

Entrevista tirada de <http://bombmagazine.org/article/853523/james-n-kienitz-wilkins>

Michael Guarneri: Non estou seguro de se *Audiencia pública* pode ser definida como un documental, pero o punto de partida é un documento —a transcripción dun xuízo publico sobre Wal-Mart. Pódesme dar máis detalles sobre a xénese do filme?

James N. Kienitz Wilkins: O documento no que se basea *Audiencia pública* atopeino na rede en 2007. Non estaba a procurar material para un filme nese momento: é só que sempre estiven interesado no que eu chamo a “arqueoloxía da Internet”, é dicir, mirar a que nivel de “profundidade” me podería introducir na Internet, indo dun portal a outro. Así que, mentres navegaba pola rede, descubrín estes arquivos consisto-riais accesíbeis publicamente desde a rede que contiñan unha chea de documentos oficiais en formato PDF. Entre eles, había unha transcripción dun debate público sobre a substitución dun Wal-Mart por un Super Wal-Mart en Allegany, Nova York. Interésanme particularmente os arquivos PDF porque este formato pode tomar algo que existiu en papel e fixalo, de xeito que pode ser redistribuído polo mundo enteiro e impreso de novo nunha forma que se aproxima á orixinal. É este comercio de datos case “obxectivados” o que me interesa. Non sei, se cada é algo fetichista (*risos*). Fascinábame o feito de que fose quen de imprimir esa transcripción da audiencia na miña impresora da casa e que a pila resultante fose máis ou menos a mesma que a que saíra do ordenador do concello en 2006. Pero entón, despois de xuntar os papeis, a transcripción converteuse de súpeto nun guión *ready-made*. Despois de todo, é como este obxecto de papel que atopei. Pensei: se todo foi automático ata aquí, sigamos!

MG: Non é casualidade, logo, que a empresa de produción que co-fundaches se chame *The Automatic Moving Co.*

JNKW: Desde logo! Outra razón pola que cheguei á idea de facer *Audiencia pública* é que fun á escola de artes, e alí os meus profesores e outros moitos artistas estaban a traballar con ideas sobre a reconstrución. Se o pensamos tendo en conta este tipo de accións, o que fixen non é nada novo, pero penso que o que *Audiencia pública* está a facer é satirizar a seriedade da reconstrución. O documento común e corrente que utilicei non ten nada que ver coas fontes extremadamente serias e culturalmente significativas que vexo normalmente reconstruídas.

A Arte da apropiación con A maiúscula —o traballo de Marcel Duchamp, por exemplo— é case tan vello como o propio cinema. Penso que non é unha coincidencia: a aparición do cinema significou que por primeira vez se podía realmente capturar un momento, o efémero, e gardalo para un mesmo. Penso que sempre houbo un diálogo entre o cinema e este concepto artístico, un diálogo que expón de xeito natural o cinema en termos das súas calidades documentais. É dicir, todo filme é un reflexo dos seus tempos, unha proba.

MG: Probabelmente, a primeira definición do cinema documental é de John Grierson. Nun manifesto dos anos 30, escribiu que “o documental é o tratamento creativo da realidade”, coa intención de analizar aspectos da vida moderna.

JNKW: Ben. Penso que “tratamento creativo da realidade” é unha expresión problemática, posto que iso sería un filme calquera. Coller unha cámara e filmar é de maneira inherente un acto creativo. É unha das múltiples formas que temos de crear a nosa realidade, usar o que nos arrodea.

Imos tentar ver as cousas desde outro punto de vista: estás a filmar un actor profesional camiñando pola rúa, interpretando un personaxe dunha historia de ficción e seguindo as regras dun guión. Porén, non está el a lidar cunha situación concreta e real? O filme estase a facer nun tempo concreto, e hai coches reais a pasar a carón deste home, coches construídos por traballadores dese país ou importados dun país estranxeiro onde a forza de traballo é máis barata. O cinema é así de específico: sempre reflicte o seu tempo. Mesmo cando fas un filme histórico, as fendas déixanse ver.

Coido que son consciente de que calquera tentativa de reconstruír algo está condenada desde o principio: unha reconstrución non pode ser nunca o evento orixinal, así que hai automaticamente unha distancia, unha certa alienación. Diría que estou moi influído polas técnicas de distanciamento de Bertolt Brecht: quero estrañar as cousas correntes para poder descubrir algo, de aí o meu uso do 16mm en branco e negro e

DOCUMENTAL, RECONSTRUCCIÓN E OS FRACASOS CÓMICOS DA DEMOCRACIA

MICHAEL GUARNERI

dos primeiros planos tan pechados en *Audiencia pública*. Quero opoñer o efecto narcótico da representación realista e distanciar a xente do público do “espectáculo”, de xeito que poidan ver a situación de forma clara e formaren unha opinión. Non son un fanático de Brecht e as súas teorías son mellores que as súas obras, pero gústame dicir que *Audiencia pública* é unha comedia didáctica apuntando nesa dirección.

