Anna Turbau

Galicia
1975–1979



Margarita Ledo Andión

A intimidade da imaxe

Margarita Ledo Andión é catedrática de Comunicación Audiovisual (USC), cineasta e escritora, investiga sobre políticas do cinema, diversidade e lingua. Premio Nacional da Cultura Galega 2008 en Cine e Audiovisual, é membro da Real Academia Galega. O seu libro *Cine de fotógrafos* (Barcelona, Gustavo Gili, 2005) foi Premio Fundació Espais d'Art Contemporani.

ıtos
ıoso

a
ıivo de
ılmar
nos
s de
ografía
stixio,
á festa
e á
o en
ıula de
ta.
aplicar
ativos,
xes do
nonos
a
osta
omo
gar de
urar
e
tar

e contextualizar un feito ou un momento da historia recente nosa que a encrucillada de intereses diversos se esforzou en borrar. Pero esa función latente endexamais xustifica unha mostra coma esta nin se manifesta en traer á tona determinadas fotografías no canto doutras que, segundo os fins, poderían ser de maior utilidade. Pola contra, *A intimidade da imaxe* vai tratar desa fisicidade que acontece no acto fotográfico e que, en tanto que se producen a transmisión, a pasaxe, o abandono á luz de determinada realidade, sentimos tamén nós no acto de mirar.

E esta intimidade non está en todas as fotografías. Esta intimidade é, xa que logo, parte do percurso que a autora realiza até producir unha determinada imaxe que devén inimitábel. É un camiño longo no que a exploración, o experimento fortuíto, a observación por veces non son a compaña mellor. Éo, pola contra, termar do que, tamén na súa fisicidade, representa o soño como

A fisicidade do acto fotográfico adoito deixa o seu ronsel na imaxe que se realiza para ser publicada na prensa. Para alén do aspecto indicial, da pegada directa da luz do obxecto na imaxe ou, nun senso fenomenolóxico, a través dos suxeitos que agasallan coa súa imaxe a luz para que outros a reciban, unha idea coa que Marie-José Mondzain nos mobiliza: «Cadaquén dá e abandona a súa imaxe como toda vida se dá e se abandona á luz para vivir na mirada dos demais»[1]; para alén desa tactilidade, de situármonos no corpo da fotógrafa, decatámonos da diferenza ontolóxica entre aquelas que precisan da experiencia física da realidade que fotografan fronte a aqueloutras que fabrican formas visuais sen necesidade de tocar o real.

Anna Turbau, a fotógrafa cuxa obra presentamos so o título *A intimidade da imaxe*, forma parte da xinea que se foi configurando a través do contacto co mundo, un mundo que tamén neste caso se chama Galiza e que ela propia describe como experiencia en común, como existencia primordial e liminar: «Axudáronme, protexéronme, alimentáronme. Teño no recordo anécdotas moi emocionantes, mais á vez situacións moi duras que se entrelazaban cos meus sentimentos e a miña rabia do que vivira o noso país co franquismo».

E dende esta experiencia física decidimos achegarnos a un arquivo de milleiros de negativos para escolmar apenas un cento de imaxes que nos falen do traballo dos cinco anos de Anna Turbau acoplándose á xeografía variábel, ao corpo ferido, ao vestixio, ao ritual do grito e do silencio, á festa na revolta, ao pronunciamento e á consciencia da perda nese tempo en que andou por Galiza so a fórmula de «enviada especial» dunha revista.

Non se trata, xa que logo, de aplicar determinados criterios –informativos, estéticos, performativos– a imaxes do pasado e, mesmo de preguntármonos se estas imaxes funcionan agora como imaxes do pasado, a resposta é ambigua. Si, se as pensamos como arquivo convencional, como lugar de repouso ao que alguén vai procurar a peza que lle falta ou o oco que cómpre recoñecer para interpretar e contextualizar un feito ou un momento da historia recente nosa que a encrucillada de intereses diversos se esforzou en borrar. Pero esa función latente endexamais xustifica unha mostra coma esta nin se manifesta en traer á tona determinadas fotografías no canto doutras que, segundo os fins, poderían ser de maior utilidade. Pola contra, *A intimidade da imaxe* vai tratar desa fisicidade que acontece no acto fotográfico e que, en tanto que se producen a transmisión, a pasaxe, o abandono á luz de determinada realidade, sentimos tamén nós no acto de mirar.

E esta intimidade non está en todas as fotografías. Esta intimidade é, xa que logo, parte do percurso que a autora realiza até producir unha determinada imaxe que devén inimitábel. É un camiño longo no que a exploración, o experimento fortuíto, a observación por veces non son a compaña mellor. Éo, pola contra, termar do que, tamén na súa fisicidade, representa o soño como

1 «Chacun donne et abandonne son image comme toute vie se donne et s'abandonne à la lumière pour vivre dans le regard des autres.» Mondzain, Marie-José (1999): «Pour l'image, présomption d'innocence», *Images documentaires*, 35/36, 18 (www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/Idoc35_36.pdf) [última consulta: outubro, 2017].



***Obdulia, a meiga do pasteco* [Pax Tecum]. Tomeza, Pontevedra, 1977**

e a fuxida», «A ollada que manca», «A imaxe que libera», «A festa como síntoma», «Fóra de campo», «Paisaxe interior». A súa orde ten que ver con ese tránsito iniciático que quen olla deberá seguir até chegar ao tríptico da cabeceira da mostra, que, tempo atrás e no libro *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*[6], conxuguei, dende outra cultura que non é occidental, con Marguerite Yourcenar: «Alma que se mantén en pé sen caer»[7], Agripa de Nettesheim. *Sagesse Occultiste*.

O camiño até lograr esas imaxes en «estado de graza» é o que nos interesa do traballo de Anna como a fotógrafa que sae tocada, para sempre, desta experiencia. E é a participación dun certo imaxinario no modo de ollar o que quereriamos acordar nas persoas que van ver unha mostra cuxa idea organizadora foi a procura dese ámbito (irrepetíbel) que a imaxe constrúe entre a autora e as persoas, os lugares, as accións que fotografa. O corpo das mulleres, o aceno, a ollada, a revolta, o rastro que fica, o indicio, a atmosfera como figura expresiva son variacións a través das que a imaxe do real se formaliza, tamén porque Anna Turbau racha co canon da foto para a prensa e entra no interior de cada material, de cada situación que, a partir do *déclic*, é unha foto para ti, que miras.

A escolma ten que ver, tamén, coa intimidade que, de maneira latente ou patente, se estabelece sempre que a palabra «autora» aparece: idear, escoller, fotografar o que te conmove, o que te move por razóns antropolóxicas, sociais, políticas, o que te configura no que te expresa, o que te leva a tomar partido e á marxe –ou ao contrario– da imaxe como espectáculo visual, como *shock* que suspende o sentido, como manierismo estético ou como artefacto comercial.

