Tajrishcircle.org

(وقتی سینمای آلترناتیو هم، زنان را کنار می‌گذارد[1])

درباره‌ی سینمای فمینیستی آمریکای لاتین:

کالکتیوِ فیلم فمینیستیِ سینه‌موخر در کلمبیا

لورِنا سِروِرا فِرر[2]

برگردان

سپید قائمی

چکیده

این مقاله تاریخچه و تولید کالکتیوِ فیلم فمینیستیِ کلمبیایی **سینه‌موخر**[3] را در خاستگاهش بررسی و توصیف می‌کند، و به این می‌پردازد که چگونه شیوه‌های جمعی و مشارکتی آن، مولف‌گرایی[4] را به چالش می‌کشد. سینه‌موخر از سال ۱۹۷۸ تا اواخر دهه ۱۹۹۰، چندین فیلم کوتاه، مستند، سریال و ویدئو تولید کرد و به عنوان شرکت پخش‌کننده‌یِ سینمای زنان آمریکای لاتین فعالیت داشت. بیست‌سال فعالیت، احتمالاً آن را به یکی از ماندگارترین کالکتیو فیلم فمینیستیِ جهان تبدیل کرده است. با این وجود، تاریخ آن تا حد زیادی در کلمبیا و خارج از آن ناشناخته است.

به‌این‌ترتیب، پرسشی که انگیزه‌ی نوشتن این مقاله را برمی‌انگیزد، این است که چگونه می‌توان «سینه‌موخر» را بدون بازتولید غیرانتقادیِ روش‌های تحلیلی که بر سینمای زنان سایه افکنده است، در تاریخ فیلم ثبت کرد. سینه‌موخر در مسیر خود، از یک

---

[1] عنوان اضافه‌شده‌یِ پیشنهادیِ مترجم

[2] لورنا سرورا؛ لیسانس روزنامه‌نگاری را از دانشگاه والنسیا (۲۰۰۸) و کارشناسی ارشدِ نوآوری و کیفیت در تولید تلویزیون را از دانشگاه پومپئو فابرا (۲۰۰۹) دریافت کرد. در سال ۲۰۱۴، برنده‌ی بورسیه‌ی ایبرمدیا برای تکمیل دیپلم مستند خلاق از دانشگاه واله‌ی کلمبیا شد. او از سال ۲۰۰۹ به عنوان کارگردان، فیلمبردار و تدوینگرِ فیلم‌های غیرداستانی فعالیت می‌کند و از سال ۲۰۱۵ در دانشگاه یوسی‌ال، دانشگاه اسکس و دانشگاه وست مینستر تدریس می‌کند. در حال حاضر، او در حال گذراندن دوره دکترای عملی در مطالعات فیلم در یوسی‌ال است.

[3]. Cine Mujer؛ موخر در زبان اسپانیایی به معنی زن است.

[4] auteurism

Tajrishcircle.org

پروژه‌ی سینماییِ مستقلِ علاقمند به تجربه‌ی هنری به یک سازمان رسانه‌ای بدل شد که به سفارش نهادهای دولتی و جهانی فیلم های آموزشی تولید می‌کرد و اغلب زنانِ درحاشیه‌مانده را مورد هدف قرار می‌داد.
من مجموعه‌آثار سینه‌موخر را براساس مصاحبه‌های انجام شده با برخی از اعضای آن، بر اساس کاتالوگ‌ها، فیلم‌ها و ویدئوهای آن، در سه فرمِ تولیدیِ کلیدی سازمان می‌دهم که نقش مؤلف و محوریت کارگردان را دستخوش تغییر می‌کند.

بوگوتا، آگوست ۲۰۱۸

پاتریشیا رِسترِپو در مصاحبه‌ای صمیمی که تلفیقی از جنبه‌های حرفه‌ای، شخصی و سیاسی زندگی اوست، به حرفه‌ی خود در مقام فیلمسازی که با گروه کالی[1] آغاز به‌کار کرده بود، نگاهی دوباره می‌اندازد. این کالکتیو یلم توسط لوئیس اوسپینا، آندرس کایسیدو و کارلوس مایولو و دیگران در اوایل دهه ۱۹۷۰ در کلمبیا شکل گرفت. اگرچه در طول سال‌ها زنان بسیاری به آن ملحق شدند، رِسترِپو با نیش و کنایه می‌گوید که مشارکت‌شان در آخرین فیلم اوسپینا، (همه چیز از پایان شروع شد[2] ۲۰۱۵) بهم خورد. او می‌گوید: «دشوار و پرتناقض است» که بپذیری اوسپینا بود که نسخه‌هایی از مجله‌ی دوره‌ای **زنان و فیلم** (۱۹۷۲-۱۹۷۵) را به او داد و باعث شد تا با سینمای زنان آشنا شود. رسترپو در این سال‌ها در نقش‌های پایین‌تر از جمله ضبط‌کننده‌ی صدا و ناظر فیلمنامه کار می‌کرد، نقدهایی هم در مجله کالکتیوِ **اوخوآل‌سینه**[3] می‌نوشت که بی‌نام و نشان باقی ماندند. اما کم‌کم متوجه شد که برای پیشبرد حرفه‌ی خود، باید بستر دیگری پیدا کند.۱ این وضعیتی بود که برای بسیاری از زنانِ مشغول به‌کار در تولید فیلم و در سازمان‌های سیاسی، در کلمبیای دهه ۱۹۷۰ پیش آمده بود.
زنان برای غلبه بر محرومیت، دست به خلق پلتفرم‌های خود زدند و برای تعالیِ یکدیگر نیروهای خود را متحد کردند. پس از ترک گروه کالی، پاتریشیا رسترپو به بوگوتا نقل‌مکان کرد و به کالکتیوِ فیلم فمینیستیِ سینه‌موخِر وارد شد.۲
از سال ۱۹۷۸ تا اواخر دهه ۱۹۹۰، سینه‌موخر چندین فیلم کوتاه، مستند، سریال و ویدئو تولید کرد و به عنوان شرکت پخش‌کننده‌یِ *سینمای زنانِ آمریکای لاتین* فعالیت داشت.
بیست‌سال فعالیت؛ آن را به یکی از ماندگارترین کالکتیوهای فیلم فمینیستیِ جهان تبدیل کرده است. با این وجود، برخلاف ارتباط حیاتیِ تولیداتش، تاریخ آن تا حد زیادی در کلمبیا و خارج از آن ناشناخته است.
به‌طورکلی، پرسشی که انگیزه‌ی نوشتن این مقاله را به‌وجود می‌آورد، این است که چگونه می‌توان بدون بازتولید غیرانتقادی همان روش‌های تحلیلی که بر سینماهای حاشیه‌ای و فیلمِ آلترناتیو سایه افکنده است، پیکربندیِ

[1] Grupo de Cali
[2] Todo comenzó por el fin
[3] Ojo al cine

Tajrishcircle.org

سینمای زنان را در تاریخ فیلم تشریح کرد. چگونه می‌توانیم تاریخ سینمای سیاسی آمریکای لاتین را بازنویسی کنیم که پیچیدگی‌های کالکتیوِ فیلم فمینیستی مانند سینه‌موخر را بیان کند؟

مطالعات اخیر درباره سینمای زنان نشان داده است که به ویژه پس از استقرار سیستم استودیویی هالیوود در دهه ۱۹۲۰ و توسعه‌ی تجاری صنایع ملی فیلم که در کشورهای دیگر دنبال شد، از یک سو، فیلمسازان زن محروم شده یا از نقش‌های کارگردانی کنار گذاشته شده‌اند.۳ از سوی دیگر، این بررسی‌ها نیز نشان داده است که سینمای زنان به طور کامل از بین نرفته، بلکه همچنان تا حد زیادی در سایه ادامه پیدا کرده است.

پروژه‌های رویزیونیستی به زنان بسیاری که کارشان در نقش‌های رده‌ی بالا و پایین در تاریخ‌نگاری فیلمِ هالیوود، سینمای اروپا و حتی سینمای سیاسی آمریکای لاتین نادیده گرفته شده بود، نور تابانده است. پاتریشیا وایت خاطرنشان می‌کند که «بازپس‌گیریِ آثار فیلمسازان زن درون صنعت‌هایِ جریان اصلی و در جنبش‌های فیلم ملی و آلترناتیو، مستلزم ارزیابی مجدد مفاهیمِ تألیف فیلم و معیارهای تاریخ‌نگاری فیلم است.» مشارکت در تلاشی جمعی برای نوشتن تاریخ سینمای فمینیستی آمریکای لاتین رویکردی مشابه را می‌طلبد که از یک سو نقش مؤلف و محوریت کارگردان را مختل می‌کند و از سوی دیگر روایت زنان فیلمساز را بیان می‌کند؛ منابع موجود را مورد تحقیق قرار می‌دهد و مطالبی را بیرون می‌کشد که قبلاً نادیده گرفته شده بودند.

در ادامه به‌طور خلاصه به مشکلات مولف‌گرایی، به ویژه در رابطه با شیوه‌های انحصاریِ آن می‌پردازم. در عوض شیوه‌های مشارکتیِ جایگزینِ تألیف و تولید را به‌عنوان چارچوب نظری مناسب، برای نگریستن به کالکتیوهای فیلم فمینیستی مانند سینه‌موخر پیشنهاد می‌کنم.

