PRODUCCIÓN

miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos

PERMUI, Uqui e RUIDO, María (eds.)



María Ruido

Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto

Fefa Vila Núñez [proxecto LSD]

Erreakzioa-Reacción

Xoán Anleo

Virginia Villaplana

Manuel Olveira

Carmen Nogueira e Antonio Doñate

Uqui Permui

intrépidas e sucias

María Xosé Agra

Montse Romaní

Margarita Ledo

Alejandra Riera

María Galindo

Chus Pato

Giulia Colaizzi

Brian Holmes

Precarias á Deriva

Margarita Ledo Andión

O corpo como documento «de nenas a vacas»: mitos, memoria, realidade na obra de Gabriela Golder

1.

A idea sobre 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 punto de cruz do más 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 harmonizar o corpo na mente, apegada como estou aos designios de Mark Johnson[1] para observar a súa incorporación, a da imaxinación, ás formas do coñecemento.

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, ontoloxicamente diferente como icona, da *vera-icona*, da Verónica coa suposta cara de Cristo que vai perder a súa aura –desde Benjamin a Didi-Huberman– ao se deixar fotografar.

A imago, a idea na cabeza –e a cámara na man– 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 espacio desa instalación] e a persoa autora como inescusábel, van transformar en obra visual ou, se preferides, 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 analizados como unha construcción cultural e unidos non por un vínculo de sangue, senón pola capacidade de fabulación –aviso: non de ficción–, desde **a fabulación** [o desexo] como parte do discurso amoroso que adoito encrequenamos co real: alongar o próximo para alén, deconstruílo e facelo volver como parte do noso universo fabulado: Rancière

[1] Véxase Johnson, Mark, *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991.



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

Aínda que sexa difícil arredarse da fascinación polo *objet trouvée* que sente o feminino, a atracción cara a cousas domésticas –a cunca cuberta de pelica da Meret–, nós imos pararnos só no corpo como *objet trouvée*, nese corpo que como real é reputado de autosuficiente e que tanto colaborou connosco para vencer ao ogro e tamén o devalo noso, como xénero, para o fantasmal. Imos colocar o corpo no espacio público da representación e nese non lugar, na represión.

2.

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

A construcción que eu propia 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, desde os tempos da contestación máis radical, que a política é cousa de todos os ámbitos –do académico ao persoal– e pasea a súa notación no cotián, no reproductivo, amais de facelo no símbolo, na efeméride, coma esta efeméride do 8 de marzo. 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 desde comezos do XIX –o século do que gusto 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 'vangarda' transferido da política á arte [Olinde Rodrigues: «L'Artiste, le savant et l'industriel»] e de modo sobranceiro desenvolvido polo mestre na súa obra *De l'Organisation sociale*. Estou reivindicando, como podedes comprender, o retorno ao ideario saint-simoniano para a arte, a ciencia e a súa aplicación social; para a arte e o espacio público, se usamos os conceptos e os termos que hoxe nos congregan aquí. Reivindícoo aquí e aplícoo no meu traballo de estudio, de pescuda e de docencia, en alianza cunha outra Fisterra, con Finlandia e con colegas da Univesidades 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», recentemente editado entre nós.

A **utopía** como paisaxe e *corpos de producción* como modo de andar por esa paisaxe, como proceso, esa outra áncora ben recoñecíbel. A utopía como aplicación, como acción concreta: o valor da obra no momento no que se produce. Non como monumento, nin sequera como acervo [procurade todos os ecos: Muntadas, Wodiczko, Esther Gerz]; o valor da obra como momento de existencia, velaí o senso do documento. A existencia e a relación con outros momentos de existencia: velaí o apego ao material dos **media** e aos medios, eles propios, como parte constitutiva da existencia do espacio público. E o modo de cualificar esta posíbel relación: a **intervención co corpo,** desde o minuto de silencio á acción [Guerrilla Girls]; a intervención como barullo, como desarranxo, como descontexto-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 través da xenealoxía. Ao comezo foron aquelas constantes coas que se identifica a cultura do feminino tal e como nolas explican as obras do pensamento feminista: Virxinia Woolf. Parece, cando menos, estraño que pasaran –sen mágoa nin *laudatio* entre nós– cen anos desde o seu nacemento.

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

As dúas entradas facémolas desde *corpos de producción* como referente, como o real externo. Ímonos, pois, parar no corpo como documento posto a circular para alguén, no corpo apegado ao principio reproductivo da fotografía e mais á notación da cámara e ao dispositivo: os valos publicitarios, como procedemento e como arte da posta en escena, como lugar concreto.

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

E, no fin, **a cultura,** esa palabra múltipla. A cultura como construcción na historia, (o tempo), con territorio (o corpo), con relacións productivas expresivo-comunicativas (a fala) e lexitimadoras (a crenza e a política). A cultura desde un territorio –Arxentina– ou desde un non-territorio [a diáspora].

Na memoria dos mitos

E dicir, desde «Tras los ojos de las niñas serias» onde os lugares son a casa: o *home movie*.
Desde as tecnoloxías: a fascinación pola semellanza, polo parecido e polas tecnoloxías que a imitan e a materializan, desde 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 á man como o corpo, de Nan Goldin a Anne Sophie Calle.
Segundo todas as pistas as prácticas artísticas do feminino pasan pola autorreferencia e pola reproducción 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 desde Europa e desde o neorrealismo chamo a evidencia corporal. Non é casual que sobre as autorreferencias existan tratados ben interesantes, por exemplo a achega de Julia Lesage en *Women's Fragmented Conciousness in Feminist Experimental Art biographical Video*, no que se nos entrega un repertorio de figuras de estilo que os/as 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, desde 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 porsue an epistemological investigation of what kinds of relations might constitute the self, using as a laboratory their own consciousness.*