Nun lugar de seu, cunha fronteira física marcada pola entrada á sancristía do que noutro tempo foi capela, engádese un apartado documental, tanto do contexto no que estas e outras imaxes foron publicadas como de certos obxectos da biografía autoral da Turbau, no que o persoal como referencia e como presenza en cada obra, esa obra á que se asemella e coa que se compromete, se nos desvela. Coma o libro *Jazz para cinco instrumentos* (1975), cunha Anna próxima no encadre, no fragmento, no poema, e distante no motivo, na luz, no brillo. Ou o proxecto das mans das mulleres, esa fragmento no que está o xénero e está o tempo. E, de maneira especial, na sancristía proxéctase en bucle o filme *A mirada de Anna*, no cal o documentalista, animador e compañeiro seu Llorenç Soler a retrata[8].

A intimidade da imaxe articúlase, tal e como avanzamos, a través de diferentes itinerarios cuxa marca é a cor, o tamaño das fotos xunto coa súa disposición ou o espazo organizado por dúas cabeceiras, no artesoado e na capela, esta última para a escolma de seis fotografías presentadas como un mural, da produción do ano 1993 *Santiago, pequena historia natural*, e desenvolve unha proposta discursiva cuxas ancoraxes son as devanditas seccións, que, a seguir, cifamos á espera de que alguén as descifre:

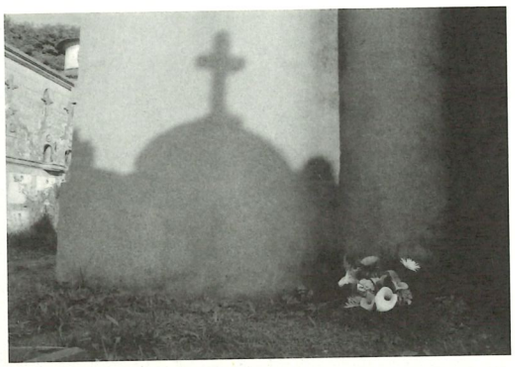
O ROSTRO QUE TE MIRA: dende as primeiras imaxes de Anna en Galiza, a das nenas coas velas a arder, o

6 Ledo Andión, Margarita (1998): *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra.

7 «Âme qui se tient debout sans tomber».

8 Sobre a débeda de Galicia con Llorenç, quen fixera nos anos setenta filmes como *Autopista, unha navallada á nosa terra* ou *O monte é noso*, permítome reenvialos ao seguinte texto: Ledo Andión, Margarita (2012): «Galicia en V.O.: el cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo», en Miquel Francés (ed.), *La mirada comprometida: Llorenç Soler*, Madrid, Biblioteca Nueva, 183-198.















De esquerda a dereita
e de arriba abaixo

Primeira edición do Festival do Mundo Celta. **Ortigueira, A Coruña, 1978**

Cemiterio. **As Neves, 1979**

Vida rural**, 1979**

Obras na AP-9. Piquetes de Guísamo**, 1977**

Poboado xitano. **O Vao, Pontevedra, 1975**

Cemiterio rural**, 1979**

Día da Patria, 25 de xullo. **Santiago de Compostela, 1978**

ritual, a connotación do obxecto, a textura do abrigo novo, a ansia por saír do abafo da representación (da *performance* procesional) cara á foto, cara á imaxe..., até sentir «a dor do que che falta»[9], a imposibilidade de entrar nese lugar en que o oráculo da esfinxe, contido como un trasacordo, é a meiga do pasteco que deita o seu ollar na luz.

A ATMOSFERA E O SIGNO: a actividade latente, a choiva como barreira; dentro e fóra; rastros da acción de afeitarse, da roupa e do vento na paisaxe, da morte (anticipación en Bonaval), da eternidade e da inmensidade (Os Ancares). Tacto, frío, cheiro, brétema, sabor tépedo. A atmosfera como fotoxenia, iso que soamente existe na imaxe técnica. E a atmosfera como figura expresiva: no luscofusco do cuarto até albiscar unha luzada que non fai parte da escena, que está despois da xanela. A atmosfera como ese devalar que acontece só entre ti e a imaxe e por iso non podes retirar dela os ollos, non es quen de tirarlle os ollos de enriba.

LUZ NO ALÉN: as camas da artista Mónica Alonso son o sinal que me acordou. A cama, ese lugar de protección, íntimo, que medra connosco. Ese lugar de memoria e representación –a cama do Fiz na ruta que o seu corpo ferido sempre facía, as camiñas vermellas das mulleres vermellas nas celas do vello cárcere de Lugo–, o recuncho con cama, a cama da pequena burguesía, a escuridade do motivo, a claridade no punto de fuga, na construción do cadro, na esperanza. Ou o punto de luz que amplía a noite dos faros e as soidades do cuarto.

O VESTIXIO E A FUXIDA: o rastro de algo que pasou, a acción inconclusa, a que non comezou. O vestixio como palimpsesto do desexo e da certeza da súa imposibilidade, coma o corpo enlazado a outro corpo en Pompeia que, en algures, nos di: ama como amei, ama a quen entenda como amei. O vestixio, esa aparición dunha proximidade, por moi lonxe que estea quen o deixa. E a fuxida, esa aparición de algo remoto, por próximo que poida ser o que o evoca. Velaí a incerteza da *imitatio*, velaí a certeza da poética.

A OLLADA QUE MANCA: a espera, a imaxe que aparece e a súa desaparición. Estar con, antes e despois, até chegar a esa icona definida por un obxecto indutor de asociacións de ideas –boneca e maternidade– que devalan cara a significados que poden acoller o valor e a redución que efectúa o símbolo. Outra volta a boneca, a representación dunha ausencia, o desexo do pasado en presente.

A IMAXE QUE LIBERA e que nos leva da man a ollar o envés da aparencia. É a concreción dese agasallo do retrato porque sente que tes dereito a decidir: así me quero representar. Mudar o espazo da casa pola praza, botar a lingua como aceno non reconciliado, rir na penitencia e neses hábitos que a luz atravesa.

A FESTA COMO SÍNTOMA dese momento que se repite ao longo do tempo e que nos fala dos homes e das mulleres que decidiron vivir en común, recoñecerse como pertencentes a unha colectividade na historia, e que decidiron partillar determinados rituais e facer canda eles sinais que nos diferencian como humanidade: a festa. O abraio do táctil, da lambetada, da creba da norma. O desacougo da iniciación. A fin no comezo. A sedución.

FÓRA DE CAMPO: a fotógrafa como testemuña ocular, como mediación para dar a ver e, excepcionalmente, para facer que as cousas acontezan. Imaxes do traballo do agro e do mar, do corpo encrequenado, do movemento exacto ao recoller o aparello, repetido dende a noite dos tempos. Imaxes de clase subalterna. Imaxes que queres esquecer. Que unen a fotógrafa coa praza, co conflito, co grito que non sae da boca.

PAISAXE INTERIOR: esa estraña continuidade na forma, esa incrustación do corpo na paisaxe, esa harmonía que magoa ao termar do feixe de verzas pola eternidade. Outras mulleres antes; outras, agora máis novas, que axexan.

Entre o dar a ver da autora e quen olla dende un seu universo persoal e comunal, sobordando o que nun tempo nomeamos rutinas profesionais e que, na realidade, eran as regras non escritas das empresas que escoaban por entre a cabeza e o corazón das redaccións, chegaba Anna dende outro mundo –o da gráfica, o da forma para usar, o do rigor compositivo, o da variación incesante–, coa cámara como porta de entrada para o mundo co que estabeleceu un vínculo de sangue.