شناخت کارگردان فیلم در مقام مولف، اولین بار در دهه ۱۹۵۰ از طریق کتاب سیاست مؤلفین[1] که در کایه دو سینما منتشر شد ظهور پیدا کرد. بر اساس ایده‌یِ احساسی هنرمند-کارگردان به مثابه عامل خلاقیت در فیلم فیلم، مولف‌گرایی نقش اصلی سابقِ فیلمنامه‌نویس را عوض کرد و سبک خلاقانه‌ی فردی «مردان سینما[2] » را که فرانسوا تروفو **مؤلفین** نامیده بود، از سِمَتِ صرفاً فنی متورانسن جدا کرد(۲۷). جان کوفی می‌نویسد، مولف‌گرایی ثابت می‌کند اگرچه فیلم به صورت جمعی تولید می‌شود، «در اصل محصول کارگردانش است که به‌واسطه‌ی عناصر مضمونی و یا سبکیِ تکرارشونده، شخصیت فردی او را [...بیان می‌کند]۹ مولف‌گرایی آن‌چنان در مطالعات فیلم رخنه کرده که حتی وقتی فیلمی توسط کالکتیوهایِ خودخوانده ساخته شده بود، هنوز به حیات‌بخشیدن به رویکرد کارگردان‌محور ادامه می‌داد. بنابراین، آن‌گونه که دیگر نظریه‌پردازان فیلم بحثش را پیش‌کشیده‌اند، انتقاد من از مولف‌گرایی تنها در مورد کیش جنسیتی آن از شخصیت مرد نیست، بلکه در مورد این واقعیت است که

[1] La politique des auteurs
[2] hommes de cinéma

Tajrishcircle.org

خلاقیت مشترکِ به‌کاربرده‌شده در عملی را که ***فی‌نفسه*** «جمعی، مشارکتی، حتی «صنعتی» است(گرنت ۱۱۴)، کم‌ارزش می‌پندارد. و با انجام این کار، حذفِ مشارکت‌های غیرمؤلف و حذفِ تولیدات غیرکارگردان‌محور را ترویج می‌دهد.

در پرونده‌ای درباره‌ی تولید اشتراکی در مستند، ریس آگویشت[1] استدلال می‌کند که بسیاری از کسانی که به نظریه مولف کمک کرده‌اند، تجربه یا حتی درک بسیار کمی در اصول عملی فیلم‌سازی دارند. او می‌نویسد:
زیربنای رتوریک حامیان تک‌مولف معمولا از تعهد ایدئولوژیک به یک موقعیت وجودی در مقابل تولید تصاویر متحرک نشات گرفته است که منتقدان فیلم، روزنامه‌نگاران، محققان و مورخان فرهنگی به آن عمومیت بخشیده‌اند [...] کسانی‌که همواره از اداره کردن واقعی، پردردسر و گاه متناقض فرآیندهای تولید فیلم به دور هستند.
سنت سینمای سیاسی که در دهه ۱۹۵۰ در آمریکای لاتین پدیدار شد (سینمای جدید آمریکای لاتین با اصطلاح چتر[2] برچسب‌گذاری شد)، گرچه یک فرهنگ فیلم آلترناتیو بود، نه فقط نتوانست بازنمایی (ناچیز) زنان را به‌چالش بکشد، به آن‌ها صدا ببخشد یا آنها را مشارکت بدهد، بلکه ناخواسته هم بر سینمای زنان سایه انداخت. عوامل متعددی در ایجاد این وضعیت نقش داشتند. گفتمان عمومیِ قهرمان انقلاب، همتای خود را در سینما از میان فیلمسازان مرد رادیکالی می‌یافت که فیلم‌های متعهد اجتماعی و سیاسی می‌ساختند آن‌هم در زمانی‌که هالیوود «کنترل انحصاری توزیع و نمایش فیلم» را در اختیار داشت(شوهات ۴۵).

فیلم‌های آن‌ها ضدروایت‌ها، داستان‌های آزادی، استعمارزدایی و سوسیالیسم را ارائه می‌کردند و انتظارات جشنواره‌روهایی را برآورده می‌ساختند که در سناریوی پس از ۱۹۶۸ هنوز در آرزوی تغییر بودند. اگرچه بسیاری از آن فیلم‌ها توسط کالکتیوهای فیلم ساخته شدند، نقش کارگردان (مرد) که رویکردی مولف‌گرایانه را در روایت گری سینمای سیاسی در پیش گرفت، از اهمیت محوری برخوردار شد.۴ از این گذشته، این فیلمسازان همزمان روشنفکرانی بودند که درباره اهمیت ضد-سینمای خود نظریه‌پردازی کردند و مانیفست‌هایی نوشتند که به عنوان منابع اولیه برای نوشتن تاریخ سینمای سیاسی آمریکای لاتین ارزش زیادی داشتند. همزمان، زنان آمریکای لاتین نیز از دهه ۱۹۷۰ به‌طور فزاینده‌ای فیلم‌های سیاسی می‌ساختند. برخی از آنها، مانند مارتا رودریگز کلمبیایی و سارا گومزِ کوبایی، شناخته شده هستند، با این حال به عنوان بخشی از سینمای جدید آمریکای لاتین به حاشیه رانده شده‌اند. اما بسیاری دیگر - از جمله چندین کالکتیوِ فیلم فمینیستی که از اواخر دهه ۱۹۷۰ پیدا شدند، مانند سینه‌موخر در مکزیک و کلمبیا، گروه ونزوئلایی فمینیستا می‌یِرکولِس[3]، و سینما و ویدئوی زنان پرو[4] - هنوز

---

[1] Reece Auguiste

[2] . اصطلاحی که برای پوشش یک دسته وسیع از چیزها به جای یک مورد خاص استفاده می‌شود.

[3]. Feminista Miércoles

[4] Peruvian WARMI Cine y Video

Tajrishcircle.org

نادیده گرفته می‌شوند، و این‌ها ثابت می‌کنند که حتی لنز مبارز انقلابی نیز، اشکالِ دیگر کار، مانند تاثیرِ طولانی‌مدت فمینیسم بر فیلم را دست‌کم گرفته است. (پاراناگوآ ۷۶؛ ترجمه من)

در سال‌های اخیر، تعداد روبه‌رشد پژوهشگران، عمدتاً زنان، در حال از زیر خاک بیرون آوردن سینمای سیاسی زنان آمریکای لاتین هستند. این مطالعات با استفاده از روش‌تحلیل‌ها و معرفت‌شناسی‌های گوناگون، تلاش می‌کنند تا تاریخ را بازپس گیرند، این اثر نامرئی را دوباره کشف کنند، به رسمیت بشناسند، و دوباره نشانه‌گذاری کنند، و سهم زنان را در تاریخ فیلم آمریکای لاتین پس‌بگیرند. به طور خاص، سینه‌موخر در آثار معدود اما مهم (لساژ؛ گلدمن؛ آربولِدا ریوس و اوسوریو؛ مارتین؛ سوارز[1]) مورد توجه قرار گرفته است. به نظر می‌رسد این محققان با ارائه‌ی تحلیل‌های متنوع بر این واقعیت توافق دارند که برخی از جنبه‌های تولیدی سینه‌موخر، مانند «باور مدرنیستی‌اش به عاملیت، مشغولیتش به گروه‌های تحت ستم، و اعتقاد قوی‌اش به قدرت زنان برای ایجاد تغییر و بسیج کردن آن‌ها» (مارتین) ۱۶۲)، هم از سینمای جدید آمریکای لاتین الهام گرفته و هم از فمینیسم موج دوم.

این محققان همچنین با توجه به عناصر متنی و فرامتنی به عنوان راهی برای «نمایشِ تفکیک‌ناپذیری مسائل زیبایی‌شناختی، فرمی و اجتماعی در تاریخِ گروه»(گلدمن ۲۴۷)، پرونده‌ای برای نگاه کردن به فیلم‌های سینه‌موخر ترتیب دادند. با توجه به آنچه قبلاً گفته شد، ادعای من این است که اساساً سینه‌موخر تحت‌تأثیر جنبش زنان آمریکای لاتین، سازمان‌های محلی زنان و در اتحاد با آن‌ها و سوژه‌هایِ فیلم‌های خودش کار کرده است. این اتحادها امکان توسعه‌ی بیشتر شیوه‌های مشارکتیِ تالیف و تولید را فراهم می‌آورد که بازتابی از مشی اشتراکی در عمل بود. این مقاله با تمرکز بر این‌که چگونه شیوه‌ی تالیف و تولید سینه‌موخر با رویکردهای مولف و کارگردان‌محور مقابله می‌کند و چگونه فیلم‌های آن درک جدیدی از سینمای سیاسی را شکل می‌بخشد، به نوشتار موجود کمک می‌کند. برخلاف مولف‌گرایی، کالکتیوِ فیلم فمینیستی‌ای چون سینه‌موخر بیشتر از شیوه‌ی فردیِ مولف‌گرا، به شیوه‌ی مشارکتی توجه نشان می‌دادند چون‌که محوریت ذهنیت کارگردان را مورد چون و چرا قرار می‌داد. این شیوه‌های مشارکتیِ تالیف و تولید، از یک سو، بین تیم‌های خلاق و فنی روابط مشترک و موازی برقرار کرد و از سوی دیگر، رویه‌ای را پیش‌زمینه قرار داد که به واسطه‌ی ارتباط مبتنی بر اعتماد، احترام و علاقه‌ی مشترکْ «همه دوشادوش هم صحبت کنند، به جای صحبت‌کردنِ صرف در مورد موضوع فیلم»(مارکس۴۱). به طور رسمی، این رویکرد که دائما بر اساس محیط متغیر، منابع جدید سرمایه و بازتعریف سیاست‌ها و اهداف جمعیْ مجددا فرمول‌بندی می‌شد، از طریق استراتژی‌های بصری متفاوت در فیلم‌های سینه‌موخر بازتاب پیدا می‌کرد. تولید

[1] Lesage; Goldman; Arboleda Ríos and Osorio; Martin; Suárez

Tajrishcircle.org

سینه‌موخر با چیزی که استلا بروزی، با برداشت از جودیت باتلر و ارجاع به مستند، تحت عنوان «سیالیت[1]»(۱) تعریف کرده، توصیف شده است زیرا از رابطه دیالکتیکی بین جمع، سازمان‌های زنان، موضوعات مستند، گفتمان‌های فمینیستی، موسساتی که بودجه‌یِ فیلم‌های آن را تامین می‌کردند، واقعیت نمایش داده‌شده، کانال‌های توزیع و مخاطبان موردنظرِ آن بدست می‌آمد. بنابراین، فیلم‌ها و ویدیوهای سینه‌موخر محصول یک گفتگو و مذاکره‌ی مستمر بین بخش‌های مختلفِ درگیر در فرآیند فیلم‌سازی و توزیع هستند.