MG: Falando de influencias, mencionas a miúdo a Frederick Wiseman como unha gran fonte de inspiración. Como sabes, el di que os seus filmes son “soños de realidade”, non documentais, así que estaba a pensar se me podías falar do aspecto *isemaniano* de *Audiencia pública*.

JNKW: Admiro de verdade a Wiseman, e penso que a maneira en que fai o que fai é única. Escoiteino falar unha vez no MOMA de Nova York. Facíanlle unha gran retrospectiva e no público había unha chea de documentalistas que lle facían preguntas. Xa sabes, eles ámanos, considéranos un pai do cinema documental. Así que, despois de que se proxectase *Instrucción básica* (1971), facíanlle este tipo de preguntas: “Segues en contacto con estes soldados?” Ao que Wiseman respondeu, “Non, nunca mantengo o contacto con eles cando remato de filmar. Nunca fago investigación previa nin seguimentos despois. Só vou alí e filmo.”

E podías notar como os documentalistas do público ficaban perplexos, xa que todos veñen dunha tradición contemporánea de participación psicolóxica e de relacións entre cineastas e suxeitos —unha tradición que usa os documentais como ferramentas para tratar causas maiores. É ideolóxico, e ás veces extremadamente efectivo, pero a miúdo non é arte. Penso que Wiseman fai unha aposta maior, que é a da “Arte”. Isto pode ser percibido como non comprometido ou cínico polos que demandan resultados xa, pero ás veces a xente non entende que podes mirar os seres humanos como material, como algo incrivelmente interesante pero que non é nada especial. Pode soar aterrador, pero a nosa sociedade tende a facer iso de todos os xeitos, e interésame máis o que a nosa sociedade trata de facer que os dramas dun personaxe individual. O ilóxico da ideoloxía dominante de que “todo o mundo ten unha historia” é que, estatisticamente, todo o mundo non pode escoitar as historias de todo o mundo, así que hai unha perspectiva inherentemente elitista debaixo do disfrace democrático. Penso que Wiseman é un cineasta realista a atopa a súa arte en estruturas, patróns e formas: o individual está presente nos seus filmes, pero non está forzado. Non se presenta como alguén que teña calquera tipo de coñecemento especializado sobre o que filma, senón como alguén que exerce a súa vontade como cineasta, a través da súa mirada, decisións de edición e a súa capacidade de atención. Nos seus filmes, sempre hai unha tensión moi produtiva entre o ego dos individuos e o ámbito social que os envolve.

MG: Na miña opinión, un forte compoñente dos filmes de Wiseman é a natureza arquetípica de personaxes e situacións: non é só ese hospital ou campo de instrución básica militar ou gimnasio de boxeo ou o que sexa. Interésache iso como cineasta?

JNKW: Si, sen dúbida, pero como un efecto secundario, como nos filmes de Wiseman. De feito, comezando polo título, *Audiencia pública* está destinada a funcionar como un filme de Wiseman. Wiseman propón o cadro amplo a través de títulos como *Lei e orde* (1969), *Hospital* (1970) ou *Instrucción básica*, de modo que penses que o filme vai tratar do fenómeno en conxunto, pero logo este céntrase e vólvese totalmente específico. Despois de somerxerte nisto durante unha hora ou dúas como espectador, é cousa túa a de aplicar ou non arquetipos: sabes algo sobre hospitais en xeral despois de mirar un tan

intensamente? Ou máis ben, por exemplo, o campo de instrución que se mostra en *Instrucción básica* está tan relacionado coa guerra do Vietnam que xa non ten nada que ver con como son estes campos hoxe? Penso que Wiseman nos deixa iso aberto, e iso é algo que admiro moito do seu traballo: pode tratar dunha institución en xeral, pero literalmente non é así.

Non me esforcei por pensar no simbolismo arquetípico e a linguaxe codificada ao facer *Audiencia pública*. Non penso que os arquetipos sexan algo sobre “o que pensar”. Teño a mesma sensación sobre a alegoría. A alegoría significa falar de algo falando dunha cousa distinta no seu lugar: pero nestes tempos, todo o mundo sabe como traballa este código, así que por que non filmar a cousa en si mesma?

