

**Follas do Cineclub | 11/01/2017**

**As mans negativas**

(Les mains négatives, Marguerite Duras, Francia, 1978, 14', VOSG)

**Libro perdido atopado**

(Lost Book Found, Jem Cohen, EUA, 1996, 35', VOSG)

01

[Tirado de <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-jem-cohen/>]

(...) Steve MacFarlane: Semella que *Libro Perdido Atopado* foi feita a partir de momentos de observación diaria na cidade que non rexistras nun nivel consciente, literario – hai, por exemplo, unha imaxe repetida dun home tirando dunha trapela mentres se mete no soto dun escaparate. Hai unha morea de metraxe de Times Square que é, hoxe, completamente inconcibible.

**Jem Cohen:** En realidade hai negocios de toda a cidade, non tanto de Times Square, pero en calquera caso, si, é un estrato de Nova York que na súa maior parte desapareceu.

**S.M:** En termos de lembranza, formulaches o filme como unha vista histórica auto-consciente, ou era máis ben unha investigación persoal? Sabías que a cidade ía cambiar tan drasticamente?

**J.C:** É todas esas cousas. A maioría dos documentais son, por defecto, historicamente interesantes. Con sorte. Vén co territorio; filmaches o mundo, o mundo cambiou, tes ese documento. Con *Libro Perdido Atopado*, estaba tentando chegar a un acordo coa cidade, tentando navegar por ela. E estaba namorado da cidade. Xuntei metraxe durante anos sen saber para que, ou como o usaría, porque é o meu traballo. Cando empecei a pensar sobre o proxecto en concreto e en como podería evolucionar,

abríronse diferentes camiños, e un era simplemente lembrar e dirixirme á miña época de vendedor ambulante. Esa experiencia fora unha maneira de, cos pés no chan literalmente, chegar a coñecer capas do entorno, moitas das cales normalmente non son evidentes para nós, e nun nivel máis amplo era unha ruta práctica para pensar sobre o capitalismo. E, finalmente, o filme converteuse nunha maneira de presentar os meus respectos á presciencia de Walter Benjamin e ao traballo de Ben Katchor.<sup>1</sup>

Foi sempre, por unha banda, moi persoal, e pola outra, aparteime intencionadamente da autobiografía e os feitos. Por exemplo, non vendía cacahuetes en Midtown; vendía xeado italiano en Canal Street. Pedínlle a outra persoa que lese a miña narración, porque non quería a miña propia voz alí. Moito está baseado en feitos e algunha parte é un desvío. Así que era un híbrido, e todo foi saíndo organicamente. Veu de camiñar e observar e tentar darlle sentido ao material segundo o acumulaba, día tras día e ano tras ano. Colgábame dos ombros unha grande maleta de recordos, lugares e fragmentos da cidade mentres estaba vivindo nela.

**S.M:** A fragmentación faina, dalgunha maneira, oposta á propaganda.

**J.C:** Bueno, iso podería ser certo, pero as políticas nunca están tan lonxe. Estamos facendo esta entrevista e sobre o teu ombro, xusto fóra na ventá, sete pequenos edificios de Brooklyn acaban de ser demolidos para deixar espazo a unha xigante torre de pisos de luxo. Esa xeografía é política. Torres de luxo sen vivenda para rendas baixas, taxada dun xeito que é completamente insultante para a realidade do que a xente neste barrio foi historicamente quen de pagar, eses son feitos políticos pero son tamén os feitos que cambiarán a luz, o skyline, e máis. Estas torres están facendo que Brooklyn pareza un barrio absolutamente anónimo e xenérico que poderías atopar en calquera lugar do globo. Borrando completamente o carácter rexional.

