

Mércores 7 de marzo ás 21.45

Dammi i Colori (Anri Sala, 2003, 15')

A rúa (*El carrer*, Joan Colom, 1960, 30')

Noticieiros de Gravity Hill 1-5 (*Gravity Hill 1-5*, Jem Cohen, 2011)

NA RÚA

1. SOBRE DAMMI I COLORI

Políticas da arte

[*Dammi i Colori*, de Anri Sala,] volve poñer en escena unha figura senlleira entre as políticas da arte: o pensamento da arte como construción das formas sensibles da vida colectiva. Hai algúns anos, o alcalde da capital albanesa, Tirana, el mesmo pintor, mandou repintar con vivas cores a fachada dos edificios da cidade. Tratábase non só de transformar o marco da vida dos habitantes, senón tamén de provocar un sentido estético de apropiación colectiva do espazo, dado que o esfarelamento do réxime comunista apenas deixara lugar alén do individualismo. É, daquela, un proxecto que se inscribe na prolongación do tema schilleriano da educación estética do home e de todas as formas que deron a esta "educación" os artistas da *Arts and Crafts*, do *Werkbund* ou da *Bauhaus*: a creación, polo sentido da liña, do volume, da cor ou do afeite, dunha maneira axeitada de habitarmos xuntos o mundo sensible. O videofilme de Anri Sala fainos sentir o alcalde-artista a falar do poder da cor para anticipar unha comunidade e facer da capital máis pobre de Europa a única na que todo o mundo fala de arte nas rúas e cafetarias. Mais tamén os longos *travellings* e os planos de achegamento manifestan a exemplaridade desta cidade estética, fan agromar outras superficies pintadas, outras cidades que eles confrontan co discurso do orador. Ás veces semella que a cámara fai das ringleiras de fachadas azuis, verdes, vermellas, amarelas ou alaranxadas a visita a un proxecto urbanístico en construción. Outras veces fai cruzar unha multitude indiferente por esta cidade modelo, ou ben baixa para opoñer a feira policroma dos muros contra a lama das calzadas cheas de buratos e cubertas de detrito. E outras máis, achégase e muda as laxes de cor en zonas abstractas, indiferentes a todo proxecto de transformación da vida. A superficie da obra organiza así a tensión entre a cor que a vontade estética proxecta sobre as fachadas e aquela que as fachadas lle devolven. Os recursos dunha arte da distancia serven para expoñer e problematizar a política que pretende fusionar arte e vida nun único proceso de creación de formas.

* Texto tirado de Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Bos Aires, Manantial, 2010, páxs. 79 e 80.

2. SOBRE EL CARRER

Facer (ver) a rúa

A obra de Joan Colom bateu coma un aerólito contra o esfameado panorama da fotografía española dos anos iniciais da década dos sesenta do pasado século. Aerólito, en máis dun sentido. Primeiro, por estar, na práctica, reducida ás fotos (corenta e nove, exactamente) que Colom expuxo na Sala Aixelá de Barcelona no mes de xuño de 1961 e nas que recollía o traballo de «caza» ao que se entregara no Barrio Chino da Cidade Condal durante dous longos anos. Fotos ás que se poderían engadir aquelas outras que habían formar a parte gráfica do libro editado tres anos despois por Lumen, na súa pioneira colección *Palabra e Imagen*, que axuntou as imaxes do fotógrafo catalán e a prosa carpetovetónica do galego Camilo José Cela nun volume titulado *Izas, rabizas y colipoterras*. Segundo, porque malia ser recoñecido polos seus colegas de xeración en toda a súa importancia, o eclipse como fotógrafo que Colom había sufrir axiña, converteu o seu impacto en pouco máis ca unha pegada que estaba alí, mais cunhas orixes, contornos e potencial alcance a medio e longo prazo que non eran doados de concretar e medir. Aos feitos anteriores habería que engadir que a súa «indentificación» estilística foi realizada, de partida, mediante a inclusión do seu traballo nunha denominada «nova vangarda» que desbotaría a mesma noción de arte para facer súa unha postura utilitaria. «Nova vangarda» que había desembocar nesa «modernidade moderada» que, como sinalou Jorge Ribalta (facendo súa unha expresión acuñada por Tomás Llorens), ten sido unha das marcas de identidade da burguesía catalana no campo estético-cultural¹. Aínda que menos relevante, sen dúbida, o abusivo achegamento do traballo de Colom á obra dun fotógrafo como Brassai, co pretexto de que existían identidades temáticas entre ambas as dúas obras², tampouco había facilitar a súa axeitada comprensión.