Porque a fotógrafa que hoxe se nos mostra nun espazo público é, tamén, un resultado e unha peza

9 Esta notación de Blanchot sobre a función do, da intelectual apliqueina en Ledo Andión, Margarita (2009): *Do bucle e da fenda: para un ensaio crítico sobre a cultura galega*, A Coruña, RAG.

activa na tradición que incorpora no fotoxornalismo as regras, a notación do dispositivo e o tempo como método nun sentido liso, mesmo na foto de acontecemento, no inagardado, no trauma.

Polinizada polo fotoensaio e polo fotodocumental, Anna Turbau é pioneira na escolla das temáticas, en narrarse no acto de narrar os seus materiais, nunha ollada de clase, na independencia como actitude persoal e como linguaxe nesa operación na corda frouxa que ten como albo construír unha obra pegada ao real. Talvez por iso poidamos aplicarlle ao contexto no que fotografou, a Galiza de fins dos setenta, a opinión de Eco cando di que as vicisitudes do noso século [dos curtos anos setenta] están resumidas por poucas fotografías exemplares que fixeron época.

E as vicisitudes desta época, que para a foto pensada para ser publicada se encarnou na nomeada «Transición política», son algunhas imaxes de Anna ás que apenas accedemos porque en Galiza a prensa non as incorporou á información dos feitos sociais máis relevantes e representativos. As vicisitudes desta época están na enerxía da revolta e na cordura da dor, nun tempo que esvaeu entre ordes de silencio e polo medio de mecánicas calculadas de substitución dos valores-noticia que se labraran na cultura xornalística que nos intersticios trouxeron as fotos de Ferrol, Xosé Castro, Manolo Blanco, Alberto Martí, Lavandeira, Llanos…: as chamadas leis de novidade, proximidade, de interese psicosocial.

Foto, xornalismo: «estabamos alí»

Catro décadas son as que separan estas imaxes do 1975-1979 de nós. Nese intermedio esmoreceron os soños do século e cambiaron o modo de facer fotos e os vieiros polos que o cidadán, a cidadá accede á foto. Catro décadas que se arredan do fotoxornalismo como unha profesión da modernidade que tivo como albo aprendernos a ver e dunha cultura en construción que trouxo para o campo da imaxe de prensa a ollada autoral, os traballos de ciclo longo, o dereito a tomar posición. Catro décadas nas que os indicios de desaparición desa fotografía, entre outras fotografías, que fai que exista o noso imaxinario colectivo agachan, quizais, outras desaparicións, entre elas a do fotógrafo-xornalista, a da fotógrafa-xornalista. Porén, e aínda que «a fotografía é feble porque só existe se ten un vector para entrar en contacto co seu público», como nos mostrara Christian Caujolle no seminario de verán *Falso pero crible* (USC, 1993), en espazos diferentes, con lóxicas de produción distintas, as fibelas invisíbeis que trenzan a nosa visión co real seguen a ter unha das súas ancoraxes nese préstamo dos ollos doutra persoa que tira esa foto para nós.

Foi Susan Sontag quen, ao falar dos atentados do 11-S, se referiu á imaxinaría incesante (televisión, vídeo, cinema) que configura a nosa contorna. Porén, se colocamos a cuestión do recordo, dinos, a foto é máis incisiva. A memoria actúa parando a imaxe. A súa unidade de base é a imaxe isolada. E botando man da función dos proverbios defínea como «forma compacta de memorización». Recólleo Ritchin en *After Photography* para que a foto poida, outra volta, devir nunha chamada para a acción. E esta consigna foi a que seguiu Anna e esta é a tradición á que se incorpora, mesmo sen ela sabelo, quizabes nos ecos dun lugar de encontro, a sala Aixelà, e na estela daquela xeración Terré-Miserachs, sobre todo Miserachs-Masats, que se enfrontara á práctica e á estética do salonismo e esculcara na rúa, na vida cotiá, na ficción escenográfica do ritual e nas revistas [foráneas] ou en William Klein os folgos que lle permitiran pensar e labrar «outra verdade» na fotografía ou pórlle rostro á pobreza en *La Chanca*, de Pérez Siquier, con Juan Goytisolo no texto.

Porque a palabra «foto», cando se pensou como material para os medios de comunicación, ese vector cidadán, se perfilou a través da relación do fotógrafo co canon cultural de verdade documental e de obxectividade, e tivo que sobordar a marca de «coñecemento positivo» ao mesmo tempo que o autor, a autora comezaba a reflexionar sobre a súa posición *vis à vis* da empresa periodística. A foto e a súa condición histórica, o seu papel no discurso xornalístico de masas e de «elite» –así como na ideoloxía– fóronse definindo por evolución ou en contradición con certas situacións para ser, ao mesmo tempo, unha profesión socialmente responsábel como parte da esfera pública e, se cadra, o resultado do traballo «dun artista ambicioso», por retomar as palabras de Eugene Smith e o *idearium* Magnum en que recoñecemos –en Magnum ou en Eugene Smith– esa xeración de entre as dúas guerras mundiais que incorpora a foto en todos os rexistros da páxina impresa e que a libera da aparencia de ficha policial, de bodegón ou de copia numerada para colección. E, como parte do universo do real na foto, ao igual ca outras variantes –a foto non-evenemencial ou a ficción documental, por exemplo–, a inclusión do contexto e da cultura de recepción foron facéndose imprescindíbeis para darlles corpo a comentarios como o de Doisneau: unha foto ten que ser coma un gran que segue a xermolar no outro.

Deste xeito, a palabra «foto», unha das moitas posibilidades da imaxe, continúa remitíndonos cara á alteridade, cara á idea de «outredade», e permite, outra volta, a súa abordaxe dende a teoría para facer visíbel a realidade como lugar en que se materializa a experiencia, persoal e social, e onde, cada vez máis, as propostas autorais serán explícitas.





Antonio Rosón Pérez, presidente da Xunta de Galicia preautonómica. Santiago de Compostela, 1978

Mariscadoras na ría de Noia, 1978

Falamos, obviamente, de propostas que teñen o seu *origo* no real-real e que, por veces, se diferencian co termo «documentalismo». E falamos da noción de linde, das condicións que adoito estabelecen outras prácticas discursivas e outras categorías de imaxes sobor do fotoxornalismo e o fotodocumental. E falamos de novos espazos, doutros vectores para entrar en contacto co público, por veces no marco dun libro ou dunha galería, que fan da foto un acto político e artístico que reintroduce o conflito, dinos Badiou en *De l'idéologie*, alí de onde idealmente fora expulsado. E reivindicamos «a intimidade da historia», a fisicidade do «estabamos alí», mentres rendemos tributo á inmensidade dun autor, Alejo Carpentier, que nos impregnou con este recendo a través do relato de vivencias, diarios, evocacións, apuntamentos, cartas, mensaxes agochadas en algures; intimidade da historia que lles dá título aos encontros e ciclos que hoxe a fundación que leva o seu nome realiza. Falamos de alguén que posuíu a chave do tempo e desas personaxes que, coma nas fotos, un día se miran pola mañá no espello e son rapaces e ese mesmo día pola noite se miran no espello... e son xa vellos.