O anxo do fogar

Anuncieilles a miña intención de regresar a Virxinia Woolf e a unha decisión da Woolf, a decisión de matar. Matar unha figura que completa a da morte do pai. Aniquilar algo tan opaco como a «outra» en si propia, esa outra tan ben acomodada a un medido rol ideolóxico e social: o «anxo do fogar». Se ben á de Bloomsbury acompáñaa a certeza, velaí o paradoxo, de que nesta acción de morte se recupera o corpo tamén sabe, por iso, que a súa recuperación non trae consigo a liberdade, nomeadamente nese ámbito no que a autora se debate, o da liberdade de expresión. Porque unha muller non pode escribir arredor das súas emocións, dinos. Porque a unha muller só lle está permitido describir. Escribir vs. describir, velaí un seu outro universo, mentres percorremos os camiños que nos marca a autora en *As mulleres e a narrativa*, o texto que aparece a rentes do de Freud, *O desasosego da civilización*, e no que a Woolf fai unha referencia expresa á psicanálise para alertarnos da grande influencia que o ambiente e os estímulos exercen no modo de actuar.

Poderíanse compilar moreas de signos que meten a Virxinia Woolf precisamente no seu tempo, que fan dela unha contemporánea dos momentos significativos nos que se definiu o seu tempo, é dicir, como unha autora do século vinte con consciencia, non soamente do poder, senón dos seus mecanismos e da súa manifestación nesa cultura incorporada contra a que non abonda co desexo de morte e contra o que cómpre estar alerta para detectar o retorno, por outros rueiros, do 'anxo do fogar'.

Desta maneira a relación entre o corpo e a mente, entre querer e facer, convértese para a autora nun esmerado territorio polo que andará ao axexo. A pasaxe é, seguramente, a actitude intelectual que nos define á Woolf –como é, para nós, a actitude que define a Gabriela– porque acolle como motivo os universos da experiencia, da experiencia para observar ao seu través un obxecto, a muller, que debe dar o primeiro paso cara a fóra, cara á tarima cidadá, como unha persoa que se mete de cheo nas relacións sociais, incluídas as de producción: os cartos, o traballo, o cuarto de seu, a identidade como resultado e como un novo elemento de intervención son o que permite avanzar na construcción da diferencia, tamén no específico das artes, e desde as artes tamén naquela que se lle permitiu á muller ser literata.

Desta maneira, o que Virxinia Woolf sinala como «muller extraordinaria» estará en función da condición da muller ordinaria, da vida cotiá e dos mundos aos que ten acceso no día a día a muller. Desde esa condición a Woolf vai ir puntuando unha

das súas preocupacións arredor das razóns polas que a muller como artista practicou unha no canto doutra forma creativa. E neste, como noutros ámbitos, proponnos aspectos seminais que se recoñecen en todo o pensamento materialista: ¿Que explicación temos para o feito empírico de que a muller escritora, ao longo da historia, adoito faga novelas e sexa rara a súa aparición no ensaio e na poesía? Porque é un xénero, conclúe, que reclama menos implicación, un tipo de obra que esixe menos concentración. Porque a súa práctica pode, ao longo da xornada, tallarse repetidamente para pasar a facer aqueles labores propios do fogar. Porque despois de atender a quen chega a unha casa, a novela pódese recomezar.

A súa ollada sobre o *self*; o entrelazo que localiza entre o real e a verdade, iso que polo común se nos presenta como contradicción, configúrase en Virxinia Woolf como o seu talento orixinal para a descuberta do segredo: eu son escritora ¿que é o que eu podo escribir? Pero son escritora muller ¿poderei eu dicir isto?... ¿por que non o podo dicir?. Velaí a cuestión que acompaña todo o discurso feminista, a relación entre opinión e actitude, entre momentos de existencia e momentos de resistencia, entre a morte do «anxo do fogar» e a túa, a nosa pertenza á República.

De «nenas a vacas»

Gabriela ou a posta en práctica de todo o que vimos de manter é, neste momento, 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[2], modelos e obxectos do espacio doméstico, do catón educativo, do seu propio corpo e utiliza as tecnoloxías para, precisamente, secularizar a imaxe, para retirarlle a súa aura

[2] Abondaría con lembrar que mirarnos 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 laa vie, contribue au plaisir du spectatuer cinéphile*.
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.





impostada á Vera-icona, para facer caer a ollada idealizadora, esa muller única e universal, ese falso, e con ela a ideoloxía esencialista que dominou no modo de pensar o suxeito muller.

Voulles relatar, antes de nada, cómo coñecín a Gabriela e amosar un documento do paso de Gabriela por Compostela na primavera do 1997, formando parte dun grupo de traballo académico baixo a titoría do cineasta Patricio Guzmán. Como resultado, o filme documental *Retratos*.

Gabriela non está a gusto en Compostela, a súa é unha relación interior-exterior: a casa na que vive, a muller que cada día lle vende o queixo e, fóra, o monumento, a catedral como emblema, e os campos con mulleres vellas traballando eses campos. Un real externo que Gabriela lúe a penas.

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

Para nós, suxeito colectivo con cativos recursos, a tecnoloxía permitiunos acceder á creación de imaxes desde o noso espacio e desenvolver, desde o noso espacio, as relacións co outro, a alteridade e máis a identidade, a diferencia contra do sublime, contra da 'igualdade' co home como aspiración e ímonos pensando como cidade. Mulleres fotógrafas, mulleres cineastas, mulleres con Hi8 –como esta película, *Tras los ojos...*–, mulleres con cámara dixital e con computadora 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.

