

## „La pequeña gigante“ – Das Festival Santiago a Mil

Vom 4. bis zum 28. Januar 2007 fand in Santiago das Festival Santiago a Mil statt. Die Bilanzen waren hervorragend und übertrafen die Erwartungen der Festivalleitung: Etwa eine Million Zuschauer besuchten das Festival. Auch Hedda Kage und Alexander Stillmark waren während des FeSur – bei dem sich Ensembles und Künstler vorstellen konnten und zu dem Festivalmacher aus der ganzen Welt eingeladen waren – vor Ort. Im April berichteten sie für Impuls von ihren Erlebnissen und Begegnungen; hier ein Auszug aus dem knapp einstündigen Gespräch:

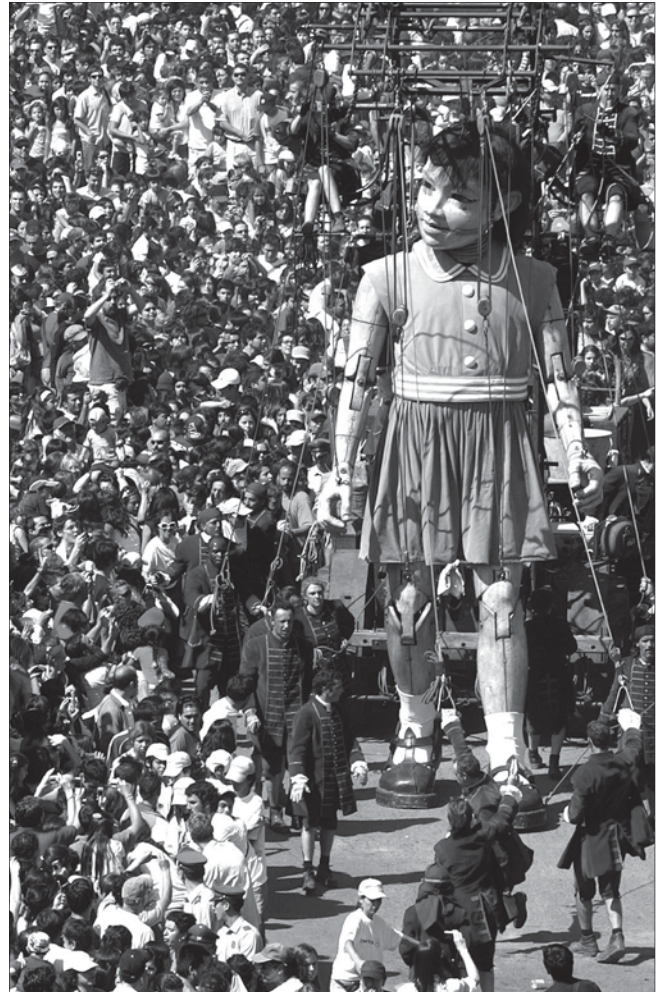
**Hedda Kage:** Carmen Romero hat mit ihrer Partnerin Evelyn Campbell aus diesem anfänglich kleinen, nationalen ein richtig großes Festival gemacht. Natürlich ist der Schwerpunkt, die wichtigsten Produktionen des letzten Jahres zu zeigen, dazu auch neue Dinge, die gefördert worden sind, zur Uraufführung zu bringen. Aber wichtig ist eben auch der Kontakt zur großen internationalen Szene. Deshalb haben sie Peter Brook eingeladen und sie haben den langen künstlerischen Kontakt, der zwischen Pina Bausch und Chile besteht, noch einmal manifest gemacht. Außerdem war Royal de Luxe eingeladen sowie aus Japan eine witzige, absurde „Drei Schwestern“-Tanzproduktion. Chile wurde so zu einem Schnittpunkt – auch zwischen Europa, also dem Atlantik bezogenen Teil, und dem pazifischen, dem asiatischen Teil.