Tamén Anna e mais eu «estabamos alí» e seguimos a termar da chave do tempo. Estabamos alí para que o real se luíse na imaxe e na escrita, para que a súa pegada non esvaese tras o laio desesperado e o engano oficial. Decidiamos ir cara a ese real que manca, difícil de expresar. O afundimento do *Marbel*, na madrugada do 28 de xaneiro de 1978, a pouco de dobrar cabo Silleiro. Ela a través da face abismal das mulleres, no seu aceno cara ao corazón, no seu rostro no vango. Eu con aquela frase que me bisbara un radioafeccionado, coma unha pregaria, e que fora a última que lle oíu dicir ao capitán. Ía dirixida ao remolcador que saíra para acudirlles: «Pasade outra ves, amiguiños, aínda hai esperanza».

Estabamos alí, en Guísamo, nas revoltas contra a autopista del Atlántico, e coincidiamos nas reportaxes do que ficaba agochado nas marxes: Conxo. Ou o alcoholismo. Que é cando lle pedín pola primeira vez fotos para publicar en *A Nosa Terra*.

Estabamos nas manifestacións do Día da Patria. Eu como militante. Ela fotografando a alegría da festa comunal e a dignidade das labregas, fixando a transmisión entre xeracións que o home que terma da bandeira estrelada quere representar cara ao futuro erguéndose e ollando para a cámara.

En 1979 entrevisteina porque viña de facer unha exposición en Santiago. Falou da súa preferencia pola concreción que dá o cotián ao considerar que era o que estaba en condicións de comprender e sen un chisco de sentimentalismo deixaba albiscar esa virtude de fundirse coas cousas que Benjamin admiraba no traballo fotográfico de Atget: ver sabendo que estás a ser mirada, que o que ves ten a ver contigo, ver sentíndote implicada.

> MLA: (...) tes dito –e a muller galega aparece decote nas túas fotos– que en Galicia [a muller] está marcada pola impotencia, a soidade...
>
> AT: Si, sobre todo a impotencia. Refírome a que non tiveron outra posibilidade na súa vida ca a de faceren o que estaban a facer. Como muller que puido desenvolver unha profesión que eu mesma escollín, toparme coa realidade da muller no agro e no mar aquí féreme moito porque, aínda que eu deixei moitas cousas no camiño e o gañei a pulso, estas mulleres deixaron moito máis ca min.
>
> En *A Nosa Terra*, nº 68, 28 de xuño-5 de xullo de 1979, p. 7

E propúxenlle á UPG mercarlle precisamente aquela fotografía para o cartaz dese mesmo ano. Suso «das Rodas», o responsábel da propaganda, aceptou. E cun cartaz-documento aquel 25 de xullo fomos, outra volta, felices para a rúa.

Ela chegara dende Barcelona, formárase en deseño gráfico na escola municipal Massana e escollera a foto como modo de acción persoal e profesional. Eu formárame como xornalista en Barcelona naqueles mesmos anos setenta. Ao pouco do meu primeiro emprego tivera que partir para o exilio en Portugal, onde fiquei dous anos, entre o 1974 e o 1976, xusto o ano en que Anna arribaba. Ao regreso artello un periódico semanal que se presentou en público «na arela da semente por ser flor».

Ela leva canda si ecos libertarios. Eu, do marxismo nacionalizado. Nada indicaba que, para alén de momentos de conflito e da necesidade de producir o relato gráfico ou literario dos acontecementos, fósemos partillar o mesmo proxecto. Ocorreu no meu segundo exilio, nesta ocasión dourado, cando, a resultas de deixar *A Nosa Terra* e sen posibilidades de traballar en Galiza en ningún medio, nin privado nin público, en 1983 me incorporei á Universitat Autònoma de Barcelona, onde fixen o meu doutoramento e onde me fixen profesora do ensino superior na área de comunicación. Nese tempo fomos tecendo un ámbito de complicidade e de respecto por entre diferentes situacións que nos confirmaban, non sen abraio, que mirabamos do mesmo xeito as variacións múltiples dun real que ora era a reivindicación dos dereitos profesionais das persoas metidas a fotógrafas, ora a Fira del Teatre al Carrer en Tárrega, ora publicando, en 1989, *Linguas mortas* e prendéndonos do Berger e o Mohr do *Another Way of Telling* ao que retorno, arreo, neste texto.

Linguas mortas como «momento decisivo»

Idear *Linguas mortas* foi o que fixo que Anna e mais eu revisitásemos unha presada de imaxes e de textos que fixeramos previamente para fins diversos e que nos puxésemos á par, man con man, a procurar o novo sentido comunicativo que eses materiais adquirían nun libro, nun novo soporte e con outro tipo de finalidade. E teño para min que foi nese proceso cando a nosa amizade e camaradaría tomaron corpo na poética do propio obxecto que acolleu o traballo de ambas as dúas e a aposta pola existencia do real como tal, xusto cando é transformado en escrita e en imaxe fotográfica. Por iso algunhas daquelas imaxes reaparecen tamén nesta mostra. Na contracuberta, con dous retratos nosos absolutamente antolóxicos, que ollan para quen os olla sen desvelaren o segredo, presentabámonos así:

> (...) Anna Turbau chega a Galicia. É a primeira free-lance que vén a Galicia para fotografa-lo inexistente na prensa galega e para que Galicia exista nos Mass Media do exterior. E será en Galicia onde defina a súa traxectoria, apostando no seu criterio de Autora que, en dediante, a caracterizará.
> A serie de Margarita Ledo Andión que lle dá título ao libro compóñena textos de creación sobre noticiábeis e que foron realizados para un «programa pirata» de radio, en galego e en Barcelona; para edicións sucesivas do Festival de Poesía do Condado, para revistas de grupo que nacen e que esvaen. Agás a serie de opinión, nove artigos de prensa, publicados entre maio e setembro do 87.

En 1991 regresei para pór os alicerces da Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela por iniciativa do equipo do reitor Ramón Villares Paz. E tiven oportunidade de volver traballar con Anna, comisariando para a USC o proxecto expositivo de 1993 *Santiago, pequena historia natural*[10], que hoxe forma parte dos fondos do CGAI e do que, como xa foi dito, presentamos un mural con seis fotos en *A intimidade da imaxe*. Fotos marcadas pola casa como lugar, pola ruína material, polo isolamento, pola precariedade e polo encadre: estantío, normativo e atemporal, para os sinais dunha pequena burguesía que se

10 Turbau, Anna (1993): *Santiago, pequena historia natural*, Santiago de Compostela, Universidade.

encrequena sobre si propia coma se o temese todo do exterior; en pasaxe, caótico e sen querenzas para a vida residual, pendente do azar, da pequena aposta nas quinielas, de que o desleixo non vaia a máis. Fotos de luz tenue e de falta de luz. Realidade connotada polos obxectos nos que se representa. Ou polo que apenas se deixa ver e que o ángulo da toma remarca. O cu do anxo.

No catálogo Pepe Baeza explicábanos que «a contemplación de visións profundamente persoais sempre reforza a nosa capacidade de ver con moita maior intensidade que a frecuente repetición de estereotipos visuais» e subliñaba a visión intimista, deliberadamente desprovista de protagonistas, na que os espazos e os obxectos son rescatados da insignificancia «pola vontade da fotógrafa, que os converte en poderosas cargas de significación, precisamente por contraposición á facilidade coa que poderiamos seguilos ignorando».