MG: Mentres vía *Audiencia pública*, había unha voz dentro de min que non paraba de dicir “David Foster Wallace”. Liches *A broma infinita*? Nesa novela, traballa moito sobre detalles mínimos que poderían ficar fóra sen danar a trama. É como se quixese realizar un acto de mimese total, que por suposto remata por ser un acto abocado ao fracaso, como suxerías.

JNKW: Falouse abondo de David Foster Wallace en relación co meu filme. Coñezo o seu traballo e lin as súas historias curtas, pero se tivese que facer unha conexión entre o meu traballo e un escritor contemporáneo sería alguén máis antigo que Wallace, como Nicholson Baker. Na miña opinión, Baker anticipou algunhas das cousas que fixo Wallace. A súa primeira novela, *A entreplanta*, trata dun home que tenta arranxar o cordón partido dos seus zapatos durante a pausa da comida. Toda a novela trata deste home indo á oficina, pero a “viaxe” comeza e logo continúa, cara adiante e cara atrás, e a páxina remata chea de notas ao pé —e notas ao pé sobre notas ao pé.

Este tipo de escritura, esa fixación nos detalles e nos eventos sen importancia de todos os días ten moito que ver con *Audiencia pública*, e penso que é algo moi específico dos nosos tempos. Sabes esa sensación de estar atrapado nun ambiente formal ou nunha estrutura burocrática, e ter que lidar basicamente co feito de estar aí? Non hai heroes. Non é unha situación de vida ou morte, é máis algo como, “Vale, como ir do punto A ao punto B ser volverse tolo?”

Gústame cando na sesión de preguntas despois do filme os espectadores me contan cousas como: “Cando estou nunha reunión e me aburro, tendo a decatarme de cousas como as que mostras en *Audiencia pública*”. É esta mirada sobre un microcosmos o que me interesa. De feito, a novela de Witold Gombrowicz, *Cosmos*, foi unha gran inspiración para min.

MG: Tamén mencionei Wallace porque *Audiencia pública* me lembra unha historia curta na cal un home está sentado nunha proba de grupo de barras de chocolate: hai unha longa e detallada recolección de datos, pero nada pasa realmente. É só este home que está alí.

JNKW: Ben, eu diría que, efectivamente, *Audiencia pública* non vai a ningures —efectivamente, afectivamente e tamén moralmente, xa que todo remata onde comezou. Porén, non estou de acordo en que narrativamente non vaia a ningures: hai unha chea de liñas narrativas que saen de aí. Comezan e despois rematan despois dun tempo, pero súmanse e hai unha progresión. Quero dicir, estamos tratando cun procedemento que se supón que ten que comezar e rematar, nun ambiente no que hai personaxes que dominan ao exercer a palabra cando a teñen e que son dominados cando o seu tempo remata ou lles apagan o micro. Para min, a parte máis interesante a “rexenerar” da transcrición é esa estraña dinámica que culmina ao final, cando ao avogado paquistaní —que pode ser a única persoa consciente das regras das audiencias públicas

e un dos poucos que desde o principio propón un argumento sólido para discutir— mándao calar unha señora dicíndolle: “Quen es ti, en todo caso?” Quero dicir, como se responde a iso? Non hai maneira de responder, e entón péchase a audiencia. Para min, é o clímax do filme.

MG: Fálame algo máis da estrutura narrativa de *Audiencia pública*.

JNKW: Durante unha audiencia pública, todo o que se di fica gravado. Cando é a túa quenda para falar, o moderador di o teu nome e ti sobes ao estrado. É a única maneira en que sabemos que estás aí. Logo, cando remataches de falar, e se nunca es aludido, é como se marchases no que se refire á transcripción —mesmo se aínda estás sentado na sala. Estructuralmente, a través de primeiros planos, o filme segue esa mesma lóxica. Ao principio só ves ao moderador —o primeiro home que fala e abre a audiencia pública— e logo ves ao segundo home cando o presenta o moderador. Logo alúdese a unha terceira persoa e fala para un público que non vemos, xa que os seus membros non “falaron publicamente” aínda. Despois de que máis e máis personaxes son presentados na transcripción, concedíndome a licenza de usar planos de reacción cando alguén máis fala, isto é, para implicar a existencia dun espazo arredor dos planos curtos dos oradores. É moi formalista dunha certa maneira, pero chegado un momento tes unha perspectiva clara do espazo circundante, mesmo se a sala nunca se mostra nun plano de conxunto. Nese punto, xa non precisas os cambios de plano. É como unha estrutura que se despreza e se fai cada vez maior, e nun certo momento se esborralla, de modo que se abre unha nova sección. Desta maneira podes recuperar xente que perdistes de vista, e perdes de vista xente que acaba de ser presentada, como se deixase a sala, o que se cadra fixeron. Na lóxica da transcripción, só o moderador fica a través de todo o proceso. Para min iso é un tipo especial de narrativa.