1 Jorge Ribalta: «Introdúcelo», en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelá, 1961* MNAC/Diputació de Tarragona, 1999, páxs. 24-25.

2 Esta lectura dá conta da súa forte vivencia (a vivencia dos lugares comúns) na actualidade a través da recente publicación do volume *Brassai/Paris. Colom/Barcelona*. Resonancias, Fundación Foto Colectania, Barcelona, 2003.

No fondo, a obra fotográfica de Colom caracterízase máis pola súa intensidade que pola súa extensión, o que sen dúbida contribúe á extraordinaria sensación de coherencia que se deita da mesma. Explorador obsesivo e depredador visual dun territorio de caza limitado pero que el pescuda até os seus máis agochados segredos³, o traballo de Colom sitúase en terreos de clara radicalidade, por medio dunha combinación inusual entre un tema (a «marxinalidade», a prostitución) que se corresponde, de maneira pouco habitual, cunha actitude pola banda do fotógrafo capaz de dar corpo a unha «forma» que poderíamos definir como constituída por unha «visión sen mirada». Digo isto non só polo feito de que as fotos de Colom se realizaran sen mirar polo visor e coa cámara á altura da cadeira, senón sobre todo porque esta «visión sen mirada» devén a pedra angular do lugar que se constrúe para un espectador concibido non coma un mero observador apoucado, senón como aquela figura que Duchamp deu en chamar *regardeur*, e que se afastaba do espectador de cotío na medida en que o primeiro presentaba sobre o segundo a vantaxe de non poder deixar de inscribir de xeito evidente a súa mirada na acción mostrada. As súas fotos, paradoxais nese sentido, parecen pensadas para encarnaren a idea que Gérard Wajcman sintetizou coas seguintes verbas: «A arte exhibe a mirada coma un acto onde, queira el ou non, o espectador está comprometido (engagé), un acto que o compromete. Cousa que non fai precisamente acougar nin procura por obriga pracer»⁴. A denegación do pracer fácil dun espectador anestesiado por tanta mirada inane e o feito de instalar o observador nunha posición de incomodidade, foron dende sempre algunhas das marcas predilectas de toda arte autoconsciente (e digo «arte» e non «artista») e socialmente implicado nun mundo do que lle toca dar conta cos seus propios medios. Daí podemos tirar que a arte de Colom é unha arte *engagé*, no sentido fondo desta expresión, e dito *engagement* medra no rexeitamento da *mirada* apertada polas convencións iconográficas para propoñer unha *visión* que as substitúa. Ofrécesenos, no mesmo aceno, tanto un mundo distinto que ver coma un lugar outro dende o que fitar para el.

[...]

Hai na obra fotográfica de Colom (como na de [Robert] Frank) unha caste de inestabilidade que a converte en fronteiriza. Sendo fotografías, apuntan cara a un territorio contiguo ao que dun ou doutro xeito parecen estar a piques de migrar. Débenos estrañar que ambos os dous artistas sentiran sen dúbida con intensidade e resultados ben diferentes a necesidade de pasar dun territorio ao outro? Frank expresouno así: «Ao facer filmes, continúo mirando ao meu redor pero xa non son o observador que daba as costas logo do clic da cámara. No canto diso, agora intento recobrar o que vin, o que escoitei, o que sentín. O momento decisivo non existe».