**Alexander Stillmark:** Der inhaltliche Bezug war sehr gut ausgesucht. Von Peter Brook hatten sie zwei Produktionen eingeladen: „Sizwe Banzi ist tot“ von Athol Fugard, von zwei südafrikanischen Schauspielern gespielt – da hatte man den Bezug zu Afrika –, und dann einen Dostojewski Monolog, „Der Großinquisitor“, wodurch der Bezug zu Russland hergestellt war. Es war unglaublich, wie die Leute unter dem Wahrheitsgehalt dieser Sätze gestöhnt haben. Es gab ganz direkte Bezüge zur chilenischen Situation.

### Eine „Kultur der Erinnerung“

**HK:** Und natürlich spielt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und das Entwickeln einer „Kultur der Erinnerung“, von der Paulina Urrutia auch gesprochen hat, eine ganz große Rolle: Die Arbeit, die sie in den letzten Jahren geleistet haben und an der sie noch sind, ist die von einer *cultura de la reconciliación* hin zu einer *cultura de la memoria*. Am Anfang hieß es, die Art, wie wir uns erinnern oder mit der Vergangenheit umgehen, ist immer auf den Konsens oder die Versöhnung ausgerichtet. Man muss ja miteinander weiterleben. Erst jetzt ist man so offen, dass man sagen kann: Jetzt wird wirklich aufgearbeitet. In den letzten zehn Jahren sind viele Dinge passiert. Die Wunden und die Narben als weiter schmerzende zeigen sich jetzt.

**AS:** Wenn ich daran zurückdenke, als wir 1996 mit Müllers „Auftrag“ quasi ein Loch in die Wand, in die Mauer



des Schweigens gehauen haben. Das war damals ja erst einmal nur der Fakt der Erinnerung. Was erinnert wurde, das haben wir nicht reflektiert, das konnten wir gar nicht reflektieren. Jetzt, zehn Jahre später, kann ich sagen, dass man in einem ungemein großen Ausmaß zu erinnern beginnt, was passiert ist. Jetzt werden die Wunden gezeigt und die linke Regierung lässt es zu. Vorher wurden sie noch regierungsmäßig negiert und die Leute haben sich nicht getraut.

**HK:** Beim Festival erlebten wir mehrere Trilogien: Rodrigo Pérez mit „Cuerpo“, „Madre“, „Padre“; Pablo Krögh mit „Pájaros en la tormenta“, „Eróstrato“ von Carlos Bóorquez und Francisco Albornoz mit „Idea para una historia de violencia“, „Julio César“ sowie „El jardín de los cerezos“. Vier Trilogien, die in diesem Dreierschritt versuchen, eine Aufarbeitung, eine „Kultur der Erinnerung“ theatral zu leisten.

Sie alle sind Versuche, mit der eigenen Wut (*rabia*) fertig zu werden. Es ist unheimlich viel unterdrückte Aggression in dieser Gesellschaft zu spüren. Das hat auch etwas damit zu tun, dass es natürlich Untersuchungen und eine offizielle Liste der anerkannten Menschenrechtsverletzungen gab, aber daneben ist soviel anderes passiert, das im Laufe der letzten zehn Jahre schmerzlich spürbar geworden ist. Und diese Stücke sind der Versuch, dem Ausdruck zu verleihen. Wir haben sehr viel Thematisierung von Aggression, sehr große Spannungen in dieser Gesellschaft beobachtet. Und andererseits das Bemühen gegenüber einer konsumistischen, nordamerikanisierten, geschichtsignoranten jugendlichen Gesellschaft, die nur auf Marken aus ist, und die nichts mehr mit den

Ressentiments der Väter zu tun haben will – gegen diese Haltung der Ignoranz wieder ein Momentum zu setzen.