MG: A idea de reconstruír unha transcripción lémbreme esa historia de Borges sobre debuxar un mapa que sexa tan grande como o territorio que debería representar.

JNKW: Escoitei falar desa idea e penso que é fantástica! A miña intención, porén, non era recrear o evento na súa totalidade: só quería usar o PDF como material en bruto, como fonte lexítima coa que construír unha narrativa. Diría que o filme é bastante preciso, e fixen o que puideron para facer que fose o máis achegado posíbel á transcripción. Pero nunca diría que o filme é o evento orixinal. O filme non é nin sequera a transcripción orixinal! Tiveron lugar cambios de todo tipo antes, durante e despois da rodaxe. Por exemplo, na transcripción orixinal había unha chea de estruturas gramaticais estrañas, e decateime de que foran simplemente mecanografadas así. De feito, a transcripción orixinal realizouse por medio de taquígrafía que foi despois “desempaquetada” polo taquígrafo ou secretario no que logo se converteu no documento oficial. Logo descarguei a transcripción e convertina ao formato de guión e dinlla aos actores: algúns deles tentaron aprender de memoria as liñas, outros simplemente leron, outros deslizaron os seus propios pensamentos. Nese sentido, o filme é realmente unha interpretación única baseada nunha lectura intensa. Por todos estes cambios, non se pode soste unha demanda de pureza. Tomamos liberdades, é o que digo.

MG: Como definirías logo a conexión final entre o produto final —o filme— e o evento real?

JNKW: Non sei como foi o evento real, xa que non estaba aí cando tivo lugar en Allegany, en 2006. Para min, o evento real é a transcripción. A conexión entre a transcripción orixinal e a transcripción do filme é bastante aproximada. De feito, puideron

usar a transcripción orixinal para transcribir o filme cando tiveron que facer subtítulos: no canto de ter que escribir todo de novo, puideron facer pequenas correccións sobre o texto da transcripción.

O que a reconstrución ofrece como ferramenta —especialmente a reconstrución directa no canto da especulativa, como nos biopics— e que o que entra, sae, pero modificado. É onde todo se volve automático. *Audiencia pública* reconstrúe a transcripción, non o evento. E a transcripción, ao ser linguaxe, está presente no filme, aínda que nunha maneira degradada, que me parece que é como traballa a memoria. É esta unha das razóns polas que uso subtítulos xerados automaticamente cando proxecto o filme fóra ou, agora, na rede.

MG: Fálame de como traballaches o texto orixinal para a súa dramatización.

JNKW: Escribín accións nun guión de filmación persoal que era basicamente a transcripción con notas como “X fai iso, Y fai o outro”. Non foi só imprimir o PDF e filmar cousas. Tentei construír unha narrativa baseada en accións arredor das palabras transcritas, que son só guías.

Para min, *Audiencia pública* é sobre o que ocorre cando alguén se aburre e a mente está nun certo punto. A transcripción dita o que debe ser escoitado, así que o meu rol como director e editor era preguntarme: que fai a xente, alén das palabras? Que é o que imos ver? Aquí é onde o aspecto ficcional, a narrativa e as especulacións entran en xogo. Isto é polo que foi algo bo que o filme se demorase tantos anos na súa produción, porque necesitaba tempo para pensar sobre como debería ser editado, mirar moito a metraje e aburrirme (*risos*).

MG: Acerca do drama e os arquetipos de novo, penso que *Audiencia pública* é unha inversión de como o teatro tráxico grego funcionaba na Antiga Grecia. O teatro tráxico era un espectáculo emocionante que estaba destinado a fortalecer a moral e os valores morais da comunidade, mentres no teu filme pos en escena unha “cerimonia” aburrida que proba aos cidadáns que algúns dos valores nos que cren non funcionan, ou funcionan dunha maneira estraña.

JNKW: É así porque é certo: é o que pasa todos os días nos EUA. Non é que eu escollese esta transcripción única e estraña. Hai incontábeis historias e transcrições como a que retrato aquí. Por exemplo, o meu pai é avogado e contoume unha audiencia pública á que asistiu. Xa sabes, polo ben da democracia os moderadores pertencen tamén á comunidade, poden ser calquera. O meu pai contoume que nesta audiencia, o moderador —quen se supón que ten que facer funcionar todo— era un home que levaba un mono totalmente cuberto de lama. Era condutor dun camión do lixo ou algo semellante. Isto é unha caricatura, pero significa algo: a pesar do seu aspecto, podería ter sido o mellor moderador do mundo.