Así que nunca é só sobre unha cousa. É o tempo, a luz, é o mapache que vin nun teito da cidade o outro día, e son capas de historia, fósiles de como a xente vivía e os negocios que levaban... todas estas cousas que están presentes a un tempo nunha maraña ás veces fermosa e ás veces profundamente desacougante. Estou tentando navegar niso, e cadra que vou remolcando unha cámara ou unha gravadora. Estou emocionado por poder involucrarme nesa empresa, e tamén estou tentando manter algo de sentido do humor, o cal vai ser difícil cando a torre comece a bloquear toda a luz aquí. Pero seguirei facendo filmes, e tentando facelo sen saber exactamente con anterioridade o que farei, e sen seguir as regras doutra persoa. Así que ese é "o Proxecto".

\*\*\*\*

<sup>1</sup> Debuxante americano, colaborador de *The New Yorker*, coñecido pola súa tira cómica *Julius Knipl, Real Estate Photographer*, protagonizada por un pequeno home de negocios que camiña polas rúas sacando fotos e vese trasladado a escapadas surreais. Cohen e el colaboraron na curta *Love Teller* (1989).

## FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS A JEM COHEN / AS MANS NEGATIVAS

STEVE MACFARLANE / RHYS GRAHAM / JEFF JACKSON / RENATE GÜNTHER

[Tirado de <http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/cohen-2/>]

**Rhys Graham:** Simon Schama describe unha noción que empregas cando falas ou escribes sobre un sitio, o “arquivo dos pés”; camiñar arredor do lugar e calibralo dende os pés cara arriba. Iso semella claramente ser algo que dá forma ao teu traballo e a miúdo fuches incluído nunha idea dos camarógrafos peripatéticos. É isto algo que marcará sempre o teu traballo, este “arquivo dos pés”?

**J.C:** Si, e o “arquivo do coche”, porque teño un Chevy de trinta e dous anos co que fixen, e dende o que tirei moito do meu material. Pero si, gústame iso. Penso que como humanos camiñamos por aí. É unha cousa natural. Mentres que moito do que dá forma ao cinema son tipos de movemento e formas de mirar que realmente non facemos. Así que para min, outra vez, ten máis sentido proceder desde a miña propia vida que tentar pensar en tipos de movemento e maneiras de ver que non son particularmente naturais. Cando era un cineasta máis novo estaba realmente entusiasmado e fascinado pensando nos movementos de *dolly* e en que faría se tivera polo menos unha grúa. Esas cousas aínda son útiles e ás veces son realmente extraordinarias, pero cada vez estou menos interesado nelas. Xa non me importa realmente o que podería facer se puidese alugar unha gran grúa. Probablemente sería interesante pero estou completamente absorbido simplemente tentando poñer na película cousas que son experiencias accesibles para min e a maioría dos outros humanos. E camiñar tamén se relaciona con todo o tema *flaneur* de Walter Benjamin, que sempre tivo moito sentido para min.

**R.G:** Como tende a influír ou conformar o traballo de Susan Buck-Morss e Benjamin o traballo que estás facendo?

**J.C:** Bueno, cheguei a Walter Benjamin cando xa estaba embarcado en Libro Perdido Atopado e entón non foi como se estivese inspirado por Benjamin para traballar de certa maneira. Era só que foi marabilloso estar traballando de certa maneira e atopar un corpo de escritos que trataban preocupacións similares e tiñan enfoques similares. O *collage*, o quedar parado en esquinas das rúas, a noción de perder a personalidade nas cidades, e o que describe como o “choque da multitude”. Todo iso tiña sentido para min. E observar de preto os residuos do comercio, ou lugares como os centros comerciais. A súa obra é tan malditamente presciente. E había algo que lera de Walter Benjamin que non acabou sendo aquilo do que trata *Libro Perdido Atopado*, pero aportou unha primeira faísca realmente importante. Era apenas un estraño pequeno comentario en *Einbahnstraße* [Rúa de sentido único, 1928] de que alguén debería facer un estudo pormenorizado dos billetes. De que a través do movemento das pequenas cifras e a iconografía tradicional do billete verías as portas do inferno. Como con moito do que escribiu Walter Benjamin, non estou exactamente seguro do que el quería dicir, pero, de seguro, entusiasmoume. Tiña certas reverberacións que fixeron clic para min. E o libro de Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* [A dialéctica da mirada: Walter Benjamin e a dialéctica dos pasaxes, 1995], fai un traballo increíble iluminando o proxecto dos pasaxes de Benjamin. Así que cando comecei a facer *Libro Perdido Atopado* orixinariamente, estaba facendo unha morea de primeiros planos – collendo todos os días pedazos de detritos, folletos e moedas e anuncios, e observándoos en primeiro plano. El tamén falou do potencial revolucionario do primeiro plano dunha maneira que creo que é realmente brillante.