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

Outra vez a metáfora, como advirte Graciela Taquini, do Museo de Arte Contemporánea de Bos Aires, unha cousa a través de outra, nena que tenta erguerse facendo equilibrios unha vez tras outra á beira da auga; de novo o documento, as testemuñas íntimas, a palabra subxectiva que forma parte das verdades sen probas, outra vez 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 canadense e na que as súas personaxes son mulleres entre 8 e 88 anos: a súa irmá, a súa avoa, unha nena amiga, unhas amigas....

A aura, o próximo-afastado. A dobre distancia é, para nós, a dobre ollada. A muller que responde 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 espacio e tempo acabará por facer que emerxa en cada obra –coido que me lembro con certa fidelidade de Didi-Huberman[3]– ou nese agardar pola visibilidade algo semellante a unha metamorfose visual específica que devala do mesmo tecido, dese coco, dese choupín de espacio e tempo no que ousas mirar porque estas a ser mirada, no que te podes expresar porque alguén, contigo, se vai expresar.

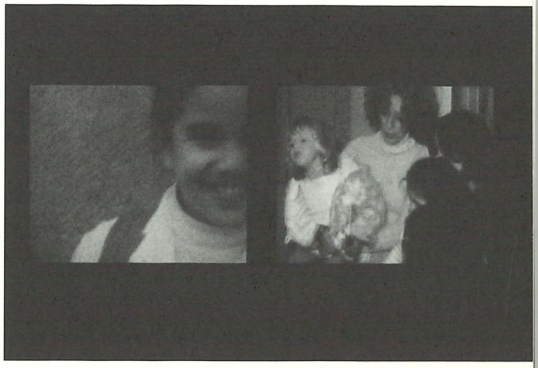
[3] Vêxase Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui noous regarde*, París, Minuit, 1992.

Desde Benjamin a aura é o poder da distancia pero tamén dese espacio 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 psicanálise, ou co descoñecido, con poder 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, desde 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. Velaí os moitos niveis na edición desta obra que é, para min, o afundimento 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 Bos Aires que ela tiña cinco anos cando aconteceu o golpe militar e que, sen saber o que estaba pasando, vai notando como certas persoas, algúns amiguiños das festas de aniversario ou da praia, non volven nunca. Agora Gabriela reuniu as películas destas estadas familiares nas que adoito ela mesma é a protagonista. E fainas entrar en relación coa historia da dictadura militar e co terror: trinta mil desaparecidos.



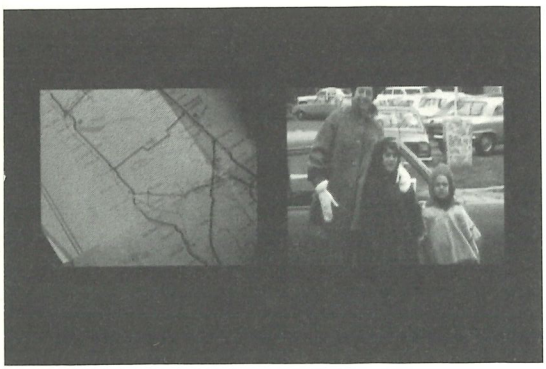
Imos asistir á proxección de *'En memoria de los pájaros'*.

Nunca máis.

E Gabriela viaxa outra vez a Europa –antes estivera en Rennes e en París, agora vaise para o leste, para a Alemaña de Shröder, e trae na maleta, como traía a burguesía pampeña no barco, una vaca.
No ano 2002, a día 25 de marzo, como televidentes asistimos repetidamente a un accidente rutineiro, un camión frigorífico a carón da cidade de Rosario, que volca cheo de animais. Son días de fame e de crise. As xentes converten as vacas en carne ao 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 esvaecer, fragmêntaa, intercéptaa, para crear así un inferno sen comezo nin fin.

E desde a memoria dos paxaros 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 emprestadas.





L'association (des pas)[1]:
«¿onde e como coller sitio?»
HOT WATER (auga quente)
27 minutos – vídeo intervención[2]

O vídeo *HOT WATER* foi o punto de partida para varios encontros sobre o *«ónde y cómo coller sitio»* nas prácticas femininas do espacio.

A mañá do 11 de outubro de 2000, en Aniche, no norte de Francia, unhas mulleres que traballan no servicio de limpeza escolar, Aïcha e Fátima, explican as razóns que as levaron a participar nunha acción organizada polos/polas militantes da asociación *Droit au Logement* (Dereito á Vivenda), de Lille, nos locais da SOGINORPA (sociedade xestora de vivendas sociais). Mentres que Nathalie, que tamén veu co grupo, non pode máis e reacciona nunha especie de «folga humana» singular e espontánea e intenta resolve-la súa situación, tratando desesperada de entrevistarse directamente co director no seu despacho, argumentando que ela nunca lle viu o rostro, estoutras mulleres explican a xestión, longa e ardua, que veñen realizar: interesarse pola sorte dun colectivo de trinta familias.

Aïcha e Fátima repítense, reclaman case en cada frase o dereito á auga quente corrente, a un cuarto de baño con auga quente. E en cada frase engaden, meticulosa e detalladamente, algo da súa propia historia: fillas de mineiros que traballaron 30 anos nas minas, sen teren nunca cuarto de baño, medraron nas casas dos mineiros, (...) *«agora vivimos alí, e alí queremos quedar... Pero xa non estamos na época de* Germinal, *non se está rodando unha película, ¡queremos realidades!... Facemos catro horas de limpeza... mantemos limpo todo o colexio...»*

Estes testemuños foron recollidos no marco da constitución das gravacións –arquivos da asociación Avenir Vivable (2) (Futuro Vivible)– en preparación dun documental sobre os dez anos da asociación *Droit au Logement* (Dereito á Vivenda).