### „Neva“ von Guillermo Calderón

**HK:** Zu den stärksten Eindrücken gehört die Arbeit von Guillermo Calderón – „Neva“. Es ist fast ein klassisches Stück: Drei Personen auf einer winzigen Spielfläche. Sie kommen ohne jegliche Technik aus, arbeiten nur mit einem Sessel und mit einem kleinen Heizstrahler, der das ganze Licht gibt. Es ist der 9. Januar 1905 in St. Petersburg, der blutige Sonntag. Während draußen die Revolution tobt, versucht ein Ensemble Tschechows „Kirschgarten“ zu proben. Aber die Schauspieler können gar nicht mehr zu den Proben kommen. Nur eine Schauspielerin des Ensembles schafft es, der Regisseur ist da und die berühmte Olga Knipper, Tschechows Ehefrau. Sechs Wochen nach Tschechows Tod hatte das Petersburger Theater sie gefragt, ob sie bei diesem Ensemble mitspielen würde.

In „Neva“ geht es um die Funktion von Theater angesichts einer sehr extremen politischen Situation. Das kann man absolut politisch lesen, ohne dass ein einziges Wort primitiv aktualisiert auf die jetzige Situation bezogen wird. Das Ganze bleibt konsequent innerhalb von 1905. Ein brillanter Text, brillant gespielt. Er jongliert mit Zitaten von Tolstoi, Dostojewski und Tschechow; er gleitet aus dem Theater ins Persönliche, ins Politische – verstörend und komisch. Den Subtext liest und versteht nicht nur das chilenische Publikum sofort. Das hat uns sehr überzeugt und wir hoffen auf ein Gastspiel in Deutschland und dass wir diesen Text bald in deutscher Sprache vorliegen haben.

### „Maleza“ von Muriel Miranda

**AS:** Die Jugend, die aufwächst zwischen Internet, Film und ihrer eigenen Erfahrung, fängt an, mit all diesen Dingen zugleich zu spielen. Und sie spielen sowohl als Spieler als auch als Geräuschemacher – im Bühnenraum und im selben Moment als Projektionen in einem virtuellen Bühnenbild. Ich sage immer, es ist *Alice in Hitchcock-Land*: Es nimmt das Psychothema von Hitchcock auf: diese merkwürdige Mutter, die in ihrem Bett liegt und ruft und immer irgendwelche Wünsche hat und das Kind, welches nicht leben kann ohne die ständige Obsession dieser Frau. Die Spielerinnen machen die Gehgeräusche auf der Bühne und synchron läuft ein Mädchen in der Projektion als Puppe die Treppe hinauf, dann öffnet sich die Türe ... Das ist sehr naiv, jedoch auch nicht ohne Tiefgang. Es ist dramaturgisch zwar noch nicht ausgereift, aber es ist erst einmal ein unheimlich sicherer Zugriff auf ein Material. Es ist sehr schön, wie sie damit umgehen und wie sie damit Teile ihrer Erlebniswelt transportieren.

### „Rey planta“ von Juan Pablo Peragallo

**HK:** Das Publikum saß vor einem großen Schaukasten im Museum Salvador Allende. In diesem Schaukasten war – wie in einem anthropologischen Museum – eine Landschaft aufgebaut. Vor dieser Landschaft sitzt auf einem Stuhl Rey Planta, ein Prinz aus Nepal, der letzte seiner Familie. Er hat ein Massaker begangen, seine ganze Fami-

lie umgebracht. Sich selbst umzubringen ist ihm jedoch nicht gelungen: Er hat sich so verstümmelt, dass er nur noch auf ganz begrenzte Ausdrucksmöglichkeiten – die Augen und einen spastisch verzerrten Mund – reduziert ist. Und das, was in seinem Kopf vorgeht und was er sieht – denn er sieht das Publikum, das ihm da gegenüber sitzt und die Leute, die an ihm vorbeigehen –, was er denkt, das sagt eine weibliche Stimme im Hintergrund live über Mikrofon. Das ist aufregend und sehr intensiv. Wunderbare Szenen sind seine Versuche zu kommunizieren. Es kommt der Museumswärter und macht sauber und Rey Planta möchte mit ihm Kontakt aufnehmen. Der Museumswärter geht auf ihn zu und reibt aber nur die Glasscheibe sauber, vor seinem Gesicht. – Nichts. – Ein ungeheuer erschütternder Moment.

Die Platzierung von „Rey planta“ in einem Museum eröffnet so viele Lesarten und macht das Stück zur anthropologischen Provokation: Wie schauen wir auf die Welt der anderen, auf die fremde Welt. Wir machen uns nie klar, dass diese fremde Welt eine lebende und kein totes Objekt ist. Wie sieht sie uns?

### „Asado“ von Francisca Sazié

**AS:** „Asado“ ist eine Tanzperformance, die auf dem Dach eines Theaterhauses im 8. Stock spielt – über den Dächern von Santiago, nachts; sie beschreibt die Situation der üblichen Grillfeste, die allenthalben in Massen stattfinden. Diese heiligen Opfergaben, nachts um drei. Also jenseits von Gut und Böse, wenn alle schon zuviel Schnaps getrunken und zuviel Fleisch gegessen haben. Es spiegelt zum einen die Übersättigung wieder. Zum anderen ist das die Opferstelle, aus der es immer noch rausdampft, es riecht nach Fleisch ...

Aus dieser Situation entwickeln sich sehr gewalttätige Tanzaktionen der Verlassenheit: Es gab bspw. ein wunderbares Liebes-Pas-de-deux von einem jungen Mann und einer Frau in einem Swimmingpool und dann draußen eine „Liebesrutschpartie“: ein Aneinander-vorbeigleiten dieser nassen Körper, die sich zu greifen versuchen, doch immer wieder auseinander rutschen. Jeder Tänzer, jede Tänzerin kommt irgendwann einmal an den Rand, an die Brüstung, schaut herunter vom 8. Stock, gibt irgendjemandem Winksignale: „Hallo, hier bin ich. – Sieht mich denn keiner? – Nein, wieder nicht ...“

**HK:** Zum Teil rasen sie an den Rand – man denkt, sie rasen drüber, sie springen ab, hängen gerade noch mit den Beinen. Das sind Momente, in denen vergeht man vor Angst. Es wurde auch vorzüglich mit Musik gearbeitet, mit den gängigen Tophits. Zu denen formieren sich die Künstler immer und plötzlich wurde es einem ganz unheimlich, in welcher Form sich Leute wieder disziplinieren und wozu sie sich wieder disziplinieren lassen – zum verordneten Blödsinn oder auch zu einer Militanz; das ist immer drin.

### „La pequeña gigante“ von Royal de Luxe

**HK:** Das Gastspiel von Royal de Luxe, „La pequeña gigante“ („Die kleine Riesin“), bildete den Höhepunkt des Festivals. Die Staatspräsidentin persönlich hat diese große kleine Puppe selbst aufgeweckt. Sie saß neben der Puppe mit einem Wecker. Der Wecker hat geläutet und

sie sagte: „Puppe es ist Zeit – Wach auf!“ Da wurde die Puppe mit einem riesigen Kran hochgezogen. Sie war ca. 7 Meter hoch, konnte den Kopf nach rechts und links drehen und zauberhaft lächeln. Die Menge folgte ihr in einer riesigen Prozession.

Die Puppe stand für das neue Chile, das in einem Käfig das alte System, das Rhinoceros, hinter sich her zerrte. Das Rhinoceros stand quasi emblematisch für dieses alte, kaputte System, das jetzt von „den Kleinen“ aus dem Verkehr gezogen wird. Sie ist also die Metapher für das neue Chile.

#### Ausblick

**AS:** Es ist wirklich eine neue Qualität, dass wir drei bis vier Aufführungen sehen konnten, die man durchaus

hier präsentieren könnte, die uns in Deutschland was zu sagen haben.

**HK:** Mit Chile könnte man sich sofort auf Augenhöhe über die gleichen Probleme unterhalten. Das ist eine Frage des Blicks. Und sie haben ja nun auch sehr leidvolle Erfahrungen mit bestimmten Formen des Neoliberalismus gemacht und machen sie. Deshalb denken wir, dass es ein Gespräch unter Gleichen und gleichsam global Bedrohten und Kulturverteidigern ist, wenn wir uns mit ihnen treffen.