این مقاله در تلاش برای گنجاندن سینه‌موخر در تاریخ سینمای سیاسی آمریکای لاتین از سه منبع دیگر نیز بهره می‌برد. اول من با سه عضو سینه‌موخر، یولالیا کاریزوسا، پاتریشیا رسترپو و کلارا ریاسکوس در بوگوتا در سال ۲۰۱۸ مصاحبه‌هایی انجام دادم. همانطور که ایزابل سگوئی[2] قاطعانه بیان می‌کند، در سینمای سیاسی آمریکای لاتین «زنان در گذر از اسناد شفاهی به تاریخ مکتوب، یعنی در گذر از تاریخ غیررسمی به رسمی ناپدید می‌شوند» بنابراین، روش‌تحلیلِ مبتنی بر مصاحبه‌های تاریخ شفاهی، امکان بازیابی اطلاعاتِ ارزشمند در مورد تجربیات شخصی آن‌ها و همچنین ابزارِ شیوه‌ی مشارکتی را برای خلق آگاهی فراهم می‌کند که با سیاست پروژه سینه‌موخر همسوست. دسترسی به سینمای زنان آمریکای لاتین در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هنوز یکی از بزرگترین موانع برای محققانی مانند من است که در کشورهای آمریکای لاتین ساکن نیستند. من در طول کار میدانی‌ام، توانستم به اکثر تولیدات سینه‌موخر که دیجیتالی شده‌اند و در صندوق اسناد زنان و جنسیتِ *افلیا اوریبه دآکوستا* ، واقع در دانشگاه ملی کلمبیا در بوگوتا نگهداری می‌شوند، دسترسی پیدا کنم و آن‌ها را تماشا کنم. اگرچه وضعیت اطلاعاتِ این آرشیو متزلزل است، اما ارزش آن برای تاریخ زنان در کلمبیا فوق‌العاده است. علاوه بر این، برخی از فیلم‌های سینه‌موخر در کانال یوتیوب **فوندو** در دسترس هستند، که کمک شایانی به حفظ و انتشار آن آثار می‌کند. در نهایت، کاتالوگ‌های مختلفی که از اواخر دهه ۱۹۸۰ تا اوایل دهه ۲۰۰۰ منتشر شده است، در ارائه جزئیات فنی، سیناپس‌ها و اطلاعات مربوط به تولیدات و توزیع آنها مفید بوده است.

از سال ۱۹۷۸ تا اواخر دهه ۱۹۹۰، سینه‌موخر چندین فیلم کوتاه، مستند، ویدئو، و سریال تولید کرد که به طور گسترده به ارائه‌ی «بازنمایی ضدهژمونیک زنان» (گلدمن ۲۴۲) مربوط بودند. محققان دیگر خاطرنشان کرده‌اند که تکامل سینه‌موخر به دنبال نهادینه‌سازی فزاینده و در نتیجه‌یِ رادیکال‌زدایی از پروژه‌اش رخ داد (گلدمن، سوارز). اگرچه من با این استدلال مخالف نیستم، اما ادعای من این است که با گذشت زمان، پروژه‌اش بیشتر ابزاری و رسانه‌ای شد تا هنری و سینمایی، اما تعهد اساسی آن به شیوه‌های فیلمسازیِ مشارکتی با هدف فمینیستیِ تغییر زندگی زنان تماما حفظ شد. سینه‌موخر مسیر خود را با ساخت فیلم‌های کوتاه تجربی برای مخاطبان عمدتاً

---

[1] جودیت باتلر که موضوع سیالیت جنسیتی را نظریه‌پردازی کرده است، می‌گوید جنس و جنسیت به‌جای اینکه به‌طور بیولوژیکی، تغییرناپذیر یا «ذاتی» تثبیت شود، مبتنی بر ساختار اجتماعی، منعطف، سیال یا «پرفروماتیو» است. به این ترتیب، شخص با هر جنسی که متولد شود می‌تواند جنسیتی بی‌ارتباط به جنس اولِ تولد را در هر لحظه از زندگی انتخاب کند.

[2] Isabel Seguí

Tajrishcircle.org

طبقه متوسط شهری آغاز کرد و به ساخت فیلم‌های مستند و ویدیوهای دیگر ادامه داد که هدف اصلی آن‌ها زیبایی‌شناختی نبود، بلکه آموزشی یا آموزنده بود و اغلب مخاطبانِ بومیِ ***ناشهروند***[1] را هدف قرار می‌داد.
پیروِ این بررسی‌های دقیق، در ادامه، پیکره‌ی کار سینه‌موخر را به سه شیوه‌ی اصلیِ تولید تقسیم می‌کنم که با سه رویکرد رسمیِ متمایز مرتبط است و با برخی هم‌پوشانی‌ها، در سه دوره توسعه یافت. در طول دو دوره اول، از اواخر دهه ۱۹۷۰ تا اواسط دهه ۱۹۸۰، سینه‌موخر فیلم‌های کوتاه داستانی و مستندهای نیمه‌بلندی ساخت که بیشتر به‌صورت مستقل تولید می‌شدند و عمدتاً توسط ***فوسین***[2] تأمین مالی می‌شدند.۶ دوره سوم از اواسط دهه ۱۹۸۰ تا اواخر دهه ۱۹۹۰ اتفاق افتاد، زمانی که سینه‌موخر به یک کمپانی تولیدکننده تبدیل شد که به سفارش نهادهای دولتی و جهانی مانند سازمان ملل، فیلم‌ها و سریال‌های آموزشی می‌ساخت. از آنجایی‌که از سازمان‌های غیرانتفاعی حمایت دریافت می‌کرد، تولیداتش از زیر فشار موفقیت تجاری رهایی یافت، که همین به آنها اجازه می‌داد تا بر مسائل اجتماعی و سیاسی تمرکز کنند. با این حال، سینه‌موخر هنوز به نهادهایی وابسته بود که محدودیت‌های اقتصادی، تکنولوژیکی و ایدئولوژیکی متفاوتی را تحمیل می‌کردند که به روش‌های دیگری، دست و پای پروژه‌یِ آن را از لحاظ زیبایی‌شناختی و سیاسی می‌بست.

شکل‌گیری سینه‌موخر

گفتمان غالب کلمبیا در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ عمدتاً تحت سیطره‌ی آنچه به نزاع کلمبیایی معروف است بود که به جنگ غیررسمی بین سازمان‌های قاچاق مواد مخدر، چریک‌ها، شبه‌نظامیان و دولت کلمبیا اشاره دارد. در طول این دهه‌ها، نوع بسیار متفاوتی از تاریخ نیز در حال نوشته شدن بود. در سال ۱۹۷۵، کنفرانس جهانی زنان سازمان ملل متحد در مکزیکوسیتی برگزار شد، افتتاحیه‌ی ***دهه‌ای برای زنان***، که تأثیر زیادی بر توسعه‌ی سازمان‌های زنان و فمینیستی در سراسر آمریکای لاتین داشت. به طور خاص، در کلمبیا از دهه ۱۹۷۰، حزب سیاسی **بلوک سوسیالیستی**[3] و سایر سازمان‌ها مانند **جبهه‌ی گسترده زنان**[4] فضاهایی را برای زنان گشودند تا به طور منظم جلساتی ترتیب دهند و در مورد مسائل زنان بحث کنند. در سال ۱۹۷۸، اولین نشست ملی زنان در مِدلین برگزار شد، که در آن اسلایدشویِ (واقعیت سقط جنین[5]، ۱۹۷۵)، ساخته‌ی یولالیا کاریزوسا و سارا

---

[1] در مطالعات پسااستعماری و در تئوری انتقادی، اصطلاح subaltern به جمعیت‌های استعماری گفته می‌شود که از نظر اجتماعی، سیاسی و جغرافیایی از سلسله مراتب قدرت یک مستعمره‌ی امپراتوری و از شهروندیِ میهن حذف شده‌اند. آنتونیو گرامشی این اصطلاح را برای شناسایی هژمونی فرهنگی که افراد و گروه‌های اجتماعی خاص را از نهادهای اجتماعی-اقتصادیِ جامعه طرد و حذف می‌کند، تا عاملیت و صدای آنها را در سیاست استعماری انکار کند بکار کرد. (در برخی کتاب‌ها این اصطلاح به فرودست ترجمه شده است که به نظر من واژه‌ی دقیقی نیست و ممکن است صرفا به جایگاه طبقاتی اشاره داشته باشد. به همین منظور واژه‌ی ناشهروند را برایش انتخاب کردم)

[2] FOCINE
[3] Bloque Socialista
[4] Frente Amplio de Mujeres
[5] La realidad del aborto

Tajrishcircle.org

برایت به نمایش درآمد و به عنوان بخشی از فعالیت‌های مختلف، بحث و جدل عمومی درباره‌ی اهمیت جرم‌زدایی از سقط جنین را درانداخت. این فیلم همچنین در سال ۱۹۷۹ در کنگره‌ی کلمبیا توسط کنسوئلو لِیراس نماینده ی زن لیبرالِ کنگره در تلاش برای تصویب طرحِ پیشنهادیِ قانونیْ برای جرم‌زداییِ سقط جنین به نمایش درآمد. اگرچه این قانون تصویب نشد، یولالیا کاریزوسا و سارا برایت تصمیم گرفتند یک کالکتیوِ فیلم فمینیستی برای خدمت به «جنبش زنان با رسانه‌ایی دیداری و شنیداری»(گلدمن ۲۴۲) ایجاد کنند.[۷] بلافاصله پس از اینکه بنیاد سینه‌موخر در سال ۱۹۷۸ به‌صورت قانونی تشکیل شد، افراد دیگری از جمله ریتا اسکوبار و پاتریشیا رسترپو، و بعداً دورا سیسیلیا رامی‌رِز، کلارا ریاسکوس و فانی توبون به آن پیوستند. این زنان بخشی از گروه مرکزی کالکتیو بودند، اما بسیاری از مردان و زنان دیگر، اغلب به طور منظم در تولیدات شرکت داشتند.

