Jian se dirige a la cámara exclamando “¡Vaya, estás tan sudado como yo!”.

La película presenta tanto a nuevos ingresados, como a personas que llevan más de 20 años como internos. Se aprecian situaciones complejas y variadas, desde acciones que desprenden gentileza y amabilidad, hasta momentos de violencia y castigo.

Una de las personas con más presencia a lo largo de la película es Ma Yunde, un hombre que recibe regularmente la visita de su esposa y al que, según deducimos por los diálogos, su familia ingresó por problemas de comportamiento. La conversación transcurre de forma natural, sin que la presencia de la cámara se haga manifiesta, y de la que podríamos destacar la discusión sobre asuntos cotidianos, la falta de dinero y el deseo reiterado de Ma Yunde de salir de la institución, al menos durante la festividad de año nuevo, que se está acercando.

Lo real se manifiesta también a medianoche, en fin de año. Los fuegos artificiales se ven y se escuchan a lo lejos, mientras vemos a Pu Chengyi detrás de las rejas, hablando con Li Chengqiao, una interna del piso de abajo¹⁰. Chengyi recuerda cómo celebraba y qué comía en su ciudad durante las fiestas de año nuevo. Esta escena

⁹ Wang Bing Films Souls: On Ta'ang and Other Recent Work, CinemaScope: <<<http://cinemascope.com/features/wang-bing-films-souls-taang-recent-work/>>> [Consultado: 07/04/2018]

¹⁰ En la institución psiquiátrica están internadas más de 200 personas. Los hombres están en el piso de arriba y las mujeres, en el piso de abajo.

viene marcada por un gran contraste entre el interior y el exterior, mediante la yuxtaposición del fondo con el primer plano. Fuera del hospital se percibe un ambiente festivo, que choca con el que se respira dentro, uno de resignación y anhelo por salir.

Durante la última hora de minutaje, Bing sigue a Zhu Xiaoyan, que se prepara para abandonar la institución y regresar a casa después de haber pasado 11 años internado. Se muestra su hogar en el humilde pueblo donde vive con sus padres. La cámara le sigue por las calles de la aldea, hasta que, súbitamente, para, y vemos a Zhu alejándose hasta desaparecer por completo en la noche. Este breve episodio deja una sensación de continuidad. Parece dar a entender que, aún habiendo salido de la clínica, su situación no es sustancialmente mejor, y que la estancia en casa sea, posiblemente, tan solo temporal.

Outland (2015)

El final del Apartheid en Sudáfrica supuso un cambio radical en la forma de vida de la población blanca pobre. La caída del gobierno supremacista a finales de los años 90 provocó la pérdida de los privilegios de los que habían disfrutado hasta aquel momento. Esto provocó su relegación a las zonas periféricas de las ciudades, que reciben el nombre de “outlands” y que siguen habitando a día de hoy.

El fotógrafo estadounidense Roger Ballen lleva más de 20 años retratando los lugares y las personas del Outland sudafricano. Sus fotografías guardan un estrecho vínculo con lo que Gustav Jung llamaba “el arquetipo de la sombra”, refiriéndose a la parte inconsciente de la mente humana. El artista afirma que hay que explorar este lado de la psique, traerlo a la superficie e incorporarlo en el consciente para tener una experiencia completa de aquello que nos rodea. Sus imágenes son a menudo inquietantes, grotescas, incluso monstruosas. Ballen juega con la yuxtaposición de elementos muy dispares, lo que dota su trabajo de cierta cualidad surrealista. Todo ello está comprendido en *Outland* (2015), cortometraje que hizo coincidir con la reedición de su libro homónimo. El trabajo está marcado por la violencia de sus imágenes y su habitual imaginario terrorífico. El film sigue a algunas de las personas que ha retratado en sus fotografías y mezcla la entrevista con la observación de la vida cotidiana en el *outland*. La imagen rodada en un blanco y negro muy contrastado está acompañada de la constante interacción del cámara,

Ben Jay Crossman, con los sujetos filmados. La presencia que más destaca es la de Stanley, un hombre cuyo entretenimiento consiste en “atrapar ratas, llevárselas a casa y dejar que se vayan”. La cámara le sigue mientras avanza en busca de los roedores por las calles del outland. El ritmo del montaje es frenético, alternando imágenes de Stan con otras que describen el entorno decadente en el que viven las personas del barrio. Ballen hace patente su huella en el film no solo mediante su distintiva estética, sino también a través de la breve llamada para hablar con Stan, momento en que se le escucha a través del altavoz del teléfono móvil.