Pola nosa banda, na presentación diciamos que o noso desexo era unha cámara a se desprazar cidade para dentro, sen estrañala. E, ao distinguir o feito de que Anna Turbau regresase a Santiago quince anos despois, puntualizabamos: [nestas] fotos que fixo en 1993 mudaron certos estilemas, certos apoios como a figura humana, para metérense por entre a recodificación de símbolos que nos impón unha cidade Piscis como Compostela, abordando texturas, espazos endexamais vistos, paisaxes contraditorias como contraditorio é o noso cotián, que seguimos identificando nas imaxes de Anna, *así de natural*.

Fago este percurso para advertir que, como escritora sobre fotografía, e mesmo cando trato de autores moi próximos a min, como Sebastião Salgado, como Miguel Río Branco, por citar os que comisariei neste mesmo espazo e dos que recentemente fixen comentarios en *Le Monde diplomatique*, a miña relación coas imaxes de Anna é absolutamente singular. Escribo sobre as imaxes de Anna dende a intimidade de min propia como autora e da época que atravesamos e seguimos a atravesar xuntas. Ela ve o que eu non podo ver. Eu relato o que ela sente canda min. Eu podería ter escrito este parágrafo a respecto dos anos 75-79 en Galicia:

> Os movementos populares xurdían cunha forza que coincidía coa miña. O seu obxectivo era o meu, tanto vital como político. E alí quedei. Os tópicos sobre Galicia derrubáronse logo dunha historia repleta de silencio e sufrimento. O meu traballo era moi claro, saltar as barreiras do caciquismo, a censura e a represión policial. (Anna Turbau)

Ela ben podería dicir, trinta anos despois:

> [Quero] entender a imaxe tamén como materialización do dereito e o deber da expresión, como dereito cívico e dereito persoal, ética, política e estética ao compás, imaxe que cómpre transformar no acto de ver. E se non tivésemos imaxes que nos representen e que nos expresen? Poderemos ir, outra volta, do declive e a destrución, da perda de «partillarmos o ollar» á súa construción? (Margarita Ledo Andión)

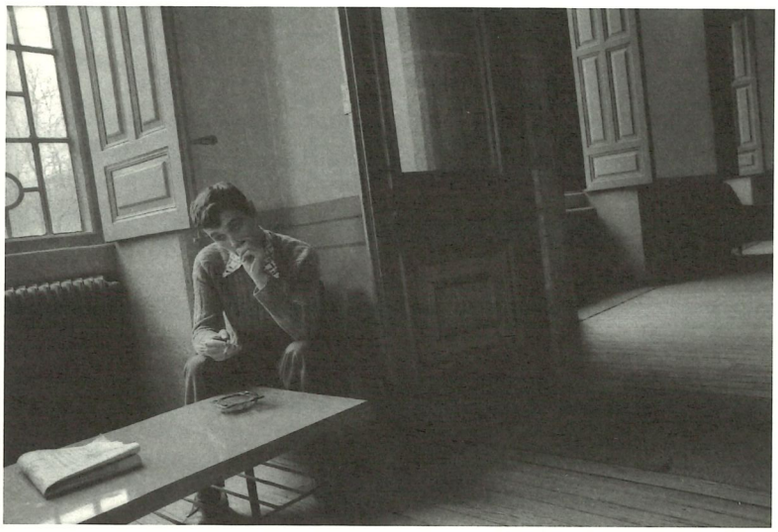
E ambas as dúas, que nos abraiamos porque na distancia escollemos as mesmas imaxes para significar cada sección da mostra, igual que nos sorprendería non coincidir, facemos nosa esta consigna de Marie-José Mondzain: ver é baterse por coller a palabra cada vez que unha imaxe nola dá e por volvela coller e manifestala con forza cada vez que outras imaxes nos privan dela.

Do íntimo

Na cultura da foto é costume salientar os aspectos obxectivos, aquilo que é. Por iso os usos dominantes teñen que ver coa constatación do que pasou. Con evitar a ambigüidade. Coa posta en forma segundo coordenadas estandarizadas. Coa súa exterioridade. Na cultura contemporánea máis banal adoito se asimilan imaxe e espectáculo, imaxe e traer cara á tona o agochado, imaxe e «política da imaxe»: o que se pode dar a ver, o que nunca se nos vai deixar ver. Pola contra, os espazos do corpo, por moi exhibidos que estean, son sempre espazos que nos levan cara á intimidade. A intimidade non é materia para ser fotografada. É a consciencia dese fragmento de tempo no que nos pomos coloradas, no que perdemos a fala, no que deixamos en suspenso o alento; é recoñecérmonos como persoas capaces de amar, de partillar o ollar. A intimidade ten como diferenza o veo. Por iso, como pasa en diferentes culturas, a tradición da voda adoito se anuncia coa metáfora da festa, que Anna seguiu na cultura cigana.

E que acontece se lle damos a volta, se «positivamos» o íntimo como presenza no espazo público? Se metemos o íntimo no político, como recomendou o Gramsci e reactualizou a tropa dos *Cultural Studies*? Ou non é precisamente esa imaxe que arde ao tocar o real o que nos está a comunicar, en fronte do acontecemento que fende unha liña da vida, o aceno ao imprevisto? Por iso os feitos e os obxectos que son símbolo do sexo ou da morte, mesmo sendo construídos no ritual social, son formas que visualizan o íntimo. Por iso, talvez, as camas adoito aparecen nas imaxes de Anna. Por iso a verdade da imaxe emerxe, en ocasións, ao fotografar ao outro, tan distante, nesa pose austera, cara a si como único lugar no mundo, con medos, aínda que a súa función de representación pública, a súa imaxe preparada, o negue.

Ao pensar nesta exposición tamén a notación do íntimo fixo a súa aparición vencellada á vivencia, aos apuntamentos, á emoción. Mais, a medida que algunhas imaxes se transformaban en guieiro, o que prevaleceu foi a idea de dar con ese lugar





***Hospital Psiquiátrico de Conxo.* Santiago de Compostela, 1977**

***Funeral de Manuel Vázquez Cacharrón, garda civil asasinado.* Santiago de Compostela, 1978**

que fai inimitábel o modo de fotografar de Anna Turbau. A intimidade súa coa que fotografa e a intimidade que se constrúe entre as fotos de Anna e quen as mira e que me fixo pasar a man, coma se agarimase unha nube, por aqueles versos de José Ángel Valente que escolleramos para a exposición do 1993:

> Bebe en el cuenco,
> en el rigor extremo
> de los poros quemados,
> el jugo oscuro de la luz.