Da súa banda, Colom daba conta da súa opción por empregar en certo momento unha cámara fotográfica de 8 mm con estas palabras nas que non cómpre subliñar a notable sintonía que manteñen coas de Robert Frank: «Tiña unha cámara de 8 mm na casa e fixen algunhas cousas co mesmo propósito co que facía as fotografías, pero colocando a cámara baixo o sobrazo. Fixenas durante moi pouco tempo. Ás veces cunha única imaxe

Só con mirar para as fotos se percibe a diferente «visión» que propoñen unha outra obra. Sen estenderme máis do debido, direi que a asimilación da poética do «fantástico social» de un coa radical «xestualidade icónica» do outro non me parece doada. O propio Colom ten manifestado as súas reticencias perante esta aproximación: «Por exemplo, hai imaxes de Brassai ou Cartier-Bresson que amosan escenas de prostitución, pero seica en complicidade coas personaxes. Este non era o meu propósito. Para min era básico fotografar sen mirar polo visor» («Entrevista a Joan Colom», *El carrer. Joan Colom a la Sala Aixelá*, op. cit, pág. 120).

3 Territorio acoutado con claridade polo propio Colom: de Canaletas a Colón, do Paralelo ao Arco do Triunfo.

4 Gérard Wajcman: *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, pág. 217 (cito da tradución castelá, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, pág. 205).

tiña a sensación de que non daba transmitido o sentimento da situación vivida. Esta é a vantaxe do cinema, esta capacidade de amoreamento de imaxes permite trasladar a emoción do momento de xeito ben máis intenso. O cinema ten máis capacidade de expresión que a fotografía, que depende moito dun único intre decisivo e sempre fica a dúbida de se ese intre é o que fotografaches ou é outro. Se non captas o intre preciso, logo dun segundo a situación deu nalgo intrascendente»⁵

Á hora da verdade, a obra cinematográfica de Colom redúcese a unha bobina muda de 8 mm e 28 minutos de duración na que se recollen os resultados dunha serie de filmacións realizadas en terreos e ambientes semellantes aos das súas fotografías (como podía ser doutro xeito? Ficaría así de manifesto a dimensión definitivamente obsesiva do seu traballo). Como xa suxerín, as imaxes cinematográficas de Colom non son senón unha prolongación natural do seu traballo coma fotógrafo; pero non unicamente iso: son tamén a inversión, como se lle desen volta a unha luva, dunha das prácticas máis cargadas de ideoloxía que enxergaron os pouco máis de cen anos de cinematografía que coñecemos: a *home movie*. Aquí quitase o formato subestándar do terreo privilexiado da privacidade e da súa utilización consoladora (conservar as memorias da novela rosa familiar) para ser guiñado contra os espazos da marxinalidade. Por iso, cando o filme faga súa a complicidade que adoita instalarse nas *home movies* entre o filmador e os filmados (manifestada as máis das veces a través da mirada das personaxes cara ao obxectivo da cámara), será para nos confrontar coa dos anciáns ou cativos que nos interpelan dende territorios fundamentalmente desacougantes.

[...]

Porén, esta obra *amateur, extraterritorial* non deixa de poñer sobre a mesa problemas que teñen sido obxecto de debate incansable no marco dalgunhas das máis frutíferas discusións encol da natureza da imaxe cinematográfica. E se é quen de asumir esta dimensión teórica, é, sen dúbida, debido ao carácter de *mauvais objet*, de «obxecto cinematográfico non identificado». Vexamos, por exemplo, a forma en que estas imaxes repetitivas, de alcance figurativo restrinxido e voluntaria focalización temática, dan corpo a unha oposición nodal: a que se pode establecer entre a dimensión presentacional (trátase dunha visión) e a dimensión narrativa da imaxe fílmica, distinción que tanta tinta verteu. Sen dúbida, todas as imaxes dan a ver, pero é máis discutible que todas dean lugar á emerxencia dunha narración. Sabemos que a narración, o relato, ten sido unha das pantasma contra as que se ergueu a idea dun cinema puro agarimado nas vangardas históricas e declinado non poucas veces por medio de imaxes que procuraban abxurar da súa dimensión figurativa. Abofé que as imaxes de Colom son exemplarmente figurativas (malia o limitado das súas escollas), mais sen que desta afirmación poida deitarse que propoñan unha narración no sentido convencional do termo. No fondo, que unha imaxe non autorice a superposición dun relato sobre a súa primixenia condición perceptiva non depende, en absoluto, da súa condición máis ou menos abstracta. O que amosan as imaxes rodadas e «organizadas» por Colom é que é posible denegar a condición narrativa dunha caste de imaxes figurativas mediante un conxunto de mecanismos dirixidos a sabotar a súa emerxencia: o xa devandito voluntario minimalismo da figuración mobilizada, o incansable retorno de poses e lugares, a negativa (agás nos casos xa sinalados) a empregar as figuras retóricas que conforman o arsenal tópico do que se dá en chamar (a falta de mellor denominación) linguaxe cinematográfica, e que apenas recobre unha das súas formas histórica e socialmente posibles. Se houbese que procurar algunha fórmula aproximativa para tentar apreixar a lóxica das imaxes colleitadas por Colom, habería que falar de *bosquexo*. Un *bosquexo* que non procura, en ningún caso, converterse nunha obra maior. Abondan dúas expresións para situarmos este traballo cinematográfico: *borrador* (se non fose