\*\*\*\*

[Tirado de <https://mccollcenter.org/blog/come-on-bust-a-genre-interview-with-jem-cohen?id=134>]

**Jeff Jackson:** Gústame como os teus filmes soen desdubuxar as categorías – ficción, documental, ensaio, retrato, filme-concerto, filme sobre a cidade. Que te levou a facer filmes que subverten e combinan xéneros?

**J.C:** É como sempre vin as cousas, dende os meus primeiros proxectos. Se miras os filmes de Jean Vigo, dos anos 30, verás que é unha grande tradición. Por que limitar as cousas? Non presto moita atención ás distincións de xénero, e se non te centras nelas, non ditan o que fas. Si que vexo que pode ser interesante traballar dende dentro dunha forma e despois facerlle algúns buratos. Pero non hai motivo para subscribirse a limitacións ou fórmulas particulares. Como di a canción de Fugazi sobre Cassavetes, “...veña, creba un xénero”. O mundo é fluído e os tempos son estraños, e os filmes deberían ser estraños e fluídos tamén.

\*\*\*\*

## AS MANS NEGATIVAS

[Tirado de Günther, Renate: *Marguerite Duras. Manchester: Manchester University Press, 2002*].

Esta curta de dezaioito minutos é parte do bloque de filmes estreado en 1979 que inclúe *Césarée e as dúas Aurélias* [*Aurélia Steiner (Melbourne) e Aurélia Steiner (Vancouver)*]. A pesar das evidentes semellanzas entre estes traballos, que usan todos un texto lido pola voz de Duras fóra da pantalla, hai tamén algunhas diferenzas importantes, ata o punto de que *As mans negativas* trata as cuestións políticas contemporáneas do poscolonialismo e a situación dos traballadores inmigrantes na sociedade francesa. Neste sentido, o filme pode verse como unha exploración complementaria das temáticas de clase e raza xa implícitas en *Le camion* [O camiión, 1977]. A banda de imaxe d’*As mans negativas* consiste nunha serie de travellings filmados ao amencer no centro de París. Esta secuencia de movemento constante lévanos da Praza da Bastilla aos Campos Elíseos, a través da Ópera e os maxestosos bulevares parisienses. (...) Como os outros filmes da serie de 1979, o texto ten unha conexión aparentemente tenue coas imaxes, baseada en suxestións e analoxías tanxenciais en lugar de nunha relación directa e literal entre as imaxes e as palabras escoitadas na banda de son. Polo tanto, aínda que o asunto do filme é claramente político, as conexións metafóricas entre son e imaxe crean a poesía cinematográfica típica de Duras no canto do seco realismo de documentais políticos máis convencionais.

(...) As imaxes trazan a transición de noite a día, mentres o azul do ceo torna progresivamente máis claro e as imaxes de xente branca, presumiblemente de camiño ao seu traballo, comezan a dominar a pantalla. Ao mesmo tempo, as secuencias que mostran aos varredores e aos traballadores do lixo mantéñense na semi-escuridade, subliñando a exclusión social da clase traballadora inmigrante da sociedade francesa poscolonial. Isto é sorprendentemente transmitido cando a cámara trae á vista un grupo de oito homes negros na esquina dunha rúa, literalmente traballando nas marxes da sociedade parisiense, mentres varren moreas de papel acumulado nos caleiros. Vestidos con monos idénticos, son percibidos como un grupo anónimo, privados das súas identidades individuais, como o home no texto do filme que pide o recoñecemento da súa existencia. Pero, paradoxalmente, canto máis eficiente é o seu traballo, menos recoñecido é. Xa que, como o traballo doméstico, non xera un produto visible ou consumible e é polo tanto dado por sentado e excluído das estatísticas económicas oficiais que indican a “produtividade” nacional. Nese sentido, *As mans negativas* lembra a *Nathalie Granger* (1971), xa que en ambos filmes Duras céntrase en xente