برخلاف دیگر فیلمسازان شناخته شده‌ی این دوره و به استثنای سارا برایت که در انگلستان سینما خوانده بود، این زنان تحصیلات رسمی در زمینه‌ی فیلم نداشتند. عدم امکان حضور در مدرسه‌ی فیلم، اولین مانعی بود که زنان، حتی آنهایی‌که چون اعضای سینه‌موخر از طبقات ممتاز و بالای جامعه بودند، در دسترسی به صنعت فیلم و تثبیت خود به عنوان فیلمساز با آن مواجه بودند. از آنجایی‌که در آن زمان هیچ مدرسه‌یِ فیلمسازی در کلمبیا وجود نداشت، تنها راهِ موفقیت در فیلمسازی، تحصیل در خارج از کشور بود. در عوض، بیشتر اعضای سینه‌موخر، سینما را با بحث در مورد فیلم‌ها در سینه‌کلوب‌ها و فیلم‌سازی را با کار در سایر فیلم‌کالکتیوها، آموختند. به عنوان مثال، یولالیا کاریزوسا به منتقد و محقق فیلم؛ مارگاریتا دِلاوگا همراه با سینه‌کلوبی در دانشگاه خورخه تادئو لوزانو کمک کرد و با اروین گوگلِ فیلمساز و فیلم‌کالکتیو مستقل موگره آل‌اوخو همکاری داشت. در این دانشگاهِ خصوصی، کلارا ریاسکوس در رشته ارتباطات و پاتریشیا رسترپو در رشته‌ی تبلیغات تحصیل کردند. ریاسکوس همچنین با اروین گوگل کار کرده بود و توسط فیلمسازِ مبارز، مارتا رودریگز آموزش داده شد بود، در حالی‌که پاتریشیا رسترپو، همانطور که قبلاً گفتم، بخشی از کالکتیو کالی بود و از طریق مجله **زنان و فیلم** درباره سینمای زنان اطلاعات بدست آورده بود.

چگونه و چرا سینما بسازیم

بااینکه سینه‌موخر هدف مشخصی داشت – فراهم آوردن بازنمایی‌هایِ زنان مستقل و قوی - دیدگاه‌های متفاوتی در مورد اینکه سینما چگونه و چرا باید ساخته شود وجود داشت، که به‌نظر بحث‌وجدلی سینمایی و هنری و فمینیستی و سیاسی بود(سوارز).

برخی از زنان در کالکتیو سینه‌موخر می‌خواستند بر خودآگاهی و تجربه‌ی هنری تمرکز کنند و برخی دیگر کار با زنان بومیِ ***ناشهروند*** و اهداف سیاسی را در اولویت قرار دادند. طبق استدلال من، این کشمکش‌ها در دو دوره‌ی

Tajrishcircle.org

اول به چند طریق بازتاب می‌یافت، از جمله در نحوه‌ی تولید، و همچنین در عناصر قراردادی مانند فیلم‌برداری، تدوین، صدا، داستان‌ها، شخصیت‌ها و انتخاب ژانرِ به کار رفته در فیلم‌ها.

در این دو دوره‌ی اول، خلاقانه‌ترین و تجربی‌ترین تولیدات سینه‌موخر به وقوع پیوست. اکثر فیلم‌های اول آن، نمایش‌هایِ داستانی هستند که منعکس‌کننده‌ی کشمکش‌هایِ روزانه‌ی زنان، برآمده از پیشینه‌ی مشابه فیلم‌سازان است و موج دوم شعار «شخصی سیاسی است» را به شیوه‌هایی قانع‌کننده به تصویر می‌کشند.

موضوعاتی که در این فیلم‌های کوتاه بررسی می‌شوند، بازنمایی زنان در رسانه‌ها [در نگاه اول[1]]، (سارا برایت و یولالیا کاریزوسا، ۱۹۷۹)، کار نامرئی زن خانه‌دار [بهشت مصنوعی[2]]، (پاتریشیا رسترپو، ۱۹۸۰) و [مادر شما چه کار می‌کند؟[3]]، (یولالیا کاریزوسا، ۱۹۸۱)، و اجتماعی شدنِ جنسیتی کودکان [لحظات یکشنبه[4]]، (پاتریشیا رسترپو، ۱۹۸۵) است.

به عنوان مثال، [در نگاه اول]، از استراتژی‌های مختلفی مانند تدوین موازی، تقسیم‌بندیِ رنگی و موسیقی برای تأکید بر تضاد بین زندگی روزمره‌ی یک زن و کلیشه‌های زنانه در تبلیغات استفاده می‌کند. موفق‌ترینِ این فیلم‌های کوتاه [مادر شما چه کار می‌کند؟] اولین فیلم از تعدادی فیلم بود که در جشنواره فیلم کارتاگنا به نمایش درآمد و جوایزی دریافت کرد.

این فیلم کوتاه با استفاده از تکنیک فست‌فوروارد، زنی خانه‌دار از طبقه متوسط را در حال انجام وظایف خانگی خود نشان می‌دهد. در پایان فیلم، یکی از همکلاسی‌ها از پسرش درباره شغلش می‌پرسد که او در پاسخ می‌گوید مادرش کار نمی‌کند، خانه‌دار است. این فیلمِ کوتاه یکی از مسائل اصلی فمینیسم موج دوم را آشکار می‌کند که به مضمون تکرارشونده در فیلم‌شناسی سینه‌موخر بدل شد: یعنی بی‌توجهی به کار خانگی به عنوان شغل.

در دوره‌یِ دوم علاقه‌ی بیشتری به همکاری با زنانِ بومیِ ***ناشهروند*** در ساخت فیلم‌های مستند وجود داشت. وقتی به شیوه‌های ضد سینما نگاه می‌کنیم، جمعی[5] و مشارکتی[6] اغلب به جای یکدیگر استفاده شده‌اند. با این حال، تفکیک این دو گزاره مهم است. در رابطه با سینه‌موخر، من جمعی را به عنوان گروهی از افراد که در تمام مراحل تولید به عنوان بخشی از تیم خلاق و فنی با هم کار کردند، فهم می‌کنم. این گروه از مردم ایده‌ها، فیلمنامه‌ها، شیوه‌ی تولید، سیاستِ بازنمایی، زیبایی‌شناسی، و توزیع را به صورت جمعی و برابر، با رویکردی توافقی(اجماع‌محور) به بحث می‌گذاشتند. سارا برایت در مصاحبه‌ای که در سال ۱۹۸۳ با او و یولالیا کاریزوسا انجام شد، اظهار داشت که «مراد این بود که به صورت جمعی و بدون سلسله مراتب کار کنیم.» من فکر می‌کنم ما هرگز در مورد چیزی رای‌گیری نکردیم، همه‌یِ توافقات با رضایت عمومی بدست آمد.»۵

---

[1] A primera Vista
[2] Paraíso artificial
[3] ¿Y su mamá que hace?
[4] Momentos de un domingo
[5] collective
[6] collaboration

Tajrishcircle.org

جولیا لساژ همچنین خاطرنشان می‌کند که «برای چندین تولید اول، گروه به شیوه‌ای ایده‌آل‌گرایانه عمل می‌کرد – کار کردن در شرایطی که در آن سیاست و زیبایی‌شناسیِ یک‌دستی، در هر مرحله از تولید مورد بحث و تصمیم‌گیریِ جمعی قرار می‌گرفت» (۳۲۸). اگرچه نقش‌های کارگردانیِ فردی در بیشتر فیلم‌های آن موقتا به‌کار برده شده است، اما در طول تولید، نقش‌های بالاتر و پایین‌تر را می‌چرخانند و در جایگاه کارگردان، تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار، اپراتور دوربین، ضبط‌کننده‌ی صدا، ناظر فیلمنامه، تدوین‌گر و غیره فعالیت می‌کنند. سینه‌موخر با چرخش مداوم نقش‌ها تعهد رادیکال به مشارکت و برابری را نشان داد و نهادینه کردنِ جایگاهِ کارگردانِ فردی را رد کرد. فیلم‌های آن، محصول فردی نبود که دیدگاه خود را بیان کند. در عوض، آنها وسیله و واسطه‌ای بودند که در یک تبادل مستمر بین واقعیت و تصویر، به طور جمعی تولید می‌کردند، که هدف اصلی‌شان ایجاد بستری برای تغییر اجتماعی و کنش سیاسی بود. همانطور که پاتریشیا رسترپو اذعان می‌کند، رویکرد جمعیً غیرمولف‌گرا، برابر(غیرطبقاتی)، مشارکتی و فمینیستی باقی ماند.

او گفت:

ما متقاعد شده بودیم که آنچه می‌خواهیم دریک‌سطح(هم‌سطح) بودن است. ما علاقه‌ای به روابط عمودی نداشتیم، همه اینها به طرز وحشتناکی مردسالارانه به نظر می‌رسید، و ما همیشه به این شکل کار کرده بودیم [...].همه ما در یک سطح بودیم و ایده این بود که از یکدیگر حمایت کنیم. گمان می‌کنم این اساسِ فمنیسم ما بود و مناسبات کاری‌مان را به این شیوه بنا گذاشتیم.۹

میراث درهم‌تنیده‌ای از فرهنگ‌ها و قومیت‌های مختلف و سطوح بالای نابرابری اقتصادی و اجتماعی، آمریکای لاتین را به مکانی متمایز تبدیل کرده است. به تدریج، فمینیست‌های آمریکای لاتین دریافتند که مشغله‌های آنها بیش از حد، محدود به طبقه و جایگاه اجتماعی آنهاست، پس نیاز به خلق جنبش‌های گسترده‌تر زنان و رویکردهای اینترسکشنال، به ویژه در رابطه با طبقه، نژاد، اتنیک و سکسوالیته را تقویت کردند. با متنوع‌تر شدن و فراگیرتر شدن جنبش زنان، هویت زنانی که در فیلم‌های سینه‌موخر بررسی می‌شد با دادن مزیت شناختی به زنانِ در حاشیه، نیز تغییر کرد.