5«Entrevista a Joan Colom», en *El carrer*, op. cit., pág. 121.

porque non se ha pasar nada «a limpo») ou, mellor aínda, *caderno de notas* (notas que non teñen outro destino que ficar en tal estado). Non estamos perante os traballos previos dunha obra por vir. Nada existe nin nada ha existir alén destas imaxes.

Trátase dunha obra, amais, que pon en cuestión boa parte das nocións ben pensantes que se manexan verbo do «realismo cinematográfico». Non só porque lle resulte moi acaída a definición que deu Cela do *apunte carpetovetónico* («agridoce bosquejo, entre caricatura e augaforte, narrado, debuxado ou pintado, dun tipo ou dun anaco de vida particulares dun determinado mundo»)⁶, definición que abranguería un tipo de obras e autores que, fiando unha tradición de doado seguimento na historia da arte española (de Goya a Regoyos e Solana, do Arcipreste de Hita a Quevedo pasando por Valle-Inclán, de Luis Buñuel a Rafael Azcona), deron en se interesar polo que Cela chamou «o baixo mundo, o máis baixo e concreto dos mundos, do pus e da carne podre», senón, por riba de todo, porque dá unha das súas formas posibles (concretada, neste caso, na deformación á que somete as aparencias) á crenza de que para acadar o sentido da realidade é preciso ir alén da superficie acougante coa que esta se recobre para tentar obter os seus máis fondos niveis, e que unha das fórmulas posibles para acadar eses resultados pode ser a deformación esperpéntica. No fondo, trátase dunha resposta hispánica a esa cuestión que Bertolt Brecht formulaba coa súa característica lucidez cando, discutindo o que Benjamin identificou como a actitude desas imaxes que non son quen de captar os contextos humanos nos que aparecen, sinalaba que «un sinxelo *retrique da realidade* dinos sobre a realidade menos ca nunca. Unha foto das fábricas de Krupp apenas nos aprende nada sobre tales institucións. A realidade como tal derivou en funcional. A cousificación das relacións humanas, por exemplo a fábrica, non revela xa as derradeiras de entre elas. É, xa que logo, un feito que hai que *construír algo*, algo artificial, fabricado»⁷

Pero o que ao meu ver é o aceno máis decisivo perpetrado polo «documental» de Colom ten a ver con outra das características fundamentais da imaxe fílmica coa que estas modestas imaxes fan contas. Estou a referirme ao feito de que no cinema, a percepción da que nos fornecen as imaxes é a percepción dunha percepción. Isto é, no cinematógrafo (na fotografía) non se albiscan tanto cousas, obxectos, persoas, lugares como unha percepción, unha mirada. Trátase, parafraseando a Gilles Deleuze, da percepción feita obxecto cinematográfico. Jean Epstein falou nalgunha ocasión do cinematógrafo coma unha máquina capaz de nos ofrecer unha percepción ao cadrado. Se presentamos as cousas así, abofé que calquera imaxe cinematográfica é radicalmente subxectiva. Ocorre que cen anos de historia de cinema institucional (se unha palabra non cadra coa bobina de Colom é esa, lémbroo outra volta, precisamente «institucional») afixéronnos a non ver esa mirada a través da que vemos, para nos facer crer que miramos directamente un mundo nunha operación que procura, como lle gusta recordar a Jean-Luc Godard, substituír a nosa mirada por un mundo que se axusta aos nosos desexos. As imaxes de Colom están nas antípodas desa ideoloxía. Pola contra, preséntanse como