Estas historias preséntanse integramente, tomadas no seu primeiro destino: o de formar parte das probas de gravación que poderían ou non

[1] Podemos traducir *L'association (des pas)* como «A asociación (dos Non e dos pasos)». Eliximos «des pas» para gardar dúas connotacións contidas na expresion «pas» en francés: «des pas», como «os pasos», (todos eses pequenos pasos que hai que dar para realizar un proxecto en común), e «PAS», como «os NON» (todos eses «NON» necesarios para converterse en auto-productor(a) do significado mesmo da nosa vida. Inmensa obra potencial que é a de facer sitio ou dar lugar á intervención dos contextos nos que queremos vivir de tal ou cal maneira cos demais).

[2] Medios técnicos: «Avenir Vivable» (Futuro Vivible) Michael Hoare. Transcricións: Marie-Claude Lelgoualc'h. Traducción e subtítulos ó inglés: Michael Hoare. Testemuños recollidos por Alejandra Riera para «Avenir Vivable» (Futuro Vivible) (outubro de 2000).
«HOT WATER» forma parte da documentación das *maqueta(s)-sen-calidade*, iniciadas por Alejandra Riera e tituladas: *«Un problema non resolto» «1955 - ...», traballo-en-curso* (disposicións-montaxes (agencements), que inclúen imaxes fotográficas e lendas, textos e documentos de vídeo en consulta). Neste contexto «HOT WATER» nunca foi presentado como unha película illada, senón como un material de traballo e de reflexión acompañado e confrontado con outros vídeos, textos, testemuños. Forman parte tamén desta documentación unha transcrición completa de «HOT WATER» e un traballo de consulta realizado por Doina Petrescu durante o visionado do vídeo, que recolle as reaccións das mulleres artistas e arquitectas que traballan como Aïcha e Nathalie nas escolas..., pero en Londres, nunha escola de arquitectura. A totalidade do texto do vídeo e do texto aquí publicado foron tamén integrados na tese *nontese* en Estudios Femininos: *«Taking place», «donner lieu» (facer lugar): prácticas femininas do espacio,* presentado por Doina Petrescu en febreiro de 2003, na universidade París VIII.

integrarse nun futuro documental dedicado a contar unha historia demasiado longa, demasiado densa para salvagardar este singular momento en toda a súa complexidade e intensidade.

O vídeo presenta 27 minutos dunha *situación-acción* que en realidade durou varias horas, desde a mañá ata o final do día, e que inclúe, sobre todo, longos momentos de espera.

As secuencias escollidas foron mantidas no seu tempo real; soamente hai catro cortes de montaxe (que corresponden a unha serie de límites que van ser traspasados polo grupo): a entrada do grupo nos locais da SOGINORPA; a ocupación do vestíbulo de entrada e os relatos recollidos durante esa situación; a saída á rúa para oí-la resolución das negociacións coa dirección, o regreso de Nathalie e o seu percorrido nos corredores da sociedade, cando, descontenta coa decisión tomada pola dirección, decide interpelar directamente ó director, seguida de forma espontánea por nós, que, estando presentes, non desexabamos deixala soa.

Prendre place **(colocarse, coller sitio),** *donner lieu* **(facer lugar) con auga quente**[3]

Coller esta «auga quente» e facela pasar nas súas múltiples formas, o mesmo que as mulleres de Aniche a pasaron entre elas e delas a nós, é «da-lo que non se ten», tal e como di Lacan do *amor*.[4] Os testemuños filmados proporcionan dalgunha maneira a estructura dramática de *taking place*: solicitar unha praza, un lugar e, asemade, dar lugar, provocar, producir, a través dunha especie de licuefacción discursiva feminina quente...; a auga quente é quizais a metáfora e a metonimia dun desexo das mulleres de *tomar –facer– dar lugar a*.

O teatro da auga quente

Primeiro é un grupo de mulleres: Fátima, Aïcha, Fatou, Nathalie, etc. Vense, nun retrato, unha tras outra. É o teatro da vida, ou, máis ben, o teatro da guerra por un espacio vital.

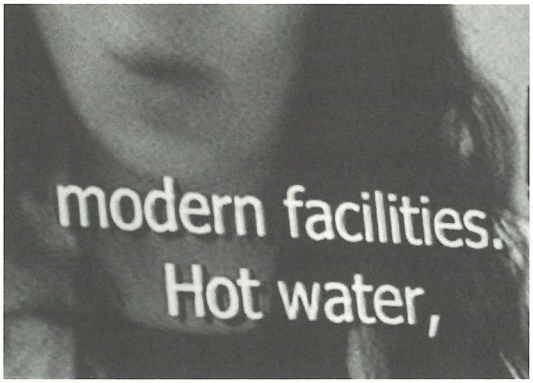
[3] Doina Petrescu presentou unha versión deste texto no *taking place 2,* na escola de arquitectura da University of North London o 29 de novembro de 2001 («*Taking place*» é un grupo informal radicado en Londres que realiza investigacións críticas sobre a teoría e a práctica da arquitectura nos seus puntos de intersección coas disciplinas artísticas). Publicouse un extracto con ocasión da participación de Alejandra Riera con Doina Petrescu en Documenta 11, páxinas 473-477 do catálogo. Outras versións deste texto foron difundidas por Sylvie Desroches, Fulvia Carnavale, Doina Petrescu e Alejandra Riera en Turín, no verán de 2002. E por Alejandra Riera no seminario «Corpos de produccion, miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos», o 7 de marzo de 2003, en Santiago de Compostela, no Centro Galego de Arte Contemporánea. Ursula Biemann presentou tamén «HOT WATER» nun programa titulado: «Es ist schwer das reale zu berühren» (C'est difficile de toucher le réel – É difícil alcanza-la realidade), no Kunstverin München, o 19 de marzo de 2003.