Pero non o era porque nunca ninguén lle aprendeu: era só un bo tipo que só quería rematar o antes posíbel co procedemento “porque o trato está feito despois de todo.” É a mesma posición absurda que atravesa a transcripción que atopei e reconstruí.

O que pasa coa democracia é que falamos dela como se fose “trato feito”. Penso que temos democracia, pero ao mesmo tempo non. A democracia foi sempre un experimento, e nunca se conseguiu nun sentido amplo, quero dicir, todo país supostamente democrático como os EUA depende dunha masiva cantidade de traballo escravo que se fai fóra. O feito é que somos supostamente “democráticos” dentro das nosas fronteiras, e pretendemos que todo remata aí. É un disparate falsamente liberal, un esperpento total.

MG: Se che digo a verdade —non sei, se cadra é porque non estou afeito ao sistema de debate público americano—, para min foi unha proxección chea de suspense porque tiña a impresión de que algo importante estaba a ocorrer e que algo grande ía pasar.

JNKW: A sensación con estes procedementos é que algo sempre podería ocorrer. É só que é bastante improbable que realmente suceda.

MG: Nunha sesión de preguntas despois da proxección dixeches que filmabas en 16mm para mostrar o diñeiro sendo gastado. Encantoume o comentario e penso que engade moito á traxedia de ver a democracia “fracasar”, para dicilo dalgunha maneira. Podes falar diso?

JNKW: Intencionalmente decidín facer o filme dun xeito desproporcionadamente caro. Estaba moi interesado na tensión entre “cinematizar” —que levou a unha actividade de *casting* moi cara, filmar en película de 16mm en branco e negro— e un evento que nunca se tería filmado dese xeito porque é cada vez máis irrelevante. A audiencia pública de Allegany, como moitas outras, é algo que se fai e logo se archiva como PDF —desestimado, descartado: ese é o fracaso da democracia nos EUA. De certo.

MG: Falemos da pausa de cinco minutos con música que hai á metade de *Audiencia pública*. A idea ten sentido dentro do contexto do filme, pero na miña opinión non funciona ben nun cinema onde estás dalgunha maneira atado ao asento.

JNKW: Se tes que ir ao baño de maneira urxente, funciona. (risos) A pausa tamén é algo que deita luz sobre o público, de modo que podes botar unha ollada ao resto de espectadores, ler algo, coller caramelos do bolso: é unha técnica de alienación que quere romper a inmersión.

MG: Para min, a pausa funcionou como dispositivo de suspense. Despois dun anaco, decátaste de que é algún tipo de broma, pero non sabes canto tempo está o director disposto a mantela.

JNKW: Grazas! Tamén se supoñía que debería funcionar así: é por iso polo que incluí a música. Xa sabes, a música sona un tempo e vaise esvaecendo, así que pensas que o filme vai comezar de novo... pero logo a música de súpeto comeza de novo.

MG: Que pensas de proxectar *Audiencia pública* nunha galería de arte, de xeito que a xente poida camiñar por aí como se fosen o público real da audiencia.

JNKW: Os filmes nas galerías a miúdo sofren o problema que mencionaba antes, a “codificación do significado”. A xente entra e fica cinco minutos ou mesmo unha hora, e entón di “Vale, xa o pillo”, e marcha. As galerías autorizan este tipo de actitude que esquece que unha proxección ten que ver con ter que lidar co tempo que pasa.

Audiencia pública ten moito que ver con ter que participar no acontecemento, con ter que lidar co tempo que pasa. É só unha hora e cincuenta minutos. Non é a fin do mundo. (risos) (...)

CINECLUBE DE COMPOSTELA

MAR
2015

ASOCIACIÓN

O Cineclub 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
facebook.com/cineclubedecompostela
@cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

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

4 DE MARZO

Audiencia pública
(*Public Hearing*,
James N. Kienitz Wilkins,
EUA, 2012, 110', VOSG)

11 DE MARZO

Pesadelo perfumado
(*Mababangong bangungot*,
Kidlat Tahimik,
Filipinas, 1977, 93', VOSG)

18 DE MARZO

Sempre hai un mañá
(*There's Always Tomorrow*,
Douglas Sirk,
EUA, 1956, 84', VOSG)

25 DE MARZO

Cando vén o gato
(*Až přijde kocour*,
Vojtěch Jasný,
Checoslovaquia, 1963,
91', VOSG)