

habitada

gabriela golder

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION	4
OBRAS EN EXPOSICIÓN	
Diáspora, 2005	15
Dolor, 2010	16
	18
OBRAS 2009 - 2000	
Rescate, 2009	23
Pasajes, 2009	24
Multitud, 2009	25
Doméstico, 2009	26
	27
FORMAS OF MEMORY AND CULTURAL ACTION	28
FORMAS DE MEMORIA Y ACCIÓN CULTURAL	29
La lógica de la supervivencia, 2009	40
Arrorró, 2009	41
Despojos, 2009	42
ON THE THRESHOLD	44
EN EL UMBRAL	45
Locos de amor, 2009	52
Reocupación, 2008	53
Intemperie, 2006	54
Bestias, 2004	55
Vacas, 2002	56
En memoria de los pájaros, 2000	57

introducción

gabriela golder: **habitada**

introduction

gabriela golder: **habitada**

I
Gabriela Golder was born in Buenos Aires in 1971. She was five years old when Videla launched the coup that gave rise to one of the cruelest periods in Argentine history. In one of her earlier videos¹ Golder used a split screen to show the simultaneous development of her early childhood and the beginning of the dictatorship. The question that the artist asked herself was: "How, in spite of the deaths, the people gone missing and the exiles, was it still possible to keep living a normal life"².

II
After the disappointment of her early studies in communication and sociology, Gabriela joined the Buenos Aires Film University; it was here that she first became acquainted with video. She obtained her Film Director degree in 1995 and continued her studies in Spain, where she took a graduate course at the Santiago de Compostela University. Later she relocated to France, where in 2000 she completed her studies in Hypermedia at the University of Paris 8. Ever since she has lived in different countries, becoming a resident artist at: Kunsthochschule für Medien Köln (2003) and Schloss Balmoral (2004) in Germany, the Wexner Centre for the Arts (2005) in USA, the UQAM in Montreal (2007/2008 in Canada), and Le 104 in Paris, France.

¹ The film in question is entitled *En memoria de los pájaros* (In Memory of the Birds), produced in 2000.

² Extract from Graciela Taquini's text in the exhibition catalogue:

"Sobre una realidad inclaudicable arte y compromiso en Argentina" (About an Inescapable Reality. Art and Commitment in Argentina), 2003. Published by MEIAC and CAB de Burgos.

tinguished awards such as: the Tokyo Video Award in Japan, a prize from the 14th Videobrasil in 2003, the Media Art Award from the ZKM of the same year, the first prize from the National Hall of Visual Arts (Argentina) in 2004 and the Sigwart Blum award, from the Association of Argentine Art Critics in 2007, to name but a few.

The present exhibition, called *Habitada* (Inhabited), is actually part of a curatorial project which we started one year ago and are now presenting to the public for the first time. Our work is usually based on research projects contemplating different issues which later develop into expositions, conferences, workshops or publications. This method of working has already been applied on three separate occasions. We have now started a new research project which, as a whole, can be called Care Crisis; yet it is not of a unitary nature but rather functions as a common research topic which will materialize, or rather be shown to the public, under different appearances. The first one is *Habitada*.

In these times of economic crisis and swimming against the tide, this project is intended to attract our attention to a different kind of crisis which we are experiencing. It does not grab the attention of the media in the same way, but it is indeed, like the former, a global crisis. However, unlike the economic woes, this affects life as a whole. It is the care crisis.

Society used to develop through productive and repro-

I
Gabriela Golder nace en Buenos Aires en 1971. Tenía cinco años cuando Videla dio el golpe de estado dando comienzo a una de las etapas más crudas de la historia de Argentina. En uno de sus primeros videos¹ Golder recurrió a una doble ventana para mostrar cómo se desarrollaban paralelamente los primeros años de su infancia y los de la dictadura. La pregunta que se hacía la artista era "Cómo a pesar de las muertes, las desapariciones y los exilios se pudo seguir manteniendo una vida normal"².

II
Tras la decepción de unos primeros estudios centrados en comunicación y sociología, Gabriela se matriculó en la Universidad de Cine de Buenos Aires. Allí empezó a tener sus primeros contactos con el vídeo. Se licenció en 1995 como directora y continuó sus estudios en España haciendo un curso de postgrado en la Universidad de Santiago de Compostela. Más tarde se estableció en Francia donde terminó en el año 2000 unos estudios especializados en Hypermedia en la universidad de París 8. Desde entonces ha vivido en diferentes países, siendo artista residente en: la Kunsthochschule für Medien Köln (2003) y en el Schloss Balmoral (2004) en Alemania, en el Wexner Centre for the Arts (2005) en EEUU, en la UQAM de Montreal (2007/2008 en Canadá), y en Le 104, en París, Francia.

Actualmente Golder conjuga la producción videográfica con la docencia, es profesora titular de la Universidad Nacional Tres de Febrero y de la Universidad de Maimónides en Argentina y ha impartido regularmente talleres en distintas universidades y centros de arte en el exterior.

Además codirige junto a Andrés Denegri el Centro de investigación en Arte Electrónico, Continente. Por su trabajo en vídeo ha recibido importantes premios como: el Tokio Video Award en Japón, premio en la 14 edición de Videobarceló en el 2003, el Media Art Award concedido por el ZKM el mismo año, el primer premio del Salón Nacional de Artes Visuales en 2004 o el premio Sigwart Blum, de la asociación de críticos de Arte de Argentina en 2007 por citar solo algunos.

¹ El vídeo en cuestión se titula *En memoria de los pájaros* y fue realizado en el año 2000.

² Extraído del texto de Graciela Taquini en el catálogo de la exposición "Sobre una realidad inclaudicable arte y compromiso en Argentina", 2003. Editado por MEIAC y CAB de Burgos.

ductive (or care) work. This division was made possible thanks to the division of labor by gender. Productive work was carried out by men and care work was conducted by women. The backdrop for the consolidation of such a system was that of the fordist family, that is to say, the nuclear family existing within capitalism and defined by such division.

However, the fordist family has now come to its demise. Women's struggles, especially since the 70's, against all injustices and oppressions of the sex/gender system have swept away that family system. One of the factors having the most direct impact on the so-called care crisis is the inclusion of women into the post-industrial labor market. There lies one of the roots, if not the cause, of the current state of affairs. As women leave their homes in search of paid work — designed by and for men — no-one is left to perform family care tasks, that is, life sustainability tasks. The result is either a deficit in the caring necessary for the development of life, or a transformation of the system that provides that caring. This transformation impacts on infinite social realities, and on two with special relevance: a necessary change in the male role within the family and most importantly the transfer of care work into the market sphere and its assignment to immigrant women. This research project is intended to study that social phenomenon and to bring together different fields of knowledge to that end.

III

This exhibition is made up of two pieces. The first, *Dolor* (Pain, 2010), began to take shape the previous year in

Canada and is now being presented for the first time. This work stems from a quest into personal memory, an attempt to exteriorize the artist's own pain through the pain of others. When she talks about her work, Gabriela constantly insists on the need to listen; she ensures that it is possible to find our own feelings, our own fears and experiences, in the stories of others. As she did before in earlier pieces like *Reocupación*, *Arroró*, or even *Concierto diurno*, Gabriela utilizes a concrete working method: listening to the voices of others to tell personal experiences, stories of others which also belong to her and could in turn belong to us ... to all. Unemployed workers, immigrant housewives or women who for different reasons leave their own countries and families to take on, as often happens, the care of others in the host country.

The concept of pain is quite broad; most of us fear physical pain but this is not the worst of pains; there are others far less visible with the ability to enter our lives and stay with us for a long time. We are talking about inner pain, that which arises when someone close cannot be with us, when we are forcefully separated from those whom we love.

During her stay in Canada, Gabriela lived through a personal situation in which she suffered this kind of pain. One way to extirpate it was to invite other women to fill the spaces in her home with their own stories of pain. "I asked them to define "Pain" by choosing a text, a text that to them was Pain."

The video installation features six screens, each of them displaying a woman who shares her story with us

La sociedad se desarrollaba por medio del trabajo productivo y el reproductivo, o de los cuidados. Esta división se pudo realizar gracias a la división del trabajo por géneros. El productivo era llevado a cabo por el hombre y el de los cuidados era cosa de la mujer. El marco en que se consolidó tal sistema es el de la familia fordista, entendiendo por ésta, la familia nuclear inserta en el capitalismo y regida por tal división.

Sin embargo, la familia fordista ha llegado a su eclipse. Las luchas de las mujeres, especialmente desde los 70, contra todas las injusticias y opresiones del sistema sexo/género ha llegado a desmoronar este sistema familiar. Uno de los aspectos que más directamente repercuten en la llamada crisis de los cuidados es la incorporación de la mujer al mercado laboral post-industrial. Ahí tenemos uno de los orígenes, que no causa, de la situación actual. Al desplazarse la mujer a trabajar fuera del hogar en busca de un trabajo remunerado, concebido por y para el hombre, no queda nadie que realice las tareas de cuidados familiares, o sea, de sostenibilidad de la vida. La consecuencia es bien un déficit de los cuidados necesarios para el desarrollo de la vida, bien una transformación en el sistema que los aportaba. Esta transformación alcanza infinitad de realidades sociales pero hay dos con especial importancia: la obligación de cambio del rol masculino dentro de la familia y, el más importante, el desplazamiento de los trabajos de los cuidados a la esfera mercantil y su asignación a la mujer migrante. Éste quiere ser un proyecto de investigación que estudie este fenómeno social e involucre los distintos campos del conocimiento para ello.

III

En esta exposición se presentan dos obras. La primera de ellas, *Dolor* (2010), empezó a gestarse el año anterior en Canadá y esta es la primera vez que se expone. Es un proyecto que parte de una búsqueda en la memoria personal, un intento de exteriorizar el propio dolor de la artista a partir del dolor de los otros. Al hablar de su obra Gabriela insiste constantemente en la necesidad de escuchar, asegura que es posible encontrar nuestros sentimientos, nuestros miedos y experiencias en los relatos de otros. Como hiciera en obras anteriores como *Reocupación*, *Arroró*, o incluso en *Concierto diurno*, Gabriela recurre a un modo de trabajo concreto: escuchar la voz de esos otros para referir experiencias personales, historias de los otros que también son suyas y que a su vez podrían ser nuestras... de todos. Trabajadores desocupados, amas de casa o mujeres migrantes que por diversas razones dejan sus países y sus familias para ocuparse, como ocurre en muchas ocasiones, de los cuidados de otros en el país de acogida.

El concepto de dolor es muy amplio, la mayoría de nosotros tememos el dolor físico pero este no es el peor de los dolores, existen otros menos visibles que son capaces de entrar en nuestras vidas y permanecer largo tiempo con nosotros. Estamos pensando en el dolor interior, aquel que surge cuando alguien cercano falta, cuando nos separan forzosamente de aquellos a los que queremos.

En su estancia en Canadá, Gabriela vivió una situación personal en la que sufrió este tipo de dolor, una manera de sacarlo fue invitar a otras mujeres para que habitaran diferentes espacios de su casa con sus historias de dolor.

through her chosen text. Pain materializes in the touching letter written by Camila to her sister; or in the one read by Sayeh, the Iranian girl, who tells us about the suffering of a grandfather for having his granddaughter far away and for being unable to pay for her studies; in an extract from a Laurent Gaudé book about clandestine immigration; in the fear that a son may die; in the search for identity in a hostile environment filled with oppression, repression and religious fanaticism; in the family drama lived by Nancy ... These women look at the camera as if they were staring pain in the face and remain in silence for a few seconds before they begin to read. First one, then another, little by little their voices join in and their stories of pain blend and entwine, filling the room.

Diáspora (*Diaspora*) is the second piece in the show: a performance recorded in a sequence shot in real time. We observe the artist herself crawling in an empty room. Barefooted, on her knees, and with great effort, she drags her body and licks the floor. The action is harsh and provokes several questions in the viewer's mind: Is this a reference to torture? Perhaps to the oppression of women? Or to the working conditions and jobs assigned to immigrant women? As occurs in other works by the artist, there is a conscious desire for the piece to remain open. The role of interpretation rests with the viewer, who must make their own connections and build on the piece. But the title gives us a hint: "Diaspora" reminds us once again of exile, the forceful abandonment of one's motherland, the pain which comes from all that is left behind, the effort required in adapting to new surroundings and indeed, the matter of identity itself. This video was first presented at the *Desarmadero Naval de Buenos Aires* (Buenos Aires Marine "Chop Shop"), a space

located next to the Immigrant Hotel: the place of arrival for immigrants coming from Europe in the late 19th and early 20th centuries. Now, as Gabriela says, a different kind of immigrant arrives at this point of entry: Peruvian, Bolivian... all of them leaving everything behind to become the labor force of the host country, so often related to household care, just as the video suggests.