[4] A presentación «HOT WATER» por Doina Petrescu en Londres e a lectura deste texto producíronse no transcurso dunha «cerimonia do té»: a cerimonia máis banal e máis «inglesa» *(¡sic!)*, pero que permitía compartir un pouco de auga quente nalgunhas cuncas de té e organizar así unha pequena escena teatral, establecendo unha especie de comunicación fluída co outro teatro presentado no vídeo... o xesto máis trivial que fai da auga quente un significante, algo que compartir co que pasaba no vídeo. A falta de auga quente e, á vez, as súas múltiples filtracións no discurso. Era algo para facer visible un personaxe invisible: algo do que se podía gozar, pero que lles faltaba a esas mulleres...

(...) **Fatou**: Estamos aquí porque hai unha crise de vivendas, hai moitas familias que viven en precario. Sen embargo, hai pisos que están baleiros, pero non llelos dan ás familias que non teñen diñeiro. Se es Rmiste –beneficiario do RMI, Revenu minimum d'insertion (ingreso mínimo de integración)[5], todo son problemas para que che dean unha vivenda decente. Por iso estamos aquí na SOGINORPA.

Nathalie: Eu estou pedindo aquí unha vivenda máis grande, porque teño un F1: un só cuarto, con tres fillos. Tanto é así que teño que poñer a durmi-los tres nenos na mesma cama, eu durmo co meu marido no salón, abrindo un sofá-cama; non é posible, eu quero unha vivenda máis grande. Se non me dan o piso hoxe, esta tarde, boto a porta abaixo, pero non me moverei de aquí se non teño o meu piso. Iso é todo.

(...) **Aïcha**: Eu vivo en Ostricourt, na cidade de Saint-Éloi, cidade considerada insalubre, ruinosa. Vivo nun bis, cun piso baleiro detrás. Non teño auga quente, non teño cuarto de baño, en resumo, non teño a máis mínima comodidade. Non ter auga quente no ano 2000 creo que é verdadeiramente crítico. Entón o que estou reivindicando é o meu dereito a certa comodidade, a ter un cuarto de baño e auga quente. Penso que o merecemos se temos en conta que meu pai traballou 30 anos na mina, que deu trinta anos dos seus pulmóns, non vexo por qué non podo eu merecer unha casa en condicións, con algunhas comodidades. O primeiro para min é a auga quente. Iso é.



Fátima: Explotamos porque xa é a gota que desborda o vaso, estamos fartos, ata o fociño, de volver do traballo pola noite, ás sete, de lavarnos en almofías como na Idade Media, como dicía hai un momento a miña amiga, é... é aberrante, inadmisible. A min pásame igual. ¿Por que vimos á SOGINORPA? Porque nacemos nas casas dos mineiros, crecemos nas casas dos mineiros. Os nosos pais estiveron 30 anos prestando servicio nas minas e por iso estamos na SOGINORPA, medramos na casa das casas dos mineiros, vale, vivimos alí agora e alí queremos quedar.

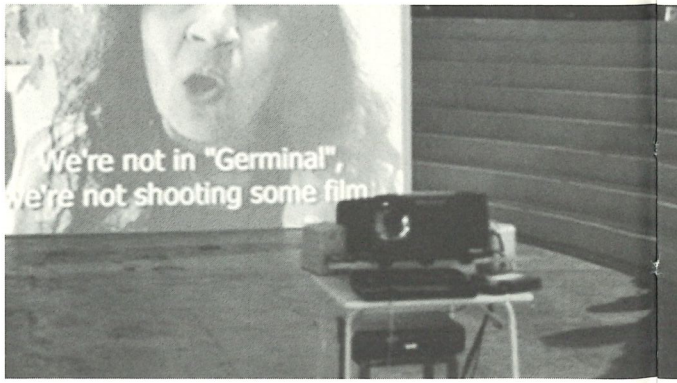
(...) **Aïcha**: Ós nosos pais dóelles todo isto. ¿Que din? Pois din: ben, nós si que sufrimos. Quizais porque naquela época se tiñan máis fillos. Vale, pero nós... os nosos pais o que queren é que teñamos comodidades. Cando miña nai me ve lavarme na almofía, dóelle a alma. Di: «Non entendo por qué tes que trafegar aínda coas almofías». E é certo, porque o noso lombo reséntese. Facemos catro horas de limpeza; cando volvemos, pola tarde, queremos relaxarnos nun baño, non queremos lavarnos nunha almofía de ferro. Xa non estamos na época de Germinal, non se está rodando unha película, ¡queremos realidades! O que eu quero é unha vivenda, unha vivenda normal, iso é todo. E o concello, espero que tamén participe e que nos dea o seu apoio. Á fin e ó cabo, vivimos en Ostricourt...

[5] O RMI, *Revenu minimum d'insertion* (ingreso mínimo de integración) é equivalente a 405,62 euros e outórgaselles a certas persoas sen recursos. O RMI foi instituído en 1988 e garántelle-lo ingreso mínimo a tódalas persoas de 25 anos ou máis que teñan un enderezo no territorio. Os estranxeiros residentes desde hai, polo menos, tres anos poden pedilo. As persoas que solicitan o RMI comprométense a participar en actividades de reintegración profesional para asegurárlle-lo ingreso mínimo. Certos proxectos do goberno actual poñen en perigo o funcionamento e mesmo a existencia do RMI. Hai un proxecto que conta con transformalo en RMA (ingreso mínimo de actividade).

