



Encuentro
de mulleres
8 de marzo 1995

ndacion
ALIZA
EMPRE



PENSARES GALEGOS

MULLERES DECISIVAS





O corpo como documento.

«de nenas a vacas»: mitos, memoria, realidade na obra de Gabriela Golder*

Margarita Ledo

1.

A idea encol a que vou tentar trenzar a miña intervención ten que ver, por unha banda, co valor que lle concedo á imago, a imago coma nó, coma kiasma, coma ponto de cruz do máis irrealizábel co carnal, do íntimo e máis da cultura material, do desexo e da intervención no real. Terá que ver coa imaxinación como esa posibilidade de armonizar o corpo na mente, apegada como estou aos designios de Mark Johnson¹² para observar a súa incorporación, a da imaxinación, ás formas do coñecemento.

* Texto inédito que se corresponde cunha intervención nas xornadas 'Corpos de produción' organizadas no CGAC e que, como aplicación, trasladou a espazos publicitarios da cidade de Compostela determinadas intervencións. Emporiso as referencias a artistas que se significan pola súa capacidade de provocación e experimentación, alén da mostra central arredor dunha artista nova.

¹² Véxase Johnson, Mark, *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991.

Imos tratar da imago e do seu paso a icona, a peza de usar e tocar. Como lugar para a política de representación, quizais. Imos falar do corpo como icona, como imaxe técnica, como obxecto reproducíbel; imos pensar no corpo que se pensa, pois, para un público e polo tanto dun real ben diferente, ontolóxicamente diferente como icona, da vera-icona, da Verónica coa suposta cara de Cristo que vai perder a súa aura ao se deixar fotografar.

A imago, a idea na cabeza –e a cámara na mao– diría arestora de novo o Glauber Rocha.

A imaxe técnica, no noso caso, como index, como moule móbida do real, como imaxe que só existe a partir do real, dunha materia externa; un index que a notación da cámara e o dispositivo [por exemplo unha instalación e, tamén, o espazo desa instalación] e a persoa autora como inexcusábel, van transformar en obra visual ou, si se prefer, en peza artística.

Alén da nosa variante de xénero: o corpo como material e a autora, en feminino, como modo de ollar, ambas as dúas cousas, corpo e máis ollar, analisados como unha construción cultural e unidos non por un vínculo de sangue se non pola capacidade de fabulación –aviso: non de ficción–, dende a fabulación [o desexo] como parte do discurso amoroso que adoito encrequenamos co real: alongar o próximo para alén, de-construílo e facelo voltar como parte do noso universo fabulado: Rancière

E imos falar de todo o devandito dende a nosa época e dende o realismo, dende o realismo no sentido brechtiano –eu, canda él, son unha marxista en diagonal–: cada época busca o seu realismo. E dicir, o realismo como resultado e non como forma regrada, non como convención.

Aínda que sexa difícil arredarse do fascínio polo «obxecto atopado» que sente o feminino, a atracción cara cousos domésticos –o pocillo cuberto de pelica da Meret–, non imos pararnos, só, no corpo como «obxecto atopado», nese corpo que como real é reputado de autosu-

ficiente e que tanto colaborou connosco para vencer o ogro, e tamén o devalo noso, como xénero, para o pantasmal. Imos colocar o corpo no espazo público da representación e nese non-lugar: na represión.

2.

Sobre o deber de escolla –eís a autoría, dende os postulados da Nova Obxectividade, de Franz Roh–, e sobre a miña escolla:

A construción que eu própria fago cos meus materiais –uns materiais que de seguido vou pasar a anunciar, que vou desvelar– ten que ver sempre con estas consideracións. Aprendín cedo, dende os tempos da contestación máis radical, que a política é cousa de todos os ámetos –do académico ao persoal– e pasea a súa notación no cotián, no reprodutivo, amáis de facelo no símbolo, na efeméride, coma esta efeméride do 8 de marzal. Tal vez por iso a miña amizade con persoas de diferentes culturas e xeracións que incorporan ese tipo de contestación, sexa no mundo da ciencia e do pensamento, sexa na súa profesión, sexa nas querencias, sexa no que se resinte como perda e como ausencia.