In addition to those installations, the space includes an area for à la carte viewing of the artist's videography. It also features other material such as interviews and literature about her work.

IV

Gabriela Golder's artistry can be viewed from different perspectives. Undoubtedly the ideal viewpoint from which to study would be one that allows us to take an oblique look. The reason for this is that her work interconnects multiple ideas which, while not closely linked at first, do bond and empower one another in an enriching way precisely through her work. In this brief catalogue which functions as an introductory essay to Gabriela Golder's visual production, we consulted two female writers about the Argentine artist's videography. They have worked on two of the most recurring themes, or rather two of the most effective perspectives to approach her work: the concepts of memory and woman. Virgínia Villaplana takes on the former; the latter is covered by Victoria Simón. Now, in the little space we have left, we intend to at least take a glimpse at a third indispensable approach to watching Golder's videos: her work on sociopolitical reality.

"les pedí que para definir el Dolor eligieran un texto, un texto que para ellas fuera Dolor."

La videoinstalación se compone de seis pantallas, cada una ocupada por una mujer que a través de su texto está compartiendo con nosotros su historia. El dolor se presenta en la emotiva carta que Camila escribe a su hermana, o en la que nos lee Sayeh, la chica iraní, que nos cuenta de un abuelo que sufre por tener a su nieta lejos y por no poder pagarle los estudios; en un pasaje de un libro de Laurent Gaudé sobre la inmigración clandestina; en el miedo a la muerte de un hijo; en la búsqueda de la identidad en un ambiente hostil de sometimiento, de represión y fanatismo religioso; en el drama familiar que vivió Nancy... Estás mujeres miran a cámara como mirando al dolor a la cara, permanecen en silencio y después de unos segundos antes de empezar a leer. Primero una, después otra y poco a poco sus voces se van sumando y sus historias de dolor se mezclan y enredan habitando la sala.

Diáspora es la segunda obra de la muestra, una performance grabada en un plano secuencia en tiempo real. Vemos la propia artista gateando en una estancia vacía, descalza y de rodillas, se arrastra y va lamiendo el suelo de la sala con gran esfuerzo. La acción es dura y abre al espectador varios interrogantes ¿Es una referencia a la tortura? Quizás ¿Al sometimiento de la mujer? ¿A las condiciones laborales y a los trabajos asignados a la mujer inmigrante? Como en otras obras de la artista la voluntad de que la obra quede abierta es intencionada, le toca al espectador el papel de interpretar, de hacer sus propias conexiones, de continuar la obra, pero el título aporta sus pistas, "Diaspora" nos remite una vez más al exilio,

al abandono forzoso del lugar de origen, al dolor que ocasiona todo aquello que se deja atrás, al esfuerzo que supone la adaptación al nuevo entorno, y como no, a la cuestión de la identidad. Este video fue presentado por primera vez en el Desarmadero Naval de Buenos Aires, este espacio se ubica junto al Hotel de Inmigrantes, el lugar al que llegaban los inmigrantes llegados de Europa a finales del XIX y a principios del XX, ahora como dice Gabriela son otros los inmigrantes que vuelven a ese punto de origen, peruanos, bolivianos... todos ellos dejándolo todo atrás para convertirse en la fuerza de trabajo, tantas veces relacionada con los cuidados domésticos tal y como sugiere el video, del país que les recibe.

Además de estas instalaciones, se ha habilitado en el espacio de exposición una zona para el visionado a la carta de la videografía de la artista. En este espacio también se podrán consultar otros materiales como entrevistas y textos sobre sus obras.

IV

la poética de Gabriela Golder puede ser vista desde diversos ángulos. Desde luego el punto de vista idóneo para estudiarla sería el que nos permitiera una mirada oblícua. Es así ya que en su producción se conectan múltiples claves que, en principio, no tienen una relación estrecha pero que precisamente a través de su obra se unen y potencian de manera enriquecedora. En este pequeño catálogo a modo de ensayo introductorio a la producción visual de Gabriela Golder, hemos querido preguntar a dos autoras sobre la videografía de la artista argentina. Ellas han trabajado sobre dos de los temas más recurren-

The first time we worked with Gabriela Golder was at the show *Sobre una realidad ineludible; Arte y compromiso en Argentina* (About an Inescapable Reality; Art and Commitment in Argentina), co-produced by MEIAC and CAB de Burgos. Qualifying a reality as inescapable draws our attention to the moral need of Argentine art not to turn its back on the historic events taking place early in the first decade of the 21st century. The piece began to take shape in 2001; the political situation lived through by Argentines in the previous thirty years was marked by three events of the utmost significance: a devastating military dictatorship, a no less harmful economic debacle and the resulting generalized, radicalized people's protests of late 2001. The vicissitudes endured by the country throughout those years drew an uninterrupted line joining the past with the present: an indelible mark which appeared on everyday life and leaked into current artistic production.

On that occasion we included in the show two Gabriela Golder videos: *En memoria de los pájaros* (In Memory of the Birds) and *Vacas* (Cows). The former was produced in 2000. As we mentioned, this video splits the screen in two and shows us images of Videla's dictatorship and home movies shot in Super 8. An intimate archeological piece which in turn denounces what became one of the most repressive dictatorships in Latin America. The latter video, from 2002, using a filter which transforms Argentine news footage into almost pictorial work, shows a group of people from the impoverished town of Las Flores who after a livestock truck accident begin to butcher, right by the side of the road, the calves that died in the accident. When that meat runs out, they chase after the calves which are still alive

to sacrifice them right then and there and take a hunk of meat home to feed their families. To transfer that kind of footage — obtained from mass media — to the sphere of art is a risky operation. But it can also be quite useful. It was necessary to extract those images from the fleeting nature of television, where facts are consumed and promptly forgotten. The very structure of these shows prevents reflection. What Golder achieves by moving it into the realm of art is she allows us to think about it. Also, she does not simply record the footage and display it, but adds a series of new formal elements intended to erase any trace of the supposed objectivity of journalistic work, and thus creates a subjective, poetic piece and particularly a piece which unmistakably has a political point of view.

Soon after that, in 2004, she made a video installation called *Bestias* (Beasts). Again, she used effects to transform the images captured by a technological medium into a sequence of overlapping shapes and colors which brought it closer to painting. The footage came from the significant demonstrations that took place on December 20th and 21st 2001, better known abroad under the name of cacerolazo (pot banging protests). On those days the enraged population came out against the ruling class after the *corralito* (banking curbs). It was the last straw; a multitude took to the streets under the motto "out with all" and their force drove President De la Rúa out of the Government House in a helicopter. In *Bestias*, Golder recalls the commotion of those days; the violence lived in the streets in those moments. The installation consists of three large screens arranged in a "U" shape and enclosing a room which takes the viewer deep into that world of violence represented by the images in red.

tes o, quizá mejor dicho, dos de las perspectivas más eficaces para abordar su obra: los conceptos de memoria y de mujer. Del primero se ocupa Virginiía Villaplana y del segundo Victoria Simón. Ahora, en el poco espacio que nos queda, queríamos al menos atisbar un tercer punto imprescindible para mirar los videos de Golder: el trabajo con la realidad social y política.

La primera vez que trabajamos junto a Gabriela Golder fue con ocasión de la muestra *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina* co-producida por MEIAC y CAB de Burgos. Al adjetivar una realidad como ineludible lo que nos interesaba subrayar era la necesidad moral que tenía la producción artística argentina de no vivir al margen de los acontecimientos de importancia histórica que estaban viviendo a principios de la primera década del siglo XXI. La muestra se empezó a preparar en 2001, la situación política vivida por los argentinos en los anteriores treinta años estuvo marcada por tres hechos de absoluta trascendencia: una dictadura militar devastadora, un derrumbe económico no menos dañino y la siguiente generalización y radicalización de las protestas populares de finales del 2001. Los avatares sufridos por el país durante todos esos años dibujaron una línea ininterrumpida que unía el pasado con el presente, una huella imborrable que se evidenciaba en la cotidianidad y se filtraba en la producción artística actual.

En aquella ocasión incluimos en la muestra dos videos de Gabriela Golder: *En memoria de los pájaros* y *Vacas*. La primera fue realizada en el año 2000. Como decíamos, es un video que divide la pantalla en dos y nos muestra imágenes de la dictadura de Videla alternadas con imágenes de videos domésticos en super8. Un trabajo de

arqueología íntima pero a la vez un trabajo de denuncia de la que fue una de las dictaduras más represivas de latinoamérica. El segundo video, del año 2002, muestra, con un filtro que casi convierte en pictóricas unas imágenes grabadas de los noticiarios argentinos, cómo un grupo de vecinos del empobrecido barrio de Las Flores, tras un accidente de un camión de transporte de ganado, acuden a despiezar, en la misma cuneta de la carretera, a las terneras que han muerto en el accidente. Cuando la carne de estas se agota, corren tras las que aún están vivas para sacrificarlas allí mismo y llevarse un trozo de carne a casa con el que alimentar a la familia. Pasar imágenes como éstas, sacadas de los *mass media*, a la esfera del arte, es una operación arriesgada. Sin embargo, puede ser de gran utilidad.

Era necesario extraer esas imágenes de la absoluta efimeridad a la que están expuestas en televisión, donde los hechos son consumidos y olvidados de manera fulgurante. La propia estructura de los programas impide la reflexión y Golder lo que consigue al traspasarla a la esfera del arte es dejarnos pensar sobre ello. Pero además, no graba sencillamente las imágenes y las proyecta, sino que añade una serie de elementos formales nuevos que están destinados a borrar cualquier rastro de la supuesta objetividad del documento periodístico y, de este modo, hace una obra subjetiva, poética y, sobre todo, absolutamente inequívoca en lo político.

Poco después, en 2004, realizó una videoinstalación llamada *Bestias*. En ella, de nuevo utilizaba efectos que convertían las imágenes captadas por un medio tecnológico en una sucesión y superposición de formas y colores que le aproximaba a la pintura. Las imágenes habían

After those years of vindicating effervescence in Argentina, and once certain democratic "normalcy" and minimum economic recovery had been achieved, the vindication issue took a break from the spotlight of Argentina's general artistic output. Gabriela Golder's work shows how she seizes those days of necessary reflection upon what is occurring in her country to work on the subjects that are ever present in her art: woman, memory, identity ... We find pieces such as *Trizas*, *Crashing dishes* and *Concierto diurno*, which will not be dealt with here, as they are the object of careful study in the following texts. But as mentioned, Golder never abandons the observation of the sociopolitical reality, especially that of her own country. In Argentina, there is the birth of a new feeling of failure or at least of frustration of the hopes that were carried by the demonstrations of 2001 and 2002. It is then that some of the best pieces by the Argentine artist emerge, such as *Diáspora* (2005), which has already been discussed, or *Reocupación* (Reoccupation, 2008), a touching conceptual project which is visually massive. It is an audiovisual piece in which the artist establishes a connection with people who have been stripped of their jobs. She asks them to search their physical memories for the actions, the movements, the knowledge acquired by them in their

respective employment. This is, as she explains it, an essay on non-work and a piece of work on identity. Five vertical screens in a room display five ex-workers flawlessly reproducing the body movements they used to perform in their workplace.

The final piece we would like to review in this space, with the intention of pointing out one of the favorite viewpoints from which to approach Gabriela Golder's audiovisual production, is *La lógica de la supervivencia* (The Logic of Survival, 2008). In this piece, the artist is forced to resort to her own production as a reflection of the condition of her country. In *Vacas* we observed an entire neighborhood immersed in a horrifying situation, running after calves to sacrifice them in the middle of the road and so have something to eat. In *La lógica de la supervivencia* we observe, again as she would say, a project of failure. We see a multitude plunging into food. We see a young man being brutally repressed because of it. We see how the illusion of reconstruction vanishes in just three scenes.

Javier Marroquí
David Arlandis

sido tomadas de las importantes manifestaciones de los días 20 y 21 de diciembre de 2001, más conocidas fuera de Argentina bajo el nombre de cacerolazo. Fueron días en los que la población estalló rabiosa contra la clase dirigente tras el corralito. Esa fue la gota que colmó el vaso, la población en multitud se lanzó a las calles bajo el lema "fuera todos" y su impetu hizo salir al presidente De la Rúa de la Casa Rosada en helicóptero. Golder en *Bestias* recoge el tumulto de aquellos días, la violencia que se vivió en esos momentos en las calles. La instalación se compone de tres pantallas dispuestas en "U" de gran formato que forman una estancia donde el espectador se adentra en ese mundo de violencia representado con esas imágenes en rojo.

Pasados estos años de efervescencia reivindicativa de Argentina y conseguida cierta "normalidad" democrática y mínima recuperación económica, la centralidad del tema de las reivindicaciones se va relajando en general en toda la producción artística argentina. En la producción de Gabriela Golder se ve cómo aprovecha esos días de necesaria reflexión sobre lo que está pasando en su país para ocuparse de los temas que siempre están presentes en su poética: mujer, memoria, identidad... Encontramos piezas como *Trizas*, *Crashing dishes*, *Concierto diurno*; piezas de las que no nos ocuparemos ahora por ser objeto de estudio detenido en los siguientes textos.

Pero, como decimos, Golder no abandona nunca la observación de la realidad socio-política, sobre todo la de su país. En Argentina, pronto surge una sensación de fracaso o al menos de frustración de las esperanzas puestas en las manifestaciones de los años 2001 y 2002. Entonces apa-

recen algunas de las mejores piezas de la artista argentina como *Diaspora* (2005), de la que ya hemos hablado, o *Reocupación* (2008) un proyecto emotivo, conceptual y visualmente gigante. Se trata de un proyecto audiovisual en el que la artista toma contacto con personas a las que les han quitado sus puestos de trabajo. Les pide que busquen en la memoria de sus cuerpos las acciones, los movimientos, los saberes que desarrollaban en sus respectivas ocupaciones. Se trata, como ella misma dice, de un ensayo sobre el no-trabajo y de un trabajo sobre la identidad. En sala se pueden ver cinco proyecciones verticales que registran a cinco ex-trabajadores reproduciendo con total perfección los movimientos que eran propios de su cuerpo durante la acción de su trabajo.

La última pieza que queremos reseñar en este breve espacio destinado a señalar uno de los puntos de vista predilectos para acercarse a la producción audiovisual de Gabriela Golder es *La lógica de la supervivencia* (2008). Se trata de un trabajo en el que la autora se ve obligada a volver sobre su propia producción como reflejo de la condición de su país. En *Vacas* vimos a todo un barrio en medio de una situación dantesca, corriendo detrás de terneras para sacrificarlas en medio de la carretera y tener algo que comer. En *La lógica de la supervivencia* vemos, de nuevo como ella dice, un proyecto de fracaso. Vemos como una multitud de gente se abalanza sobre comida. Vemos cómo un joven es brutalmente reprimido por ello. Vemos cómo la ilusión por la reconstrucción se desvanece en solo tres escenas.

Javier Marroquí
David Arlandis

OBRAS EN EXPOSICIÓN

OBRAS EN EXPOSICIÓN

DIÁSPORA, 2005
Videoinstalación



DOLOR, 2010
Videoinstalación

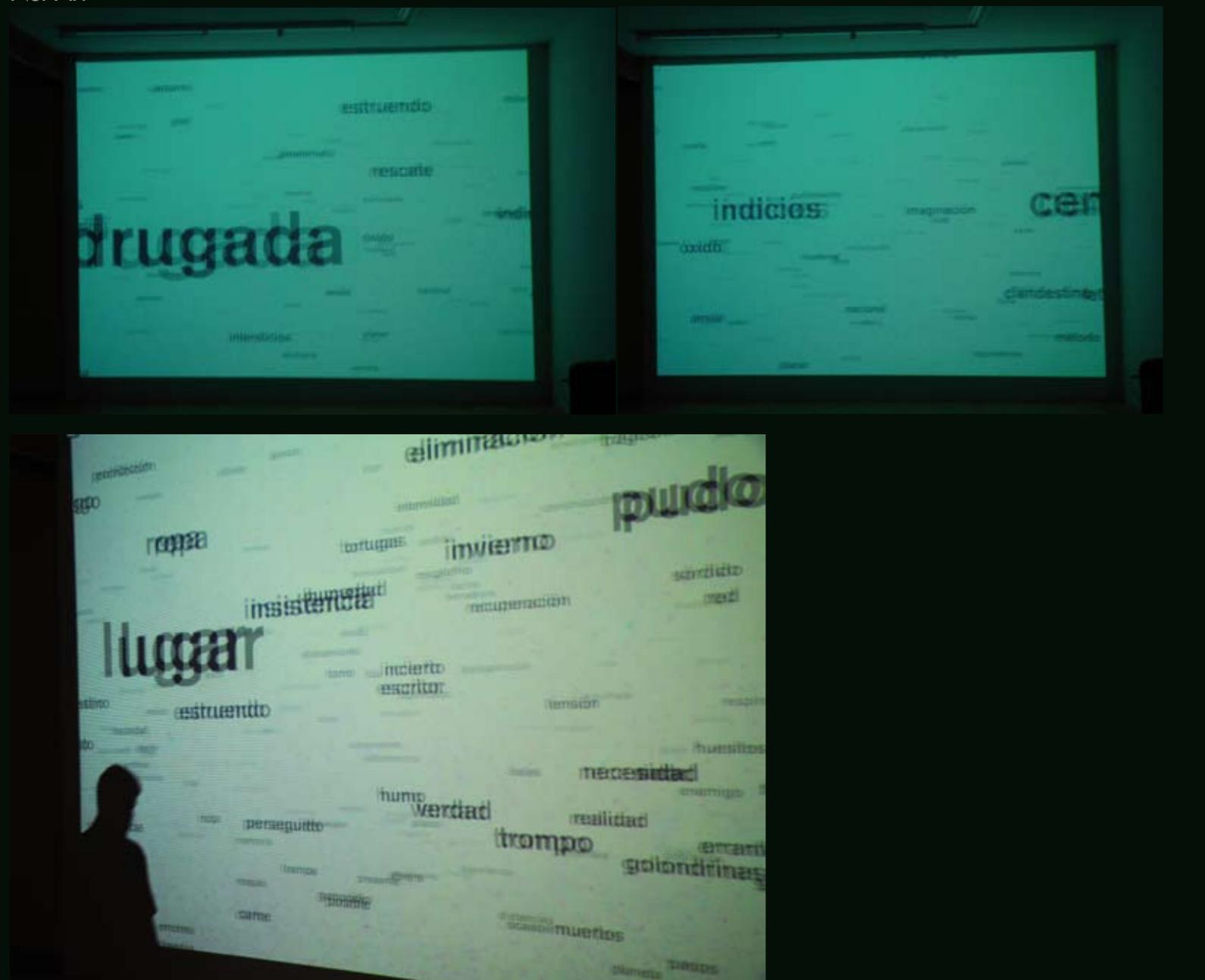




OBRAS 2009 - 2000

OBRAS 2009 - 2000

RESCATE, 2009
Net-Art



24

PASAJES, 2009
Vídeo



25

MULTITUD, 2009
Videoinstalación



26



DOMÉSTICO, 2009
Videoinstalación



27

Forms of Memory and Cultural Action

A dialogue between Gabriela Golder (Argentina) and Virginia Villaplana (Spain).

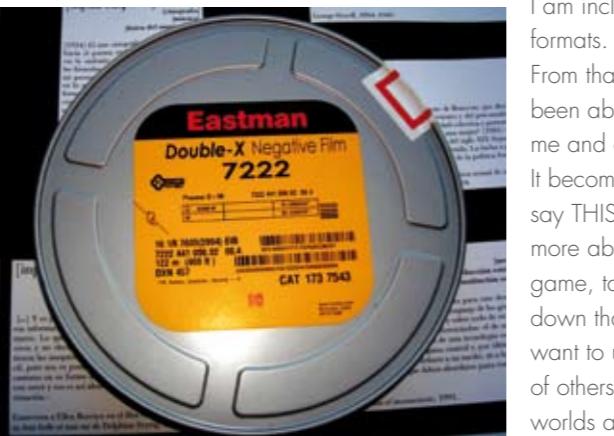
By means of a series of questions, compilations and a selection of extracts around memory and cultural practices, we started an open dialogue that would allow us to get closer to those who now read these words. The following text may be understood as a free essay, an incidental music score, a conveying of shared experiences, of forms, ways of doing and viewpoints on writing and the artistic practice for two voices and different handwriting for a probable infinite grammar.

Can memory be postulated as a personal gesture, an intimate trait that is transformed into a public event? ANA LONGONI. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

Virginia Villaplana: What models do you defend in your artistic practice? (participative research with social groups, interview methodology, documentary studies) What were your beginnings like? How do you collaborate when you create the representations of the people who appear in your pieces?

The story of my life does not exist. That does not exist, there is never a center. Nor is there a path, nor a line. There are vast landscapes that insinuate that there was someone, it is not true, there was no-one. MARGUERITE DURAS

Gabriela Golder: My training was in film, at the Film University. I had just taken different Communication Science and Sociology classes and was quite disenchanted. I was not interested in market research, nor



certain strategies, nor the dogmas, nor...

I had a special interest in Philosophy, Theology, the subjects that triggered questioning.

At that time the Film University had just been created and that is where I went. And all my energies were set on that path. Back then I wrote, did plays, sculpture and thought that film enveloped that entire world. Immediately after I started University, I came across a class where students would watch, discuss and make video art (now that term has dissolved). And that is the path I took, to date. I finished college, obtained a "Director" degree (the inverted commas denote how peculiar I have always thought that term is), yet I have always worked with video, and by video

I am including Super 8 and even other film formats. That is, I am referring to language. From that moment, increasingly, it has all been about opening, generating doubts in me and others, starting discourses.

It becomes increasingly difficult for me to say THIS IS WHAT I WANT TO SAY, it is more about saying, raising, starting the game, taking the floor... I want to travel down that path, I want to listen to others, I want to understand certain things by means of others, I want to find the definitions of worlds among others' worlds, and in turn, I want to interpolate, to ask, to question.

I'm writing you all this from another world, a world of appearances. In a way the two worlds communicate with each other. Memory is to one what history is to the other. An impossibility. Legends are born out of the need to decipher the indecipherable. Memories must make do with their delirium, with their drift. A moment stopped would burn like a frame of film blocked before the furnace of the projector. CHRIS MARKER, Sans Soleil, science fiction and documentary essay-film, 1982. (And obviously...we compile)

I, like you, have tried with all my might to fight forgetfulness.

Formas de memoria y acción cultural

Un diálogo compartido entre Gabriela Golder (Argentina) y Virginia Villaplana (España).

A partir de una serie de preguntas, recopilaciones y selección de fragmentos en torno a la memoria y las prácticas culturales iniciamos un diálogo abierto que nos permita acercarnos a quienes ahora leéis estas palabras. El texto que a continuación sigue puede entenderse como una composición libre, una partitura de música incidental, como un trasvase de experiencias compartidas, de formas, modos de hacer y posiciones sobre la escritura y la práctica artística a dos voces y distintas caligrafías para una probable gramática infinita.

¿Se puede postular una memoria como gesto personal, rastro íntimo convertido en hecho público? ANA LONGONI. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

Virginia Villaplana: ¿Qué referentes defiendes en tu práctica artística? (investigación participativa con grupos sociales, metodología de la entrevista, estudios sobre documental) ¿Cómo fueron tus inicios? ¿Cómo colaboras cuando construyes las representaciones de las gentes que aparecen en tus obras?

La historia de mi vida no existe. Eso no existe, nunca hay centro. Ni camino ni línea. Hay vastos paisajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie. MARGUERITE DURAS

Gabriela Golder: Mi formación es cinematográfica, Universidad del Cine. Venía de hacer varias materias de Ciencias de la Comunicación y de Sociología y sufrí un gran desencanto. No me interesaban los estudios de mercado, ciertas estrategias, ni los dogmas, ni...

Sobre todo me interesaba filosofía, teología, las materias que abrían cuestionamientos.

En ese momento se creaba la Universidad de Cine y ahí me dirigí. Y todas mis energías fueron en ese sentido. Yo escribía, hacía teatro, escultura, y pensaba que el cine condensaba todo este mundo. Enseguida, apenas comenzar la Universidad me topé con una materia en donde se veía, se discutía y se hacía videoarte (ahora ese término se diluyó). Y por



ahí fui, y hasta ahora. Terminé la Universidad, me recibí de "Directora" (va entre comillas porque siempre me pareció tan peculiar ese término), pero siempre me dediqué al video, y cuando hablo de video incluyo al super8, e inclusive a otros formatos cinematográficos. Es decir, hablo de lenguaje.

Desde ese momento, y cada vez más, se trata de abrir, de generar dudas, en mí, y en los otros, de abrir discursos.

Cada vez me cuesta más decir, YO QUIERO DECIR ESTO, se trata más bien de decir, de plantear, de abrir el juego, tomar la palabra... yo quiero recorrer ese camino, yo quiero escuchar a los otros, yo quiero entender algunas cosas a través de los otros, quiero encontrar las definiciones de mundos entre los mundos de los otros, y a su vez quiero interpelar, preguntar, poner en cuestión.

Te escribo desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera, los dos mundos se comunican entre sí. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Un imposible. Las leyendas nacen para descifrar lo indescifrable. La memoria debe desarrollarse en su propia confusión, según su propio impulso. Un momento de respiro la destrozaría como se consume un fotograma delante del proyector. CHRIS MARKER, Sans Soleil, film de ensayo documental y ciencia-ficción, 1982. (Y obviamente...recopilamos)

Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas de combatir el olvido. Como tú, he olvidado. Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?



Like you, I have forgotten. Like you, I have wanted to have an inconsolable memory, a memory of shadows and stone. I have struggled every day, with all my might, against the horror of not completely understanding the reason behind remembering. Like you, I have forgotten. Why deny the evident need for memory? MARGUERITE DURAS, script and dialogues from the film *Hiroshima Mon Amour*, by Alain Resnais, 1959.

Gabriela Golder: So, as I usually say, I believe that my journey, my path is circular, permanently fluctuating between THE SELF and THE OTHERS and between one and thing and another thing, many paths crossing one another. Sometimes I cannot hear the others, I need to come back to myself, shut down, look inside and make other videos and writings, and then I come back out, different. I think, I do, and every time what begins changes, my thoughts are transformed by my creations and vice versa. And thus the movement becomes permanent, looking inside, going out, looking outside, coming back to me... My world fluctuates and I play with that, with the oscillation. I allow myself to be interpolated, questioned, penetrated. Recently, after making projects that included many others narrating for me, telling for me, sharing with me their view of the world—I am referring to *Reocupación* ("Reoccupation" 2006-2010), *Arrró* [Argentine lullaby] (2009), and *Dolor* ("Pain", 2010)—I needed to return to me, to that that which is intimate, small and more silent. I needed to look inside to then come out again. And that is still the case.

My approaching others happens more or less spontaneously at first, I intend it to be human, or rather, like a beaver's work, construction work. I approach someone or an organization, I ask them, I ask rather basic questions at first, I listen, I listen a great deal and I plan a next encounter, and that way I get close to other people, I tell them of my project and I do so even with some doubts.

Other times it is different.

For example, when I did *Arrró* (2009), the contacts were different. In general, I recorded at the first meeting, because what emerged did so because of the meeting. But people called me on the phone, told me stories and then I proposed to them, why don't we record, why don't you sing a song to me. (I remember thousands of anecdotes like that). Even though I have read a lot about documentary making, I took a graduate course, I watch a great deal of them, etc... I still try to make a different kind of approach, more like an offer to do something together. Naturally everything that I have read, watched, etc., stays with me.

Once I was working on a project with some unemployed people who did group work with a psychologist. They were very depressed, unarticulated, not unionized or socialized. Then everything was worse, with no prospects... The question came up: what will you do for us?

And that question seemed essential to me, because it was about how they could use what I did. My answer back then was the idea of exchange, sharing ideas and thoughts. I said, I do video and I would like to show you one afternoon what it is that I do, and I'm open for questions, doubts, anything.

And that is what happened, they watched my videos for about three hours, we talked, had *mate* [Argentine hot drink] and did a physical group activity. They made a physical representation, by movement, of their work desire, what they would like to do.

I did not make a piece from that, that was the whole experience, to share that with them.

So the aim is not always to do something from an activity, a gesture, a movement, but rather to see what happens.

I am increasingly trying to open to that.

Retaining images, words, gestures, metaphors: is it a form of resistance? RODRIGO ALONSO. La necesidad de la memoria. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

MARGUERITE DURAS, guión y diálogos del film *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, 1959.

Gabriela Golder: Entonces, como digo habitualmente, creo que mi recorrido, mi camino es circular, y fluctúa permanentemente entre MI YO, y LOS OTROS, y entre una y otra cosa, muchos caminos entrecruzados.

Algunas veces no puedo escuchar a los otros, necesito volver a mí, me cierro, miro para adentro, y hago otros videos, y textos, y así después vuelvo a salir, diferente. Pienso, hago, y cada vez, lo que comienza es diferente, mis pensamientos se van modificando con mis realizaciones, y viceversa.

Y así el movimiento es permanente, mirar para adentro, salir, mirar hacia afuera, volver a mí...

Mi mundo fluctúa, y yo juego con ésto, con la oscilación. Me dejo interesar, preguntar, penetrar.

Últimamente, después de realizar proyectos en los que incluía a muchos otros que me relataban, me contaban, compartían conmigo su visión de mundo (y pienso en el caso de *Reocupación* (2006-2010), de *Arrró* (2009), o de *Dolor* (2010)). Necesitaba volver a mí, a lo íntimo, lo pequeño y más silencioso. Necesitaba mirar para dentro, para volver a salir. Y eso continúa siendo así.

Mis acercamientos a los otros son más o menos espontáneos en un principio, pretendo que sean humanos, o más bien, como un trabajo de hormiguita, de construcción. Me acerco a alguien, o a alguna organización, pregunto, pregunto cuestiones más o menos básicas primero, escucho, escucho mucho, y planeo un próximo encuentro, y así me acerco a otras personas, y relato mi proyecto, y lo relato inclusive con dudas. Otras veces es diferente.

Por ejemplo, cuando hice *Arrró* (2009), los contactos eran diferentes, en gral. grababa en el primer encuentro, porque lo que aparecía era así porque el encuentro. Pero la gente me llamaba por teléfono, me contaba historias, y entonces yo le proponía, por qué no grabamos, por qué no me canta una canción. (recuerdo miles de anécdotas al respecto).



Si bien leí mucho sobre documental, hice un posgrado, veo mucho, etc.... trato de que mi acercamiento sea más del estilo, yo les propongo hacer algo juntos. Obvio que todo lo que leí, vi, etc. viene conmigo.

Una vez, haciendo una experiencia con desocupados que se juntaban en torno a un grupo de trabajo con una psicóloga, que estaban muy deprimidos, desarticulados, que no estaban sindicalizados, ni socializados, entonces todo era peor, y sin ninguna perspectiva.... Apareció la pregunta, y vos qué nos das?

Y esta cuestión me pareció esencial, porque la cosa era, en qué le servía a ellos lo que yo hacía. Mi respuesta entonces tuvo que ver con la idea de intercambio, de compartir ideas, pensamientos. Yo les dije, yo hago video, y me gustaría mostrarles una tarde lo que yo hago, y estoy abierta a preguntas, inquietudes, a lo que sea.

Y así fue, vieron como 3 horas de mis video, hablamos, tomamos mate, e hicimos un trabajo conjunto, físico. Un momento en el cual ellos representaba físicamente, mediante movimientos, su deseo laboral, lo que a ellos les gustaría hacer.

A partir de eso yo no hice una obra, esa fue la experiencia, compartir con ellos eso.

Entonces, el fin no es siempre hacer algo a partir de una actividad, un gesto, un movimiento, sino más bien es ver qué pasa.

Cada vez más trato de abrirme a ésto.

¿Retener las imágenes, las palabras, los gestos, las metáforas, es acaso una forma de resistencia? RODRIGO ALONSO. La necesidad de la memoria. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

Gabriela Golder: Cuando hice *Reocupación* (2006-2010) el proceso fue distinto. Me acerqué a un grupo de trabajadores desocupados que estaba organizado, sólido políticamente, que luchaba, que militaba. Entonces las cosas se planteaban de otro modo.

Enseguida ellos sintieron que la cosa era de igual a igual. Ellos pen-



cios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

Gabriela Golder: When I did Reocupación (2006-2010) the process was different. I approached a group of unemployed workers that was organized and politically solid; they were activists who struggled. So things were different from the start.

Right away they felt that we were equals. They thought that it would be useful for them to talk, to be heard and seen.

At one point, one of the workers even stared at me, stared into the camera (I was behind the camera) and talked to the president, offering (with tears in his eyes) to keep working. He showed his hands and said: my hands can still work. That was a very intense turning point.

If we show you pictures of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes to the pictures. Then you'll close your eyes to the memory. Then you'll close your eyes to the facts.

HARUM FAROCKI

The experience with Dolor (Pain) was different. I was living in Canada at the time and going through a very painful personal situation. Like never before in my life, the concept of Pain surfaced. I would say to myself: I have Pain. I felt Pain, I lived Pain. Shortly after that I had the need to listen, to find the self between words and images, between narrations and other experiences... I invited several women, most of whom were immigrants, to tell me what is Pain. But I asked them, in order to define Pain, to choose a text, a text that to them was Pain. And I proposed their inhabiting my home with narrations of Pain. Each of them chose a space and read. I listened and observed and then the stories of Pain populated my house. Then my Pain became part of all those pains.

In Resnais we plunge into time, not by means of a psychological memory, which would result in nothing but an indirect representation, nor through an image-memory, which would take us once again to an ancient present, but rather through a deeper kind of memory, a memory of the world that explores time directly and reaches in the past what is subtracted from the recollection. How ridiculous does a flashback seem next to such powerful explorations of time, like in Last Year at Marienbad (Alain Resnais, 1961), with the silent march on the thick hotel carpets opposing each time the image of the past.

GILLES DELEUZE, Cinema I and II: The Movement-Image (1983) and The Time-Image (1985)

(I think of DESPOJOS)

"Then, as usually happens even with the most insignificant dead people, they collected the memories that he could have left them, helping each other and making efforts to be in agreement. But we know this little flame, the shivering in the disturbed shadow. And the agreement arrives only later, with oblivion... Alternative translation of SAMUEL BECKETT'S Malone dies, Ed Alianza, Madrid, 1973, p.57.

Virginia Villaplana: What is memory for you?

Gabriela Golder: Memory helps to create an identity for man, for peoples. Memory is conscience, exercise. My work is about recovering memory, activating memory, inquiring. And observing, showing, making others see, insisting, repeating, insisting again, on the need to create identity from memory.

It is to assume the dialectic between the past, the present and the future. And the dialectic aspect is also present between memory and oblivion. And then I ask myself about the strategies of memory and the strategies of oblivion.

I believe in the duty of memory and I believe in resistance from that place.

saban que les resultaría útil hablar, ser escuchados, visibles.

Inclusive, uno de los trabajadores, en un momento, me miró fijo, miró a la cámara (yo estaba detrás de la cámara), y le habló al presidente, y se ofreció (tenía lágrimas en los ojos), para seguir trabajando, mostró sus manos y dijo, mis manos todavía pueden seguir trabajando. Eso fue un punto de inflexión muy fuerte.

Cuando les mostremos imágenes de las heridas producidas por el Napalm ustedes cerrarán los ojos. Ustedes cerrarán los ojos frente a las imágenes, luego cerrarán los ojos frente a los recuerdos, luego cerrarán los ojos frente a los hechos. HARUM FAROCKI

La experiencia de Dolor fue diferente. Yo estaba viviendo en Canadá, viviendo una situación personal muy dolorosa, como nunca en mi vida aparecía el concepto de Dolor, me decía, tengo Dolor. Sentía Dolor, vivía Dolor.

Un corto tiempo después, aparece esa necesidad de escuchar, de buscar lo propio entre palabras e imágenes, entre otros relatos, otras vivencias.... Invité a varias mujeres, la mayoría de ellas inmigrantes, a decirme qué es el Dolor. Pero les pedí que para definir el Dolor eligieran un texto, un texto que para ellas fuera Dolor. Y les propuse habitar mi casa, habitarla con los relatos de Dolor. Cada una de ellas eligió un espacio, y leyó. Y yo escuché, miré, y entonces los relatos de Dolor habitaron mi casa, y mi Dolor, entonces, era entre todos esos dolores.

En Resnais nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Qué ridículo parece el flash-back al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, 1961) la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel oponiendo cada vez la imagen del pasado.



GILLES DELEUZE, Estudios sobre Cine I y II: La imagen-movimiento (1983) y La imagen-tiempo (1985).

(Pienso en DESPOJOS)

"Entonces, como suele hacerse incluso con los muertos más insignificantes, reunieron los recuerdos que él hubiera podido dejarles, ayudándose unos a otros y esforzándose por ponerse de acuerdo. Pero conocemos esta llanura, esos temblores en la sombra turbada. Y el acuerdo sólo llega más tarde, con el olvido... SAMUEL BECKETT, Malone muere, Ed Alianza, Madrid, 1973, p.57.

Virginia Villaplana: ¿Qué es para ti la memoria?

Gabriela Golder: La memoria hace a la identidad de las personas, de los pueblos. La memoria es conciencia, es ejercicio. Mi trabajo tiene que ver con la recuperación de la memoria, la activación de la memoria, la indagación. Y el ver, el mostrar, el hacer ver, el insistir, el repetir, el seguir insistiendo, la necesidad de construir identidad a partir de la memoria. Es asumir la dialéctica entre pasado, presente y futuro.

Y también aparece la cuestión dialéctica entre memoria y olvido. Y entonces me pregunto por las estrategias de la memoria, y por las estrategias del olvido.

Creo en el deber de memoria, y creo en la resistencia desde ahí.

¿Qué sucede cuando en un viaje intentamos recoger lo que experimentamos en las carreteras y observamos en sus márgenes? ¿Es posible sacar una imagen de conjunto? [...]

Con rostros esperanzados los vendedores se dirigen a los escasos coches que circulan.[...]

Ancianas, un hombre apoyado en su bastón, familias de gitanos con o sin coche, campesinos con carretas, chicas jóvenes solas o en grupo sentadas al borde de la carretera.[...] ¿Dónde están sus aldeas? ¿No tienen trabajo? ¿Les compensa ese largo camino tras posibles compradores por unos pocos marcos?

Lugares y mundos que no despiertan interés mediático caen en el olvido. Se apagan los focos y en la oscuridad queda lo que

What happens when we travel and try to capture what we experience in the streets and we observe by their side? Is it possible to obtain an overall image? [...]

With hope in their faces, the street vendors approach the few cars passing by [...]

Old women, a man with a kiln, gipsy families with or without cars, peasants with carts, young girls by themselves or sitting in a group by the side of the road [...] Where are their villages? Don't they have a job? Does the long road compensate them after possible buyers for a few marks?

Places and worlds that don't appeal to the media fall into oblivion. The lights go off and in the dark remains that which needs the urgent attention of the public: Poverty, abandonment and fear of the Estate terror. The image in the film follows the path of the journey, the geographic line that runs through southeast Europe, from Berlin through Poland, Check Republic, Slovakia, Rumania and Bulgaria down to the Black Sea. The trip continues in a cargo ship towards Odessa (Ukraine) and from there covers the coast all the way to the southeast corner, Istanbul. We see streets, markets, towns, cities and varying architectures. The encounter with peoples and places generates filmic miniatures. Almost imperceptively, they compare the old with the new, insinuate and clarify.

Some of the still photographs alternated in the film have been taken behind the windshield of the moving car. The car becomes an extension of the camera, which is visible in the unclear image [...] There is a need to photograph [...] situations parading at full speed —precise observations of everyday life that becomes blurry in its fleeting march. After Perestroika and the fall of the wall, the borders of the Eastern states seem to have opened, although they are in reality more insurmountable. Enormous territories have become blank areas in the political map, abandoned regions, cast into the economic crisis unleashed by the industrial and agricultural reform. New power structures have emerged, which are ambiguous, ignored or denied by the international community and which now make the search for vital resources even more difficult. [...] We see the new nomads (teachers, lawyers, peasants, craftsmen) doing business by the numerous border crossings, on

the side of the big and small streets, in the ghost towns of rural areas, at markets and bus stops and in the noisy cities of Odessa and Istanbul.

ULRIKE OTTINGER, Southeast Passage. A trip to new blank zones of the European map. 2000. Documentary film-installation structured in three parts: the first one travels from Berlin to Eastern Europe; the second and third ones are two urban excursions: Odessa and Istanbul.

Gabriela Golder: ... this passage is quite surprising to me. It is like describing the images of a piece that I would like to create —my family, on both sides, comes from that area (from Bessarabia, from Odessa; my father studied in Moscow a few years before I was born). All the stories, the images, the sounds (Russian in arguments, in stories, in lullabies) and later the other stories, communism, the fall of the wall (I think of the fall and the intimate dimension that it had in my own family...). A journey that I once thought of embarking on with my father, who spoke perfect Russian. Returning, inquiring, circulating around vestiges...)

Virginia Villaplana: What kind of poetic dimension do you find in the collective and the personal memory? What is the social dimension, in your opinion, that can be carried out from the art sphere?

Gabriela Golder: In my work I can find two more or less clear categories.

Collective memory/personal memory and the others/the self, or listening to the others and looking inside (as I said before, everything is increasingly mixed together)

As regards the collective memory, we can talk of Vacas ("Cows", 2002), Bestias ("Beasts", 2004), Multitud ("Multitude", 2008), La lógica de la supervivencia ("The Logic of Survival", 2009), Arrroró (2009): the memories of others but also my own and so many crossovers. Diáspora ("Diaspora", 2006): the collective aspect, immigration, women's work, but all of this in my body, so again, the crossover.

Each picture shows a past but deciphers a future. CHRIS MARKER. *La Jetée*, 1962.

precisa con urgencia de la atención pública: pobreza, desamparo y miedo ante el terror del Estado. La imagen del film sigue el curso del viaje, la línea geográfica que atraviesa el sureste de Europa, desde Berlín pasando por Polonia, la República Checa, la República Eslovaca, por Rumanía y Bulgaria hasta el Mar Negro; el viaje continúa en carguero hacia Odessa (Ucrania) y de ahí recorre la costa hasta el extremo sureste, Estambul. Se ven calles, mercados, pueblos, ciudades y distintas arquitecturas. El encuentro con gentes y lugares genera miniaturas filmicas. Estas comparan casi imperceptiblemente lo nuevo con lo viejo, insinúan y aclaran.

Algunas fotografías fijas intercaladas en la película se han sacado a través del parabrisas del coche en marcha. El automóvil se convierte en extensión de la cámara y esto se ve en la falta de nitidez de las imágenes [...]. Hay que fotografiar [...] situaciones que desfilan a toda velocidad - precisas observaciones de la vida cotidiana borrosa en su fugaz desfile-. Después de la Perestroika y la caída del muro las fronteras de los estados del Este parecen haberse abierto, pero en realidad son más insalvables. Enormes territorios estatales se han convertido en zonas en blanco dentro del mapa político, regiones abandonadas, arrojadas al caos económico provocado por la reconversión industrial y agrícola. Han surgido estructuras de poder ambiguas, ignoradas o desmentidas por la comunidad internacional, que ahora dificultan todavía más la búsqueda de recursos vitales. [...] Vemos a los nuevos nómadas (maestros, abogados, campesinos, artesanos) comerciando en los numerosos pasos fronterizos, al borde de las grandes y pequeñas carreteras, en las aldeas fantasma de las zonas rurales, en mercados y estaciones de autobuses y en las bulliciosas ciudades de Odessa y Estambul.

ULRIKE OTTINGER, Pasaje Sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa. 2000. Film instalación documental estructurado en tres partes, la primera parte Viaje desde Berlín a la Europa del Este, la segunda y tercera dos incursiones urbanas: Odessa y Estambul.

Gabriela Golder: ... me sorprende mucho este

texto. Es como la descripción de las imágenes de una obra que quisiera hacer — mi familia (materna y paterna) viene de esa zona (de Besaravia, de Odessa, mi padre estudió en Moscú pocos años antes de que naciera yo) y en mi todos los relatos, imágenes, sonidos (el ruso en las discusiones, en las historias, en las canciones de cuna) y más tarde los otros relatos, el comunismo, y la caída del muro, (pienso en la caída del muro y en la dimensión íntima que esto tuvo en mi familia.....). Un viaje que alguna vez pensé hacer junto a mi padre, que hablaba perfectamente el ruso. Volver, indagar, moverme entre los vestigios.....)

Virginia Villaplana: ¿Qué dimensión poética rescatas de la memoria colectiva y personal? ¿Cuál es la dimensión social que para ti se puede llevar a cabo desde la esfera del arte?

Gabriela Golder: En mis trabajos puedo encontrar dos categorías, más o menos claras.

La memoria colectiva / la memoria personal y los otros/yo o escuchar a los otros y mirar para adentro (como te decía antes y cada vez todo esto más cruzado).

En relación con la memoria colectiva, podemos hablar de Vacas (2002), de Bestias (2004), de Multitud (2008), La lógica de la supervivencia (2009), Arrroró (2009) (las memorias de los otros, pero también mi memoria, y tantos cruces), Diáspora (2006) (lo colectivo, la inmigración, el trabajo de la mujer, pero todo esto en mi cuerpo, o sea nuevamente el cruce).

Cada foto muestra un pasado pero descifra un futuro. CHRIS MARKER. *La Jetée*, 1962.





With regard to personal memory, we can think of *Vacio* ("Void", 2005): my memory, my reflection, my discovery; *En memoria de los pájaros* ("In Memory of the Birds", 2000): mine, that of others, collective memory; *Reocupación* (2006-2010): the memory of workers, the memory of work, but also that of construction/de-

struction of a nation's project; *Concierto Diurno* ("Daytime Concert", 2006) and its single-channel version *Doméstico* ("Domestic", 2007): women's memory (what did it mean to them to smash dishes), gender and violence. I also think of the book I wrote with teenage girls in Bad Ems, Germany: *Private Motions-Public Space* (2004), including their stories, their drawings, their pictures, their problems as teenagers, as women...

Also *Postales* ("Postcards", 2000) and *Rescate* ("Rescue", 2009), two Net Art pieces. *Postales* raises the issue of movement, translation, a personal diary and love stories.

Rescate (2009) is also a very personal piece, completely blended in turn with collective memory. *Rescate* (2009) talks of words gone missing, of words in books gone missing, of words written by writers who were assassinated, missing or exiled. Of words recovered.

And I played with these words, gave them visibility, opened a dialogue (it is also an interactive piece, a video installation).



I have just finished a piece I made in San Paolo, in an abandoned hotel from the early 20th century, where something happened that was quite interesting, something like engaging in a dialogue with the thousands of possible stories lived in this hotel. Recover the memories. What would it be like to make a video about this place? It is all fiction, but everything could have occurred. I allow myself to create stories from possibilities or from the possible stories embedded in the walls, the furniture, the beds... And that movement always emerges, swinging between what is visible and what is imaginable. So it becomes memory, so it becomes the construction of memory and from there, ludic swinging —sometimes.

I believe that the social dimension can be massive, since it is about raising thoughts, doubts, thoughts again, conscience, visibility, reflection, space. Because it interpolates the other, because it interpolates the situation.

In general I never tell myself, today I will make a piece on collective memory, or today I will make a more intimate piece. I place myself within the space, life runs through me, I let it pierce through me, I think, I think a lot, I get closer, I look around, I think again and I do, I do and I keep thinking. My process involves doing and thinking permanently and simultaneously.

There is a belief that where information is abundant, there is a superabundance of memory. However, the present shows us that is not the case at all. Information is not memory. It does not contribute to memory, but rather works only in its own interest. And its interest is for everything to be immediately forgotten to then assert the unique, abstract truth of the present and then assert itself as the only one adapted to that truth. The more the facts abound, the more the feeling of its undifferentiated equality imposes

En relación a la memoria personal podemos hablar de *Vacio* (2005), mi memoria, mi reflexión, mi descubrimiento, de *En memoria de los pájaros* (2000), la mía, la de los otros, la colectiva, *Reocupación* (2006-2010), la memoria de los trabajadores, la memoria del trabajo, pero también la construcción/destrucción de un proyecto de país, *Concierto Diurno* (2006) y su versión monocanal *Doméstico* (2007), la memoria de mujeres (qué significaba para ellas romper platos), género y violencia. También pienso en el libro que hice junto a mujeres adolescentes en Bad Ems, Alemania, *Private Motions-Public Space* (2004), con sus relatos, sus dibujos, sus fotos, sus problemáticas, en tanto adolescentes, en tanto mujeres... También están *Postales* (2000) y *Rescate* (2009), dos obras de Net Art. En *Postales* aparece la cuestión del desplazamiento, la traducción, el diario íntimo, las historias de amor.

Rescate (2009) también es una obra muy personal, y a su vez absolutamente atravesada por la memoria colectiva. *Rescate* (2009) habla de las palabras desaparecidas, de las palabras de libros desaparecidos, de las palabras escritas por escritores asesinados, desaparecidos, exiliados.... De palabras recuperadas.

Y yo jugué con esas palabras, les di visibilidad, planté un diálogo (es una obra interactiva también, una videoinstalación).

Acabo de terminar una obra que realicé en San Pablo, en un hotel de principios del siglo XX, abandonado, y entonces apareció algo que me resultó muy interesante, algo así como establecer un diálogo con las posibles miles de historias vividas en ese hotel. Recoger las memorias ¿Cómo sería plantearse hacer un video sobre este lugar? Todo es ficción, pero todo podría haber sido. Me permito crear historias a partir de las posibilidades, o, de las historias posibles impregnadas en las paredes, los muebles, las camas.... Y siempre aparece ese movimiento que va entre lo que se ve y lo que se imagina.

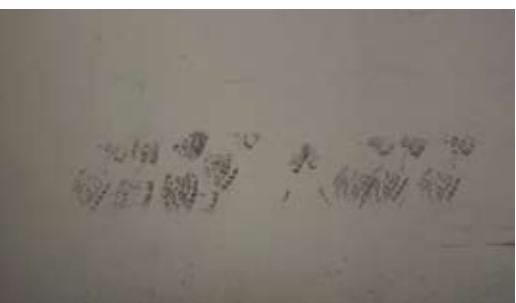
Entonces es memoria, entonces es construcción de memoria, y a partir de ahí un vaivén lúdico —algunas veces—



Creo que la dimensión social puede ser inmensa, porque es plantear pensamiento, duda, nuevamente pensamiento, conciencia, visibilidad, reflexión, espacio. Porque interpela al otro, porque interpela la situación.

En general no aparece en mi el planteo, hoy voy a hacer una obra sobre la memoria colectiva, u, hoy voy a hacer una obra más íntima. Me sitúo en un espacio, la vida me atraviesa, me dejó atravesar, pienso, pienso mucho, me acerco, miro alrededor, vuelvo a pensar, y hago, hago y sigo pensando. En mi proceso hay hacer y pensamiento, permanentemente, y al mismo tiempo.

Existe la creencia de que donde abunda la información hay superabundancia de memoria. Sin embargo, el presente nos demuestra que esto no es así en absoluto. La información no es la memoria. No acumula para la memoria, sólo trabaja en beneficio propio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato para afirmar así la verdad única y abstracta del presente y afirmarse luego ella misma en su poder como el único adecuado a esa verdad. Cuanto más abundan los hechos, más se impone el sentimiento de su igualdad indiferenciada. Más se desarrolla, también, la capacidad de convertir su yuxtaposición



itself. And the capacity also expands to transform its endless juxtaposition into the impossibility to conclude, to read in the facts the meaning of a story.

JAQUES RANCIÈRE, *Film Fables. Reflections about fiction in film*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

Virginia Villaplana: What should we do to prevent memories configured by new technologies in poetic-resistance dimensions from being reduced to mere technological effects?

Gabriela Golder: In my path, memory, the search for memory, inquiring, they all have to do with an encounter. I meet with the others, listen to them. They ask me questions and new elements are born, many of which were unimaginable.

So technology is used as a tool (in the past I used to pay more attention to the specific "language" created with these tools). In the case of *Arrorró* (2009), created with an almost entirely digital platform, emotion is the first thing to emerge, the most powerful part of the project. Even I was surprised, as the project grew, by the emotion emanating, by what happened with the participants, with the recipients.

In the same way, if we look at any other piece, we could consider each of them in detail.

I think of *Rescate* (2009), both in its web format and the installation version, where the words appear "on stage", on the screen. My voice names them and rather because it names them, they appear. I think of the reception instance and the human voice, in this case my voice, which is much more powerful than any other media or technological device. And without the voice, this piece ceases to exist. The voice and



Virginia Villaplana/
Gabriela Golder,
December-January
2009-2010

the register of this voice, the exhaustion, the repetition, the effort, a state, that is the most powerful part of the project.

I can't help but express the existing tensions between the need to take from the past images, teachings, going back to reread, to re-say, to change, and the possibility of a different future. A different "to come" (l' à venir used by Jacques Derrida), a different future, a different thing to be accepted that is not foreseen or foreseeable. How to get out from that past that, unresolved, repeats itself traumatically. Will we never learn? This afternoon, a far-sighted character in a film (The Air I Breathe, Jieho Lee, 2007), talked about his capability to accept that a foreseen future, a future that has already been seen, was then an inalterable future. Only the unknown gives us the possibility, or not, to change something that is to come. LAURENCE RASSEL.

Virginia Villaplana: What relationship do you propose between memory and story in your artistic practice?

Gabriela Golder: My work contains, in particular, a reflection about memory. And indeed it contains stories, but always through memory. I am interested in the narration, the re-signification, the collective creation, the meanders, the uncertainties.

Story and narration, that's it. Story and narration and thousands of layers, filters, sounds in the far. That is what I collect and compile.

interminable en imposibilidad de concluir, en imposibilidad de leer en ellos el sentido de una historia.

JAQUES RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

Virginia Villaplana: ¿Cómo hacer para que las memorias configuradas por las nuevas tecnologías desde dimensiones de resistencia poética no queden reducidas a meros efectos tecnológicos?

Gabriela Golder: En mi camino, la memoria, la búsqueda de la memoria, la indagación, tiene que ver con el encuentro, me encuentro con los otros, los escucho, me preguntan, y se generan nuevas cosas, muchas de ellas impensadas.

Entonces, el uso de tecnologías tiene ver con herramientas (en otros momentos me ocupaba más del "lenguaje" específico construido con estas herramientas). En el caso de *Arrorró* (2009), donde la plataforma es casi totalmente digital, la emoción es lo primero que aparece, es lo más potente del proyecto. Yo misma me sorprendí, cuando el proyecto fue creciendo, de la emoción que surgía, de lo que pasaba con los que participaban, con los receptores.

Y así con cada trabajo, podríamos pensar en detalle en cada uno de ellos.

Pienso en *Rescate* (2009), tanto en la versión web como instalación, cuando aparecen las palabras "en escena" sobre la pantalla, mi voz las nombra, más bien, porque las nombra aparecen. Pienso en la instancia de recepción, y la voz humana, en este caso la mía, es mucho más poderosa que cualquier mediatisación o dispositivo tecnológico. Y sin la voz ese trabajo no existe. La voz, y agrego, el registro de esta voz, el cansancio,



la repetición, el esfuerzo, un estado, eso es lo más potente del trabajo.

Yo no puedo sino expresar las tensiones entre la necesidad de tomar del pasado las imágenes, las enseñanzas, de volver allí para releer, para volver a decir, para cambiar, y la posibilidad de un futuro diferente. Un otro por venir (l' à venir utilizado por Jacques Derrida), un

otro porvenir, un otro a aceptar, no pre-visto, no previsible. Cómo salir de este pasado que, jamás resuelto, se repite de manera traumática. ¿No se aprenderá jamás? Esta tarde, un personaje de una película (The Air I Breathe, Jieho Lee, 2007), previsor, hablaba de la facultad que tenía de poder aceptar que un futuro previsto, un futuro ya visto, fuera entonces un futuro inalterable. Sólo lo desconocido nos permite tener la posibilidad, o no, de cambiar algo del porvenir. LAURENCE RASSEL.

Virginia Villaplana: ¿Cuál es la relación que propones entre memoria e historia en tu práctica artística?



Gabriela Golder: En mis obras aparece sobre todo una reflexión sobre la memoria. Y claro que aparece la historia, pero siempre a través de la memoria. Me interesa el relato, la resignificación, la construcción colectiva, los meandros, las incertidumbres.

Historia y relato, es eso, historia y relato y miles de capas, filtros, sonidos a lo lejos. Es eso lo que recojo y recopilo.

Virginia Villaplana/
Gabriela Golder,
diciembre-enero
2009-2010



DESPOROS, 2009

Vídeo



On the Threshold

Notes on the female element and women in the work of Gabriela Golder

It's a privilege to see
So much confusion

Marianne Moore

In Gabriela Golder's career, the choice of video as a means of expression took place from the very beginning, when she studied film in the early 90's. Very early on she discovered that her quest connected more readily with austere and solitary forms of production, with the plastic nature of images and with the construction of a poetic language than with the collective, compartmentalized work of the film industry. She then resorted to differing tools and support according to the project and ultimately it was her own voice, not the language of the means employed, that prevailed. A voice aware of its literary, especially poetic, influences from modern cinema and contemporary art.

Gabriela Golder's work is also to a great extent populated by women. Little girls trying to keep their balance, reading about love; women smashing plates against the floor, subtly furious or dispassionate; they assert themselves in their spaces as if the body, beyond language and through the intensity of its own physical presence would open an almost always tense, or at least intense, bond with its surroundings and with the others.

The woman's body as a receptacle of an increasingly

overflowing chaos is, in Gabriela Golder's work, a purely contemporary subject. An observed entity who observes intensely in return, like in *Resistencia* ("Resistance", video installation, 2000), making a super-human effort not to blink, to keep her eyes wide open, to stare and stare at the time which she inhabits until she breaks into tears. In this dialectic, many times playfully swinging between looking, forcing to look and being looked at, Gabriela confronts the others as a way to travel into her own inner space.

Since 1992, in her early work with video and short fictional films, the female body appears as a subject which is restless because of itself, open to doubt, exposed to the difficulty of existence. That is why many times these women are created on the limit of what is visible. Buried underwater in a bath surrounded by flowers (*Irreversible*, video installation, 2005), drowned by a scream or the very silence (*Silencio — Silence* — video installation, 2003; *Intemperie — Out in the Open* —, video installation, 2006), the woman appears and vanishes, as if by showing herself (in many cases it is her own body starring in the scene), the artist would simultaneously chase them away. There is within them an element at stake which belongs to the order of absence, of secret, of a threat to sense. A "lack of knowledge" insistently inhabits the work of Gabriela Golder and its enunciation, the quest and the doubt as central stylistic features, emerge in her pieces through persistent questions, repetitions, enumerations and silences. In them, image is not a given element which we assimilate to interpret or consider in a literal way, but rather it brings question marks, revives suspicions and imposes losses, loneliness and anguish.

Between men and women, between social classes, between the individual and the system, tension seems

En el umbral

Apuntes sobre lo femenino y la mujer en la obra de Gabriela Golder

It's a privilege to see
So much confusion

Marianne Moore

En la trayectoria de Gabriela Golder la elección del video como medio de expresión tiene lugar desde el comienzo, cuando ella es estudiante de cine a principios de los años 90. Muy pronto comprende que su búsqueda comulga más con formas de producción más austeras y solitarias, con la plástica de las imágenes y la construcción de un lenguaje poético que con el trabajo colectivo y compartimentado de la industria cinematográfica. Luego se servirá de distintas herramientas y soportes según el proyecto y es su propia voz, no ya el lenguaje del medio que utilice la que va a prevalecer. Una voz consciente de sus influencias literarias, sobre todo poéticas, del cine moderno y el arte contemporáneo.

La obra de Gabriela Golder está, además, en gran medida habitada por mujeres. Niñas intentando mantener el equilibrio, leyendo textos sobre el amor, señoritas rompiendo platos contra el piso, sutilmente furiosas o impasibles, ellas se afirman gestualmente en los espacios como si el cuerpo, más allá del lenguaje y por la intensidad de su sola presencia física inauguraría un vínculo casi siempre tenso o al menos intenso con su entorno y con los otros. El cuerpo de la mujer como recipiente contenedor de un

caos cada vez más desbordante es, en la obra de Gabriela Golder, un sujeto netamente contemporáneo. Un ser mirado y que mira intensamente, como en *Resistencia* (videoinstalación, 2000), haciendo el esfuerzo inhumano de no pestañear, de mantenerse bien abiertos para mirar y mirar el tiempo que habita, hasta las lágrimas. En este vaivén dialéctico, muchas veces lúdico, entre el mirar, el forzar a mirar y el ser mirado, Gabriela se dirige a los otros como un modo de viajar hacia sus propios espacios interiores.

Desde 1992 en sus primeros trabajos en video y cortometrajes de ficción, el cuerpo femenino aparece en su obra como un sujeto inquieto de sí mismo, abierto a la duda, expuesto a la dificultad de la existencia. Por eso estas mujeres se construyen muchas veces en el límite de lo visible. Sepultada bajo el agua en una bañera rodeada de flores (*Irreversible*, videoinstalación, 2005), ahogada por el grito o el silencio mismo (*Silencio*, videoinstalación, 2003; *Intemperie*, videoinstalación, 2006), la mujer aparece y se esfuma, como si al mostrarlas/mostrarse (ya que en muchos casos es su propio cuerpo quien protagoniza la escena) la artista las pusiera simultáneamente en fuga. Algo se juega entonces en ellas que pertenece al orden de la falta, del secreto, de cierta amenaza al sentido. Un "no saber" habita insistente la obra de Gabriela Golder y su enunciación, la búsqueda y la duda como rasgos estilísticos centrales, se ponen en evidencia en sus obras a través de preguntas insistentes, repeticiones, enumeraciones, silencios. En ellas la imagen no es algo dado que tomamos para interpretar o pensar literalmente sino que trae cuestionamientos, reaviva sospechas, impone pérdidas, soledades, angustias. Entre hombres y mujeres, entre clases sociales, entre el individuo y el sistema, la tensión parece no tener solución

to have no possible solution outside of poetic answers. Two clear, albeit not unpolluted spaces emerge in her pieces: the intimate, luminous and in turn dull space of her personal story and the collective space. To obtain a classification, which will surely lack absolute fairness, we can group her pieces according to those criteria and relate them back to the artist's figure, which crosses all of them transversely.

Metaphor and Action

With the exception of a few pieces¹, where the artist resorts to conceptual, plastic work with real images from television to make us think about social oppression, resistance, survival and the way we look at certain unfortunate, socially violent events, in every Gabriela Golder piece, the female figure somehow emerges to take hold of our attention. Even in pieces where she seems to be absent or blended into a collective set, as is the case with *Reocupación* ("Reoccupation", video installation, 2008), *Rescate* ("Rescue", net.art and video installation, 2009) or *Arrró* — Argentine lullaby — (video installation and net.art, 2009), the female element surfaces through the artist's own insinuation in the piece or the process of the piece.

¹ I am referring to *Vacas* ("Cows", single-channel video, 2002),

Bestias ("Beasts", single-channel video, 2004), *La lógica de la supervivencia* ("The Logic of Survival", single-channel video, 2008) and *Multitud* ("Multitude", video installation, 2008).

our skin like a drum for great politics to begin", wrote Gilles Deleuze. In this act which precedes the piece, the act of facing the other, of rescuing with the other a forgotten gesture or a song which is part of childhood, lies her entire political dimension and one of the key points to consider about her work: to always place her view in relation to that of others, to confront, converse, learn, find that which is hers in the others and build her own identity not only out of her own traits and obsessions but also through a deep sense of belonging to a particular group, or even through the proof of difference.

In *Rescate* (net.art and video installation, 2009), the idea is to recover the memory of certain words from books censored by the Argentine military dictatorship. The words are not only saved in their typographic form, but spoken one by one by the artist. It is not superfluous to mention that she reads them without a pause. There is no montage.

Gabriela reads the hundreds of words comprising the piece, chooses them, rescues them, and in the modulation of her voice we reunite with her figure and perceive her physical exhaustion.

From the individual sphere to the collective, Gabriela Golder has said on many occasions that her journey is circular. In *Heroica* ("Heroic", single-channel video,

1999), *Doméstico* and *Concierto diurno* ("Domestic" and "Daytime Concert", 2007 and 2006, two versions of the same work in single-channel and video installation formats), for example, the concept proposed is radical and even literal. A group of women perform a sort of dance while hanging the laundry; other women smash plates against the floor without exchanging a single word, appealing to the memory of the gesture and all of

possible sino desde la respuesta poética. Dos espacios claros aunque no incontaminados aparecen en sus trabajos: aquel íntimo, a la vez luminoso y opaco de la historia personal, y el espacio colectivo. Haciendo una clasificación que seguramente no es del todo justa, y podemos agrupar sus obras según estos criterios y volver a vincularlas a partir de la figura de la artista que cruza transversalmente todas ellas.

Metáfora y acción

Salvo en un grupo de obras¹, donde a partir de un trabajo conceptual y plástico con imágenes de la realidad transmitidas por televisión la artista propone pensar en la opresión social, la resistencia, la supervivencia y en cómo miramos ciertos incidentes desgraciados y socialmente violentos, en todos los trabajos de Gabriela Golder aparece de algún modo como un imán la figura femenina. Aún en los que aparentemente ella está ausente o se disuelve en el conjunto de un colectivo, como sucede en *Reocupación* (videoinstalación, 2008), *Rescate* (net.art y videoinstalación, 2009) o *Arrró* (videoinstalación y net.art, 2009), lo femenino aflora desde la propia implicancia de la artista en la obra o el proceso de la obra.

Tanto *Reocupación* como *Arrró* nacen del deseo y la práctica de escuchar al otro, de comprometerse física e intelectualmente con lo que tienen para contar o cantar. Son parte de un trabajo que ha comportado muchos encuentros, entrevistas, invitando a su vez al convocado a mirarse y escucharse. La idea originaria, como en el proceso de un documental, se transforma a partir de lo que el otro propone. "Basta con que tensemos nuestra piel como un tambor para que la gran política comience", es-

cribió Gilles Deleuze. En este acto que precede la obra, el de ponerse frente al otro, el de rescatar con el otro un gesto olvidado o una canción constitutiva de su infancia, está toda su dimensión política y una de las claves para pensar su trabajo: poner constantemente su propia mirada en relación a la de los demás, confrontar, dialogar, aprender, encontrar lo propio en lo ajeno y construir la propia identidad no sólo a partir de sus marcas y obsesiones sino de un profundo lazo de pertenencia a un determinado grupo o, incluso, de la constatación de la diferencia.

En *Rescate* (net.art y videoinstalación, 2009), la idea es devolver a la memoria ciertas palabras de libros censurados por la dictadura militar argentina. Las palabras no sólo son salvadas en su visualidad tipográfica sino nombradas una a una por la artista. No es superfluo mencionar que las lee sin detenerse. No hay montaje. Gabriela lee los cientos de palabras que componen la obra, las elige, las rescata, y en la modulación de su voz reencontramos su figura y percibimos su agotamiento físico.

De lo individual a lo colectivo, Gabriela Golder ha dicho en diferentes oportunidades que su trayectoria es circular. En *Heroica* (video monocanal, 1999) *Doméstico* y *Concierto diurno* (2007 y 2006, dos versiones del mismo tra-

bajo en versión video monocanal y videoinstalación) por ejemplo, la propuesta es radical y hasta literal. Un grupo de mujeres realiza una especie de danza colgando la ropa recién lavada, otras estrellan platos contra el piso sin mediar ninguna palabra, apelando a la memoria del gesto y toda su carga simbólica. Si en estas dos obras Gabriela Golder se enfoca en cuestiones de género y violencia, indagando y poniendo en cuestión determinados modelos sociales, será en *Diáspora* (videoinstalación,

¹ Me refiero a *Vacas* (video monocanal, 2002), *Bestias* (video monocanal, 2004), *La lógica de la supervivencia* (video monocanal, 2008) y *Multitud* (videoinstalación, 2008).

its symbolical potential. If in those two pieces Gabriela Golder focuses on gender and violence issues, inquiring and questioning certain social models, it will be in *Diáspora* ("Diaspora", video installation, 2005) that the artist crosses the individual and the collective once again, placing herself at the center of the performance. The artist licks the floor across a room in an endless path, and in that symbolic gesture not devoid of sexual connotations, the woman marks out her territory like an animal and exhibits free from shame the idea of female submission and the miseries of immigration (the piece was first exhibited in the building which housed the Immigrant Hotel in the early 20th century at the Buenos Aires harbor).

Her presence in the pieces, however, is far from vindicating or programmatic. Even though her background makes her familiar with the close relationship between the raising of gender issues and power hierarchies, and the origins of video creation and the performing practices of the 60's and 70's, we dare to think that her stance is rather closer to the assertion of individual identity, the uncertain construction of the self identity and its connection to the world, pain and the experience of others. As if the sorrow in oneself and one's own experiences could not be complete without being in turn confronted by those of others, taking their place and establishing an open bond to produce a new way of thinking and a new sense.

The Space of Desire

In *Pasajes* ("Passages", single-channel video, 2010) static, disturbing shots of an abandoned hotel in ruins follow one another while a literary, silent dialogue of a

couple shown in the form of subtitles tell us unfinished stories, or rather notes of what perhaps once was. It is possibly in this latest piece that Gabriela Golder takes to an extreme her need to exhibit desire tied to abandonment. Desire and desolation joined by the emptiness within both of them, since there is no experience, to the artist, which does not originate from the force of desire.

In inhospitable spaces, words are more important than what is said. The story dissolves under the weight of the sounds of the text which sustain the absent bodies. The ghostly dialogue envelops a void, remaining at the edge of what is not there, which undoubtedly constitutes the very core of desire, a black hole filled with words which direct us to the imagery.

Pasajes is a piece loaded with absence. In addition to the visible distance of the bodies, the words expose the absence and lead to an abyss. Something lies beneath, something which is overflowing and impossible to control. The cadence of the deserted, repetitive image makes us forget the text as a story. At other times, the situation can be reversed. We no longer look, we only try, weakly, to keep our balance between the lines of a hesitant dialogue, as we remain sustained by a certain tension, an original discomfort. Georges Didi-Huberman says that the bond between images and words is ever dialectic, restless, open, unresolved. That is how this piece presents itself, and we can positively relate it to the environments of Marguerite Duras, the dialogues, the hotels, the silence rocked by the chaotic beat of desire. We do not ask ourselves who is engaged in dialogue, but rather we join in the dialogue with them, with the spaces, the light and the dark. "The word is not

2005) donde la artista volverá a cruzar lo individual con lo colectivo, poniéndose ella misma en el centro de la performance. La artista lame el piso de lado a lado en un trayecto interminable y, en ese gesto simbólico y no carente de connotaciones sexuales, como un animal, la mujer delimita su territorio y exhibe sin pudor la idea de la sumisión femenina y las miserias de la inmigración (el trabajo fue expuesto por primera vez en el edificio donde funcionó el Hotel de Inmigrantes a principios del siglo XX, en el puerto de Buenos Aires).

Su presencia en las obras poco tiene sin embargo de reivindicativo o programático. Si bien su formación no desconoce la estrecha relación entre los cuestionamientos de género y las jerarquías del poder con los orígenes de la videocreación y de las prácticas performáticas de los años 60 y 70, nos arriesgamos a pensar que su postura tiene en todo caso más que ver con la afirmación de la identidad individual, la construcción incierta de la propia identidad y su puesta en contacto con el mundo, con el dolor y la experiencia de los demás. Como si la propia pena, las propias experiencias no pudieran completarse sin enfrentarse a su vez a las del otro, sin ponerse en su lugar e instaurar un vínculo abierto que produzca un nuevo pensamiento y un sentido nuevo.

El espacio del deseo

En *Pasajes* (video monocanal, 2010), los planos de un hotel abandonado y en ruinas se suceden, estáticos, perturbadores, mientras subtítulos al pie de la imagen comentan, a través del diálogo literario y mudo de una pareja, historias inconclusas, o más bien apuntes de lo que quizás fue.

Es tal vez en esta última obra donde Gabriela Golder lleva a un extremo su necesidad de exhibir el deseo amarrado al desamparo. El deseo y la desolación unidos por la falta que constituye a ambos, ya que no hay para la artista experiencia que no surja de la fuerza del deseo. En los espacios inhóspitos las palabras son más importantes que lo dicho. La historia se diluye en el peso de las sonoridades del texto que sostiene los cuerpos ausentes. El diálogo fantasmagórico envuelve un vacío, se mantiene al borde de lo que no está y que sin dudas constituye el nudo mismo del deseo, agujero negro repleto de palabras que nos envían al imaginario.

Pasajes es una obra cargada de ausencia. A la ausencia visible de cuerpos se le suman las palabras que exponen la falta y que conducen a un abismo. Algo subyace, algo desbordante e incontrolable. La imagen desierta y repetitiva nos conduce en su cadencia hacia el olvido del texto en tanto historia. Otras veces puede suceder al revés. Ya no miramos, sólo hacemos débilmente equilibrio entre las líneas de un diálogo titubeante, siempre sostenidos por una tensión, incomodidad originaria. Georges Didi-Huberman dice que el vínculo de las imágenes con las palabras es siempre dialéctico, siempre inquieto, abierto, sin solución. Así se plantea esta obra que sin dudas podemos vincular con los ambientes de Marguerite Duras, los diálogos, los hoteles, el silencio mecido por el pulso caótico del deseo. No nos preguntamos quién dialoga sino que entramos en el diálogo con ellos y con la obra, con los espacios, su luz y su penumbra. "La palabra no es un arma, es un lugar", escribió Duras, y Gabriela Golder busca construirlo a partir de la suma de múltiples voces, dejando puertas sin abrir, puertas entreabiertas, ventanas donde se filtra la luz. Aquí no es el cuerpo de la mujer el que está presente sino lo femenino como fuerza subyacente.

a weapon, it is a place", wrote Duras, and Gabriela Golder seeks to build that place through the combination of multiple voices, leaving doors closed, doors half-open, windows that filter the light. Here it is not the female body that is present but rather the female element as an underlying force which escapes the text, mines the sense and endows the images with sensuality and sexuality. Returning to the idea of producing an encounter with the other, which is a strong element in Gabriela Golder's latest work, three recent pieces apart from *Pasajes* find in the literary language a nation, a memory and a bridge towards that which is unspeakable in love and pain.

In *Despojos* ("Remains", video installation and performance, 2009) a group of people were invited by the artist to occupy different rooms in an empty hotel (in São Paulo, Brazil, during an international art residence), and read texts of their own choice about love, separation, and passions. The voices overlap and build a new text in multiple languages loaded with nuances, confronting these presences with the ghostly absences suggested by the space.

Loucos de amor ("Mad with Love", single-channel video, 2009) shows two little Brazilian girls reading out loud fragments from a Sam Sheppard text: an adaptation of the theater play *Locos de amor*. With a kind of understanding different from that which an adult might be capable of, the girls comment on the text spontaneously, interrupt one another, get tired, contaminate the literary work with their own voices, transform it and give it a new identity.

Finally in *Dolor* ("Pain", video installation, 2010) Gabriela invited a group of women, many of which were immigrants, to define pain by choosing a text and

reading it in a part of her own house, during the artist's prolonged stay in Montreal, Canada. So each woman chose a part of the house and the artist recorded them reading and listened to their stories of pain, which little by little began to inhabit her house and blend into her own hurt, becoming simply one massive pain. This idea of the splitting of the self mediated by the literary language is already present in *Es todo* ("That's all", experimental full-length film in video, 1997). But in her recent work, the idea has been refined. There are no actors; it is the other that chooses the text; and it is the artist's own home that is inhabited and becomes almost a place of exile, of externalization. Gabriela Golder takes a step back in order to listen and recreates her pain with images that belong to others, words in foreign languages, and new kinds of music. Thanks to the words, as dull as they may seem, something rises, stands upright on the threshold of enunciation. This, the pain which in appearance is as atrocious as it is inaccessible and non-transferable, finds a poetic form that enables its visibility (as it occurs with the display of the gesture in *Reocupación*, or by naming silenced words in *Rescate*).

Behind these mechanisms lies a very precise notion of art, a belief in the transforming power of a piece, which is capable of acting swiftly on oneself and the others. And there is also an extraordinary force of desire. Loving desire, desire of the image, desire to make desire "speak" so as to revolutionize every form of expression and demonstration. It is from this destabilizing, voluntarily imprecise and threatening area where questions surface and certainties escape, that the female element takes hold of Gabriela Golder's work.

Victoria Simón

cente que escapa al texto, que mina el sentido y dota de sensualidad y sexualidad a las imágenes.

Volviendo a la idea de producir un encuentro con el otro que aparece fuertemente en los últimos trabajos de Gabriela Golder, tres obras recientes además de *Pasajes* encuentran en el lenguaje literario una patria, una memoria y un puente tendido hacia lo indecible del amor y del dolor.

En *Despojos* (videoinstalación y performance, 2009) un grupo de personas es invitado por la artista a ocupar diferentes cuartos de un hotel desocupado (en São Pablo, Brasil, en el marco de una residencia artística internacional), y leer textos escogidos por ellos mismos sobre el amor, los desencuentros, las pasiones. Las voces se superponen, construyen un nuevo texto en múltiples lenguas, cargado de matices, confrontando esas presencias con aquellas fantasmagóricas ausencias que el espacio sugiere.

Loucos de amor (video monocanal, 2009) muestra a dos niñas brasileras que leen en voz alta fragmentos de un texto de Sam Sheppard, adaptación de la pieza de teatro *Locos de amor*. Desde una comprensión diferente a la que puede ser capaz cualquier adulto, las niñas comentan espontáneamente los textos, se interrumpen, se cansan, contaminan la obra literaria con su propia voz, la transforman y le dan una nueva identidad.

Finalmente en *Dolor* (videoinstalación, 2010) Gabriela invitó a un grupo de mujeres, muchas de ellas inmigrantes, a definir ese sentimiento a partir de la elección de un texto y a leerlo en un espacio de su casa, durante una estadía extensa que la artista realizó en Montreal, Canadá. Así, cada mujer eligió un lugar dentro de la casa

y ella las registró leyendo, escuchó los relatos de dolor que poco a poco fueron habitándola, fundiéndose con el propio, volviéndose uno solo e inmenso.

Esta idea del desdoblamiento del yo y su mediación por el lenguaje literario está presente ya en *Es todo* (largo-metraje experimental en video, 1997). Pero en las obras recientes la idea es depurada. No hay actores, es el otro quien elige el texto y es la propia casa de la artista la que es habitada y construida casi como un lugar de exilio, de vaciamiento. Gabriela Golder se aparta para escuchar y rearma su dolor con imágenes ajenas, palabras en idiomas extranjeros, músicas nuevas. Gracias a las palabras, por más opacas que resulten, algo se levanta, se erige en el umbral de la nominación. Eso, el dolor, que en apariencia es tan atroz como inaccesible e intransferible, encuentra una forma poética que le permite visibilidad (como sucede con la puesta en escena del gesto en *Reocupación*, o el nombrar palabras calladas en *Rescate*).

Detrás de estos mecanismos hay una idea muy precisa acerca del arte, una creencia en el poder transformador de la obra capaz de, vertiginosamente, actuar sobre uno mismo y los demás. Y hay, también, una fenomenal fuerza del deseo. Deseo amoroso y deseo de la imagen, deseo de hacer "hablar" al deseo de forma que revolucione todos los modos de decir y mostrar. Desde esta zona desestabilizadora, voluntariamente imprecisa y amenazante, donde las preguntas afloran y las certezas escapan, es que lo femenino se apodera de la obra de Gabriela Golder.

Victoria Simón

LOCOS DE AMOR, 2009

Vídeo

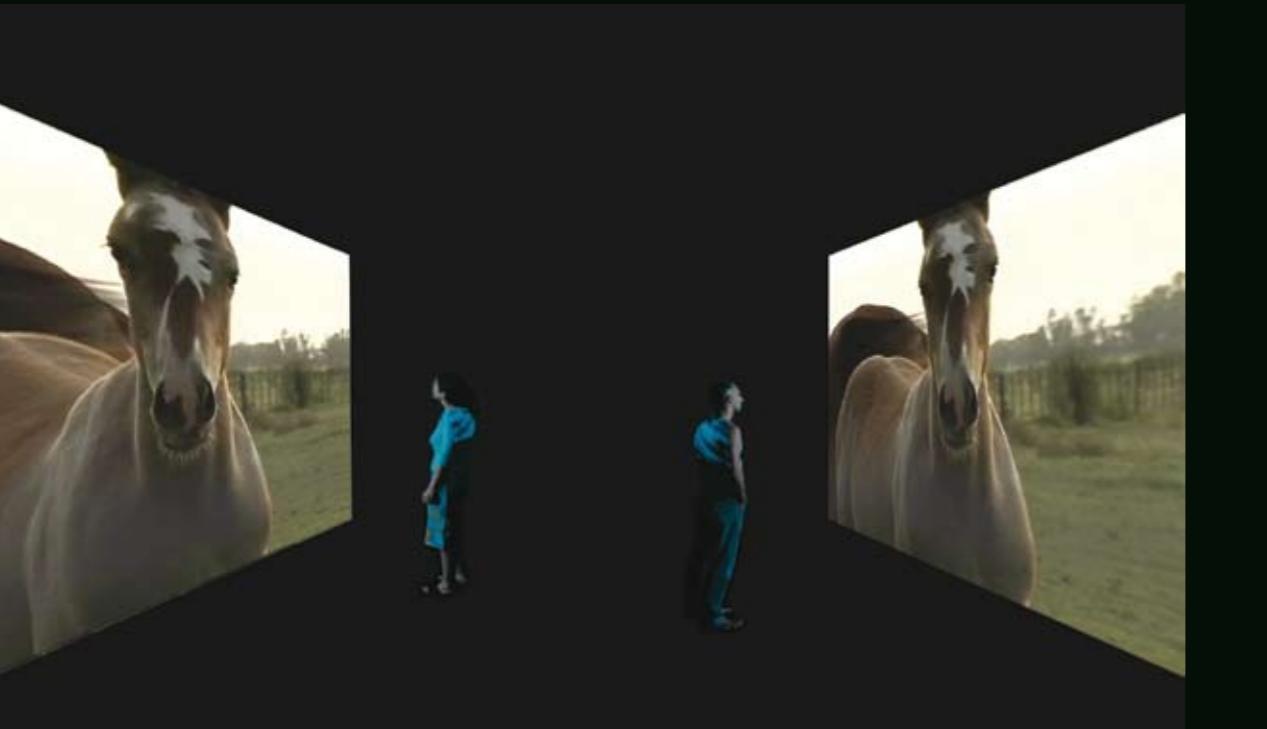


REOCUPACIÓN, 2008

Videoinstalación



INTEMPERIE, 2006
Videoinstalación



BESTIAS, 2004
Vídeo



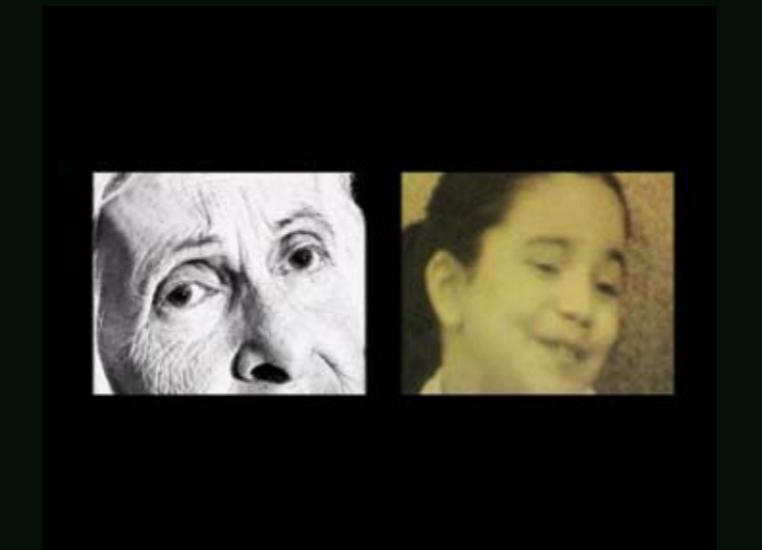
VACAS, 2002

Vídeo



EN MEMORIA DE LOS PÁJAROS, 2000

Vídeo



una canción



depósito de gente

Gabriela Golder

(Buenos Aires, 1971).

Artista, curadora independiente y profesora en diversas universidades de la Argentina y el exterior.

Artista en residencia en el Banff Centre for the Arts, Canadá (1998), en el Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer (CICV), Francia (1996 y 1999), en la Kunsthochschule für Medien, Alemania (2003), en el Schloss Balmoral, Alemania (2004), en el Wexner Center for the Arts, Estado Unidos (2005), en la Université de Québec à Montréal, Canadá (2007/2008), en la Chambre Blanche, Québec, Canadá (2009), en la RBHouse of Art, Sao Paulo, Brasil (2009).

Exposiciones (selección desde 2004)

2009 Arrroró, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina+On line Performance, Ars Electronica, Linz, Austria; X Bienal de la Habana, Cuba; Tragicomedia, Sevilla, España; Museo de Tigre, Buenos Aires, Argentina; 2008 Reocupación, Museo Caraffa, Ciudad de Córdoba, Argentina; Videoarte Latinoamericano, IVAM, Centro Julio González, Valencia, España; Travelling, Le Bon Accueil, Rennes, France; Masamérica, Caixa Forum, Barcelona, España ; EJECT, Ciudad de México, 2007 'la memoria del arte', Museo de Arte Contemporáneo de Eivissa , Ibiza, España; Satellite exhibitions, Göteborg International Biennial for Contemporary Art 2007, Suecia; Bienal de Valencia Encuentro entre dos mares, Valencia, España; Fotoencuentros 07: mirada animal, Centro Cultural Las Claras, Murcia, España; Woman at the Crossroad of Ideologies, Split, Croacia; Resplandores, Centro Cultural

Recoleta 2006 Fundação Iberê Camargo, Río de Janeiro, Brasil; La ilusión del fin, Palacio de Correos, Estudio Abierto, Buenos Aires, Argentina; Re-Shuffle: Notions of an Itinerant Museum, Art in General NY, EEUU; Kunsthalle Basel, Suiza, Eastern Alliance, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Bucarest, Rumania; Eastern Alliance, Centro de Arte Contemporáneo de Chisinau, Moldavia; Instituto Cervantes de Berlín, Alemania; L'état du monde, Les Abattoirs, Toulouse, Francia 2005 Fundación Museo Patio Herreriano, Valladolid, España, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (CAAM), Gran Canaria, España; Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina; Instituto Cervantes en Praga, República Checa, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, España; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España; Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, España; Musée d'Art Contemporain de Montréal, Canadá 2004 NGBK, Berlín; Alemania; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina; el Berliner Kunstsalon, Berlín, Alemania; Canción de Noche, Laden N.5, Bad Ems, Alemania; Attitudes espace d'arts contemporains, Ginebra, Suiza; Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Alemania; Museo de Arte Moderno de Lille Métropole, France; Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina.

Por sus obras recibió diversos premios, entre otros el "Sigwart Blum" de la Asociación de Críticos de Arte de Argentina (2007), el Media Art Award del Zentrum für Kunst und Medientechnologie(2003), Alemania, el primer Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales (2004), el primer premio en Videobrasil (2003), el gran premio en el Festival Videoformes, Francia y el Tokio Video Award, Japón (2002).

Es codirectora de CONTINENTE, Centro de Investigación en Arte Electrónico (www.continentevideo.com.ar), desarrollo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Argentina.

Edita: Caja Mediterráneo
Coordinación: Pau Córdoba
Comisarios: David Arlandis y Javier Marroquí
Textos: Virginia Villaplana
Victoria Simón
Gabriela Golder
Javier Marroquí
David Arlandis
Traducción: Ignacio Valencia Rú
Diseño: imA'gine
Impresión: xxxxxxxx
Depósito legal: xxxxxxxxxxxx