Slavoj Žižek ten un texto, «Alfred Hitchcock, ou haberá algún xeito acaído de facer un *remake* dun filme?»[11], no que nos convence de que en cada intento de *remake* sobre Hitchcock «o relato é o mesmo e, no entanto, a "substancia", o recendo que explica o carácter único de Hitchcock, esvaeu». Non me paro en todas as voltiñas que dá o Žižek para que sexamos conscientes dos perigos de sobreinterpretación ou para evitar que nos pechemos na persistencia dunha presada de *Hitchcockian stains*, de marcas ou constantes que fan recoñecíbel unha película de Hitchcock e que, segundo este autor, son unha pista falsa. Como non podía ser doutra maneira, Lacan acode coa súa derradeira lección e apréndenos a diferenza íntima dunha mesma aparencia, a palabra «síntoma» e o seu dobre sentido, como indicio dun significado reprimido, como doenza, ou como gozo excesivo que, sen precisar de significado determinado, si que transmite, cun aceno, certo senso de xúbilo. É o que Lacan denominará «unha *jouissance* feita carne».

En determinado momento Žižek tenta explorar a singularidade do mestre e fala da súa mecánica de traballo, de que non partía dunha trama para traducila en imaxes senón dunha restra de motivos (polo xeral visuais) que enchían a súa imaxinación como síntomas (de gozo). E para poder usalos construía unha narración. Estes *sinthomes*, continúa Žižek, proporciónanlle o recendo específico, a densidade substancial da textura cinematográfica dos filmes de Hitchcock. Tamén Anna imaxina os seus síntomas, os motivos que quere fotografar, e pasa pola experiencia de vivilos, de estar canda a súa presa, de fundirse cos seus materiais: nos Ancares, no isolamento dos faros, na atmosfera de cada paisaxe. Por iso as fotos de Anna son irrepetíbeis. Con Anna eu atino a dar coa imaxe que contén as ideas e os textos cos que adoito traballo dende que me enleei coa foto e que comezou coa tríade

Benjamin-Berger-Barthes para seguir cun autor que traballa sobre eses e outros meus autores e autoras seminais e de quen, a seguir, para non perder pé, vou botar man no método, Didi-Huberman, porque reactualiza, entra nas pregaduras, engarza o visual canda o verbal e o enactivo, como tamén fai Burgin, por exemplo. Coas fotos de Anna podo ir cara á Sontag da dor dos outros, a Butler das vidas choradas, a Mondzain que se recoñece con aqueles que andaron «entre o exceso da desorde e a orde, que tanto magoa, na derrota». E así, nesta cartografía, podo ollar para as fotos de Anna como eco de *Soulèvements*[12].

Para nós, nesta exposición, na que retiramos as imaxes dese lugar seguro que foi o momento no que se produciron para a prensa, na que deixamos nun lugar secundario criterios documentais, na que non a pensamos como acto de memoria nin como valor de arquivo, a imaxe pasa a ser tratada como un obxecto que imos esculcar botando man de tres iconas perfectamente precodificadas: a cama, o ollar, as mans.

O que nos fai erguer os ollos, izar o corpo enteiro, os brazos para o xúbilo e para a revolta son forzas –psíquicas, físicas, sociais, apunta Didi-Huberman– que nos levan da submisión ao non. A fotografía da muller no piquete de Guísamo, unha das moitas accións entre desiguais nas loitas prolongadas contra a construción da autoestrada do Atlántico, é o desespero e a maldición no aceno dos puños nas tempas, é a muller en soidade fronte do baleiro, é a fenda coa orde, representada polos policías, da que non se poderá liberar. A autora fai a foto dende o fóra de campo e a escena acolle a forma irreconciliábel do activo e o pasivo, do grupo con casco e o cabelo branco da muller contra o mundo.

«Revoltarse é guindar para fóra o fardel que levamos nas costas e que nos impide mexernos. É tronzar un certo presente», describe o devandito filósofo e historiador. Se na súa esculca –de Goya até arestora– erguer os brazos simboliza o futuro que se abre, o *oui-désir*, o si-quero, Anna atina con ese aceno nas manifestacións, un dos espazos para o *non-refus*, para o rexeitamento que, no xesto máis popularizado, as mans a facer os «cornos», aparece na manifestación do Obradoiro o día da toma de posesión institucional do presidente da preautonomía. Pero hai outros brazos que simbolizan o desexo. Son os brazos en vango do sandar, son os brazos de cera dos exvotos, son os brazos que te abren cara á xente que mira para o orador.

Porén, o corpo comunal en movemento, o sorriso, a ollada directa para a foto son ese repertorio icónico que sobrancea por riba dos instantes en que a dor é tamén ese corpo que estende os brazos cara a algures, esa expresión que replicamos coma se fósemos o espello porque forma parte dese acoplamento do xesto social na perda. Ese é o aceno que, talvez, non precisa ningunha descodificación. É a identidade pura do signo visual coa reacción do corpo ao verbalizar o non. Con todo, é asemade o signo do seu contrario, da celebración. E esta ambigüidade, esta necesidade de elucidar o que unha imaxe expresa, é un dos nós que Berger tenta descifrar no devandito traballo co fotografo Mohr: para alén do evento fotografado, máis aló da idea lúcida, móvenos ver cumprida coa foto certa expectativa, que lle é intrínseca á vontade de ollar[13]. Preocupación pola resposta da persoa que mira e polo seu envolvemento no acto de mirar, que é común a toda teoría, mesmo a risco de sobreinterpretación e de fetichización do rol do espectador e da espectadora, aproximándoo á «inquedante estrañeza» freudiana, ao artificio como terapia, que nestas imaxes son a partilla de formas rituais, na festa ou na crenza; son a revolta dos sen papeis, do pobo figurante.

Existe unha ollada, nas fotos de Anna, que é tamén a enerxía que se crea, a empatía no acto de mirar. Para a rapaza interna no manicomio de Conxo, coa súa boneca, nunha composición que devala cara a nós dende un non-lugar e que nos fai conscientes da mediación da cámara, da pel de Anna no momento de fotografar. É a capacidade de facer durar esa ollada o que constrúe o *punctum*, irrepetíbel, para alén do *studium*, dos elementos de información ou de coñecermos os parámetros nos que a foto se realizou. E, outra volta, as mans, a decisión de atrapar o obxecto que mantén o vínculo co mundo, a posesión do vestixio que é tamén un símbolo: o desquite do non.

Somos a ollada desafiante que a fotógrafa fixa e coa que se identifica. A da ofrecida, en conflito coa súa

11 Slavoj Žižek (2006): «Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un *remake* de una película?», en *Lacrimae rerum*, Madrid, Debate.

12 «Se soulever, c'est jeter au loin le fardeau qui pesait sur nos épaules et nous empêchait de bouger. C'est casser un certain présent», en Georges Didi-Huberman (dir.) (2016): *Soulevèments*, París, Jeu de Paume/ Gallimard.

13 Berger/Mohr (*op. cit.*): «Apart from the event photographed, apart from the lucidity of the idea, we are moved by the photograph's fulfilment of an expectation which is intrinsic to the will to look» (https://archive.org/stream/john-berger-appearances/john-berger-appearances_djvu.txt) [última consulta: outubro, 2017].

posición axeonllada, que o encadre e o ángulo afunden na terra. Somos o rostro antergo da sabedora e o ollar distante de quen se sabe diferente.

Somos o ollar en desconcerto, ao acaso, fuxidío, que ao se dirixir cara á cámara se desprende do saúdo fascista da man alzada e que, en facéndoo, sae de campo.

E somos a muller campesiña dos Ancares que contempla cada día o mesmo, as mans en sosego; a pasadora que mira o seu cadelo e que é unha das poucas fotografías que nos levan cara á imaxe pictórica da escola holandesa.