Poida que nas orixes estea unha certa idea do que adoito chamamos utopía, unha idea que para min ten a marca do concreto e do terreal dende comezos do XIX –o século do que gosto máis–, co que coñecemos en calidade de pensamento de Henri de Saint-Simon e cunha obra de grupo, do 1825, no que aparece o termo ‘avangarda’ trasferido da política á arte [Olinde Rodrigues: «L'Artiste, le savant et l'industriel»] e de modo sobranceiro desenrolado polo mestre na súa

**APRENDÍN CEDO, DENDE OS TEMPOS DA CONTESTACIÓN MÁIS
RADICAL, QUE A POLÍTICA É COUSA DE TODOS OS ÁMETOS
–DO ACADÉMICO AO PERSOAL–**

obra De l'Organisation sociale. Estou reivindicando, como podedes comprender, o retorno ao idearium saint-simoniano para a arte, a ciencia e a súa aplicación social; para a arte e o espazo público, se usarmos os conceptos e os termos que hoxe nos congregan aquí. Reivindicoo acó e aplicoo no meu traballo de estudo, de pesquisa, e de docencia, en alianza cun outro Fisterre, con Finland, e con colegas das Universidades de Jyvaskyla e de Tampere. Poden consultar, para este extremo as actas do simposio «Galicia-Finlandia: modos de pensar a cultura. O mundo, a comunicación», recién editado entre nós.

A utopía como paisaxe e corpos de produción como modo de andar por esa paisaxe en tanto proceso, esa outra ancora ben recoñecíbel. A utopía como aplicación, como acción concreta: o valor da obra no momento no que se produz. Non como monumento, nen sequer como acervo [procurade todos os ecos: Muntadas, Wodiczko, Esther Gerz]; o valor da obra como momento de existencia: eís o senso do documento. A existencia e a relación con outros momentos de existencia: eís o apego ao material dos media e os medios, eles propios, como parte constitutiva da existencia do espazo público. E o modo de calificar esta posíbel relación: a intervención co corpo: dende o minuto de silencio á acción [Gerrilla Girls]: a intervención como barullo, como desarranxo, como fóra do testo, como descontento; a intervención como desacougo e como modo de facer visíbel ese desacougo: unha manifestación. Non á guerra.

3.

Sobre os materiais:

A cultura, a artista e o pensamento feminista: o diálogo que se establece a traverso da xenealoxía. Ao comenzo foron aquelas constantes coas que se identifica a cultura do feminino tal e como no-las explican as obras do pensamento feminista: Virxinia Woolf. Parez, cando menos, estrano que pasaran –sen mágoa nen laudatio entre nós– cen anos dende o seu nacemento.

A seguido procuramos as propostas e as obras da nosa artista-tipo, para usármola como modelo da creación contemporánea: Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971, neste momento residente en Köln). Penso, outravolta, na fábula: viaxar e voltar.

As dúas entradas facémolas dende «Corpos de produción» como referente, como o real externo. Ímonos, pois, parar no corpo como documento posto a circular para alguén, no corpo apegado ao principio reprodutivo da fotografía e máis á notación da cámara e ao dispositivo: as vallas publicitarias, como procedemento e como arte da posta en escea, como lugar concreto.

Máis a linguaxe, os estilemas e a posta en forma en calidade de operacións codificadoras que nos levan cara a artista.

E, na fin, a cultura, esa palabra múltipla. A cultura como construción na historia, (o tempo), con territorio (o corpo), con relacións produtivas, expresivo-comunicativas (a fala) e lexitimadoras (a crenza e a política). A cultura dende un territorio -Arxentina- ou dende un non-territorio [a diáspora].

Na memoria dos mitos

E dicir, dende «Tras los ojos de las niñas serias» onde os lugares son a casa: o home movie.

Dende as tecnoloxías: a fascinación pola semellanza, polo parecido e polas tecnoloxías que a imitan e a materializan, dende as *technologies of truth*.

E onde todo o devandito é posíbel, a experiencia: o subxectivo como parte do obxectivo, o modo de pensamento como fenomenolóxico, a memoria como asunción da experiencia e un material tan a man como o corpo, de Nan Goldin a Anne Sophie Calle.