Stefanus es otro de los entrevistados, un habitante del outland cuya afición es el dibujo. Él es otra de las personas a las que Ballen ha retratado a lo largo de su extenso proyecto. En su diálogo con Crossman, vemos, una vez más, la presencia de Ballen en el film. Las primeras palabras que Stefanus dice al hablar a cámara es “Let me tell you about Roger...” y acto seguido, cuenta cómo se conocieron. Los cinco minutos que dura el cortometraje están marcados por una unión de imágenes que tienen, al parecer, el objetivo de violentar y causar impacto. Ballen traslada el imaginario de sus fotografías a este film, donde su presencia está muy marcada no sólo por la estética, sino también por su presencia en fuera de campo.

2. Ética y estética: una problemática de la marginalidad retratada

*You do a film FOR something, not AGAINST something. [...]
You have to be for the people. I wanted them to be noble.*

Pedro Costa

Siempre que se filma la marginalidad desde fuera, desde una posición privilegiada, se corre el riesgo de caer en la estetización, la espectacularidad o incluso en la condescendencia o la instrumentalización de las personas que aparecen.

Llegados a este punto, hemos podido observar maneras muy distintas de abordar el acercamiento a los entornos marginales y a las personas que los habitan. Por un lado, vemos en Wang Bing y Pedro Costa una voluntad de documentar aquello que ocurre. Mediante planos y escenas de larga duración buscan narrar detalladamente la realidad cotidiana de los sujetos filmados. Si bien los recursos de rodaje de Wang Bing se acercan más a la manera de rodar del *cinema vérité* por la impureza de la

imagen y los encuadres donde la oscilación y la manipulación de la cámara se hacen presentes muy a menudo, algo que salta a la vista en el film de Pedro Costa es sin duda la meticulosidad en el tratamiento de la imagen. La luz natural que entra a través de las puertas, las ventanas y las aperturas al exterior dibuja en los rostros y en los objetos un claroscuro muy similar al de los cuadros del Barroco. Este efecto predominante a lo largo de la cinta da fuerza y confiere aún más presencia a los sujetos dentro del encuadre.

Tanto en Bing como en Costa se percibe una voluntad de denuncia. El director chino lo hace por medio de la visibilización de la institución hospitalaria y la situación de los internos que la habitan. La forma de rodar, a menudo incómoda y errática, tiene un papel importante en el conjunto de la película.

I wanted to emphasize, both in the filming and in the editing, things that I had wondered while spending time with psychiatric patients. How had they gotten their illnesses? What did their illnesses do and mean? How did the people feel? How can you separate a person from his or her illness?¹¹

Por su parte, Costa opta por una puesta en escena más cuidada. Su voluntad de denuncia se pone de manifiesto mediante el montaje, que alterna la realidad del interior de las casas de Fontainhas con lo que ocurre fuera, donde las excavadoras están empezando a demolerlas. Esta yuxtaposición de imágenes provoca un choque visual que hace visible el vínculo entre la destrucción del barrio y la salud cada vez más menguada de sus habitantes. En palabras del director, la intención con *No quarto da Vanda* era “hacer una película muy precisa sobre la droga”, “sobre el barrio que está desapareciendo y las personas que también están desapareciendo”¹².

Costa se adentra en el entorno que filma con un aparato digital, barato y austero. Esto se evidencia tanto en el proceso creativo como en el resultado. Iván Villarrea explica que Costa

¹¹ *Simple stories: An Interview with Wang Bing*, Cineaste: <<<https://www.cineaste.com/fall2015/simple-stories-wang-bing-aaron-cutler/>>> [Consultado: 09/04/2018].

¹² *Letters from Fontainhas: Three films by Pedro Costa*, Dir. Pedro Costa, Perf. Vanda Duarte, Lena Duarte, Zita Duarte, Criterion Collection, 2009, DVD. (Comentarios del director)

*evita esta contradicción entre ética y estética al actualizar las tradiciones cinematográficas del “tercer cine” o del “cine pobre” a través del vídeo digital. Por lo tanto, el mayor logro de la Trilogía de Fontainhas ha sido transmitir, tanto en su proceso creativo como en su resultado, la experiencia de vivir en un barrio marginal enfatizando la dignidad de sus habitantes en lugar de estetizar sus problemas y dificultades.*¹³

Un caso radicalmente distinto es el de Roger Ballen. Si bien sus sujetos son personas reales, la forma de mostrarlos se corresponde más a la manera en la que el autor los imagina que a la realidad.

*I really do not think of myself as a documentary photographer anymore. For at least the last six years, my goal has been to depict different aspects about South Africa. I am perhaps making some sort of statement about the people here, but that really has not been one of my primary goals.*¹⁴

El artista afirma que su intención es puramente estética y que su objetivo es trabajar con la realidad, no mostrándola de la manera más fiel posible, sino tratando de transformarla, para recrear un retrato de su propia mente.¹⁵

Las dificultades y los problemas de los sujetos de Roger Ballen, al igual que en la película de Wang Bing y Pedro Costa son evidentes y están subrayados en el cortometraje. Además de la pobreza en la que viven, muchos de ellos parecen presentar signos de comportamientos compulsivos, extremadamente violentos e incluso autolesivos. Ballen da la sensación de aprovecharse de estas condiciones para ofrecer una representación que se acerca más a un autorretrato que a un acercamiento fiel a la marginalidad del *outland*.

¹³ VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa en MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila: 20-49.

¹⁴ *Roger Ballen Outland*, British Journal of Photography, <<<http://www.bjp-online.com/2015/04/video-roger-ballen-outland/>>> [Consultado: 10/04/2018]

¹⁵ Idem.

Conclusiones

Kapuscinski hablaba del oficio de periodista cuando se refería al error de escribir sobre una persona con quien no se ha compartido al menos un tramo de la vida. Quizá se pueda aplicar la misma lógica para el cine documental y afirmar que es un error filmar a alguien con quien no se ha convivido durante un tiempo.

Los tres autores cuyas obras hemos tratado en este ensayo han convivido meses o años con los sujetos que retratan y conocen sus historias. Sin embargo, este requisito no parece suficiente como para llevar a cabo una representación justa y fiel, y menos aún para construir un retrato de las mismas características en torno a un sujeto que se encuentra en condiciones de exclusión social.

Aunque no se persiga una finalidad documental, una representación de la marginalidad no se puede escapar de lo real. En el momento en que un retrato de lo marginal tiene una finalidad predominantemente estética, este corre el grave riesgo de caer en la espectacularidad o en la instrumentalización.

Roger Ballen presenta una realidad enmascarada detrás de un manto translúcido que la distorsiona, el manto de su estética personal. *Outland*, lejos de ser una representación de la realidad que envuelve a los sujetos o una denuncia de las condiciones en las que viven, es un autorretrato del propio artista, que se hace presente, además, en varias ocasiones a lo largo del minutaje, para remarcar, quizás, su autoría.

Las maneras de rodar de Bing y Costa responden a un registro espontáneo de lo que ocurre delante de la cámara, donde las personas que aparecen son libres de interactuar con su entorno y donde, al parecer, sus condiciones de vida son mostradas de manera veraz.

La distorsión o el alejamiento de lo real para dejar marcada una huella más profunda o la concepción de un retrato personal de aquello que se piensa o se experimenta empieza a ser problemático cuando ese real filmado involucra a personas vulnerables. Esa clase distorsión de lo real cae inevitablemente en la esfera de lo político e implica siempre una apropiación: la apropiación de una realidad que no nos pertenece.

Bibliografía y recursos web

CATALÀ, Josep Maria: *La necesaria impureza del nuevo documental*, Líbero, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 45-56, jun. de 2010.

KAPUSCINSKI, Ryszard: *Los cínicos no sirven para este oficio*, Barcelona, Anagrama, 2000.

ILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa en MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila: 20-49.

Interview: Wang Bing, FilmComment: <<<https://www.filmcomment.com/blog/interview-wang-bing/>>>

Intervista a Wang Bing per Feng Ai - 'Til Madness Do Us Part alla Mostra del Cinema 2013, YouTube: <<<https://www.youtube.com/watch?v=NbnQv-1uo5U>>>

Photographer Roger Ballen: "I can live with myself", The Guardian: <<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/05/roger-ballen-outland-interview>>>

Roger Ballen Outland, British Journal of Photography, <<<http://www.bjp-online.com/2015/04/video-roger-ballen-outland/>>>

Simple stories: An Interview with Wang Bing, Cineaste: <<<https://www.cineaste.com/fall2015/simple-stories-wang-bing-aaron-cutler/>>>

Wang Bing Films Souls: On Ta'ang and Other Recent Work, CinemaScope: <<<http://cinema-scope.com/features/wang-bing-films-souls-taang-recent-work/>>>