Ver co corpo, sentir cos ollos

Un equipo de cineastas vai a Hiroshima para facer un filme. Unha frase densifica o encontro amoroso entre el, o xaponés, e ela, a actriz francesa:

–Ti non viches nada en Hiroshima –dille el de maneira recorrente.

E nesta constatación a escritora Marguerite Duras, guionista do filme de Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*, afirma a dificultade de ver sen facer corpo con, sen esa experiencia física que lembramos unha e outra vez.

Que viu Anna Turbau en Galiza, que Galiza viu?

Que vemos nós, agora, nas fotos de Anna Turbau?

Se sempre son varias as entradas posíbeis no traballo de Anna Turbau en Galicia, 1975-1979, entre cada unha delas existen fíos visíbeis e invisíbeis que converten algunhas –agás no motivo ou no dispositivo– en imaxes imposíbeis de imitar. Non falamos delas a partir das súas compoñentes técnicas (tipo de cámara, de película, de intervencións no proceso de revelado etc.) e en raras ocasións facemos referencia aos planos, eido onde dominan o medio e o xeral, nin tampouco ao momento da edición como fotos na prensa, da catalogación e ordenamento como arquivo, dos criterios de clasificación como sinatura autoral.

Secomasí, queremos evitar a tentación de artellar por pares de contrarios estas imaxes, fuxir da tentación de anoar fibelas que unan luz e sombra, ausencia e presenza, interior e exterior, branco e negro con cor, *studium* e *punctum* para termar, precisamente, desa relación física, tal as camas quentes polas que alguén pasou, que alguén habitou, que a artista Mónica Alonso vai engarzando co corpo dende o berce, co corpo ferido de Fiz Vergara Vilariño na fontiña do poeta de Lóuzara, coa dor total dos corpos das mulleres no vello cárcere de Lugo e que nas fotos de Turbau son a cama do asilo, a cama na que se amorean cobertores, a cama no interior do océano, o leito onde agardas o pasamento, o leito que fai de cadeira para as vidas precarias, o leito no cemiterio de Bonaval que as dúas figuras visitan como se fose o camiño da casa e que deixa o significado en suspenso.

A cama, no seu estatuto material de cuarto propio na nena cigana que prende a colcha como lugar de seu, é tamén a sinécdoque do corpo a se recuperar da doenza, a imposibilidade da emoción na escuridade do asilo que soamente a xanela, a luz de fóra da xanela revela. A cama é o obxecto que connota cada situación como marca de clase. Como fe de vida. A cama é o vínculo entre «Matrimonio», así titula Anna a imaxe que tanto pola tracción compositiva, como signo antropolóxico, polas texturas de cada superficie, con absoluta interioridade, xustificaría este seu longo camiño.

Cando a Raymond Depardon, sempre silandeiro, se lle ocorreu comentar: «Eu era bo reporteiro, mais non sei se son bo fotógrafo»[14], os universos múltiples da foto para a prensa abanáronse diante da urxencia de se facer esa mesma pregunta. Como cómpre que a fagamos nós, neste caso sobre a obra de Anna Turbau, co fin de chegar a ver os seus «sinais secretos». En *Cuando las imágenes tocan lo real*, un deses textos exemplares nos que Didi-Huberman fai a relectura de Benjamin e doutros filósofos, agroma esa simbiose entre o autor, a autora e o seu referente que nos cadra coma anel no dedo e que citamos nunha versión *ad hoc*:

> Saber mirar unha imaxe sería, en certo xeito, ser quen de discernir *o lugar onde arde*, o lugar onde a súa eventual beleza lle garda un sitio a un «sinal secreto», unha crise non acalmada, un síntoma. O lugar onde a cinza non arrefriou.

Anna foi, efectivamente, unha gran reporteira. E denantes de dar o paso cara ao outro lado do espello, onde o real se desprende da facticidade e da verdade histórica e documental, recoñecemos nela esta profesión sen a que tampouco chegaría a ser a gran fotógrafa que é. As coordenadas dese lugar *onde a imaxe arde* son, asemade, as da experiencia propia na revolta, da foto que lle retira a máscara ao poder, do non e de ousar darlle forma, cunha foto, ao non.

«Eu era bo reporteiro...», Depardon insiste en facernos lembrar aquela cultura profesional que se construíu á par ca as condicións para o exercicio do fotoxornalismo, para esa foto pensada dende unhas regras que o discurso periodístico convertera no seu santo e sinal e que nós vimos desaparecer. E, canda elas, esa trama específica de tempo e lugar que se estabelecera entre o xornal, a autoría e un público que aprendeu a mirar, substituída por un vocabulario do trinque que apunta cara a fotógrafos-soldado, *photo-amateur*, *snap-photo*, *photo-opportunity and so on*.

Como persoa que tivo a súa orixe profesional no xornalismo, as miñas interrogantes e a partilla coas persoas coas que aprendín a estabelecer unha sorte de percurso amoroso coa fotografía –que inclúe idas e vindas, esquecemento e retornos–,







De esquerda a dereita
e de arriba abaixo

***Mariscando*, Pontevedra, 1978**

As Neves, Pontevedra, 1979

Voda. Poboado xitano.
Penamoa, A Coruña, 1976

Pepe Baeza, Chema, Delmi Álvarez, Clemente Bernad, Salgado, Jane Evelyn Atwood, Christian, leváronme até Carolina Martínez, para reparar nunha proposta na que sigo a cavilar e que tamén partiu dunha exposición que, coa denominación *Antifotoperiodismo* e a coordinación de Carles Guerra e Thomas Keenan, tivo lugar en 2010 en Barcelona no Palau de la Virreina, so o signo da crítica lisa dos clixés que identificaran a profesión de fotoxornalista e que, en resumo, son o «estabamos alí», o contacto co seu suxeito, ese estar preto de, a representación fiel do real, o compromiso co que se dá a ver. Terá aínda sentido falarmos de fotoxornalismo, matinei canda Fred Ritchin, o teórico e ex-editor de *The New York Times*, quen acababa de comentar: ao contrario de en Vietnam, onde as imaxes máis fortes eran de profesionais, agora [fala da primeira e segunda guerras do Golfo] fórono as dos propios soldados [Abu Ghraib] e son as que quedarán gravadas na nosa memoria.

Porén, e porque fixo falta a mobilización intelectual e corporal para que esas imaxes tivesen un vector co que entrar en contacto co seu público, fronte da cuestión de se a foto segue a ter un papel nos *media* a miña resposta é un *oui-désir*. Coller, tomar do real, sacarllo ao poder, retirarlle o control que ten sobre ela para facer dela unha imaxe de prensa, un obxecto que non é un resultado senón un couso que actúa no imaxinario colectivo como nó nas relacións de comunicación.

Estas catro décadas, marcadas para o fotoxornalismo polas dúas guerras do Golfo, canda a aparición do Photoshop e a desaparición da función de testemuña ocular para os fotógrafos e fotógrafas, mudaron o modo de facer fotos e os vieiros polos que o cidadán e a cidadá acceden á práctica da foto e se relacionan con ela. A maiores, no

14 «J'était un bon reporter, mais je ne sais pas si je suis un bon photographe.»