Según todas as pistas as prácticas artísticas do feminino pasan pola autorreferencia e pola reprodución do *self*, pola modalidade documental. Compróbeno en Vivian Sobchack e nesta súa afirmación a propósito do cinema de mulleres: *Documentary is less a thing than an*

experience ou no que adoito atopamos tratado como «Visible evidence», o título dunha das revistas de pensamento feminista editado na Universidade de Minnesota, e que eu dende Europa e dende o neo-realismo chamo a evidencia corporal. Non é casual que sobre a autorreferencia existan tratados ben interesantes, por exemplo a achega de Julia Lesage en «Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Art biographical Video», no que se nos entrega un repertorio de figuras de estilo que lles convido, cando vexamos as obras de Gabriela Golder, a localizar. Figuras que resumo a seguido:

1. Voice-off (ironic or witty): + photos, diaries, letters, magazines, footage...
2. Homevideomaking, exploration of daily life
3. autobiographical fiction (fabula, dende nós)
4. Video + computer

Figuras que nos reenvían a esta conclusión da Lesage: *For these videomakers, to show and edit an autobiographical work entails their conceptually reformulating realtions between women's mind, body, emotions, and history –especially family history (...) They pursue an epistemological investigation of what kinds of relations might constitute the self, using as a laboratory their own consciousness'*

[...]

De «Nenas a Vacas»

Gabriela ou a posta en práctica de todo o que vimos de manter é, neste intre, a miña particular acrobacia, atender á obra dunha artista. Sen rede. Sen trapa.

Coma calquera muller, Gabriela Golder reutiliza, recodifica, ironiza, deconstrúe modelos e afinidades,¹³ modelos e obxectos do espazo doméstico, do catón educativo, do seu propio corpo e utiliza as tecnoloxías para, precisamente, secularizar a imaxe, para retirarlle a súa aura impostada á Vera-icona, para facer caer a ollada idealizadora, esa muller única e univeral, ese falso, e con ela a ideoloxía esencialista que dominou no modo de pensar o suxeito muller. [...]

Agora ímonos fixar noutro ámeto que é tamén moi representativo de Gabriela Golder, o da tecnoloxía.

Para nós, suxeito colectivo con cativos recursos, a tecnoloxía permítunos acceder á creación de imaxes dende o noso espazo e desenvolver, dende o noso espazo, as relacións co outro, a alteridade e mais a identidade, a diferenza contra do sublime, contra da 'igualdade' co home como aspiración e irmónos pensando como cidade. Mulleres fotógrafas, mulleres cineastas, mulleres con Hi8 –como esta película, *Tras los ojos...*–, mulleres con cámara dixital e con computer como *En memoria de los pájaros*, mulleres en internet: *Vacas*. Para nós, todo o que abarata e simplifica as operacións, aumenta a independencia de acción.

¹³ Abondaría con lembrar que mirar nos está vedado: non existe a *voyeur*. Ou como, en tanto que imaxe, se ritualiza a visión do corpo: *l'impunité avec laquelle on peut fixer du regard au cinéma ce qu'on n'ose pas regarder en face dans la vie, contribue au plaisir du spectateur cinéophile*.

Assis dans le noir de la salle, je suis en quelque sorte autorisé, le temps de la séance, à un voyeurisme désinhibé: (...) Michel Reilhac. Directeur générale du Forum des images, programa «Corps à corps», 2001/2002.

O poder da ollada é imposíbel sen a alteridade, sen a consciencia da outredade. Se non podes ollar endexamais poderás emprestar túa ollada. Así de simples e de difícil de traer para a experiencia. O poder da ollada é imposíbel sen a arte do dobre, sen o cine, a foto, sen a memoria. Sen Tras los ojos de las niñas serias.

Outravolta a metáfora, como advirte Graciela Taquini, do Museo de Arte Contemporánea de Buenos Aires, unha cousa a traveso de outra, nena que tenta erguerse facendo equilibrios unha vez tras doutra á beira da auga; de novo o documento, as testemuñas íntimas, a palabra subxectiva que forma parte da verdade sen probas, outravolta deixar constancia de que a obra, o filme, está feito por alguén con corpo, con memoria, con reacción á memoria, con expectativas, con sospeitas, escribía eu mesma para un Congreso sobre cuestións de xénero, ao presentar en Málaga, ano 2000, esta obra que se realiza cunha bolsa canadiana e na que as súas personaxes son mulleres entre 8 e 88 anos: a súa irmán, a súa aboa, unha nena amiga, unhas amigas....