(...) **Aïcha**: Facemos limpeza durante catro horas, limpamos tódalas clases, limpámo-los baños e todo iso..., mantemos limpa toda a escola. Espero, xa que logo, ter unha vivenda para poder descansar un pouco. Porque aínda andamos co carbón aquí, aínda con carbón. Con todo o po que se forma; se non se ten diñeiro, non se pode comprar moito carbón e dependemos do inverno que caia. Rogamos ó ceo para que o inverno non sexa moi frío e que non haxa que comprar moito carbón, porque hai que ve-lo rápido que se vai. Eu teño unha vivenda baleira detrás da miña e dígome: estou quentando tres casas, son eu a que debo quenta-las dúas casas veciñas, ben, de detrás, e creo que iso non é normal. Hai xa ano e medio que estamos así. Estou farta de promesas, quero unha vivenda e punto (...). É triste dicilo, pero en Saint-Eloi ten que pasar algo moi grave para que a SOGINORPA diga «vaia, pois é verdade». Porque ole mal en Ostricourt, cando a xente vén aquí, di: «ole mal en Saint-Eloi». Hai lixo, hai bichos, hai moscas, é certo ¿eh?... Entón a xente, ¿sabe o que fai? «Veña, esta noite imos saca-lo lixo» ¿e saben a ónde van? A Saint-Eloi, ¿por que? Porque todo o mundo leva alí o lixo, por iso se xunta un montón así. Hai moscas e vermes e... todo está cheo de porcallada, é noxento.

(...) **Fátima**: Eu vivo ó lado dunha depuradora de augas residuais. Cando volvo á casa ás 19 h, xa nin falo dos olores, pero abro a porta e, como dicía a miña amiga, está cheo de bichos, de formigas, un montón de formigas. Francamente ¿como se pode explicar isto? Non é posible, xa non podemos máis, xa non podemos máis.

(...) **Aïcha**: Fixeron unha campaña de desratización en Ostricourt, foi todo o que se lles ocorreu facer. Campaña de desratización: «Compre productos para mata-las ratas»; en Saint-Eloi encontrábase iso nas árbores, carteis por todas partes, «mate as ratas, campaña de desratización, ocúpese das ratas». ¿Somos nós os que temos que ocuparnos das ratas? Non podemos nin ocuparnos de nós mesmos, ¿como imos ocuparnos das ratas?



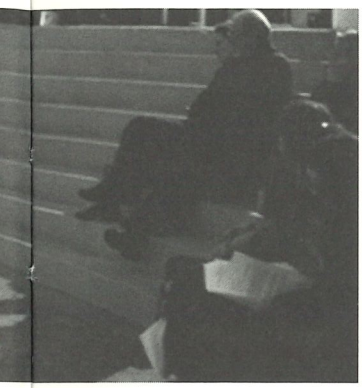
(...) **Fátima**: Ah, claro, nós non temos comodidades, non temos cuartos de baño, nin sequera rede de sumidoiros, nada diso: e nas nosas facturas da auga pagamos rede de sumidoiros, pagamos isto, pagamos aquilo. É incomprensible, non é normal, non está claro. (...)

O vídeo mostra a guerra que se desencadea coa ocupación de espacios e o seu posterior desaloxamento, a confrontación co director, a derrota e o final, pero non cun *happy-end*. Mostra tamén unha estructura narrativa que acaba en entroidada: tensión dramática, monólogos e diálogos, mascarada, crise histérica, etc. É a estructura dramática do *taking place*, solicitar unha praza, *dar lugar,* dar un sitio a través do quentamento dunha discursividade feminina líquida... «A auga quente» é á vez metáfora e metonimia dun desexo das mulleres de coller/dar/facer sitio...

A categoría do «demasiado dramático»

A auga quente é difícil de conter... Mal contida, desbordante, é, pódese dicir, a personaxe principal no teatro das mulleres de Aniche. Cruza a través de toda a película: *unha personaxe invisible, a* que falta e que, á vez, é invocada constantemente, organizando así a escena. Fíltrase no discurso, baixo múltiples significantes, e desta forma aparece recorrentemente, traendo á superficie infinidade de detalles. Estructura o discurso por medio dunha repetición progresiva que crea o seu significado. É un operador do discurso para os suxeitos femininos, axudándolles a falar da súa experiencia como mulleres, fillas e nais. A auga quente permite falar... pedir, reclama-la auga quente permítelles expresarse, falar de si mesmas, facer cousas.

Primeiro, a auga quente entra a través do tedio, da gota que colma o vaso da paciencia destas mulleres, por aquilo que alcanza o límite do aceptable, da compostura. A capacidade de aceptar e a tolerancia deberían te-la condición de líquido. As mulleres veñen co vaso da súa vida colmado ata o bordo. O desbordamento discursivo dese vaso colmado presenta as súas condicións de vida: a humidade das casas e as paredes balorentas, as depuradoras e o cheiro dos vertedoiros próximos ás súas casas, os sumidoiros e os excrementos, os fungos, as ratas e os «xitanos»...



A auga quente oponse á humidade

Hai un exceso de auga, de humidade; hai «humidade trala humidade», como di Aïcha, e ó mesmo tempo fáltalle-la auga quente. Non teñen auga quente, pero teñen humidade. Sen embargo, a auga quente reclamada aquí non é a auga que achegaría a hixiene, a limpeza (invocada polos ideólogos burgueses para melloralas condicións das vivendas sociais do século XIX), senón a auga da comodidade e o pracer.

O «vaso colmado» aparece varias veces e en boca de varias mulleres, mesturado coa saliva da rabia. É tamén o «vaso colmado» dos numerosos caldeiros e recipientes que estas mulleres deben manipular como limpadoras de escolas, pero, sobre todo, como amas de casa que viven en casas sen cuartos de baño. Igual que estes recipientes, elas non poden xa conter nin unha gota máis, a auga quente inunda o espacio político. É o teatro da guerra por un espacio vital.

A auga quente é, asemade, o «obxecto de desexo»... «Eu esperaría auga quente...»

canta Aïcha substituíndo directamente, nunha canción popular, a auga quente polo amante. A auga quente é drenada de forma inconsciente ó ámbito do erotismo. A historia da auga quente está sementada de alusións eróticas: Nathalie está disposta a «ensinarlle o cu» ó director da SOGINORPA para conseguir un apartamento máis grande. É o que di burlándose e desesperándose á vez, pero tamén o que fai simbolicamente cando decide ir buscar persoalmente o director. É para ensinarlle o seu «cu», a súa «cara de medusa».