Es gibt im Augenblick ein Programm mit Sondermitteln aus dem Auswärtigen Amt, das heißt „Deutschland in Chile“ und wir hoffen, dass es auch ein vice versa geben wird. Unser Interesse ist, dass wir diesen Dialog intensivieren und weiter tragen.

## Vergessen, andeuten, ansprechen, sich erinnern: Vergangenheitsbewältigung im chilenischen Film

Von Verena Kolb

*Im Jahr 2003, als sich der Militärputsch vom 11. September 1973 zum 30. Mal jährte, hat die chilenische Gesellschaft begonnen, sich an Vergangenes zu ‚erinnern‘ und sich mit der Diktatur, die dem Putsch folgte, auseinander zu setzen: Nachdem Politik, Gesellschaft und Kultur 14 Jahre lang in einer „Phase der Versöhnung“ verharrt waren, beschäftigten sie sich nun mit der Vergangenheit des Landes, ihren Folgen für die Gegenwart und ihrer Aufarbeitung. Wie das Theater und die Bildende Kunst hat auch das nationale Filmschaffen einen wichtigen Beitrag für diesen Prozess hin zur Vergangenheitsbewältigung geleistet. Schon während der Diktatur, aber auch danach haben sich einzelne chilenische Filmemacher immer wieder dem Thema der politischen Repression und der Menschenrechtsverletzungen genähert, mal mehr, mal weniger deutlich. Höhepunkt und damit der Beginn einer neuen Phase der Vergangenheitsarbeit ist der Film „Machuca“ von Andrés Wood aus dem Jahr 2004.*

Mit dem Militärputsch vom 11. September 1973 wird die gesamte chilenische Filmindustrie paralysiert: Viele Einrichtungen, darunter Produktionsstudios oder die nationale Kinemathek, werden zerstört, Filmmaterialien verbrannt und die Anzahl der Filmschaffenden im Land durch Verfolgung, Hinrichtung oder Auswanderung auf ein Minimum reduziert. Der Film hatte zur Zeit der Allende-Regierung eine wichtige Funktion als Massenmedium, weshalb die Militärs in den ersten Monaten nach dem Umsturz versuchen, das „Kino der Unidad Popular“ auf radikale Weise auszulöschen. „Das Kino in Chile ist tot“, schreiben Douglas Hübner und Edgardo Recabarren 1976.

Die chilenische Filmlandschaft hat es schwer, sich zu erholen. Mit der Zeit wird die politische Repression zwar gelockert und von den Regisseuren, die im

Land geblieben sind, finden auch einige Beschäftigung in der TV- oder in der Werbebranche. Größere Filmvorhaben sind jedoch zunächst undenkbar. Es fehlen Ausrüstung, Infrastruktur, vor allem aber eine Filmförderung, welche die Realisierung von Spielfilmprojekten finanziell unterstützt. Um den Film „Julio comienza en Julio“ (1976-78) finanzieren zu können, muss Regisseur Silvio Caiozzi unzählige Werbespots drehen. Insgesamt werden in Chile in den 17 Jahren der Diktatur lediglich 17 Kinofilme gedreht, wobei einige davon keinen offiziellen Kinostart im Land haben.

Nach dem Ende der Diktatur 1990 geht es mit der Filmbranche nur langsam bergauf. In den folgenden zehn Jahren kann die jährliche Spielfilmproduktion zwar auf durchschnittlich zwei Filme erhöht werden, von einer Filmindustrie ist jedoch noch lange nicht zu sprechen. Immer noch sind die technischen und finanziellen Mittel knapp, die Ausbildung der Filmschaffenden wird zum damaligen Zeitpunkt von vielen als ungenügend bezeichnet. Filmschulen müssen erst neu gegründet, die Kultur- und damit auch die Filmpolitik reanimiert werden. Ein umfassendes Filmförderungsgesetz wird erst im Jahr 2004 verabschiedet werden.