cuxo traballo e cuxa mesma existencia son normalmente marxinalizadas ou están de feito ausentes da sociedade dominante e as súas representacións cinematográficas. Os filmes de Duras, pola outra banda, chaman aos espectadores a mirar ás marxes e ver a "outredade" detrás das pretensións e fachadas das culturas occidentais. En *As mans negativas* a imaxe das mans negativas, así, convértese tamén nunha metáfora para a desvalorización e invisibilidade do traballo manual levado a cabo por inmigrantes en Francia. Pero, a diferenza das pegadas dixitais na gruta española, que sobreviviron os cataclismos dos últimos 30.000 anos, as mans dos traballadores non deixan trazo, non deixan estampa das súas vidas.

(...)

A relación entre as imaxes e o texto n' *As mans negativas*, entón, apóiase tanto en analoxías como nunha serie de contrastes e oposicións. Mentres a banda de son invoca unha humanidade arcaica, un mundo pre-lingüístico de berros, a banda de imaxe aporta unha visión dalgún xeito irónica da "civilización" occidental, cunha cámara que insiste nos produtos de refugallo do capitalismo contemporáneo. Onde o texto inscribe o inicio da vida, a imaxe suxire a morte metafórica das sociedades europeas contemporáneas, xa implícita nas paisaxes apocalípticas de *L'Amour* (libro de 1971) e *La Femme du Gange* (filme de 1972). Iguualmente, o contraste entre escuridade e luz n' *As mans negativas* esténdese á oposición entre a natureza, evocada nas referencias do texto ao mar, o vento e as rocas, e os significantes da cultura, encapsulados na iconografía parisiense do filme. E finalmente, onde o texto subliña o desexo por conexión e relación, as imaxes, pola outra banda, subliñan os sistemas predominantes de diferenciación social. Neste contexto, a relación dicotómica entre texto e imaxe n' *As mans negativas* corresponde ao marco xerárquico de oposicións binarias que apuntala a cultura e o pensamento occidentais. Como Hélene Cixous amosou, só negando ou mesmo destruindo un lado deste marco oposicional pode a xerarquía manterse intacta. A dominación continua da cultura, por exemplo, depende do repudio da natureza, igual que o estatus privilexiado da mente e a razón supón a desvalorización do corpo e das emocións. *As mans negativas*, porén, subverte esta lóxica. Xa que onde a banda de imaxe representa un exame distante e crítico dos termos dominantes, a banda do texto ilumina o seu dorso oculto, os fundamentos reprimidos das sociedades occidentais, desafiando as pretensións destas de superioridade "natural". Neste aspecto, entón, a técnica de Duras de sobrepoñer un texto lido fóra de pantalla ás súas imaxes serve un propósito implicitamente político n' *As mans negativas*.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA



### ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
① [cineclubedecompostela.blogaliza.org](http://cineclubedecompostela.blogaliza.org)  
[facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela)  
@ [cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

### PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### 11 DE XANEIRO I

#### *As mans negativas*

(Les mains négatives, Marguerite Duras, Francia, 1978, 14', VOSG)

#### *Libro perdido atopado*

(Lost Book Found, Jem Cohen, EUA, 1996, 35', VOSG)

### 25 DE XANEIRO

#### *Línguas desatadas*

(Tongues Untied, Marlon Riggs, EUA, 1989, 55', VOSG)

### 18 DE XANEIRO

#### *Branca de neve*

(Branca de Neve, João César Monteiro, Portugal, 2000, 75', VOSG)