«Estamos aquí porque hai unha crise de vivendas»

Estamos aquí porque hai unha crise de vivendas. A película comeza en crise. Acabamos de pasar ó século XXI, e no tocante a realidades sociais estamos aínda no XIX, *«na época de* Germinal», como di Aïcha. Engels escribiu en 1897 *A cuestión da vivenda*, un texto no que fala da crise da vivenda como unha das consecuencias da explotación capitalista. A única solución para a crise da vivenda era, segundo Engels, a revolución proletaria. Máis tarde, Heidegger refírese tamén á «crise da vivenda», pero como algo que nunca poderá ser solucionado. Para el é «a esencia da vivenda», «vivir» estará sempre en crise. A «escena da crise da vivenda» ten lugar no limiar: na antesala, ante a porta, no exterior e no interior dos locais da SOGINORPA. A escena é compartida entre os de fóra e os de dentro, os que están de pé e os que están sentados, os que falan e os que escriben, os que reclaman e os que quedan calados, os que avanzan e os que esperan. «A auga quente» pasa a través de varios limiares, a través de varias portas que se abren e se cerran, que desbordan e posteriormente se retiran da escena. Franquéanse varios limiares, transgrídense varios límites. O limiar é en si mesmo a metonimia do espacio crítico de decisión. O grupo toma a decisión de marchar e de regresar. Algúns retíranse, outros avanzan. Nathalie supera o límite entre o privado e o público: abandona o vestíbulo de SOGINORPA para ir ve-lo director ó seu despacho. Traspasáronse os límites.

Hot Water trata tamén da poética das inscricións sociais e políticas das relacións espaciais. A crise da vivenda pon ó discurso en si mesmo en crise: desorganización, velocidade extrema no proceso de significación, elipses, anacolutos, repeticións. Son imaxes do cómo «coller sitio» en feminino[6]. É unha versión do «colocarse-dar lugar» que é tamén un

[6] «Taking place» *(coller sitio, colocarse) é unha expresión idiomática inglesa que desprazo o significado das palabras que a constitúen. O sitio collido en* Taking place *é un lugar xenérico, que non existe na realidade. É un lugar que non remite a ningures. Un lugar que podería ser verdadeiramente dado ou recibido como un don, fóra de tódolos ciclos de intercambio e dos sistemas de propiedade. Este «tomar» que é un non coller nada a ninguén, e ese «tomar» de «tomar corpo» de «existir». Nesta expresión idiomática* «place» *é sinónimo de ser, de existencia e* «prendre» *de converterse. É o acontecemento, o suceso.*

«Prendre place» *é un «coller» que podería tamén ser un «dar». É o que nós entendiamos aquí por ese* taking place *dun grupo de* mulleres. *É un acontecemento que toma e dá ó mesmo tempo, sen cálculo, sen capitalización, só no momento.*

Queda a cuestión de cómo esta toma de existencia, este lugar utópico podería acondicionarse colectivamente. Sería necesario que sucedese algo na arquitectura mesma, na arquitectura da sociedade.

xesto político. «Coller sitio» é tamén reivindicar un lugar, solicitar un lugar fóra da orde xerárquica preexistente, situarse desde o non-sitio, buscar un mellor lugar para vivir, para ama-la vida.

A rabia, a loucura, a histeria, o dramatismo, o «demasiado dramático»...

A auga circula entre as mulleres, quente, disolvendo a palabra en acción... A auga quente conecta directamente co corporal. É unha figura poética do que sería unha reivindicación en feminino dun lugar para vivir... Non soamente un elemento de confort, senón a metonimia mesma da vida, a figura que condensa as calidades fundamentais dun lugar onde habitar, dun sitio para vivir... É á vez un obxecto de pracer e unha ferramenta de traballo. A auga quente é para estas mulleres un instrumento para cartografa-lo espacio. Limpan colexios. Son inmigrantes do Sur que limpan colexios no Norte. Paradoxalmente, son limpadoras que non teñen a posibilidade de limpar na súa propia casa. Ademais, son limpadoras descendentes de mineiros. O po, a sucidade, a *miseria* están marcadas na súa historia e volven baixo distintas formas no que din, pero tamén no feito de que as súas casas estean situadas preto dos vertedoiros.

Como moitas figuras femininas tráxicas, opóñense coa súa vontade e o seu desexo á *máquina do destino*. A auga quente substitúe ó «sangue» da traxedia grega. Son fillas de mineiros e a falta de auga quente é unha condición herdada, vinculada á pobreza e ó destino dos inmigrantes e dos traballadores. «Estamos aquí para falar polos nosos pais», di Aïcha. Como *As troianas* son testemuñas da traxedia, as que herdan a traxedia e deben levala máis alá...

¿Que fai que sexa imposible acceder lexitimamente a aquilo ó que se ten dereito? Elas denuncian este paradoxo de vivir do mínimo social que fai imposible ter dereito a aquilo ó que se ten dereito... loitan contra este «destino» que a sociedade lles reservou, achegando así, ó teatriño da auga quente, unha dimensión de traxedia grega. É claramente unha parodia da traxedia, pois o ton pasa de maneira constante nas súas palabras do rexistro paródico ó rexistro tráxico. Choran, rin.

É *«demasiado dramático»*, como di Fátima. *«Non falaremos dos nosos problemas porque é demasiado dramático»*. Neste teatro do «demasiado dramático» os homes están case ausentes. Non están mortos como en *As troianas* de Eurípides, senón simplemente non están, ou, se están, non serve de nada. Quedan pasivos e impotentes. As que loitan e se expoñen son as mulleres. O que fai a esta guerra

«demasiado dramática» é o seu desafío irrisorio, o que as mulleres pretenden conquistar non é un país, nin unha cidade, senón só un espacio onde vivir de forma decente, como todo o mundo: unha vivenda con auga quente.

A cuestión da exclusión

Estas mulleres son todas francesas, pero todas teñen nomes estranxeiros. Son fillas de inmigrantes e, dalgún modo, herdan tamén esa condición: non están na súa casa, non están no seu país. Están dobremente excluídas da propiedade, do espacio, tanto na súa calidade de mulleres-traballadoras, como de estranxeiras. Decatámonos de que viven aínda nas casas dos mineiros ou nas casas case en ruínas, cerca de vertedoiros. «O Estado prefire clausurar e amuralla-las casas que dárnolas a nós»: Ter auga quente significa escapar desta condición, ter unha casa digna e facerse un sitio na sociedade. Están os pais, os fillos, varias xeracións, polo tanto, que seguen reclamando o símbolo da integración social. «A auga quente é o máis importante para min».

A miúdo é un «nós» o que fala

O discurso está construído ó mesmo tempo con suxeitos colectivos e individuais. Frecuentemente é un «nós» o que fala: un suxeito colectivo que inclúe persoas presentes, as mulleres, pero tamén as súas familias, os seus pais, os antigos mineiros. Este «coro» é unha entidade cambiante: inclúe outras mulleres, colectivos que as representan, como por exemplo a asociación Dereito á Vivenda. Ese «nós» toma ó seu cargo a tódolos demais; están aí e falan tamén polos outros. «Eu falo pola miña amiga», «Estamos aquí para falar polos nosos pais». As mulleres constitúen así un «coro». Cando Nathalie toma a iniciativa, como unha Andrómaca que traspón no seu drama o drama dos demais, o coro séguea.

Existe a auga quente da linguaxe, a auga que licúa os problemas e libera a palabra, a que conserva a fluidez do desexo e mantén as relacións entre os participantes. Existe o fluxo das palabras entre eles e a cámara. A cámara é en si mesma un continente, un compartimento, un recipiente para a auga quente. A cámara é unha das mulleres. Non hai posición xerárquica para ela. A cámara fala e toma imaxes desde moi cerca. Non é unha posición de espectador: en realidade non ve, senón que está entre elas e fai acto de presencia. Acompañará a Nathalie ata o

seu momento de crise, cando decide xa non gravar máis. A artista é tamén unha das mulleres, a que leva a marea máis lonxe.

Hai auga en Eurípides: está o mar, o que leva a outro lugar *As troianas,* fóra, lonxe da súa casa. A traxedia empeza con Poseidón que sae das augas e termina coa partida por mar. O mar é o lugar que abre e pecha a traxedia. É el, o mar, o que, na traxedia, vencerá os vencedores. Nós estamos nesta especie de teatro, de enorme teatro tráxico que empeza co pranto de Hécuba e termina coas cálidas bágoas de Nathalie.

Finalmente, as mulleres de Aniche non conseguen nada. O que gañan é a convicción de que volverán. Así é como «collen sitio» con auga quente[7].

[7] Nathalie conseguiu un cambio de vivenda, Aïcha e Fâtima aínda esperan a auga quente. Nós prometémonos que volveremos.

L'association (des pas)

En maio de 2001, Alejandra Riera e Doina Petrescu crearon L'association (des pas) como un lugar para a busca e as prácticas cruzadas entre a arte e a arquitectura, entendidas como formas de cuestionamento de contextos sociopolíticos. «Dos pasos» recorda para nós, á vez, todos eses pequenos pasos que hai que dar para realizar un proxecto en común e todos eses «NON» necesarios para converterse en autoproductor/a do significado mesmo da nosa vida. Inmensa obra potencial que é a de facer sitio ou dar lugar á invención dos contextos nos que queremos vivir de tal ou de cal maneira cos demais. Unha asociación non simplemente positiva, non de simple e inxenuo positivismo, non de progreso lineal, senón unha asociación «de pasos», de pausas, de dúbidas e de vacilacións. Unha asociación que inclúe as resistencias e asemade o vencemento destas. Unha asociación que mantén unha negación que se despraza e non se instala.

No ano 2002, *L'association (des pas)* presentou «*unha película non realizable* (4ª maqueta do *traballo-en-curso* (*disposicións-montaxes* (agencements) que inclúen imaxes fotográficas e lendas, textos e documentos de vídeo en consulta), iniciado por Alejandra Riera en 1995 (quedan algunhas liñas por engadir sobre este proxecto).

L'association (des pas) é a autora da exposición e do libro *L'association (des pas), notas-fotografías-preguntas en torno ó Palacio Social ou o Familisterio de Guise,* que trata dun modelo utópico de arquitectura social destinada ós obreiros no século XIX, (Sindicato Mixto, Guise, Francia, maio de 2001, 116 páxinas, obra publicada por iniciativa de Frédéric Panni, conservador do patrimonio). (Traballo de investigación).

L'association (des pas) participou tamén no seminario e na publicación de *First story, Women building new narratives from the XXI siècle*, organizado en Porto (Portugal) por Ute Meta Bauer.

L'association (des pas) participa na actualidade noutras iniciativas de expresión e de reflexión poéticas, entre as que se encontra o nacemento dun proxecto de xardinería participativa no norte de París (estratexias de eco-urbanismo), iniciado por Constintin Petcou e polo Taller de Arquitectura Autoxestionada (asociación 1901 de arquitectos e estudiantes da escola de Paris-Malaquais), en cooperación coa asociación do barrio de La Chapelle. Participou puntualmente en Taking place (grupo informal radicado en Londres que realiza investigacións críticas sobre a teoría e a práctica da arquitectura nos seus puntos de intersección coas diferentes disciplinas artísticas).