در دوره‌ی دوم، زنان بومیِ ***ناشهروند*** که با نقش‌هایشان به‌عنوان مادر، همسر و کارگر صنعتی، در حاشیه‌های جامعه، در حومه‌ی شهر یا روستاهای دورافتاده ساکن بودند، به قهرمان داستان بدل شدند. علاوه بر این، سینه‌موخر اولویت‌بخشی به ژانر مستند را به جای داستانی شروع کرد. خوانا سوارز[1] خاطرنشان می‌کند که اگرچه آشنایی سینه موخر با نظریه‌های فمینیستی غربی «از اهمیت اساسی برخوردار بود [...] کار سینه‌موخر بازنماییِ ترجمه یا کاربرد عین به عینِ آن نظریه‌ها نبود.» (۹۸) در واقع، علی‌رغم ردِ فیلم مستند و زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه‌یِ آن توسط تئوری فیلم فمینیستی دهه ۱۹۷۰، این ژانر به طور فزاینده‌ای به فرم انتخابیِ سینه‌موخر تبدیل شد. با

[1] Juana Suárez

Tajrishcircle.org

وجود اینکه مستندهای آن زیبایی‌شناسیِ واقع‌گرایانه‌ای به‌کار می‌بستند، اما با عناصر پرفورماتیو[1](نمایشی) و رفلکسیو[2](انعکاسی) دست به تجربه می‌زدند و مرزبندی بین ژانرها را بهم می‌ریختند.۱۰ به عنوان مثال، کارمن کاراسکال (یولالیا کاریزوسا، ۱۹۸۲) یک مستند قوم‌نگاری ۲۷ دقیقه‌ای درباره یک صنعت‌گر روستایی از سواحل اقیانوسیِ کلمبیاست که سبدهای ساخته شده از برگ‌های ایراکا را از طریق صنایع‌دستی که خودش ابداعش کرده، می‌بافد و می‌فروشد. فیلمی شامل نماهای نزدیک متعدد از دست‌ها و صورت که تصویری ملموس را بدست می‌دهد و «بیننده را به تجسم محاکاتِ تجربه‌یِ مردمانی که دیده می‌شوند، دعوت می‌کند.»(مارکس ۸).

نگاه خیره‌ی میریام (کلارا ریاسکوس، ۱۹۸۷) یک فیلم تلفیقی ۲۴ دقیقه‌ای است که صحنه‌های داستانی و مستند، فانتزی و واقعیت را ترکیب می‌کند تا داستان میریام، مادر سه پسر را روایت کند که در یکی از زاغه‌نشین‌های بوگوتا زندگی می‌کنند.

هر دوی این فیلم‌ها زنان را در جوامع خود دارای عاملیت نشان می‌دهند و راهبردهای شنیداری-دیداریِ پیچیده‌ای را به کار می‌گیرند تا با تکیه بر آنچه جین گینز از آن به عنوان «تاثیرات بدنی[3]» یاد می‌کند، زمینه‌ای برای همدلی بسازند تا تاثیر بگذارند و تغییر ایجاد کنند (۹۰).

با وجود اینکه در دفترچه‌های سینمای کلمبیا[4]، شماره‌ی ویژه سینه‌موخر، از این دوره‌ی دوم به طور ضمنی به عنوان کمتر سیاسی یا حتی کمتر فمینیستی نسبت به دوره‌ی قبلی یاد می‌شود، کلارا ریاسکوس ادعا می‌کند که این مستند-پرتره‌ها «قدرتمند و موثر» هستند (۱۱). یک جنبه‌ی مهمش این است که این فیلم‌ها به «مرزهای طبقاتی بین فیلمساز و سوژه‌ی فیلم‌برداری‌شده رسوخ می‌کنند» (گلدمن ۲۴۰)

شیوه‌ی تولید سینه‌موخر در دوره‌ی دوم، همزیستی و همکاری را پیش‌زمینه‌یِ برقراریِ ارتباط با سوژه‌های فیلمش قرار داد، که به‌طور ویژه‌ای ثابت کرد در ساختن جامعه مؤثر بوده است. کلارا ریاسکوس این رابطه‌ی نزدیک با سوژه‌ها را به «خواهرانگی» تعبیر می‌کند. «این یک رابطه‌ی روشنفکری و سینمایی نبود؛ چیزی‌که نگرش فیلمسازان مرد بود. ما واقعاً با آنها آشنا شدیم و با آنها همراه شدیم. ما به زندگی آنها احترام گذاشتیم و آنها را با وقار بسیار به تصویر کشیدیم.»(۱۱) پریا جایکومار در خصوص سینمای سوم و سینمای فمنیستی می‌گوید مشارکت از یک سو حاکی است از «هم‌ذات‌پنداریِ مسئله‌ساز مولفان با کارگردانان که موجب می‌شود سهم مشارکت کارگران صنایع و رده‌پایین را که تنوع بیشتری از حیث نژادی، طبقاتی، جنسیتی و ملیت دارند پایین

---

[1] حالت نمایشی فیلمساز را با داستان درگیر می‌کند اما حقایقی ذهنی خلق می‌کند که برای خود فیلمساز مهم است. شیوه‌ای عمیقاً شخصی‌ست که مخصوصِ روایت از گروه‌های اجتماعی به حاشیه رانده شده است و فرصتی را برای بازنماییِ دیدگاه‌های منحصربه‌فرد آنها بدون نیاز به استدلال در مورد اعتبار تجربیات‌شان فراهم می‌کند.

[2] حالت انعکاسی کیفیت خود مستند را در نظر می‌گیرد و فرآیندهای آن را رمزگشایی می‌کند یعنی با استفاده از ابزارهایی مانند نگاه کردن به دوربین، ساختن فیلم درباره‌ی فرآیندِ فیلمی دیگر و حضور فیلمساز، به شیوه‌ای خودآگاهانه مخاطب را در جریان روند ساخت فیلم قرار می‌دهند.

[3] bodily effects

[4] Cuadernos del Cine Colombiano

Tajrishcircle.org

بیاورد (۲۱۰). از سوی دیگر، مشارکت در سینمای فمینیستی زمینه‌ای فراهم ساخته است برای «سیاست اینترسکشنال و زیبایی‌شناسی تجربی که از نظر هدف یا تاثیر همان قدر انقلابی هستند»(۲۱۰).

مشارکت در حین فیلم‌سازی، آنطور که به کار سینه‌موخر مربوط است، مستلزم توافق بین فیلمساز و سوژه‌ی فیلم در مورد فرآیند مداخله و محدودیت‌های بازنمایی بود که مشارکت فعال سوژه‌ها را در تصمیم‌گیری‌های فیلمسازی می‌طلبید. در ترکیب با سیاست فمینیستی، شیوه‌های تولیدِ مشارکتی اجازه داد تا روابط اعتمادی خلق شود که از مرز بین عمومی و خصوصی عبور کند و فضایی صمیمی ایجاد کند که در آن زنان احساس قدرت کنند تا داستان‌های شخصی خودشان را به اشتراک بگذارند. این شیوه‌ی تولید سعی داشت محوریتِ ذهنیت فیلمساز را کنار بزند و بر گفته‌ها و عینیت انگشت بگذارد. با این حال، «هنوز رابطه‌ی قدرت نابرابری که بین افرادِ دو طرف دوربین باقی می‌ماند را پنهان می‌سازد» (مارکس ۴۱). بنابراین، شیوه‌ی تولید سینه‌موخر به‌طور کامل سلسله‌مراتب تولید فیلم را نمی‌شکند یا به‌کلی مرکزیت فیلم‌ساز را تغییر نمی‌دهد، عمدتاً چون موانع طبقاتی ضمانت می‌کرد که هنوز قدرت تا حد زیادی در اختیار کارگردان و کالکتیو فیلم باقی بماند. همانطور که جولیا لساژ اذعان می‌کند، سوژه‌های مستند «نمی‌توانند در تدوین فیلم شرکت کنند»، همین اثبات می‌کند فیلمسازان سوژه‌های فیلم را به طور کامل در تمام مراحل تولید وارد نکرده‌اند یا از عاملیت خود صرف‌نظر نکرده‌اند(۳۳۲). علاوه بر این، تمام اعضای سینه‌موخر از طبقه‌ی متوسط شهری می‌آمدند و برخلاف بسیاری از سوژه‌هایشان، افرادی تحصیل‌کرده بودند که به منابع دسترسی داشتند. علی‌رغم تلاش سینه‌موخر برای شکستن موانع طبقاتی در طول تولید مستندهایش، این گروه هرگز زنان بومیِ ***ناشهروند*** را در گروه اصلی دخالت نداد و آنها را در زمینه فیلمسازی آموزش نداد.