Wohl auch gerade wegen der eigenen Betroffenheit durch die Diktatur haben sich einzelne Filmemacher in ihren Produktionen verstärkt für die Aufarbeitung der Vergangenheit engagiert und sich mit den Ereignissen nach 1973 beschäftigt. Dies geschieht in den Jahren nach Ende des Pinochet-Regimes zunächst vorsichtig und verhalten.

Einige Filmemacher benutzen die Strategie des uneigentlichen Sprechens und erzählen kleine Geschichten mit großem Symbolgehalt. Ein Beispiel hierfür ist der Film „La frontera“ (1990) von Ricardo Larraín, der die Geschichte eines Mathematik-Lehrers erzählt, der auf

eine abgelegene Insel verbannt wird, weil er die Suche nach einem vermissten Kollegen unterstützt hat.

Es fällt auf, dass sich Filme wie „La frontera“, die sich Anfang der 90er mit dem Thema Diktatur beschäftigen, nicht direkt auf die politische Situation Chiles beziehen, sondern vielmehr Sinn und Bedeutung verdichten und verschieben. Das gesellschaftlich und politisch erfahrene Leid eines ganzen Landes wird ins Private gelegt, in eine andere Zeit, an einen anderen oder fiktiven oder lediglich unbenannten Ort verbannt, so dass die Analogie zur chilenischen Vergangenheit nicht unbedingt erkannt werden muss.

Eine zweite Strategie in den 90er Jahren – um sich im Film dem Thema der Erinnerung zu nähern – ist, die Ereignisse der jüngsten chilenischen Geschichte zwar direkt anzusprechen, aber nicht zum zentralen Gegenstand des Films werden zu lassen. So treffen wir beim Rundgang durch das chilenische Gegenwartskino beispielsweise immer wieder auf Hinterbliebene der so genannten *desaparecidos*, derjenigen, die von den Militärs verschleppt wurden. Die historische Tatsache, das Verschwinden von mehreren Tausend Menschen in Chile, wird nicht verschwiegen oder im symbolischen Bild auf die Leinwand gebracht, aber andererseits auch nicht aufgearbeitet. Sie wird erwähnt, dann jedoch verdrängt. Sie ist Randgeschichte, vielleicht Grund für die gegenwärtige Situation der Figuren, wird aber nicht weiter im Film behandelt.

So rutschen die Söhne und Töchter von *desaparecidos*, die mit den Eltern ihr Zuhause verloren verhaben, immer wieder ohne Halt ins Abseits der Gesellschaft. Ein Beispiel hierfür ist Coto, der jugendliche Delinquent in „Taxi para tres“ (2001) von Orlando Lübbert. „Irgendwann einmal hatte ich einen Papa und eine Mama – bis sie sie mitgenommen haben, und sie sind nie wieder zurückgekehrt“, erinnert sich Coto. Seitdem ist die Straße sein Zuhause: „Die beste Schule bleibt die Straße, das Leben selbst.“

Darauf – auf die Folge der zerstörten Familie, das Zuhause auf der Straße – konzentriert sich der Film: wie sich Coto mit seinem Freund durchs Leben schlägt, wie er einerseits versucht, „ein guter Junge“ zu werden, Lesen und Schreiben lernt, am Traum vom Studium festhält, und wie er andererseits immer weiter auf der gesellschaftlichen Leiter hinabrutscht. Dass dieser Werdegang politische Ursachen hat, ist in der Geschichte sekundär.

Folglich ist die Diktatur schon in den 1990er Jahren Thema im Film: Sie wird angesprochen, zuerst unauffällig und indirekt, dann direkt, aber nur am Rande und ohne an zentraler Bedeutung zu gewinnen. Damit ebnet das Filmschaffen der 90er den Weg für eine neue Phase der Vergangenheitsarbeit. Diese wird mit einer Reihe von Dokumentarfilmen eingeleitet, die zum Beispiel über das größte Konzentrationslager der ersten Jahre der Militärdiktatur im Nationalstadion aufklären („Estadio Nacional“, 2001 von Carmen Luz Parot) oder den „Fall Pinochet“ auf die Leinwand bringen („El caso Pinochet“, 2001 von Patricio Guzmán). Als der erste Spielfilm dieser neuen „Phase der Erinnerung“ kann „Machuca“ (2004) von Andrés Wood betrachtet werden.