***Matrimonio.* Cenlle, Ourense, 1978**

15 Ritchin, Fred (2009): *After Photography*, Nova York, W. W. Norton & Company.

16 Editada por Sotelo Blanco, a obra foi deseñada por min mesma e presentada no Col·legi de Periodistes de Catalunya nunha mesa co fotógrafo Pepe Baeza e os profesores da UAB Albert Chillón e Joan Manuel Tresserras.

17 «In themselves appearances are ambiguous, with multiple meanings. This is why the visual is astonishing and why memory, based upon the visual, is freer than reason».

11-S asistiuse a un xiro semántico que semella dar cabo daquela profesión que trouxo para o mundo da imaxe técnica –e as súas variacións en relación coas mutacións técnicas– a subxectividade no discurso, o dereito a escoller, a consciencia do espectador, o conflito coa política dos medios, a desobediencia ao poder.

Non é, xa que logo, estraño que, para explorar os vieiros de liberar a fotografía de prensa dos múltiples filtros, dous reporteiros entren en acción, Gilles Peress e James Natchway, propondo e articulando no SoHo neoiorquino, e en resposta á imaxe pública do 11-S, a mostra expandida *Here Is New York: A Democracy of Photographs [Velaquí Nova York: unha democracia de fotografías]*, onde cada persoa podía dar a ver a foto que tomara dese instante de morte –que é Capa e é Eddie Adams–, das Torres Xemelgas, e que o Ritchin, en *After Photography*, considera unha práctica precursora dos usuarios da web 2.0 con miras a inventar novos modos de explorar o real e de nos confrontar con el[15].

A foto nun espazo outro, nos muros do SoHo, ao levar cara á práctica a idea de igualdade e de posta en valor do real, dous aspectos constituíntes da foto de prensa, ao mesmo tempo confróntase co que, outra volta Ritchin, chama o modelo oficial estadounidense –privado de toda espontaneidade–, que secuestra a imaxe para elaborar un clixé que nos di: *cool*, todo irá ben [na realidade todo sucedeu ao revés], e que son esas iconas ianquis da bandeira no medio e medio dos cascallos que enlaza con Iwo Jima na IIGM e coa destrución da imaxe de Sadam. Ollo, xa que logo, a esta invasión do signo e do significante –a contra do significado– porque «as armas de destrución masiva non existen, pero fíxose unha guerra para destruílas».

Talvez a historia non se repita, pero, mesmo así, queremos termar dalgúns indicios aos que apenas se lles

prestou atención: a prohibición de que McCullin fotografase as Malvinas e, por mantérmonos na súa xeografía, a resposta dos novos documentalistas: os fotógrafos da época Thatcher. E paga a pena lembrar unha carta de McCullin publicada no xornal *The Times* o 17 de xullo daquel ano 1982: «Viron na miña experiencia en materia de reportaxe de guerra [refírese ás institucións que controlan os *media*] unha ameaza para as imaxes que desexaban comunicar». McCullin deixa a prensa.

Retornamos cara á foto como experiencia da foto, á foto como *index*, ese esgo constituínte que Ronald Barthes reclamou. Porque permanece nos lugares onde alguén foi cuneteado (asasinado), que Jorge Barbi, en *O final, aquí*, transforma en empatía carnal co punto de vista da cámara situado no lugar onde caeron os paseados, puntualiza o autor, ou que no seu devalo de reporteira a fotógrafa, no ronsel dos dilemas do seu mestre Depardon, con quen participou de sonidista no proxecto duplo, de foto e filme, *San Clemente*, illa manicomial ao pé de Venecia, Sophie Ristelhueber leva para o vestixio, o síntoma, a desaparición e a pegada do que en algures pasou –a guerra contra Iraq, por exemplo– e, por unha banda, problematiza o que até hai dúas décadas recoñeciamos como fotoxornalismo e, pola outra, nas acertadas palabras de Didi-Huberman, subverte o documental de guerra porque «cada fotografía parece manifestar tanto o silencio do acontecemento como o berro da súa marca».

Coda

Vai para trinta anos, cando Anna e mais eu comezamos a pensar *Linguas mortas, serial radiofónico* coa recuperación e resignificación de materiais que irían dar como resultado unha obra nova coa que nos declarabamos insubmisas e que densificamos no xogo final «erratas de fe/FENOSA»[16], que comentabamos como resentía a súa vida e reflexionaba sobre ela a campesiña dos Alpes, que nunca casara e que fixo de criada na emigración. Agora está na súa aldea e cada noite, despois de tomar o caldo, calceta. Por veces mira o televisor. Outras, simplemente, está en silencio. Coas imaxes ordinarias dos traballos e dos días, en ocasións ao abeiro do modelo das cartas postais: estacións de tren, encontros, atraccións de feira... Mohr e Berger fixéronnos, unha e outra vez, ollar e encarnar a historia desa campesiña que eles inventaron, que eles maxinaron para poder facer unha secuencia de fotografías que non se sometese a un único sentido.

«En si mesmas, as aparencias son ambiguas e conteñen varios significados; por iso o visual resulta abraiante e a memoria, que se fundamenta no visual, é máis libre ca a razón»[17], din na nota previa mentres convidan a seguir as cavilacións que sobre a súa vida tece e destece unha muller maior. E con esa bagaxe liberamos, tamén, as fotos de Anna e os textos do libro do vínculo empírico co real que, en algures, estiveran na súa orixe. Esta práctica latexa, talvez, en todo o que despois desenvolvemos. Nas variacións sobre o mesmo, na capacidade de lectura creativa, na esixencia de ver na ficción o real e na imaxinación un vieiro para o coñecemento. A maiores, aínda que cunha linguaxe técnica diferente, os encadres, o plano, os motivos, a actitude de Jean Mohr lévanme a Anna Turbau e a esa consciencia de fraxilidade no momento en que entras en contacto coa escena que durante tanto tempo o teu maxín desexou. E Anna, no desasosego elemental de quen chega de fóra, achéganos o habitáculo, as cousas, as situacións polas que se deixa levar até atinar coa forma precisa, as persoas coas que se une e nas que mantén a relación coa súa ollada. Coma o Atget que Benjamin ama. É esa fisicidade a que tamén nos leva a nós cara ao interior de cada fotografía. Alí onde, a pesar da friaxe, a cinza non arrefría.

En ocasións miras porque alguén mira para ti e non acertas co que che di senón cando miras a foto, cando eses ollares son un modo de colaborar co retrato. Entón entras na intimidade dunha existencia próxima-distante, da que non posúes o vestixio porque o que te posúe é o seu enigma, ese segredo impenetrábel da dor, da cura, da enerxía ao ocupar a praza.

No meu fardel esta escena da «Marguerite de France», tal e como lle chamou Jean-Luc Godard á Duras, coa que pechei en 2009 o discurso de entrada na RAG e que agora vai para Anna, vai para Natalia, vai canda esta fibela sedán que nos convoca á acción de ver xuntas:

> Ela abre os ollos. Ela veo, ela óllao.
> El achégaselle. Para. Pregúntalle:
> –Que está facendo aquí? Vaise facer noite.
> Ela di que ela mira:
> –Estou a mirar.
>
> [L'Amour]