از اواسط دهه ۱۹۸۰ تا اواخر دهه ۱۹۹۰، سینه‌موخر از یک گروه سینمایی مستقل به یک سازمان رسانه‌ای تغییر یافت که بر تولید فیلم‌ها و سریال‌های آموزشی با بودجه یا به سفارش وزارت بهداشت کلمبیا، وزارت ارتباطات و موسسات جهانی از جمله سازمان ملل تمرکز داشت. همانطور که پیشتر صحبت شد که در این برهه از زمان، «سینه‌موخر هویت خود را به عنوان یک کالکتیوِ فیلم فمینیستی رها کرده بود و به جای آن، به عنوان یک شرکت تولید و توزیع‌کننده فعالیت می‌کرد»، ویدیوهایش شاید مؤثرتر هم بود چون زنان بومی ***ناشهروند*** را هدف قرار می‌داد که به طور بالقوه می‌توانستند از اطلاعات برای کمک به خودشان بهره ببرند(گلدمن ۲۵۵). این ویدیوها مانند دوره‌های قبل به‌لحاظ فرمی نوآورانه یا تجربی نبودند. در عوض، آن‌ها بیشتر بر زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه‌ی

Tajrishcircle.org

متعارف، مثل مصاحبه‌ها، شهادت‌ها[۱]، راویِ دانای کل[۲]، و فیلم‌های مشاهده‌گر[۳] تکیه می‌کردند. به این‌ترتیب سینه‌موخر با تکیه بر حالت‌های مرسوم، تولید خود را برای مخاطبان بومیِ ***ناشهروندی*** که لزوماً سرمایه‌ی فرهنگی برای شناخت و درک فیلم‌های تجربی نداشتند، قابل دسترس‌تر کرد. علاوه بر این، شیوه مشارکتیِ تالیف و تولید، بخش اساسیِ فرآیند فیلمسازی باقی ماند، با وجود اینکه بر روند آهسته‌ی ایجاد روابطِ اعتماد با سوژه‌هایش آن‌چنان متکی نبود. در عوض، سینه‌موخر اغلب با سازمان‌های محلی زنانی کار می‌کرد که مایل بودند در فیلم‌های آن مشارکت کنند، چون سازوکار مخصوص به خود را داشتند و فیلم می‌توانست شرایطی را مهیا کند که بیشتر دیده شوند.

تولیدات این دوره فیلم‌های زیر را دربرمی‌گیرد:

(نه حتی با گلبرگ گل رز[۴]، ۱۹۸۴) یک مستند کوتاه برای یونیسف است که درباره‌ی منابع موجود در مورد زنانی که مورد آزار جنسی قرار گرفته‌اند، اطلاعاتی ارائه می‌دهد. (در جستجوی راه‌ها[۵]، ۱۹۸۴) مستندی کوتاه درباره گروهی از زنان بومیِ ***ناشهروند*** است که علیه نبودِ طرح و زیربنا، در برخی از سکونت‌گاه‌های غیررسمیِ به سرعت در حال رشد، در بوگوتا خود را سازماندهی می‌کنند. این فیلم در اتحاد با تعدادی از سازمان‌های محلی مانند بوردامووس نوئسترا رئالیداد[۶] و کمونیداد سوسیال آماس دکاسا[۷] و غیره ساخته شده است. (واقعیت‌ها و سیاست‌ها برای زنان دهقان[۸]، سارا برایت، ۱۹۸۵) یک برنامه تلویزیونی سه قسمتی است که توسط وزارت کشاورزی تأمین مالی شد و گفت‌وگویی بین سیاست‌هایِ این وزارت و نیازهای کشاورزان زن ایجاد کرد. (ده سال بعد، کلارا ریاسکوس[۹]، ۱۹۸۵) مستندی است که با بودجه‌ی یونیسف در مورد مبارزات زنان در پرو، جامائیکا، گواتمالا، نیکاراگوئه و کلمبیا تولید شده است که در کنفرانس جهانی سازمان ملل متحد در مورد زنان، در نایروبی در سال ۱۹۸۵، (پایان یک دهه برای زنان) به نمایش گذاشته شد. (کارگر نامرئی[۱۰]، کلارا ریاسکوس، ۱۹۸۷) کار خانگی را از سه منظر بررسی می‌کند: زن خانه‌دار، خدمتکار خانگی و کارگر ساعتی. (به سلامتیِ یک زن[۱۱]، کلارا ریاسکوس

---

[۱] این‌گونه فیلم‌های مستند ما را به شهادت وامی‌دارند، خشم یا اشک ما را برمی‌انگیزند و احتمالاً ما را برای عملی بسیج می‌کنند. مستندهایی مبتنی بر گواه و شهادت انسان‌ها که پرده از جنایاتی عمومی برمی‌دارد.

[۲] راویِ دانای کل(voice-of-God) اشاره به فیلم‌های مستندی دارد که با استفاده از تکنیک (voice-over)- صدای بیرون از قاب- به روایتی بی‌طرف و همه‌جانبه از وقایع داخل فیلم می‌پردازد.

[۳] مستندی مبتنی بر مشاهده‌ی بدون وقفه‌ی افراد و رویدادهایِ زندگی‌شان، بدون دخل و تصرف در آن.

[4] Ni con el pétalo de una rosa
[5] Buscando caminos
[6] Bordamos nuestra realidad
[7] Comunidad Social Amas de Casa
[8] Realidades y políticas para la mujer campesina
[9] Diez años después
[10] La trabajadora invisible
[11] A la salud de una mujer

Tajrishcircle.org

و یولالیا کاریزوسا، ۱۹۹۰) یک سریال سیزده قسمتی است که توسط یونیفم[۱] و سازمان هلندی سِبِمو[۲] درباره سلامت جسمی، روانی و اجتماعی زنان تهیه شده است. (با منطق زندگی[۳]، یولالیا کاریزوسا، ۱۹۹۳)، با بودجه سازمان ملل متحد و فِدِویوِیندا[۴]، پرتره‌ای‌ست از *سوکورو فاجاردو*، رهبر جامعه‌ای در حال مبارزه برای حقوق مسکن. ماگاموخر (کلارا ریاسکوس، ۱۹۹۴) یک سریال شش قسمتی درباره حقوق زنان و مبارزه‌ی آنها برای برابری است. این ویدئوها برای کمک به بحث‌ها و تحلیل‌ها با فولدری با محتوای متنی همراه بود. (راه زنان[۵]، سارا برایت، ۱۹۹۵) مجموعه‌ای‌ست از مصاحبه‌ها و شواهد در مورد وضعیت زنان در رابطه با آموزش، بهداشت، کار، مشارکت سیاسی و خشونت. (پروژه پنج دقیقه‌ای)، شامل بیست و یک ویدیوی پنج دقیقه‌ای بود که توسط سازمان ملل متحد برای کنفرانس جهانی زنان که در سال ۱۹۹۵ در پکن برگزار شد تهیه شد. سینه‌موخر فیلم کوتاهی با عنوان (روز من[۶]) به کارگردانی سارا برایت و پاتریشیا آلوئار ارائه کرد که روزمرگیِ دوگانه‌یِ یک زن را دنبال می‌کند. (شهروندی کامل[۷]، ۱۹۹۸) مجموعه‌ای از مصاحبه‌ها و شواهد است که شهروندیِ زنان را بررسی می‌کند. علاوه بر این، سینه‌موخر اولین مواجهه‌ی دو گروه فمینیستی آمریکای لاتین و کارائیب را در بوگوتا، (فمینیست رسید[۸]، ۱۹۸۱) و در لیما، (ما چه هستیم[۹]، ۱۹۸۳) مانند دیگر گردهمایی‌ها و رویدادهای زنانه که در کلمبیا برگزار می‌شد، مستند کرد.

توزیع

سینه‌موخر همچنین به عنوان یک شرکت پخش برای فیلم‌های خود و دیگر فیلم‌های آمریکای لاتین در مورد مسائل زنان فعالیت می‌کرد. در ابتدا، فیلم‌های آن به عنوان بخشی از ابتکار ***فوسین***، که تولیدات ملی را ترویج می‌کرد، در سینماهای کلمبیا پخش می‌شد. پس همانطور که قبلاً اشاره کردم، عمدتاً توسط مخاطبانِ طبقه متوسط شهری مشاهده می‌شد. علاوه بر این، برخی از تولیدات سینه‌موخر از دوره‌های اول و دوم در جشنواره‌هایی از جمله جشنواره‌های کارتاگنا، بوگوتا و بوکارامانگا و سایر جشنواره‌های بین‌المللی مانند جشنواره‌یِ بین‌المللیِ سینمای نوین آمریکای لاتین، جشنواره فیلم مسکو و جشنواره بین‌المللی فیلم زنان کرتیل از میان سایرین نمایش داده شد. با وجود این، فیلم‌های سینه‌موخر هرگز به اندازه فیلم‌های کارگردانان مرد مورد توجه جشنواره‌های فیلم آمریکای لاتین و بین‌المللی قرار نگرفت. همانطور که جولیا لساژ اشاره می‌کند، شرکت سینه‌موخر در جشنواره‌های

---

[1] UNIFEM
[2] CEBEMO
[3] Con la lógica de la vida
[4] Fedevivienda
[5] El camino de las mujeres
[6] Mi día
[7] Ciudadanía plena
[8] Llegaron las feministas
[9] En qué estamos

Tajrishcircle.org

زنان غربی نیز، به دلیل عدم آگاهی و مشکلات در دسترسی به نسخه‌های ۱۶ میلی‌متریِ فیلم‌های جهان سوم محدود بود (۱۹۸۷).

در آمریکای لاتین، ظهور سینمای فمینیستی با ایجاد جشنواره‌های فیلم زنان همراه نبود. در عوض، فیلم‌های زنانه در میان گروه‌های مختلف فمینیستی دست به دست می‌شد. این توزیعِ محدود در جشنواره‌های فیلم و علاقه‌ی بیشتر به رویدادهای فمینیستی احتمالاً به فرمول‌بندی مجدد کل پروژه و تغییر آن از جنبه سینمایی به سیاسی کمک کرده است. سینه‌موخر در راستای هدف خود؛ یعنی استفاده از ابزار سینما برای ایجاد تغییر، فیلم‌هایش را از طریق شبکه‌های آلترناتیو مانند اتحادیه‌ها، انجمن‌های زنان، مدارس، دانشگاه‌ها، زندان‌ها، باشگاه‌های فیلم، احزاب سیاسی و سایر رویدادهای زنانه توزیع کرد. در حال حاضر، برخی از فیلم‌های آن از طریق سازمان‌های بین‌المللی که سینمای زنان را تبلیغ می‌کنند، مانند *زنان فیلم می‌سازند*[1] و *سینه‌نوا*[2] توزیع می‌شود.

پایان‌بندی

پروژه‌ی سینه‌موخر تحت فرآیند مستمرِ پرسش و بازپرسی قرار گرفت و با توجه به روابط دیالکتیکی و پویا بین اعضای کالکتیو و سازمان‌های فراملی و محلیِ زنان، سوژه‌های مستندش، مؤسساتی که بودجه فیلم‌هایش را تأمین کرده‌اند، واقعیت ارائه‌شده، کانال‌های توزیع، و مخاطبان موردنظرش جرح و تعدیل شد.

در ابتدا، به عنوان کالکتیوِ سینماییِ مستقلِ علاقمند به تجربه‌ی رسمی ظاهر شد که از طریق ساخت فیلم‌های کوتاه با موضوعات فمینیسم موج دوم همسو بود.

پس از سال ۱۹۸۱، زمانی که اولین حضور فمینیستی آمریکای لاتین و کارائیب در بوگوتا برگزار شد، سینه‌موخر علاقه‌ی بیشتری به ساخت مستندهایی نشان داد که به بازنماییِ دستاوردهای شخصی و اجتماعیِ زنان بومیِ ***ناشهروند*** از طریق شیوه‌های مشارکتی متکی بر روند آهسته‌ی ایجاد روابط اعتماد مربوط بود. با این کار، فیلم‌هایش ایده‌های مربوط به هویت ملیِ کلمبیایی و زن‌بودن را به چالش می‌کشد.

در نهایت، سینه‌موخر به یک سازمان رسانه‌ای بدل گشت که توسط نهادهای دولتی و جهانی مأمور ساختنِ فیلم‌های مستند و ویدیوییِ آموزشی شد. در این دوره‌ی آخر، سینه‌موخر از استراتژی‌های بصری مرسوم‌تری استفاده کرد که به این ترتیب، به عنوان ابزاری آموزشی، آموزنده و سیاسی برای انتشار اطلاعات و دانش مفید به مخاطبان ***ناشهروند*** مؤثرتر بود. پس می‌توان گفت که پروژه‌یِ آن جستجویِ تجربه‌ی هنری را فدای مشارکت بیشترِ جامعه کرد.

---

[1] Women Make Movies
[2] Cinenova

Tajrishcircle.org

به طور کلی، در طول تولید گسترده‌اش، رویه‌های مداومی چون اتحاد بین فیلم‌سازان و فعالان فمینیست، سازمان‌های زنان و زنان بومیِ ***ناشهروند*** وجود داشت که مرکزیت فیلم‌ساز را تغییر داد و اسطوره‌ی مولف را به چالش کشید. به‌ویژه، چرخش نقش‌ها در بالا و پایین به‌طور اساسی شیوه‌های مرسوم مولف‌گرایی و تولید را به پرسش می‌کشید و تعهدی اساسی به برابری و مشارکت نشان می‌داد. فیلم‌های سینه‌موخر فمینیستی باقی ماندند، زیرا همگی به ارائه بازنمایی‌های متفاوت از زنان، استفاده از صدای سوژه‌ها به‌عنوان ابزار اصلی روایت، سیاسی کردن فضای خانگی و ترویج فرآیندهای افزایش آگاهی توجه داشتند. علی‌رغم مسیر طولانی و پرفراز و نشیب، و تعهدش به بهبود وضعیت زنان، تاریخچه‌ی سینه‌موخر همچنان در تاریخ‌نگاری‌هایِ کارگردان‌محورِ سینمای سیاسیِ آمریکای لاتین نادیده انگاشته شده است. قدردانی از مساعدت‌های سینه‌موخر به ما این امکان را می‌دهد که نه تنها سینمای زنان آمریکای لاتین را در تاریخ فیلم ثبت کنیم، بلکه در مورد درک جدیدی از سینمای سیاسیِ مبتنی بر شیوه‌های جایگزینِ مولف‌گرایی و تولید نیز بیاموزیم که می‌تواند به ما در تغییر روش‌های تولید و تحلیل فیلم کمک کند.

یادداشت‌ها

۱ مصاحبه با پاتریشیا رسترپو در ۲۴ اوت ۲۰۱۸، در بوگوتا. ترجمه نویسنده.

۲ سینه‌موخر همچنین نام کالکتیوِ فیلم فمینیستی متفاوت دیگری از مکزیک بود که بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۸۶ فعالیت می‌کرد، اما هیچ ارتباطی با گروه سینه‌موخرِ کلمبیا نداشت. در این مقاله وقتی از عبارت سینه‌موخر بدون مشخص کردن کشور استفاده می‌کنم، منظورم کالکتیوِ کلمبیایی است.

۳ آلیسون باتلر سینمای زنان را آن دسته از فیلم‌هایی تعریف می‌کند که «توسط زنان ساخته شده، خطاب به آنها، مربوط به آنها، یا هر سه‌ی آنهاست. این نه یک ژانر است و نه جنبشی در تاریخ سینما. نه تبار خاص خود را دارد، نه مرزهای ملی. نه ویژگی فیلمی دارد، نه زیبایی‌شناختی. بلکه سنت‌های سینمایی و فرهنگی، مباحث انتقادی و سیاسی را درمی‌نوردد و به بحث می‌گذارد» (۱).

۴ این قسمت، به فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینوی[1] آرژانتینی در رابطه با گروه سینه‌لیبراسیون، پاتریسیو گوزمان و اکوئیپو تِرسِر آنویِ[2] شیلیایی و خورخه سانخینس و گروه اوکامائو[3] از بولیوی مرتبط بود.

۵ در دنیای انگلیسی‌زبان، سینمای فمینیستی از اوایل دهه ۱۹۷۰ با تولید فیلم‌هایی که تخیلات مردسالارانه‌یِ زنان را به چالش می‌کشید، دانش درباره‌ی مسائل زنان را گسترش می‌داد و تلاش می‌کرد تا آگاهی آنان را افزایش

[1] Fernando Solanas and Octavio Getino
[2] Patricio Guzmán and Equipo Tercer Año
[3] Bolivian Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau

Tajrishcircle.org

دهد، توسعه یافت. این فیلم‌ها از طریق جشنواره‌های فیلم‌های نو که به فیلم‌های زنان اختصاص داشت، پخش می‌شدند و در مجلات و کتاب‌هایی که به تئوری و شیوه‌های فیلم فمینیستی کمک می‌کردند، به بحث گذاشته می‌شدند.

۶ ***فوسین*** که بین سال‌های ۱۹۷۸ و ۱۹۹۳ فعال بود، یک نهاد فیلم دولتی بود که فیلم‌های کوتاه را از طریق قانون اضافه‌بها تأمین مالی می‌کرد. این قانون مقرر می‌کرد که هر فیلمی که در سینماهای کلمبیا اکران می‌شود باید با یک فیلم کوتاه یا یک مستند کلمبیایی همراه باشد که بخشی از آن، از مالیات برارزش‌افزوده‌ی بلیط فیلم تأمین می‌شود.

۷ قبل از سینه‌موخر، زنان از اواخر دهه ۱۹۵۰ در کلمبیا شروع به کارگردانیِ فیلم کردند و از طریق چهره‌هایی مانند گابریلا سامپر، مارتا رودریگز، کامیلا لوبوگوئِررو، گلوریا تریانا[1] و دیگران در ژانر مستند فیلم ساختند.

۸ این، در مورد فیلمسازان مشهور کلمبیایی مانند لوئیس اوسپینا صادق بود که سینما را در یواس‌سی[2] و یوسی‌ال‌ای[3] در کالیفرنیا تحصیل کرد و مارتا رودریگز که فیلمسازیِ قوم‌نگارانه را نزد ژان روش[4] در پاریس آموخت. در حالی‌که بنیانگذاران سینمای جدید آمریکای لاتین، فرناندو بیری، خولیو گارسیا اسپینوزا و توماس گوتیرز آلئا[5]، سینما را در رم[6] تحصیل کردند.

۹ مصاحبه با پاتریشیا رسترپو در ۲۴ اوت ۲۰۱۸، در بوگوتا. ترجمه نویسنده.

۱۰ از اوایل دهه ۱۹۷۰، بحثِ به‌اصطلاح رئالیستی شروع به زیرسوال‌بردن اعتبار و کارآمدی کدهایِ رئالیستی در ضدسینمای فمینیستی کرد. برای محققین فمینیستی مانند کلر جانستون، آیلین مک‌گری و آن کاپلان، سینمای فمینیستی باید از مستندهای رئالیستی فاصله بگیرد و فرم‌هایِ برهم‌زننده‌ای را تجربه کند. با این حال، به گفته والدمن و واکر، «این جشنِ عروسی نقد رئالیسم با اهداف فمینیسم تحولی حیاتی بود که پیامدهای عظیمی برای جهت‌گیری نظریه‌یِ فیلم فمینیستی و به حاشیه راندن مستند داشت» (۸). محققان دیگر، از جمله جولیا لساژ، الکساندرا جوهاز، و شیلی وارن، انتقادات علیه زیبایی‌شناسیِ رئالیستی را به چالش کشیده‌اند و مساعدتِ مستند زنانِ دهه ۱۹۷۰ را به سینمای فمینیستی مورد بازبینی قرار دادند و تأیید کردند.

۱۱ مصاحبه با کلارا ریاسکوس در ۲۴ اوت ۲۰۱۸، در بوگوتا. ترجمه نویسنده

---

[1] Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Camila Loboguerrero, and Gloria Triana
[2] USC
[3] UCLA
[4] Musée de L'Homme
[5] Fernando Birri, Julio García Espinosa, and Tomás Gutiérrez Alea
[6] Centro Sperimentale di Cinematografia

Tajrishcircle.org

References

A la salud de una mujer [*To the health of a woman*]. Directed by Clara Riascos and Eulalia Carrizosa, Cine Mujer/UNIFEM/CEBEMO, 1990.

A primera vista [*At first sight*]. Directed by Sara Bright and Eulalia Carrizosa, Cine Mujer, 1979.

Arboleda, Ríos, and Diana Patricia Osorio. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura, 2003.

Auguiste, Reece, et al. "Co-creation in Documentary: Toward Multiscalar Granular Interventions Beyond Extraction." *Afterimage*, 2020, vol. 47, pp. 34–35, DOI: https://doi.org/10.1525/aft.2020.471006. Accessed 5 Aug. 2020.

Bright, Sara, and Eulalia Carrizosa. "Entrevista con el Grupo Cine Mujer." *Arcadia va al cine*, 1983, no. 4, pp. 5−9.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, 2000.

Buscando caminos [*Looking for ways*]. Directed by Clara Riascos, Dora Ramírez, and Sara Bright, Cine Mujer, 1984.

Butler, Alison. *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower, 2002.

Carmen Carrascal. Directed by Eulalia Carrizosa, Cine Mujer, 1982.

Caughie, John, editor. *Theories of Authorship*. Routledge, 1981.

Ciudadanía plena [*Full citizenship*]. Directed by Patricia Alvear, Cine Mujer, 1998.

Con la lógica de la vida [*With the logic of life*]. Directed by Eulalia Carrizosa, Cine Mujer/UN/Fedevivienda, 1993.

Con ojos de mujer 2. Fondo de Documentación Mujer y Género, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

Diez años después [*Ten years later*]. Directed by Clara Riascos, Cine Mujer/UNICEF, 1985.

Dueñas-Vargas, Guiomar. *Con ojos de mujer*. Fondo de Documentación Mujer y Género, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

El camino de las mujeres [*The way of women*]. Directed by Sara Bright, Cine Mujer, 1995.

En qué estamos [*What are we on*]. Cine Mujer, 1983.

Gaines, Jane M. "Political Mimesis." *Collecting Visible Evidence*, edited by Jane M. Gaines and Michael Renov, U of Minnesota P, 1999, pp. 84–102.

Tajrishcircle.org

Goldman, Ilene. “Latin American Women’s Alternative Film and Video.” *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, edited by Chon. A. Noriega, U of Minnesota P, 2002, pp. 239–62.

Grant, Catherine. “Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship.” *Feminist Theory*, 2001, no. 1, pp. 113–30, DOI: https://doi.org/10.1177/14647000122229325. Accessed 5 Aug. 2020.

“Grupo Cine-Mujer.” *Cuadernos del cine colombiano*, no. 21, 1987.

Jaikumar, Priya. “Feminist and Non-Western Interrogations of Film Authorship.” *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, edited by Kirstin Lené Hole, Dijana Jelača, and E. Ann Kaplan, Routledge, 2017, pp. 205–14.

La mirada de Myriam [*Myriam’s gaze*]. Directed by Clara Riascos, Cine Mujer/FOCINE, 1987.

Lesage, Julia. “Latin American Women’s Media.” Unpublished paper, 1987.

---. “Women Make Media: Three Modes of Production.” *The Social Documentary in Latin America*, edited by Julianne Burton, U of Pittsburgh P, 1990, pp. 315–47.

Llegaron las feministas [*The feminists arrived*]. Cine Mujer, 1981.

Magamujer. Directed by Clara Riascos, Cine Mujer, 1994.

Marks, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. U of Minnesota P, 2002.

Martin, Deborah. “Women’s Documentary Film: Slipping Discursive Frames.” *Painting, Literature and Film in Colombian Feminine Cultures, 1940–2005: Of Border Guards, Nomads and Women*, Tamesis, 2012, pp. 162–88.

Realidades y políticas para la mujer campesina [*Realities and policies for peasant women*]. Directed by Sara Bright, Cine Mujer/Ministry of Agriculture, 1985.

Restrepo, Patricia. Personal interview. Conducted by Lorena Cervera Ferrer, 24 Aug. 2018.

Riascos, Clara. *Colección Películas de Cine Mujer*. Ministerio de Cultura, 1998.

---. Personal interview. Conducted by Lorena Cervera Ferrer, 24 Aug. 2018.

Seguí, Isabel. 2018. “Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues.” *Feminist Media Histories*, vol. 4, no. 1, pp. 11–36, DOI: https://doi.org/10.1525/FMH.2018.4.1.11.

Shohat, Ella. “Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema.” *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 13, issue, 1−3, 1991, pp. 45–84, DOI: https://doi.org/10.1080/10509209109361370.

Suárez, Juana. “Gendered Genres: Women Pioneers in Colombian Filmmaking.” *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 95–120.

Tajrishcircle.org

Todo comenzó por el fin [*It all started at the end*]. Directed by Luis Ospina, 2015.

La trabajadora invisible [*The invisible worker*]. Directed by Clara Riascos, Cine Mujer, 1987.

Truffaut, François. "Une certaine tendance du cinéma française." *Cahiers du cinéma*, no. 31, January 1954, pp. 15–29.

Waldman, Diane, and Janet Walker, editors. *Feminism and Documentary*. U of Minnesota P, 1999.

White, Patricia. "Feminism and Film." *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford UP, 1998, pp. 117–31.

¿Y su mamá que hace? [*What does your mum do?*]. Directed by Eulalia Carrizosa, Cine Mujer, 1981.

Mi día [*My day*]. Directed by Sara Bright and Patricia Alvear, Cine Mujer/UN, 1995. The 5-Minute Project.

Momentos de un domingo [*Sunday moments*]. Directed by Patricia Restrepo, Cine Mujer/FOCINE, 1985.

Ni con el pétalo de una rosa [*Not even with the petal of a rose*]. Directed by Patricia Restrepo, Cine Mujer/UNICEF, 1984.

Paraíso artificial [*Artificial paradise*]. Directed by Patricia Restrepo, Cine Mujer, 1980.

Paranaguá, Paulo Antonio, editor. *Cine Documental en América Latina*. Cátedra, 2003.

Tajrishcircle.org

Tajrishcircle.org

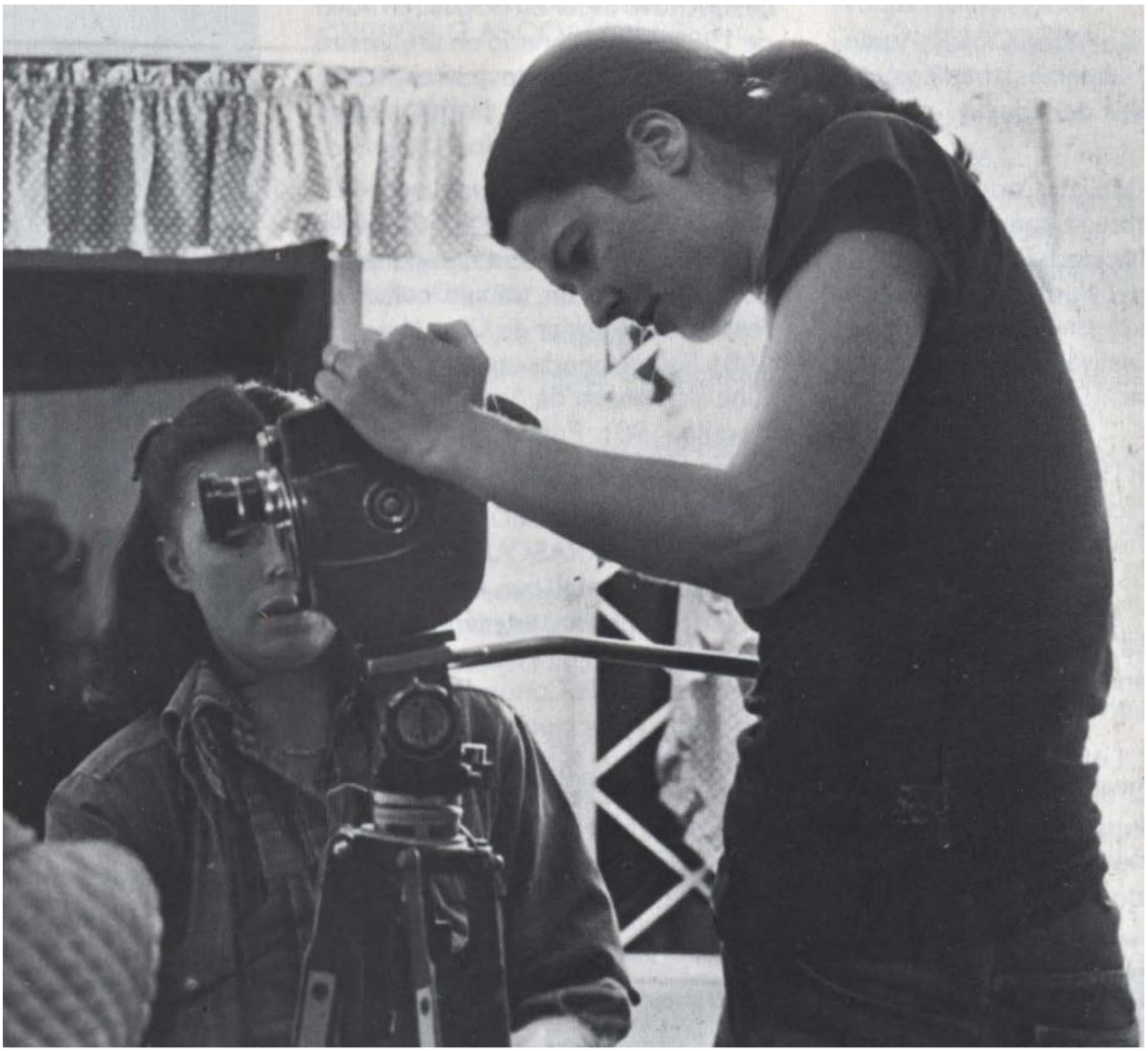
زنان سینه موخر

سارا برایت و یولالیا کاریزوسا، بنیان‌گذاران سینه موخر در حین فیلمبرداری

Tajrishcircle.org

کلارا ریاسکوس سر صحنه فیلمبرداری نگاه خیره‌ی میریام.**(Clara Riascos, 1987)**

Tajrishcircle.org



کلارا ریاسکوس و سارا برایت در حین فیلمبرداری.