Der Film spielt in der Zeit der letzten Monate der sozialistischen Regierung unter Allende bis kurz nach

dem 11. September 1973 und setzt sich explizit mit der gewaltsamen Machtübernahme durch das Militär und der darauffolgenden Diktatur auseinander. Es geht nicht mehr um die allegorische oder symbolische Darstellung einer Diktatur oder die durch die Vergangenheit beeinträchtigte Gegenwart, sondern um die konkreten Geschehnisse und ihre Bedeutung für die chilenische Bevölkerung im Jahr 1973.

Haupt- und Identifikationsfigur ist der zwölfjährige Gonzalo Infante, Sohn aus gutbürgerlichem Hause, aufgewachsen in einer der besseren Gegenden von Santiago und Schüler der Privatschule Saint Patrick. Dort lernt er auch den gleichaltrigen Pedro Machuca kennen: Der Leiter der Schule hat junge Bewohner der Armutsviertel von Santiago aufgenommen, um den Jungen gegenseitigen Respekt beizubringen. Gonzalo und Pedro werden Freunde. Die Freundschaft in Zeiten der gesellschaftlichen Polarisierung aufrecht zu erhalten, wird allerdings immer schwieriger. Kaum hat die Freundschaft zwischen den Jungen unterschiedlicher Herkunft begonnen, scheint sie unmöglich zu sein.

Deutlicher wird die gesellschaftliche Spaltung auf einem Elternabend, den die Schule nach Aufnahme der Kinder ärmerer Familien organisiert. Hier treffen Gegensätze aufeinander: politische Extrempositionen von Links und Rechts ebenso wie das soziale Gefälle von Arm und Reich. „Es ist doch völlig idiotisch, hier Birnen mit Äpfeln zusammen zu schmeißen“, argumentiert Gonzalos Mutter gegen die Teilnahme der Jungen aus dem Armenviertel am Unterricht. Pedros Mutter erwidert resigniert auf die Anschuldigungen der bessergestellten Eltern, die neuen Mitschüler würden Ärger und Chaos in den Schulalltag bringen: „Schuld sind immer wir, die Armen – das muss wahrscheinlich so sein.“

Während sich die Filme der 90er Jahre noch im Schutzmantel der Bedeutungsverschiebung oder nur am Rande mit der Diktatur beschäftigt haben, thematisiert „Machuca“ als erster Film einer neuen Phase der Vergangenheitsarbeit nun die Ursachen und die Folgen des Militärputsches ausschließlich. Zudem erzählt der Film direkt, konkret und aus dem Mittendrin. Durch die Augen von Gonzalo erleben die Zuschauer die Verständnislosigkeit und Hilflosigkeit gegenüber den Ereignissen von 1973 mit.

Und das chilenische Publikum im Jahr 2004 will dies auch (nach)erleben: Mehr als 500.000 Zuschauer lockte der Film in den ersten Aufführungswochen in die Kinosäle; schnell holte „Machuca“ die bislang erfolgreichsten Produktionen der chilenischen Filmgeschichte ein.

Nicht zuletzt auf Grund seines großen Erfolges ist „Machuca“ ein wichtiger Film für Chile. Darüber hinaus kann er wegweisend sein für weitere Produktionen sowie für andere kulturelle Bereiche, die sich der Aufarbeitung der Vergangenheit annehmen, um immer noch vorhandene Klüfte innerhalb der chilenischen Gesellschaft abzubauen.

*Verena Kolb ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen der Universität Passau. Sie promoviert zum lateinamerikanischen Gegenwartsfilm.*