A aura, o próximo-lonxano. A dobre distancia é, para nós, a dobre ollada. A muller que resposta a quen a mira. Que non baixa a testa en sinal de obediencia, de recato ou de resignación. Olla para quen olla para ti. Á cámara, á persoa que leva unha cámara, ao diálogo coa persoa e coa cámara, ao que lle queres comunicar á cámara e ao modo no que a cámara, coa súa capacidade de notación, olla para ti. Porque esa trama singular de espazo e tempo acabará por facer que emerxa en cada obra –coido que me lembro con certa fidelidade de Didi-Huberman¹⁴– ou nese agardar pola visibilidade algo semellante a unha metamorfose visual específica que devala do mesmo tecido, de ese coco, de ese choupín de espazo e tempo no que ousas mirar

¹⁴ Véxase Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui noous regarde*, París, Minuit, 1992.

porque estas a ser mirada, no que podes te expresar porque alguén, contigo, se vai expresar.

Dende Benjamin a aura é o poder da distancia pero tamén de ese espazo traballado pola mirada, mesmo pola mirada prestada a quen se mira por parte de quen mira, ou da mirada da que se prenda iso que miras. Por iso o poder da ollada adoito se pon en relación coa psicoanálise, ou co descoñecido, con poder de abrir os ollos, coa criatura de Mary Shelley que acolle vida cando abre os ollos, con esa capacidade de lever les yeux, co poder da memoria, coa memoria máis aló da vontade da memoria.

E agora o traballo que, dende a miña análise, sinala unha inflexión, un non-retorno, en Gabriela Golder e que é o seu paso polo real como memoria.

Do rastro, é dicir do index á historia, ao documento bruto –a represión– coexistindo co paradisíaco ambiente familiar: o videohome como proba, a recuperación da palabra, da evocación, da política, do sentido da intervención a partir de self, da emoción. Eís os moitos niveis na edición desta obra que é, para min, o fundimento do canto, da propia voz da autora, da consciencia, da infancia como input, e da arte como modo de coñecemento.

Fágolles o relato tal e como lembro que Gabriela me contou na cidade de Buenos Aires que ela tiña 5 anos cando aconteceu o golpe militar e que, sen saber o que estaba a pasar, vai notando como certas persoas, algúns amiguiños das festas de cumpleaños ou da praia, non voltan endexamáis. Agora Gabriela reuníu as películas destas estadas familiares nas que adoito ela mesma é a protagonista. E faíñas entrar en relación coa historia da dictadura militar e co terror: trinta mil desaparecidos.

Imos asistir á proxección de *En memoria de los pájaros*. Nunca máis.

E Gabriela viaxa outravolta a Europa –antes estivera en Rennes e en París, agora vaise para o leste, para a Alemania de Shröder, e trae na maleta, como traía a burguesía pampeña no barco, unha vaca:

No ano 2002, a día 25 de marzo, como televidentes asistimos repetidamente a un accidente rutinario, un camión frigorífico a carón da cidade de Rosario, que volca cheo de animais. Son días de fame e de crise. As xentes carnean as vacas a pé da estrada para levar comida para as casas. Alberto Giudici comenta para o diario «Clarín»:

A partir dun terríbel rexistro fílmico documental, un camión volcado con reses espalladas e unha multitude famenta que arrinca con desesperación cachos de carne, Golder manipula a imaxe, faina esvair, fragmentaa, interceptaa, para crear así un inferno sen comezo nen fin.

E dende a memoria dos páxaros a entrada lisa no real e a súa desmaterialización: como o global, como a guerra, como o imbécil de Bush, como o inferno –díxonos o comentarista de «Clarín» para remarcar o tránsito da literalidade do documento á esfera espectral dos significados: o drama da fame.

Remato, eu tamén, con estas palabras de outro, emprastadas.

Santiago de Compostela, 7 de marzo de 2003