radicalmente subxectivas, mediante a técnica de facer presente no seu interior un personaxe senlleiro. Cómpre recordar que boa parte das imaxes que compoñen o filme están tomadas en movemento, seguindo a suxeitos diversos nos seus desprazamentos por ruelas e ramblas. Do mesmo xeito, a complexidade do moitos encadres (esa cámara baixo o sobrazo) contribúe á excentricidade das composicións e a fortalecer a idea de que «alguén mira»; de onde se tira unha forte sensación de filmación subxectiva, de mirada implicada que define a un personaxe que se inscribe con forza nas imaxes: alguén ao que poderíamos denominar «o fumador». De feito este «fumador» é a personaxe principal das imaxes que se nos dan a ver, e lémbraos coa forza inapelable da súa presenza que non hai imaxe que non sexa de algo nin de alguén.

Enténdaseme ben: non estou a reivindicar coas anteriores afirmacións o retorno a esas concepcións que fan da obra unha emanación directa da sensibilidade e conciencia do seu autor empírico. O que penso é que, calquera que sexa a súa orixe material, as estratexias mobilizadas no filme (e nas fotografías) de Colom acaban dando *forma* a un *xeito de ver* que foi descrito con precisión por G. Wajcman cando sostén que «facer ver é unha potencia da arte, pero non no sentido dun proxecto deliberado ou dunha *vontade artística*, máis ben algo así coma un desexo que o anima, caste de desexo sen cabeza, sen suxeito, un desexo-da-arte como tal, desligado do que sería o desexo do artista ou de quen fose»⁸

Polo que podemos, agora si, definir con precisión o Joan Colom fotógrafo e cineasta: o que fai a rúa.

* Santos Zunzunegui: «Hacer (ver) la calle», en David Balsells e Jorge Ribalta (coord.), *Joan Colom. Fotografías de Barcelona 1958-1964*, Lunwerg, Barcelona, 2004

3. SOBRE GRAVITY HILL NEWSREELS 1-5

Unha tradición documental

Algúns dos meus filmes leváronme até dez anos, ou mesmo máis, da miña vida, pero outros fágoos de inmediato, como unha resposta visceral a determinados acontecementos. Cando os meus amigos me preguntaron por que non había documentos cinematográficos ou en vídeo das manifestacións [do movemento Occupy Wall Street], decidín ir alí e gravar. A miña posición é documentar coa observación directa e expresar solidariedade sen facer propaganda. Para min tamén é importante deixar algo de espazo para o lirismo e a experimentación. Estou a facer estes filmes en homenaxe a unha xenuína conciencia política nada na rúa, e a unha tradición documental forxada por cineastas coma Jean Vigo, Joris Ivens, Humphrey Jennings, Agnès Varda e Chris Marker, a quen dedico estes documentos.

* Declaracións de Jem Cohen recollidas por Mónica Savirón para Blogs & Docs, na súa crónica do DOC NYC 2011 (<http://www.blogsandocs.com/?p=1807>)

[Tradución de Pablo Cayuela]

6 Camilo José Cela: *El gallego y su cuadrilla* (1949), RBA Editores, Barcelona, 1995.

7 O texto de Brecht provén de «El proceso de los Tres Centavos», incluído en Bertolt Brecht: *El compromiso en literatura y arte*. Edicións Pre Barcekbiba, 1973, páx. 113. Porén, preferín citalo, por razóns de claridade na versión castelá, a partir da cita que Walter Benjamin realiza deste parágrafo na súa «Pequeña historia de la fotografía», incluída en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1973, con tradución de Javier Aguirre.

8 Gérard Wajcman: *El objeto del arte*, op. cit., pág. 206.

■ PROYECCIONES

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)
cineclubedecompostela@gmail.com
<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela

tenta ser unha asociación autosexionada.

Cota mensual traballadores/as: 5 e. // Estudantes e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano