





VIII EDICIÓN  
PREMIOS  
MARÍA LUZ  
MORALES



ENSAIO ESCRITO  
AUDIOVISUAL  
GALEGO

**Mellor Ensaio Escrito sobre Audiovisual Galego**

---

**Título:** *Desvelar o dispositivo: o río, a terra, a fábrica. Un achegamento ao potencial político da obra audiovisual de Carme Nogueira.*

**Autor:** Breogán Xague.

**DESVELAR O DISPOSITIVO: O RÍO, A TERRA, A FÁBRICA.**

**UN ACHEGAMENTO AO POTENCIAL POLÍTICO DA OBRA AUDIOVISUAL DE  
CARME NOGUEIRA.**

“ O dispositivo está na diferenca, nas diferencas varias entre os dous discursos, entre o audio e a imaxe, entre o plano e a imaxe. O aceno está agora nas traducións.

Eu asinto porque creo, de verdade, que hai unha resposta (parcial) en cada un dos dispositivos, pero non sei como contalo todo”

(Nogueira 2015, 4)

## ÍNDICE:

### 1- **Introdución**

---

2- **Desvelar o dispositivo: O río, a terra, a fábrica.**

3- **Como é que se identifica unha comunidade a si mesma. Modos de produción de imaxes.**

---

4- **O caso concreto de Galicia. A hibridación da paisaxe e a fragmentación como ferramenta contra o esencialismo.**

5- **A cuestión da lingua como técnica. Posicións e percepcións.**

6.1- **Necesaria mención á idea de praza na obra de Carme Nogueira: O espazo público como punto de encontro.**

6.2- **A intervención para activar o espazo público. O obxecto como praza, o vídeo como consecuencia.**

---

7- **O material co que se traballa é tamén contido. Xerarquías da imaxe.**

8- **O colectivo como proceso. O proceso como conclusión.**

---

9- **Bibliografía**

## 1. Introducción.

Carme Nogueira é unha das figuras máis recoñecidas da arte contemporánea galega. Formada en Belas Artes, disciplina na que se doutorou no ano 1999, é unha artista multidisciplinar e investigadora cunha traxectoria contrastada tanto en Galicia como internacionalmente. Dende un pensamento no que o proceso é clave e onde os materiais empregados mudan dependendo do proxecto, atopa no audiovisual un soporte recorrente que misturar coa intervención pública para profundizar e cuestionar a propia natureza do seu rol como artista. Non fuxe das paradoxas no seu traballo. Apóiase en buscar incoherencias dentro dos propios modos de representación aos que apela, coa intención sempre de atopar neles buracos, rachaduras ou espazos alternativos onde producir algún tipo de tensión.

Nos últimos anos ten tido exposicións tan relevantes como *Cinco Itinerarios* (2020), no MUSAC de León, *Vida Gallega* (2018), no CentroCentro de Madrid, ou *A Propósito de Alvão* (2017) na galería Kubik de Porto. Tamén ten desenvolvido proxectos como *Brieven uit Spanjen-Cartas de España* (2020), no Museo Stedelijk de Breda, *Vida Hurdana* (2015-2016), *Porteños* (2014), no Museo Naval de Valparaíso en Chile, ou *Legado-Cuidado* (2024), baixo o programa *Concomitentes*, no parque do Pasatempo de Betanzos.

Así a todo, este ensaio centrarase na súa serie de vídeos *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) amosados en sala durante a exposición *Nos Camiños. A Trama Rururbana* (2007) no CGAC de Santiago de Compostela. Cada apartado do texto analizará esta peza poñendo o foco nunha característica diferente da mesma. Ademáis, considero de xustiza mencionar que chegei a estes tres vídeos grazas á sección *Foco*, comisariada por Sara Donoso, que lle dedicou o Festival Internacional Intersección da Coruña á artista na súa edición do ano pasado (2023).

Na meirande parte dos aparellos dispositivos que forman os proxectos de Nogueira, o vídeo está presente non son como forma senón como ferramenta, como proceso aberto que comezará antes da gravación e que continuará máis alá da labor da artista. Evidencia neles que as decisións formais que os vehiculan son tanto lingua como contido, e que condicionan e alteran a natureza das accións que podemos ver e escoitar nos mesmos. A súa obra audiovisual indaga en procesos colectivos de toma de conciencia, no estudo do espazo público a través de introducir novos obxectos e gravalos, nas diferentes interseccións políticas e sociais -a miúdo de clase ou de xénero- que articulan a vida dunha area concreta,

no xeito no que se transmite a vida e a memoria dun grupo ou na idea de construción que supón o cinema documental como dispositivo.

Non obstante, o meu principal interese será como trata a cuestión da representación dunha comunidade nos seus vídeos e como, neles, toma decisións formais que abren novos espazos para a experimentación nesta temática. Así, este ensaio non pretende soamente analizar os procesos detrás das obras de Nogueira, senón sacar en claro as ferramentas que estes amosan. Quero insistir e profundizar nos efectos materiais e nas posibilidades políticas que penso que teñen. Non son simples xestos autorreferencias nos que a artista fai gala da súa bagaxe no tema, senón aperturas e puntos de fuga nos que se xeran encontros entre representacións e representados.

O ensaio estará dividido en tres bloques principais, nos que a obra da artista galega dialogará con proxectos doutros contextos xeográficos e disciplinas. Un primeiro onde introducirei a obra audiovisual *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) e onde falarei do cinema documental como dispositivo co que explorar como un colectivo se identifica a si mesmo. Un segundo onde especificarei o caso galego e falarei de como a relación entre lingua, espazo público e paisaxe entra en xogo nas pezas tanto de Nogueira como de outros referentes galegos. Un terceiro no que profundizarei nos materiais audiovisuais empregados pola artista de Vigo nas súas obras, que destacan por unha precariedade entendida no sentido máis útil e práctico da palabra. Ligarei estas condicións coa maior importancia do proceso sobre o resultado no seu traballo e, a modo de conclusión, reflexionarei sobre como isto ten moito que ver con entender o corpo da súa obra dende prácticas colectivas e colaborativas, que buscan ter un efecto real nas contornas nas que actúan. O texto voltará unha e outra vez sobre a capacidade de Carme Nogueira de desvelar o dispositivo que emprega para poder atopar nel novos camiños. Que acontece entón? Que consecuencias pode ter ser quen de visibilizar os mecanismos discursivos da representación audiovisual?

## **BLOQUE 1**



## 2. Desvelar o dispositivo: O río, a terra, a fábrica.

“O contexto e o suxeito son elementos discursivos, de modo que se acaban convertendo en marcos interpretativos o un do outro. A naturalización desa relación, de que forma a interpretación que o contexto fai dos suxeitos é asumida como algo natural (e polo tanto invisibilizada), é un dos obxectivos do meu traballo. Ese facerse invisible prodúcese porque moitas veces se obvia o efecto discursivo” (Nogueira 2008, 51)

Aínda que este ensaio apelará a diferentes traballos audiovisuais de Carme Nogueira, todos eles o farán pola relación que gardan coa peza *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007). Nela, a artista galega basease nun xesto tan sutil como efectivo para problematizar o dispositivo do cinema documental en experiencias colectivas: dobrar ela mesma as voces das persoas que están a falar no vídeo.

É por iso que, como esta obra e a exposición na que surxe sairán unha e outra vez neste ensaio, é vital explicar o seu contexto dende o inicio. Formando parte dun proxecto máis amplo chamado *A Trama Rururbana*, dedicado ao estudo da hibridación da paisaxe galega e os seus efectos sociais, Carme Nogueira realiza a exposición *Nos Camiños no 2007*, no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). Esta céntrase na transformación do barrio de Cabral, en Vigo, na parroquia de Lavadores. Alí ubícase o recinto fabril formado por Santa Clara e Vanosa, dedicado principalmente á porcelana, que comeza a funcionar no 1941 e se atopa dende fai décadas en ruínas. A isto hai que sumarlle a presenza do río Lagares, que formou unha parte moi importante da historia da zona que, previa á súa industrialización, era maioritariamente rural. Xérase así unha contorna híbrida, en transformación, onde non existe unha única paisaxe nin unha única representación en torno á cal identificarse; na que, ademáis, conviven diferentes proxectos de futuro posibles. A exposición investigará a memoria colectiva dese espazo abrazando o proceso como forma e rexeitando un punto de vista esencialista en canto aos cambios que este sofre.



**Imaxe 1: Vista da exposición *Nos Camiños* (2007), no CGAC de Santiago de Compostela.**

Xunto cos tres vídeos *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) aparece na exposición unha maqueta do barrio, reproducida en base á documentación cartográfica extraída do Plan Xeral de Ordenación Municipal (PXOM) do concello de Vigo. A artista ubicou esta no propio espazo que representa, activando así a curiosidade dos veciños que comezan a falar voluntariamente con ela, introducindo cambios na maqueta ou explicando como viviron na zona antes e despois da fábrica. Este proceso é o que aparece gravado nos tres vídeos que forman a base deste traballo. Ademais dos veciños, só a artista e a politóloga María Lois están presentes na escena. Nas tres pezas audiovisuais, Nogueira vai dobrar as voces das persoas de Lavadores que falan no vídeo, incluíndo calquera tipo de xesto ou interxección que teña que ver tamén co son das súas expresións corporais. Mediante esta intervención, a artista evidencia a súa posición no proceso e que o xeito no que se fala desa contorna non é neutro; responde a unha chamada que se ve mediada por ela mesma como artista e, sobre todo, polo emprego do audiovisual e da investigación documental como dispositivo. Os vídeos, así, desvelan o propio dispositivo que os está xerando.



**Imaxe 2: Capturas dos vídeos O Río, A Terra, A Fábrica (2007)**

Ábrense dende aquí diferentes vías a explorar. Por un lado, a do significado que implica visibilizar aqueles estruturas dun discurso visual que damos ás veces por dadas. Polo outro, como diferentes técnicas e dispositivos, como o poden ser tamén a lingua, a paisaxe ou a praza, interactúan co audiovisual. Finalmente, tamén está a cuestión de como actuar unha vez asumimos que as ferramentas a man teñen unha carga de contido que condicionará o proceso colectivo do proxecto; como atopar novas ferramentas e posicións.

“Ten que ver coa miña posición no medio, coa negativa a situarme como unión de todos os discursos, como lexitimadora do discurso, como institución.” (Nogueira 2015, 3)

### **3. Como é que se identifica unha comunidade a si mesma. Modos de produción de imaxes.**

“Porque ao final todo son representacións, todo: o que fai a arte, a xeografía política, o urbanismo...todo, unhas máis vinculadas ás ciencias ou a disciplinas que están máis ligadas á realidade, e outras máis proclives a saírse delas” (Lois 2009, 23)

Interésame como o cinema está historicamente ligado á capacidade de xerar un imaxinario, de ser quen de representar un colectivo ou, canto menos, de influencialo mediante imaxes de si mesmo. Recoñecendo as posibilidades que o medio ten mostrado a este respecto en procesos revolucionarios ou en contextos minorizados, temos que ser conscientes de que a súa ligazón coas representacións colectivas ten moito que ver coa súa aparición nunha época colonial, na que a fascinación polo outro leva a unha serie de imaxes exotizantes e racistas.

É moi significativo que, tras a invención do cinematógrafo, un dos primeiros actos que fan os irmáns Lumiere sexa formar camarógrafos para envialos a diferentes partes do mundo. Os filmes resultantes, de sesenta segundos e lóxicamente planos estáticos, acaban sempre centrándose en aspectos de folclore, naquilo que pode producir curiosidade ou novidade nos ollos alleos. Constrúense dende a diferenza. O interesante aquí é que, poñamos por caso, as primeiras películas indias non son indias senón dos Lumiere. Podemos imaxinar como, cando logo cheguen os recursos e as situacións necesarias para que persoas da India poidan desenvolver o seu propio cinema, estas imaxes herdadas influenciarán a capacidade de imaxinarse a si mesmos. É dicir, non me interesan tanto os efectos destas gravacións alleas sobre os países que actúan ao inicio como público senón sobre aqueles que se ven gravados en primeira instancia, sen ter sido partícipes voluntariamente.

Hai territorios que constrúen o seu cinema dende unha identidade propia, dende unha narrativa estable e autodefinida que non se ve cuestionada internamente. Pensemos en nacionalismos máis hexemónicos, como poderían ser o inglés, o francés ou o español. Non obstante, hai outros, habitualmente na periferia, que tiveron que construír esta identidade dende unha alteridade previa. Isto é, non dende a produción propia de imaxes de si mesmos, senón dende a recepción das que estas outras nacións xeraban sobre eles; dende ser percibido como o outro. Neste tipo de procesos é habitual moitas veces que se acaben reproducindo gravacións autoexotizantes, pola herdanza de motivos que funcionaron como reclamo para aqueles que non vivían neses lugares.

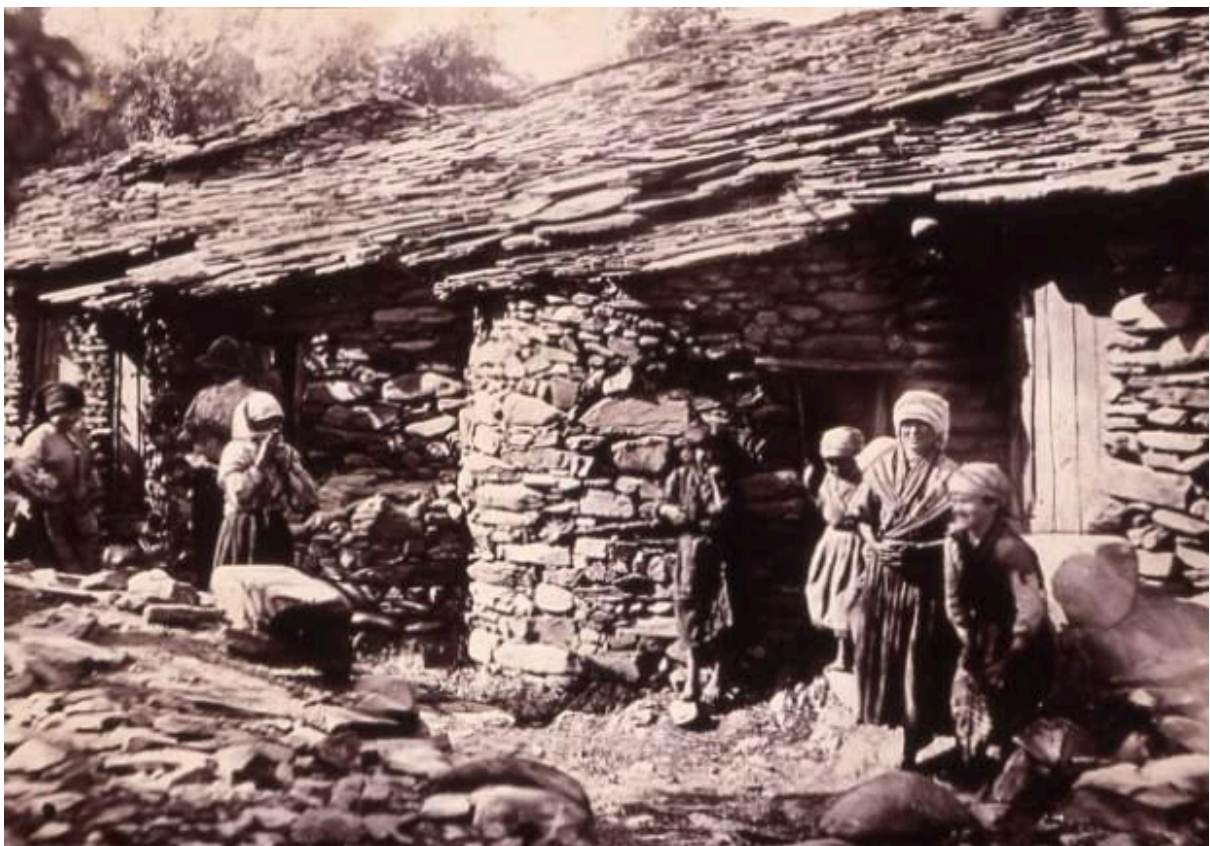
Moitas nacións fuxen desas dinámicas cos anos, grazas a ter un forte poder político no seu continente ou ata unha herdanza imperialista -citemos por caso a evolución do cinema nacional chinés ou indio e como nestes o xénero da acción pasa a un plano principal-. Non obstante, e achegándonos ao caso galego, existen outras nun contexto de minorización que teñen máis dificultades á hora de afirmarse sen ter en conta esta visión externa. Penso, por exemplo, en como se mostra a paisaxe e as labores relacionadas con ela en filmes de autores nacionais como *Pontevedra, Cuna de Colón* (1927), de Enrique Barreiro, ou *Galicia* (1936), de Carlos Velo, e cústame ver unha diferenza tan grande con obras do Novo Cinema Galego como *Costa da Morte* (2013) de Lois Patiño. Compreendendo os matices históricos de cada unha e o seu valor para o desenvolvemento dun cinema galego, especialmente no caso de Velo, mais penso que o xeito de visibilizar a contorna amosa patróns ligados con ver as persoas que a están traballando coma unha alteridade e non como unha comunidade da que se forma parte.



**Imaxes 3 e 4: Capturas de Costa da Morte (2013) e Pontevedra, Cuna de Colón ( 1927)**

Deste xeito, a cuestión moitas veces é tamén o circuito no que nacen e a intención coa que se moven este tipo de imaxes identitarias; para quen se xeran, que é o que escollen como foco e cales son os elementos identificativos que aparecen. É dicir, é a propia comunidade a que busca reforzar unha toma de conciencia sobre si mesma ou é unha representación que busca encapsular ás accións desta comunidade dentro duns tópicos controlables e reproducibles? O que me interesa para estudar a obra de Nogueira é que ningún destes procesos é neutro nin supón a realidade da xente que habita os espazos gravados. Evidentemente, uns serán máis éticos e respectuosos que outros, máis dignos e valiosos, pero, dende posicións diferentes, forman parte moitas veces da natureza do mesmo aparello que é neste caso o documental.

Pensando nesta tensión entre o documental e outras formas de identificación da vida da comunidade implicada, ten sentido falar tamén do proxecto de Carme Nogueira *Vida Hurdana* (2016). A artista galega comeza este traballo como reacción ao falso documental de Luís Buñuel *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), que actúa como retrato dunha localidade real de Extremadura. Buñuel grava esta peza dende a hipérbole, esaxerando os aspectos deste tipo de filmes e cetrándose en amosar en extremo a pobreza da poboación. Mais, ao mesmo tempo, está claro que a obra apoiase nas nocións do etnográfico e que busca recalcar a precariedade desa vila, léndose tamén coma unha representación xenuína pese a que algunhas das tomas nin sequera estivesen gravadas alí. Evidentemente, case todo no filme é problemático e xera un descontento na xente da zona, que lóxicamente non o recibe nada ben. Mais, á súa vez, é tamén interesante ver como, a través do discurso que se produce con esas imaxes, escenas que poden ser ou non reais pasan a ser asumidas como tal polo xeito no que aparecen en pantalla.



**Imaxe 5: Capturas de Las Hurdes, Tierra Sin Pan (1933)**

O que fai Carme Nogueira é comezar unha investigación sobre Las Hurdes e descubrir que no mesmo período no que Buñuel grava o seu documental (1932-33) hai dous profesores de escola, chamados José Vargas e Máximo Cano, que traballan co método pedagóxico Freinet. Este basease en empregar as potencialidades que cada neno ten dentro, sen imposicións externas, dun xeito no que a aprendizaxe sexa unha continuación da vida que o arrodea. Neste caso, o seu día a día na vila, os seus problemas e realidades alí. Un exemplo desta metodoloxía é que os alumnos elaboren os seus propios manuais, cadernos e diarios, que se conservaron ata hoxe. Deste xeito, Nogueira consegue acceder ao que estes nenos escriben sobre a súa vida, aos seus testimonios deles mesmos para si.

As obras que conforman este proxecto fúndanse na mistura destes cadernos infantís e das narracións e imaxes da película de Buñel. En *Vida Hurdana. Lo Que Escriben Los Niños (2016)*, temos uns cadernos nos que aparecen os escritos dos nenos intercalados coas transcripcións das narracións de Buñel. Cunha tipografía semellante pero sutilmente diferente e un tipo de impresión para cada fonte, a esta mistura únenselle uns gravados de linóleo feitos a partir de debuxos que crearon os propios nenos. No vídeo *Vida Hurdana (2016)*, a autora mistura tomas en branco e negro dos espazos que aparecen no filme de Buñel na actualidade con gravacións do proceso de traballo dos cadernos da obra anterior, conseguíndo a documentación que se empregará dos escritos dos nenos. Paralelamente, Nogueira deixa a narración de Paco Rabal, a orixinal de *Las Hurdes, Tierra sin pan (1932)*, querendo acadar espazos intermedios entre o “script” do filme e as imaxes e palabras elaboradas polos cativos da vila.





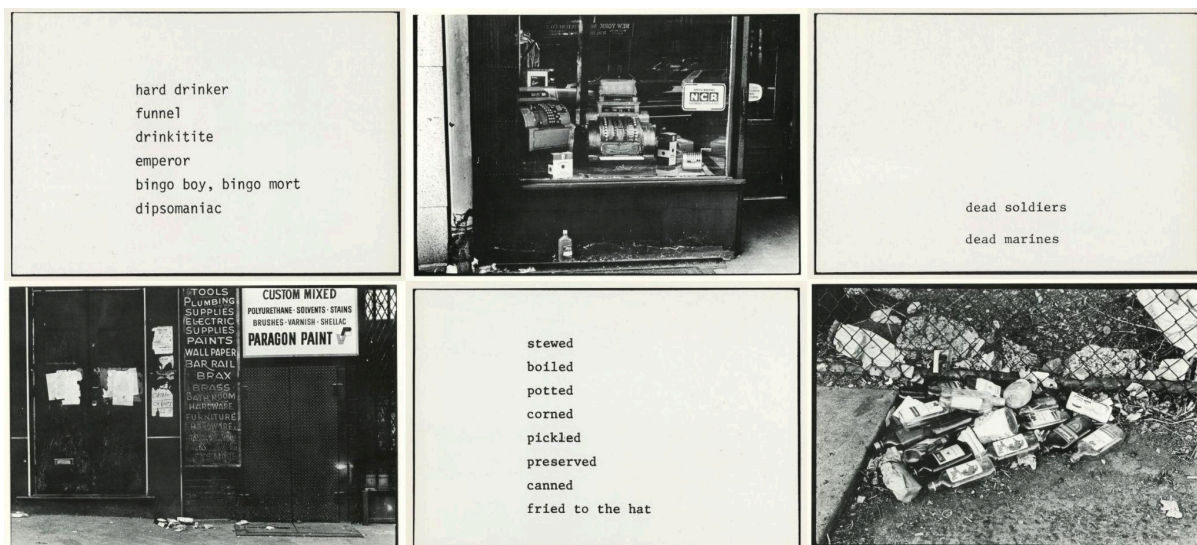
**Imaxe 6: Capturas de *Vida Hurdana* (2016), de Carme Nogueira**

En *Vida Hurdana* (2016), a verdade non é nin unha cousa nin a outra, senón o que está no medio. Sería demasiado naif, e considero que ata algo paternalista, pensar que o escrito polos nenos de Las Hurdes é a realidade única desa vila, por moito que poida ter unha ligazón máis directa e unha intencionalidade oposta á de Buñuel. A cuestión é que probablemente non existan estes termos absolutos, moito menos no eido artístico, ben sexa ao falar de memoria ou de representación audiovisual e gráfica. O que si existe é a vontade de querer achegarse a esas formas, a esas experiencias; o querer transmitilas e mantelas vivas para as seguintes xeracións. Para iso recorreremos a diferentes tipos de articulacións e técnicas que funcionan como mediación, poden ser tanto unha copla popular como unha película, incluso un diario ou unha lingua en si mesma. Son, en definitiva, linguaxes, códigos repetidos e descifrados por un público. É nese buraco entre técnica formal e experiencia colectiva onde se move a obra de Nogueira, centrándose moitas veces na violencia de aparellos como, neste caso, o documental etnográfico.



Imaxes 7 e 8: Cadernos da obra *Vida Hurdana. Lo Que Escriben Los Niños* (2016)

Este vídeo de Nogueira lembroume a unha peza moi famosa de Martha Rosler, *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems* (1974). Nela, Rosler pon en contacto unha serie de fotografías de espazos baleiros do barrio neoiorquino The Bowery, tomadas por ela mesma, cunhas series de palabras negativas divididas por grupos de accións ou temáticas, que extrae directamente de novas de periódicos sobre o barrio. As primeiras só mostran significantes moi sutiles, mentres que as segundas, son tan directas que, no contraste, perden o seu contexto e producen un choque coas imaxes. Nesa apertura desvélese que nin a linguaxe escrita nin a fotografía son capaces de chegar á realidade social deses espazos. Ferramentas que ligamos coa capacidade de descripción son amosadas aquí dentro “dun acto de rexeitamento, de traballar dende o negativo” (Edwards 2012, 29)



**Imaxe 9: Fragmento de *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems* (1974)**

Tratei de resumir neste bloque cuestións ligadas coa representación cultural para poder profundizar nos seguintes subapartados as diferentes categorías nas que isto se estuda na obra de Carme Nogueira. Non obstante, antes de chegar a estas, quería insistir, apoiándome nos *Cultural Studies* de Stuart Hall, en que a cultura prodúcese a través de significados compartidos. Do mesmo xeito no que a identidade cultural se reproduce non só a través destes significados senón tamén en base a linguaxe que xera os símbolos que fan que estes se volvan lexibles para unha comunidade. Nisto traballa o exemplo de Martha Rosler, ao desarticular un uso efectivo desa linguaxe, e a obra de Nogueira, ao articulalo mediante o seu

presentamento como problema. Stuart Hall explica que a linguaxe -que non debemos reducir a lingua, senón pensala tamén neste caso como a produción audiovisual de imaxes en movemento- é capaz de facer isto porque “opera como un sistema representacional” (1997, 5). É dicir, o acto de autoidentificarse como comunidade non se ve condicionado só polo contido dos elementos identificativos desta, senón tamén polos medios con que estes son producidos.

No seguinte bloque, veremos tres destes dispositivos que, ademáis do do documental, (que é o principal deste punto e ao que volveremos no bloque 3), aparecen recurrentemente na obra de Nogueira: A paisaxe, a lingua e a praza no espazo público.

## **BLOQUE 2**

#### 4. O caso concreto de Galicia. A hibridación da paisaxe e a fragmentación como ferramenta contra o esencialismo.

"Non sabemos como facer fotos.

As nosas bágoas nunca serán fotografías

Os nosos montes nunca serán paisaxes”

(Gómez 2015, 80)

A paisaxe é un dos elementos clave na identidade colectiva galega. Como en calquera nacionalismo europeo, aparece moitas veces visualizado coa herdanza de imaxes sublimes, coa particularidade de que estas non foron sempre producidas dende o propio territorio senón dende unha mirada allea. Mais máis alá destas representacións, a paisaxe é recorrente na cultura popular galega por ser unha fonte de traballo e un recurso. De feito, ten máis sentido falar aquí de terra que de paisaxe, como fará Carme Nogueira nun dos tres vídeos da exposición *Nos Camiños* (2007)

Resúltame moi interesante observar a diferenza entre os conceptos de terra e paisaxe. A paisaxe trata de achegarse a un espazo reproducindo unha imaxe, vendo. Como o explica o xeógrafo Denis Cosgrove “a paisaxe sublima nun placer visual a perda dunha relación corporal, orientada ao uso, coa terra” (2008). Pola outra banda, falar de terra é falar de accións do corpo nun espazo, de moverse e de traballar nel. Está ligado á experiencia das estacións, á meteoroloxía e á rutina. Neste aspecto, Olga Novo di “non poderá surxir agora unha poética da terra. Quizáis si da paisaxe, mais un lábrego non fala de paisaxe” (2020).

Penso que, salvo algunha excepción, como podería ser *O Home E O Carro* (Fernández Román, 1945), o cinema galego tendeu a empregar a paisaxe mentres que, historicamente e pode que non tanto na actualidade, a poesía galega e a música de tradición oral fan máis uso da terra. O proxecto de *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) atópase nun punto moi chamativo neste aspecto. Considero que non é sinxelamente a investigación do concepto de terra en Galicia, nin tampouco un proxecto que faga uso da paisaxe como imaxe na que apoiarse á

hora de construír unha identidade espacial. A particularidade destes vídeos é que a terra está presente como transformación e non como descripción; é un elemento que aceptamos que está vivo e que vemos mudar nas súas relacións co espazo no que acontece.

En Vigo abundan zonas industriais que se atopan con outras rurais, ben sexan públicas ou privadas. Os procesos sociais asociados a esta mestura e a planificación política do territorio deron lugar a unha morfoloxía da paisaxe particularmente recoñecible, que presenta rasgos inequívocamente hibridados a partir de dinámicas de “rururbanización”. Un proceso industrial tan agresivo e veloz como fragmentado.

Isto non é único da cidade, por suposto. Sen ir máis lonxe, este ano o artista Xoan Xil presentou, xunto coa poeta Alba Cid, a obra *Sereas (Oda Ludita)*. Un encargo para o Festival RESIS de A Coruña, centrado en música contemporánea e interdisciplinar, que me lembrou ao traballo de Nogueira, ao tratar tamén sobre a influencia da memoria dunha fábrica de Tabacos nun barrio da Coruña. Neste caso, a peza céntrase nun levantamento do S. XIX, mais esas voces rexistradas nos medios do momento fúndense con outras actuais, xerando tamén diferentes capas de representacións e ligazóns simbólicas entre a comunidade de traballadoras e a fábrica como espazo colectivo. A mesma Alba Cid, nunha entevist feita para as redes do festival, recalcaba o fragmentado das voces, o sentido de transparencia que conectaba testimonios das cigarreras con rexistros e poemas doutros tempos e lugares. (2024)



**Imaxe 10: *Sereas (Oda Ludita)* (2024)**

Gustaríame poñer o foco na fragmentación e no tratamento que Nogueira fai desta en *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007). Pimeiro de todo, está a división das gravacións en tres vídeos diferentes, que no espazo expositivo son reproducidos á vez en tres pantallas distintas. Podería ser unha única peza presentada en tres partes, de feito eu comprendina así no Festival Intersección do pasado ano, mais, na exposición, xunto coa maqueta e outras pezas, aparecen con tres presencias físicas conscientemente diferenciadas. Non existe no proxecto a vontade de presentar unha imaxe completa e definitiva, algo que puidese ser identificable como paisaxe. Máis ben, son os puntos de interese nos que se divide (río-terra-fábrica) os que ofrecen as diferentes posibilidades e experiencias do espazo do que está falar. Lembremos que a organización e agrupación do material gravado é a posteriori. Nogueira non vai ao barrio a preguntar polo río, nin pola terra, nin pola fábrica; escoita as reaccións dos veciños e decide que esa fragmentación é o xeito máis adecuado para ordear os testimonios que surxen organicamente de activar coa maqueta ese lugar.

Di Azucena Vietes no texto *Positivamente Sucio* (2008), que formaría parte do catálogo da exposición, que o río Lagares aparece no proxecto como un elemento configurador que permanece presente e que permite o intento de cristalizar a memoria colectiva do barrio de Cabral. O río evidencia esa necesidade de fragmentación, da presenza simultánea de diferentes voces que non se resolven entre si. O atractivo do traballo é a negativa da artista a xerarquizar estas voces, a ubicarse por riba delas para presentar unha conclusión. Di “Eu estou no medio, tendo a sensación de que non acabei de coser todo isto. Mais tamén coa dúbida de se coser, suturar, é o correcto” (Nogueira 2015, 4). Nesta pesquisa está non só a historia da fábrica de Cabral en Vigo, tamén a dúbida sobre a función do documental como medio e sobre a división terra-paisaxe como opcións absolutas e non permeables entre si.





**Imaxe 11: Veciños alterando a maqueta do barrio. *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007)**

Non obstante, non me centraría tanto neste aspecto da fragmentación na paisaxe e na terra se non vise nel un aspecto práctico, tanto no xeito no que se articula como na súa continuación unha vez os vídeos rematan. Penso que isto ten que ver cunha idea de traballar dende o que continúa presente mais non visible, de entender unha memoria colectiva non coma un relato reproducibile senón coma un evento inconcluso e constante. De novo, Azucena Vieites describe mellor este interese cando fala do proxecto como “unha realidade que se nos mostra a través de diversas historias contadas en primeira persoa: a memoria do vivido, a periferia, historias abxectas, o non asimilable. Representacións, en definitiva, dunha certa idea de ausencia, unha ausencia empoderada.” (2008, 54)

## 5. A cuestión da lingua como técnica. Posicións e percepcións.

“PORQUE NON É SÓ O IDIOMA O QUE ESTÁ AMEAZADO  
SENÓN A NOSA PROPIA CAPACIDADE LINGÜÍSTICA, sexa cal sexa o idioma que  
falemos” (Chus Pato, 2000.)

Esta idea de fragmentación e hibridación na paisaxe vese reflexada tamén na lingua. É doado relacionalo se pensamos nos efectos do éxodo rural galego sobre a lingua galega, en como se produce nestas cidades industrializadas unha rotura na transmisión interxeracional da lingua, así como do uso da terra. Sen centrarnos aquí nos procesos de substitución lingüística que arrodean o contexto galego, si que me gustaría indagar na idea de lingua como técnica; un conxunto de códigos e representacións que non é nin neutro, nin autónomo, nin externo á realidade na que acontece.

Mencionei anteriormente como Stuart Hall define a linguaxe como un “medio privilexiado a través do cal facemos que as cousas teñan sentido, que o significado se produza e intercambie” (1997, 5). A lingua escrita e oral forma parte deste tipo de linguaxes. Temos que entendela dentro destas lóxicas, mais tamén existe un potencial en extraela do seu valor de intercambio de significados. Considero que *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) consegue facer isto.

Por un lado, penso que temos no audiovisual o valor da capacidade de nomear. Unha imaxe aparece en escena e, se o fai un topónimo con ela, ese vídeo vese transformado en lugar. O que quero dicir é que a presenza oral ou escrita dun idioma concreto modifica a lectura visual do que está acontecer. Está ligado á comunicación ou transformación dun concepto, funciona como linguaxe. Agora ben, existe tamén outra perspectiva para falar de lingua. O emprego dun idioma ou doutro ten que ver tamén cun acto de produción en si mesmo, máis alá de que este exista coa vontade de facer comprensible unha mensaxe ou de comunicar a existencia dun concepto. É dicir, existe a palabra como medio pero tamén como obxecto producido, como significante e como significado. Unha palabra pode deslocalizarse, pode perder o seu sentido como tradución dun concepto e pasar a ser sinxelamente unha sonoridade, unha presenza sen a intención de ser descifrada. Un pode dicirlle a palabra “pato” a un neno de Lalín e que a mesma se transforme na súa cabeza na imaxe do animal, mais tamén pode facer

o mesmo cun neno finés e esa palabra pasará a ser un conxunto de sons ocupando un tempo determinado nun lugar concreto.

Carme Nogueira busca a intersección de ambas comprensións da lingua. No vídeo *Yo Os He Comprendido (2014)*, a artista sitúase fronte ao Institute de France, a sede da Academia Francesa, lugar onde ocorreu a masacre contra a poboación arxelina no 1961. O único que fai nesta peza é o seguinte: grávase e lee en español a traducción do discurso pronunciado en 1958 por Charles de Gaulle aos cidadanos arxelinos na praza do Fórum. Sobre ela soa a voz dun home lendo o mesmo discurso no idioma orixinal, o francés. Abre así pesquisas relacionadas con como cambia o contido dun discurso cando este se enuncia na lingua do contexto no que acontece ou nunha allea, que ocorre cando estas se superpoñen e que relacións saen á luz cando esta memoria traumática é de novo audible no estado actual do lugar. Esta curtametraxe, que entra dentro das series de vídeos *O Centro No Desplazamento (2014)*, entende a lingua como un significado, como unha técnica en si mesma. Da superposición entre francés e español produce unha nova situación que ten como base, precisamente, esa deslocalización.



**Imaxe 12: Captura de *Yo Os He Comprendido* (2014)**

Pola outra banda, nos vídeos de *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007), Nogueira non só dobra ás palabras das persoas entrevistadas, tamén dobra os xestos, as interxeccións e as pausas. A lingua non é só aquilo que logra ser comunicado, tamén todo o proceso que o envolve e as partes desa comunicación que escapan ao narrativo. O discurso é tamén articulado dende aqueles fragmentos da linguaxe que semellan baleiros; a súa presenza non explica mais si vehícula e produce. Refirome ás partes nas que Nogueira, en vez de facer cortes na montaxe, dobra tamén os momentos nos que os veciños dubidan ou pensan, dende interxeccións como *hmmmm* ou ruídos derivados de respirar sen falar.

“Por culpa da miña reticencia á sutura, unha afirmación de acompañamento, un “aha”, “mm”, ensucia os relatos. Acabo incorporando o aceno, a interrupción. Agora son eu a que provoca a visión da paradoxa, a que evidencia que, aínda dicindo a verdade, hai un fóra dese discurso” (Nogueira 2015, 5)

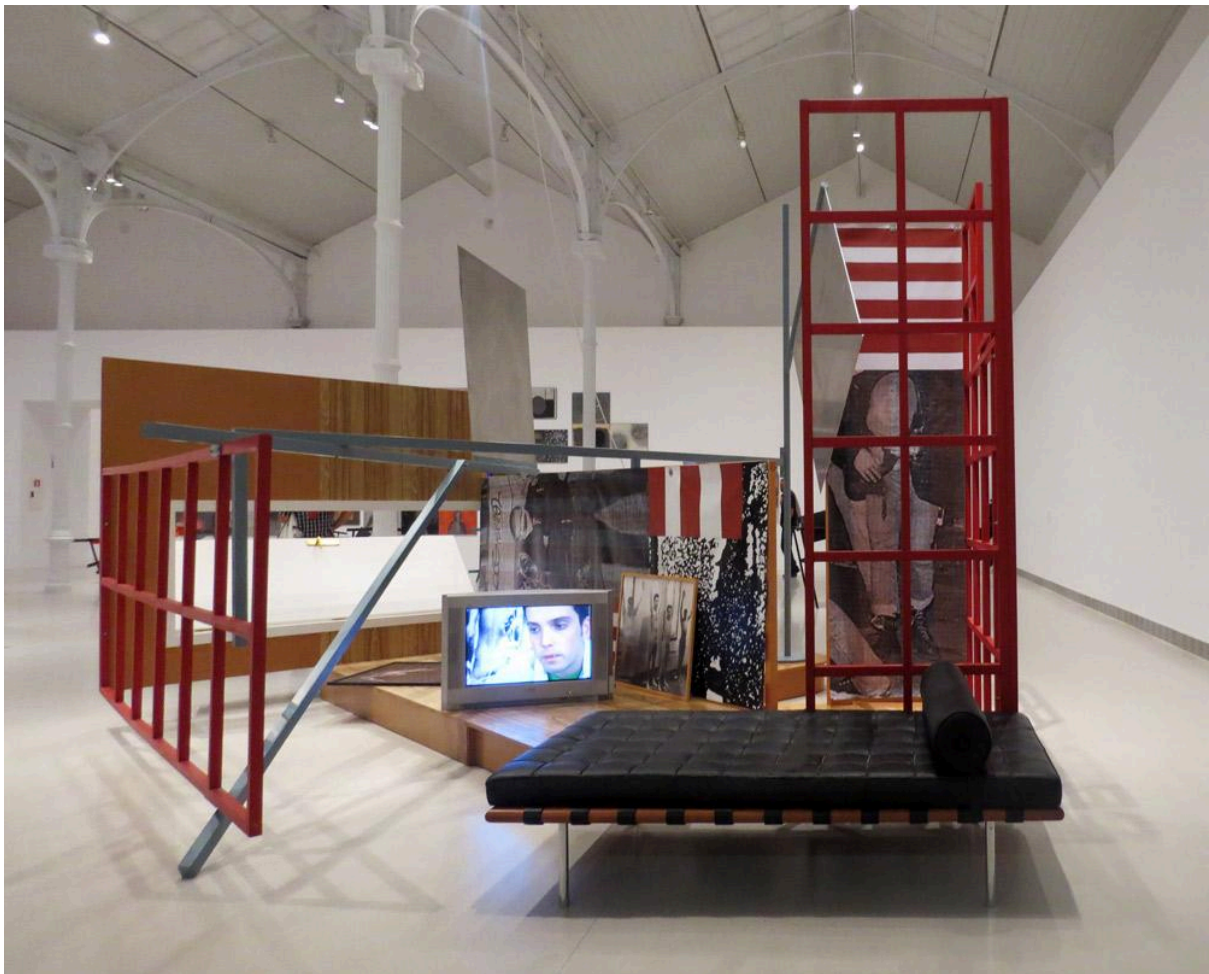
A sutileza necesaria para apreciar estas partes da lingua como lingua lembroume a outra curtometraxe galega, *MenosOcho* (2019), do tamén artista multidisciplinar Berio Molina. Nesta, vemos a faciana dun home a escuras no que semella un túnel, mentres intenta falar elongando moito as palabras e, sobre todo, deixando moitísimo espazo para o silencio, o son do lugar onde está e o son das súas palabras ao saír da boca. Fala dun baleirado da lingua, dunha separación desta coa súa contorna e da súa evacuación do corpo. Mais como di Carme Nogueira sobre o aceno nos seus vídeos, “non se trata soamente dun baleirado, máis ben da apertura a outra cousa que aínda está por definir. Sobre todo, produce a ruptura dun discurso que estaba sendo naturalizado.” (2015, 4)



**Imaxe 13: Captura de *MenosOcho* (2019)**

Para rematar, é curioso que esta comprensión da linguaxe a través dun proceso de sustracción se dese na cara contraria en moitos artistas coetáneos da escena vasca, cos que se comunica tamén Nogueira. Penso que Oteiza comprendía a escultura dende ese acto de baleirar o espazo e que, quizáis isto, fose o que fixese que artistas como Txomin Badiola traballasen desarticulando a lingua dende a saturación de significantes ou de símbolos con múltiples lecturas que non constituían ningún tipo de sentido entre si. Penso en pezas como *When the shit hits the fan* (2003), onde construcións de madeira e metal cun aspecto utilitario

mistúranse con palabras escritas e con vídeos de accións sinxelas en espazos deslocalizados. Menciono isto polo rol que xogaba o vídeo nestas instalacións. A saturación de capas transforma as piezas audiovisuais, que noutro contexto poderían ser encaixadas en narrativas máis descifrables, nalgo completamente ilexible. É nesa imposibilidade onde o artista atopa cavidades para desarticular a violencia implícita neses mecanismos, algo que, formalmente dun xeito diferente, está presente tamén na obra de Carme Nogueira.



**Imaxe 14: Vista en exposición de *When The Shit Hits The Fan* (2003)**

### **6.1. Necesaria mención á idea de praza na obra de Carme Nogueira.: O espazo público como punto de encontro.**

“A fábrica e os terreos achegados foron unha praza en si mesmos, así que o propósito foi dispoñer a maqueta que os representaba como tal. Mais a medida que o dispositivo praza se construía a si mesmo, polas voces que se reunían ao seu redor, polas costumes adquiridas de pasarse por alí... entón o dispositivo ía perdendo forma en certo sentido. Ía desaparecendo. Ata que ao final só quedaron as historias contadas ao seu redor” (Nogueira 2015, 3)

Unha constante na obra audiovisual de Carme Nogueira é o estudo e o uso do espazo público como lugar de reunión. Enténdese que hai neste un potencial para o mellora da vida do barrio e, ao mesmo tempo, que forma e é formado por experiencias colectivas que axudan a comprender un lugar como unha interrelación constante que non busca un resultado predefinido. No espazo público acontecen tamén procesos sociais que transforman a identidade dunha localidade e que esclarecen o rol de cada cidadán.

Máis en concreto, Carme Nogueira interésase no concepto de praza e observa este espazo coma “un lugar de reflexión privilexiado, unha reflexión feita dende o artístico, dende unha formalidade que non pretende unha práctica utilitaria, mais tampouco meramente estética. Unha funcionalidade do conflito” (2014, 2). A ela interésanlle especialmente un tipo de conflitos, aqueles intermedios que non buscan unha solución inmediata senón que sinxelamente expresan os cambios que acontecen nas formas de vida do lugar. “Conflictos nos que a súa propia enunciación agocha os mecanismos para a evolución mais que, moitas veces, pasan desapercibidos e non son, polo tanto, enunciados” (2014, 2)

Introduce así modificacións nestes espazos, intervén neles coa intención de xerar encontros que, por si mesmos, poidan conlevar esa enunciación. Busca interseccións onde se poidan producir máis dunha significación, que sirvan dalgún xeito como resistencia e que teñan a capacidade de articular novos imaxinarios e de redefinir o noso papel neles. Penso, por exemplo, no proxecto *A Cidade Interpretada* (2006), onde a artista establece seminarios e accións en dous espazos diferentes. Un, a Praza de San Pedro, onde instala novos escalóns de metal para conectar o cruceiro con outros puntos do espazo. Outro, o Parque da Trisca, onde

engade un mobiliario de madeira que liga partes específicas do parque entre si para envolverlas coma se fose unha praza. O interesante aquí é que o proceso é documentado e o uso que fan os veciños del tamén, nun DVD que forma parte do resultado do traballo e onde o vídeo ten un sentido interactivo e práctico.



Imaxe 15: Imaxes do DVD *A Cidade Interpretada* (2015)



Nogueira sinala neste caso que na palabra mobiliario “xa está expresada a vontade de amosar un proceso, de traballar co dispositivo como transición, como un elemento coa vontade de vehicular. Neste caso coa función de articular a imaxe (ese conxunto de representacións) que os veciños tiñan do seu espazo público” (2015, 3). É importante, sobre todo ao traballar co vídeo, lembrar que moitas veces se nos ensina a idea de espazo como motor do concepto de representación; que historicamente houbo un proceso visual que se empeñou en unir unha cousa coa outra<sup>1</sup>. Non podemos escapar disto mais si recoñecer o seu peso á hora de constituír colectivos ou lugares e asumir a responsabilidade derivada de traballar con imaxes. Non obstante, é bo manter en mente que un lugar é sobre todo un conxunto de interseccións, reais ou potenciais, presentes, pasadas ou futuras.

Para rematar con este apartado, gustárame volver a *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007). No proxecto do que estes vídeos forman parte, o espazo público aparece como obxecto de investigación e como ferramenta coa que articular o mesmo. A artista estuda a memoria dos lugares que constitúen á vida do barrio á vez que os emprega para reunir diferentes voces que transmitan esa información dende o presente inmediato. Nos vídeos hai unha superposición de tempos, de posicións e de experiencias que articular unha representación imposible; que fan que esta sexa un conxunto con varios centros e non unha unidade. Nesta articulación, o espazo público está vivo, aparece e desaparece dependendo das interaccións e do uso deste como praza ou non.

Na folla de sala da exposición *Nos camiños* (2007), onde se atoparon expostos estes vídeos, Maria Lois describe estas potencialidades e transformacións dicindo que “os paradoxos e as diferentes narrativas arredor da vertebración do barrio en torno á fábrica e o seu impacto evidenciábanse nun contexto de deslocalización da localización. A heteroxeneidade de liñas discursivas superpostas a dous símbolos facilmente identificables, o río e a fábrica, superaba a posibilidade dunha única representación, e acentuaba o valor da intervención como xeneradora de diferentes imaxinarios abertos. A maqueta tornábase nun medio.” (2007). Centrémonos agora en estudar como esa intervención física mediante un obxecto entra en contacto e se transforma cando é rexistrada e traballada posteriormente en pezas audiovisuais.

---

<sup>1</sup> No seu libro de estudos *Pelo Espaço*, a xeógrafa Doreen Massey explica “A representación -certamente conceptualización- foi concebida como espacialización” (2008, 43.)

## **6.2. A intervención para activar o espazo público. O obxecto como praza, o vídeo como consecuencia.**

O audiovisual de Carme Nogueira, como o de outras artistas que traballan no medio dende o circuíto da arte contemporánea, é parte dunha investigación que se ve arrodeada por outras prácticas artísticas. Como anécdota, na entrevista de *Intersección Talks*, que se subiu o ano pasado ás redes do Festival Internacional Intersección de A Coruña, a artista amósase estranada ao falar dos seus traballos como películas. Eu entendo que tende a velos máis como procesos, como un conxunto de accións entre os que, por suposto, se atopan os videos que vimos no festival. As pezas audiovisuais teñen a autonomía suficiente para poder funcionar por si mesmas, mais as ligazóns que as forman van máis alá do público que as está vendo a través dunha pantalla. Hai outro público que participou nelas, que é creador e unha parte activa. Polo tanto, os videos de Nogueira son multidireccionais, non rematan co visionado porque comezan fóra del. Teñen un valor moi grande como obras audiovisuais, mais tamén como accións colectivas e colaborativas cun grupo de xente nun espazo determinado.

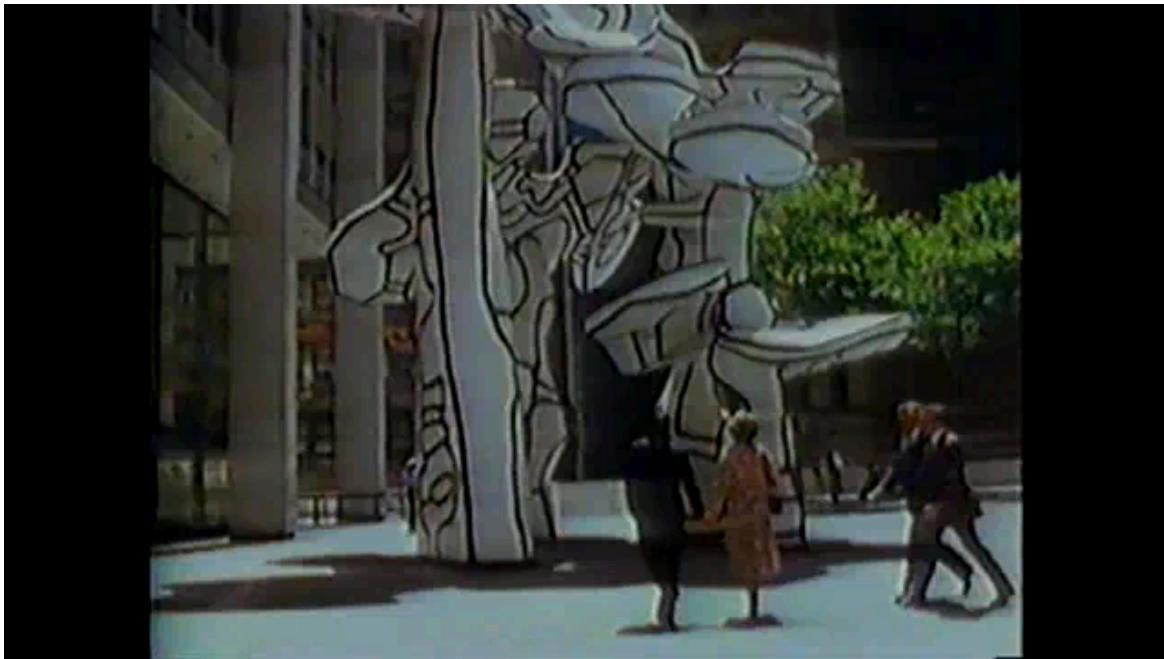
No caso de *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007), esa activación da voz dunha comunidade como parte da peza prodúcese a través do encontro desta cunha maqueta do lugar no que están. A instalación do obxecto propicia a curiosidade da xente, que o recoñece, que se detén a observalo e falar. Nestes vídeos, o cuestionamento das formas máis hexemónicas e normativas do cinema documental prodúcese non só dende as decisións formais tomadas na montaxe -como vimos co acto de dobrar as voces da xente-, senón tamén na planificación previa. A artista non vai ao vecindario cunha cámara a facerlle preguntas aos veciños, ela instala unha maqueta e crea as circunstancias para que a xente da zona sexa quen tome a iniciativa e comece a redefinir ese espazo. Non busca nin forza, simplemente posibilita, da e recibe. Xera un contexto de comunicación. É máis, a base mesma do proxecto é este dispositivo, as súas posibilidades e as súas limitacións.

Ademáis, é importante pensar que a maqueta non é un obxecto estático. Están nela a presenza dunha memoria colectiva e, sobre todo, a posibilidade de transformación da mesma e do espazo físico do que nace. Non se presenta como un obxecto conclusivo senón que “a maqueta, sen rematar, completárase coas achegas das veciñas sobre as posibilidades de utilización deste espazo na actualidade.” (Vieites 2008, 53)



**Imaxe 16: Vista da maqueta das fábricas do barrio de Cabral na asociación de veciños.**

En *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980), un libro e posteriormente documental de William Whyte que aparece frecuentemente na obra de Nogueira, dise que a escultura pode ter uns fortes efectos sociais cando se ubica en espazos abertos e públicos. Ponse como exemplo o estudio da Praza Chase Manhattan, antes e despois de que fose instalada nela unha escultura de Dubuffet. As conclusións son semellantes ás que poderíamos sacar cos vídeos da artista galega. A xente síntese atraída polo obxecto e isto condiciona o seu paso pola praza. “Páranse baixo a escultura, ao seu lado, tócana, falan dela e, grazas a ela, prodúcense novas conversas” (Whyte 1980, 96)



**Imaxe 17: Anaco do documental *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980) onde aparece a escultura mencionada.**

Non obstante, as diferencias de tamaño entre Lavadores e Manhattan son obvias e eu coido que sería naíf pensar que Carme Nogueira só buscaba xerar un diálogo ao transformar o espazo colindante a fábrica nunha especie de praza. O obxecto, a diferenza que no caso da escultura de Dubuffet, ten aquí a función de vehicular unha representación, de ser lido e decodificado por un grupo de xente que ten máis información que a propia artista. É unha imaxe do territorio posta en dúbida no propio territorio. A propia artista explica que “a posta en escena dunha representación construía e reconstruía, a súa vez, diferentes representacións. Discurso sobre discurso, representacións simbólicas sobre representacións simbólicas: a posta en escena dun lugar de encontro constituíase coma lugar de encontros, de diferentes visións en torno a un referente simbólico.” (2015, 3)

Como vemos, ese obxecto non se activa mediante un uso estético, senón polo seu valor para un grupo de persoas determinado que é quen de identificalo. Aínda que moi aberta, ten unha dirección. No caso da artista galega, a intervención apela a un sentimento de comunidade e de experiencia colectiva. Para isto cómpre diferenciar entre aquelas intervencións, como *A Cidade Interpretada* (2014), nas que as pezas de Nogueira buscan xerar unha modificación no espazo que posibilite un novo encontro e as que, como é o caso de *O Río, A Terra, A*

*Fábrica* (2007) buscan, ademáis, recuperar unha presenza que dalgún xeito nunca marchou dese lugar. Mentres que no primeiro caso o vídeo pode aparecer como resumo, no segundo aparece como consecuencia. O proceso e o material gravado posibilitáanse grazas á aparición dese obxecto e, á súa vez, reactiváno como parte dunha comunidade.



**Imaxe 18: Veciños alterando a maqueta do barrio. *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007)**

É aquí onde penso que o vídeo se volta unha parte do proceso e unha ferramenta privilexiada para mantelo vivo. Sobre todo, sirve para fundir dous dispositivos descritos pola propia artista, o da praza -activado mediante a maqueta como lugar en si- e o do documental -activado pola maqueta como representación dun lugar-. Aínda así, o interesante é como esa conxuncións de capas actívase mediante a transformación que o obxecto produce na gravación do lugar.

Lémbrome dun filme do artista iraní Hiwa K., chamado *Pre-Image (Blind As The Mother Tongue)* (2017), no que o director constrúe unha estrutura metálica chea de espellos que vai cargando durante as diferentes viaxes do seu exilio. Estes espellos mudan o xeito no que o protagonista aparece na pantalla e como este se relaciona coa contorna que o arrodea, mais non modifica como nós, como público, vemos eses espazos nos que camiña. A cámara é

estable e os espectadores estamos a ver paisaxes nítidas e ben encadradas, a diferenza do artista, que, ao ter que estar mirando cara arriba para manter o equilibrio todo o rato, só pode ver os reflexos distorsionados. Somos nós quen está nunha posición de privilexio, e, ao mesmo tempo, négasennos as imaxes distorsionadas que el está a ver. É a escultura neste caso a que produce en nós esa curiosidade e é a gravación audiovisual a que a nega.



**Imaxe 19: Captura de *Pre-Image (Blind As The Mother Tongue)* (2017)**

Eu penso que acontece algo semellante cando Nogueira grava as conversas que surxen ao redor da maqueta da fábrica no barrio de Cabral. A diferenza está en que ela, como artista, tampouco pode ter acceso a esas imaxes en primeira persoa daquilo que lle están a contar. Moitos relatos dilúense entre si; moitas imaxes descritas dese espazo son difíciles de visualizar décadas máis tarde e sen rexistros, semellan reflexos incompletos dende moitos lugares á vez. Polo tanto, a artista o explicita, amosa o dispositivo que emprega dobrando as voces dos que están a falar, ensinando a maqueta e as súas modificacións e, tamén, mediante os movementos e calidade de imaxe do vídeo, xunto coa evidencia dun proceso colaborativo e aberto que non ten a intención de pechar.

## **BLOQUE 3**

## **7. O material co que se traballa é tamén contido. Xerarquías da imaxe.**

Outro aspecto que me chamou a atención a primeira vez que vin *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) foi a súa aparencia de espontaneidade. Nogueira xoga con isto tamén cando dobra as voces das persoas que aparecen en pantalla, uns videos que poderían pasar por gravacións caseiras pasan a ser tensionados con este xesto. Hai un estranamento, algo que non cadra. Isto é porque o que escoitamos -sen ruído, gravado cun micrófono de mellor calidade que a cámara empregada e cunha voz moito máis neutra e plana do que o serían as dos veciños de Lavadores- non semella formar parte do mesmo mundo ca o que vemos -gravado cunha resolución moi baixa, coa cámara en movemento e con certa improvisación-. Por suposto, úneos a coherencia do contido do relato e divídeos a non correspondencia entre voz e corpo. Mais eu atopo unha cavidade nesa aparencia de espontaneidade que, grazas ao son, fica xa só como tensión. Considero que é ahí onde o emprego do audiovisual cobra maior sentido dentro deste proxecto.

Está claro que parte disto está no propio material filmado, en como se nota que as persoas que falan ao redor da fábrica o fan segundo reaccionan co espazo, comezando elas mesmas unha conversa que non estaba guionizada. Non obstante, a calidade das imaxes e como foron gravadas -con que recursos, en que situación e por cantas persoas-, conforman tamén a materialidade desa sensación de espontaneidade (e polo tanto dese aspecto de realidade e ausencia de artificio que se asocia tradicionalmente coas imaxes documentais).

Estas características teñen unha dualidade. Por unha banda asóciase dun xeito máis directo coa realidade, cunha idea de verdade que forma parte do dispositivo que supón o cinema documental. Pola outra, fanme pensar nunha xerarquía das imaxes que se rompe, unha ferramenta moi empregada por artistas experimentais ou por aquelas prácticas chamadas amateur, as cales eu como autor sempre defenderei. A miúdo, Nogueira emprega nas súas obras unha posta en escena moi sinxela, deixando que sexa o acto que está a facer ou o xesto que o envolve os protagonistas e empregando cámaras de baixa resolución ou, dame a impresión, incluso o móbil.



No seu texto sobre a Imaxe Pobre, un concepto máis ligado ás imaxes dixitais ou piratas que se distribúen sen un motivo estético, relacionadas cun valor de uso, a artista alemá Hito Steyerl, explica que “a falta de definición vóltese tamén nun problema material. O enfoque é tamén identificado cunha posición de clase, unha posición de facilidade e privilexio, mentres que o desenfoque -ou o estar fóra de foco- rebaixa o valor dun coma imaxe. A xerarquía contemporánea das imaxes, non obstante, non está soamente baseada na nitidez, senón tamén e primariamente na resolución”. (2012, 33)

Neste aspecto, vexo unha relación entre *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) e *Vickingland* (2011), de Xurxo Chirro. Ambas pezas buscan acceder a algún tipo de autorrepresentación e, aínda que dende orixes e planificacións moi diferentes, ambas tratan con gravacións improvisadas e feitas sen un equipo detrás. No caso de Nogueira é verdade que ela exercía conscientemente como artista, mentres que no caso de *Vickingland* (2011) é un mariñeiro quen se grava directamente a si mesmo, sendo logo Chirro quen monta esas imaxes a posteriori. Existe nas tomas un aspecto de espontaneidade que fai que as poidamos pensar como xestos; o valor non está tanto nun motivo contemplativo ou na composición das imaxes senón nas accións que acontecen diante da cámara, que son o que empurra a gravar.

Pensando en *Vickingland* (2011), esa ligazón visual co real, cunhas experiencias que alguén grava para si e non para xerar un relato, é logo empregada para compoñer unha memoria intervida pola montaxe do director. Non obstante, en *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007), o resultado acaba máis dividido, funciona máis como pequenas píldoras que se comunican entre si dentro do contexto do barrio. A diferenza está en que non conclúen, non rematan; preséntanse como accións en curso e, así, a aparencia desas imaxes choca con non querer estar articuladas coma unha verdade ou relato.



**Imaxe 19: Captura de *Vickiingland* (2011)**

Tirando deste fio, máis alá da calidade das imaxes está tamén o seu movemento. Na peza de Nogueira moitas veces o vídeo é estático, mais outras está cheo de movementos que parecen accidentes ou de perspectivas estranas. No texto *Free Fallin* (2009), Hito Steyerl pon o exemplo dunha caída constante como medio para topar novas imaxes. Tamén o emprega para falar da importancia que ten a liña de horizonte á hora de construír unha imaxe lexitimada culturalmente. Analiza como, dende a aparición da perspectiva tradicional, o horizonte xoga o rol de estabilizador, de pegamento que fai que unha construción visual sexa ou non coherente. Fala deste como base para comezar a estudar unha xerarquía das imaxes, como principal factor que alterar para investigar que acontece se distorsionamos esa xerarquía ou, polo menos, non a tomamos como algo dado e inalterable. Como exemplo, penso que Sol Mussa xoga con isto na súa curtametraxe *Ratatouille* (2021), onde grava dende o chan a cociña do restaurante libanés no que traballaba en Londres. Rompe por completo a idea de perspectiva, busca novos puntos de vista dende unha posición que non o amose todo, senón que se poña á altura do que pode ver unha rata.



**Imaxe 20: Captura de *Ratatouille* (2007)**

Ao final, trátase de xogar coas condicións que un ten como algo a favor do discurso que se está a articular e non como un aspecto a ocultar. Como Sol Mussa, Carme Nogueira tampouco fuxe do contexto das imaxes que crea, nin da súa posible lectura dentro do dispositivo do documental como verdade. Ao contrario, desnaturalízalas, toma consciencia das posibles problemáticas que amosan e explora como tensionadas. Mais ao mesmo tempo recorre a eles, quero dicir, os medios que ten a man como artista son unha cámara, a maqueta e o espazo; xenuinamente eran as formas que facían funcionar mellor a vontade do proxecto.

Por iso valoro tanto o que fai cos vídeos, o xesto de dobrar coa súa propia voz a quen aparece é un xeito de sintetizar sen pechar todas estas dúbidas, incompatibilidades. O material co que traballa non perde a súa condición de material mais tampouco se amosa concluso. Parte do potencial está ahí, en deixar o proceso aberto, en cuestionar os mecanismos empregados sen deixar que isto paralice o encontro que pode acontecer. O que está claro, como ela mesma di, é que o traballo iniciado coas curtametraxes *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007) é un proceso que non remata nela.

## 8. O colectivo como proceso. O proceso como conclusión.

“Unha “mala forma” é algo que debería ser comprendido en contraste cunha “boa forma” ou o tipo de forma que é quen de pecharse e resolverse. A perfección formal sempre busca estar completa. Mais o que caracteriza as formas na arte é, por suposto, que nunca se pechan. Hai sempre un extra inalienable e inextraíble que se nega a ser sometido. As obras de arte sempre están cheas de buracos” (Badiola 2016, 25)

Gustaríame rematar dicindo que admiro a obra de Carme Nogueira por como é capaz de incluír activamente ás comunidades ou colectivos cos que está traballar. Nunca pensa a súa práctica como algo a repetir. Ubícaa dende un contexto e unha posición concreta, que se move e que non ten problemas en porse en dúbida a si mesma. O seu proceso de traballo é moitas veces dende o colectivo ou dende o compartido, é un punto que ben podería sintetizalo. Trata de desnaturalizar aquelas conductas ou mecanismos que culturalmente asimilamos como dados, ben sexa dende o feminismo en cuestións de xénero, dende movementos sociais en cuestións de clase ou dende desvelar os dispositivos mediante os cuales nos identificamos no colectivo, así como na interseccións de estas e moitas máis categorías.

Pensando nunha conclusión sobre *O río, a terra, a fábrica* (2007), atopeime co dilema dunha peza que destaca xusto por non querer rematar, por seguir aberta. Entón, detéñome a tentar definir o seu valor, tanto no artístico como no político, e venme á mente como Nogueira fala do interesante de crear un dispositivo que sexa un cuestionamiento en si mesmo, que celebre o proceso como forma. Quizáis o potencial esté aquí, en ser capaces de xerar obras audiovisuais que inclúan o que acontece antes e despois delas como unha parte esencial de si mesmas. Unhas imaxes que amosen o proceso polo que foron feitas, os mecanismos que lles dan forma e a herendanza que arrastran, mais que, ao mesmo tempo, se compoñan dende a situación<sup>2</sup>; que teñan a habilidade de xerar novos contextos ao seu redor, de atopar fugas.

---

<sup>2</sup> Di o comisario Peio Aguirre sobre a serie de fotografías *Petrol Noire* (2005), do artista vasco Jon Mikel Euba, cercano á obra de Nogueira, que “a imaxe non se constrúe dende a cámara senón dende a situación” (Aguirre 2006, 102)

Nogueira consegue isto desvelando o dispositivo co que está a traballar, pensando a representación como unha construción máis e, sobre todo, incluíndo un proceso colectivo de traballo onde o que serían axentes pasivos nunha historia documental clásica poidan pasar a ser activos. Aínda así, este xeito de crear pasa por aceptar as incoherencias que a artista vai atopar no camiño, por un autocuestionamento constante. Ao comezar este ensaio, centrándome no acto de dobrar ás persoas entrevistadas e en xestos semellantes que poidan cuestionar o vídeo como forma de representación, viñéronme á cabeza filmes de Jean Rouch que intentan poñer en entredito o formato do cinema etnográfico que el mesmo puido empregar. Non obstante, vexo certas diferenzas. En curtametraxes como *The Form Of The Drums* (1972) é evidente unha autoconciencia da súa posición como cineasta, como persoa que está a gravar a unha comunidade da que non forma parte. Pode semellar que isto pasa tamén nalgunha peza de Nogueira, mais eu sinto que no seu caso si que logra reducir dalgún modo esa distancia. Moitas veces por formar parte ou estar próxima ao colectivo co que traballa, outras por un sentido de comunicación, de direccionalidade.

Carme Nogueira amósase flexible nos seus actos; inclúe na súa postura unha vontade por que sexa a comunidade en si mesma a que poida intentar falar, formar parte da peza sen que iso implique o pensamento inocente de que esas voces non están mediadas por un dispositivo. Neste sentido é importante falar abertamente do erro. Nogueira di "entendo o fracaso coma unha parte inherente do traballo, como o resto lóxico de concibir o traballo como proceso, de ser consciente de como o propio traballo muda cando ten lugar, de poñer en xogo as naturalizacións que aínda non teño descuberto en min" (2015, 3). A artista galega non parte dende un espazo no que ela ten a solución aos problemas ós que se vai enfrontando, máis ben quere atopar erros, descubrir cal é a súa posición e que é o que pode e non pode facer nela.



**Imaxe 21: Veciños alterando a maqueta do barrio. *O Río, A Terra, A Fábrica* (2007)**

Así, e a modo de conclusión, o potencial político que atopo na obra audiovisual de Carme Nogueira pasa pola dúbida fronte á certeza, por asumir como artista unha serie de vulnerabilidades que surxen ao aceptar as ferramentas que se están a empregar coma un contido que nos precede, coma un conxunto de técnicas que condicionan a natureza daquilo sobre o que intervimos. Eu avogo por entender este posicionamento como unha forza e non como unha debilidade. O colectivo está tan presente nos vídeos de *O río, a terra, a fábrica* (2007) porque atopa nestas inconclusións buracos nos que intervenir, espazos que se contrúen e destrúen e que, xusto nesa conxunción de tempos, son capaces de aparecer cando os pensabamos rematados. Cando penso en Carme Nogueira, fáiseme moi difícil non pensar tamén nunha serie de artistas do contexto vasco cos que penso que coincidiu en procesos de traballo ou incluso en formación. Véñenseme á cabeza Ibon Aranberri ou a mesma Azucena Vieites, quen escribe un texto brillante no catálogo de *Nos Camiños* (2007). Outro deles é Jon Mikel Euba, quen presentando a súa exposición *Animales que aguantan el peso de cargas*

*misteriosas en entornos creados por fuerzas en oposición* (2023), no CA2M de Madrid, explica o valor do proceso do mesmo xeito no que aparece a fábrica de Álvarez nas voces dobradas dos veciños de Lavadores: “Todo está terminado e ao mesmo tempo todo está por facer.” (2023)

## 9. Bibliografía.

- Aguirre, P. (2003) *Conducir un coche no es lo mismo que mirar un paisaje*. En Wiro Containment (pp. 102-103). Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco)
- Badiola, T. (2016). *Another Family Plot*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
- Cosgrove, D. (2008) *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing The World*. I.B.Tauris & Co Ltd
- Edwards, S. (2012) *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems*. Afterall Books.
- Euba, J.K. (2023). *Todo está por hacer*. Entrevista na Revista Mercurio. <https://www.revistamercurio.es/2023/02/01/jon-mikel-euba-ca2m/>
- Gómez, L.(2015) *Camuflaxe*. Chan da Pólvora.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representation and signifying practices*. (Culture, Media and Identities Series). Sage publication Ltd.
- Massey, D. (2005). *For the space*. SAGE Publications.
- Nogueira, C. y Lois, M. (2018) *Arte e territorio. Lugares comúns. Procesos de territorialización desde os límites da arte e as ciencias políticas*. Grial: Revista Galega de Cultura.
- Nogueira, C. (2015). *Dos sospechas y cuatro fracasos*. Conferencia para la mesa de debate "O traballo de artistas e as institucións (II)", Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- Pato, C. (2000) *m-Talá*. Edicións Xerais.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the screen*. Sternberg Press.
- Steyerl, H. (2009). *In free fall*. E-Flux journal.
- Veiga, M. (2020, October 10). *Olga Novo: "Non vai poder xurdir unha poética da terra"*. Luzes: <https://luzes.gal/15/10/2020/seccions-da-revista-luzes/entrevistas/olga-novo-non-vai-poder-xurdir-unha-poetica-da-terra-porque-e-un-mundo-en-descomposicion/>
- Vieites, A. (2008) *Positivamente Sucio*. En *Nos Camiños* (pp. 47-54). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Whyte, W. (1980). *The Social Life of Small Urban Spaces*. Public Projects.



