

Cicle: Blanc sota negre

Treballs des de l'imperceptible / 6

Mireia Sallarès

***Joan, Jill Godmilow
(What Godmilow taught)***

25.11.2014–11.01.2015

MIREIA,
SALLARÈS

SANTAMÒNICA

Blanc sota negre

Treballs des de l'imperceptible

La pàgina en blanc ha estat un dels grans motius del discurs androcèntric de la creació que ha nodrit l'imaginari romàntic i el de la modernitat artística. Sota l'amenaça del no-res i del buit, el blanc fou una metàfora tant de l'esterilitat com de l'autonomia creativa. Com a tal, empenyia la subjectivitat moderna al desig de conquesta: a posar negre sobre blanc, esprémer la visualitat com a eix vertebrador de l'acció artística original.

L'obra d'algunes dones artistes, un cop desplaçades d'aquest imaginari de creació, ha indagat altres imatges del blanc. Ni el fan complementari del negre ni en reverteixen els termes –blanc i negre, blanc *sobre* negre–, sinó que en fan una invenció simbòlica de gran potencial polític: blanc sota negre.

Així ho suggeria la curadora Catherine De Zegher quan, el 1996, va titular “The Blank in the Page” [“El buit/El blanc a la pàgina”] un dels quatre apartats de l'exposició *Inside the Visible*. An

Elliptical Traverse of 20th Century Art: in, of, and from the Feminine.

El blanc que desplegava De Zegher, a través d'obres i processos creatius que incorporen l'el·lipsi, els marges, els silencis, els buits, l'errada, el dubte, la indecisió, el balbuceig, l'incís, les discontinuïtats, les absències..., provava que hi ha una via per llegir la pràctica artística del segle XX i XXI que no té necessitat de confrontar-se amb les antinòmies per ser.

Formes d'aquest blanc s'esbossen en les fotografies-performances d'Helena Almeida, on l'artista se situa *darrere* del suport pictòric; en les estructures de xarxes tridimensionals de Gego; o les performances de Lili Dujourie als anys 70, on veiem l'artista nua sobre un llit de llençols blancs recordant les postures femenines en quadres cèlebres de la Història de l'art. També altres artistes han cercat maneres de fer sentir aquest blanc que, sovint, roman imperceptible, inaudible, com en el dibuix-performance sobre paper que Elena del Rivero va transformar en draps de cuina de grans proporcions, o en la trama que hi ha al dessota de totes les pintures d'Agnes Martin.

Patricia Bickers, en referència a les pintures-instal·lacions dels anys 80 d'Avis Newman, escrivia que: "De fet, la tela no està mai buida ni tampoc el blanc; no hi ha un territori verge. És la

consciència de tot el que la tela representa allò de què l'artista es fa càrrec.”

En aquest sentit, Marina Garcés, evocant *La invenció del quotidià* de Michel de Certeau, més enllà de pensar la pàgina blanca com el paradigma del projecte d'autonomia moderna, hi situa l'espai revolucionari: alhora el del naixement i el de la política. Pensant en aquest mateix espai Annarosa Butarelli escriu sobre la “tabula rasa” entesa com un tall, un moviment radical i polític que permet “fer profitosa l'absència”.

És aquest espai de creació i de política el que aquest cicle d'exposicions i conferències vol indagar, a partir del títol revelador d'un catàleg de Blanca Casas Brullet, *Blanc sota negre*. Treballs com els de Blanca Casas Brullet, Mar Arza, Freya Powell, Antònia del Río, Isabel Banal i Mireia Sallarès esbossen nous espais per pensar, com deia Alejandra Riera, sense garanties, una ampliació dels camps disponibles de la visió i del fer.

Assumpta Bassas i Joana Masó



Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) és artista llicenciada en Belles Arts a la Universitat de Barcelona, amb estudis cinematogràfics a la New School University de Nova York. Treballa com a realitzadora independent i viu en trànsit entre Barcelona i altres ciutats estrangeres on desenvolupa els seus projectes. La condició d'estrangeria és un registre indispensable en el seu treball, que l'ha portat a desenvolupar investigacions sobre la violència, la mort, el sexe, la legalitat o la veritat.

De la seva llarga trajectòria, destaquem les recents exposicions: *Le Camion de Zahia* dins de l'exposició *La realitat invocable* al MACBA de Barcelona (2014), *Monuments* al CA Tarragona Centre d'Art (2013) o *Se escapó desnuda* a l'Espai 13 de la Fundació Miró de Barcelona (2012). Ha exposat al Museo de Arte Carrillo Gil de Mèxic, a l'Americas Society de Nova York, a l'Organización Nelson Garrido de Caracas, al Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, al Laznia Contemporary Art Center de Gdansk, Polònia, a la Galleri Image d'Arhus de Dinamarca, i a l'OK Centrum de Linz a Àustria, entre d'altres. Actualment, prepara un nou projecte a Sèrbia sobre el concepte d'amor.

Mireia Sallarès
Joan, Jill Godmilow
(What Godmilow Taught)

En una entrevista amb Peter Brunette i David Wills de principis dels anys 90, el filòsof francès Jacques Derrida va fer una afirmació radical que d'entrada podria sorprendre qualsevol que estigui familiaritzat amb els seus textos: no hi ha obra que no sigui pública; l'obra privada no existeix.

Venint d'un dels filòsofs que més ha reflexionat sobre la necessitat de preservar allò secret, intraduïble, i ha explorat en els seus llibres els impossibles límits entre l'escriptura teòrica i l'autobiogràfica, aquesta afirmació no s'ha d'entendre en el sentit que tota obra tractaria de qüestions temàticament polítiques vinculades a l'esfera col·lectiva i alienes a l'espai de la subjectivitat. Per a Derrida, allò que polititza una obra –allò que la fa pública– és que sempre s'adreça a algú altre, a la societat o a una institució –que la reconeixen com a pròpia, la legitimen, s'hi barallen o la ignoren.

Aquesta dimensió pública del treball artístic, entesa com a obra ja inicialment adreçada a algú, com a interpel·lació i destinació, travessa

la producció mateixa de molts dels projectes d'investigació de Mireia Sallarès, que d'entrada es plantegen com a profundament personals i on habitualment s'encreuen un problema –la gentrificació, els orgasmes de les dones o la veritat– i un lloc estranger –Valence, Ciutat de Mèxic o Caracas–. De *Le camion de Zahia. Conversations après le paradis perdu [El camió de la Zahia. Converses després del paradís perdut]* (2005) y *Las muertas chiquitas* (2009) a *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad* (2012), les dones i homes implicats en les entrevistes, els retrats i textos són el punt de partida dels projectes, molt abans d'adreçar-se a altres altres –visitants, espectadors, lectores– a través dels quals la cadena es continua.

Joan, Jill Godmilow (What Godmilow Taught [Joan, Jill Godmilow (El que Godmilow va ensenyar)] (2014), tot i no ser un projecte d'investigació i de llarga durada com els anteriors, segueix situant-se en aquesta trama. El títol és una cita amb variació del film *What Farocki Taught [El que Farocki va ensenyar]* que Jill Godmilow va realitzar el 1998 i que consistia en una rèplica exacta del film d'un director alemany aleshores gairebé desconegut, *Nicht löschbares Feuer [Foc inextingible]* de Harun Farocki, rodat el 1969. En aquest document de no-ficció es mostrava com, durant la guerra de Vietnam, els Estats Units havien fabricat un

napalm més eficaç que podia seguir cremant sobre la pell humana.

Godmilow, americana i directora de cinema independent, va llegir el film de Farocki com una pel·lícula política sobre el napalm realitzada per algú que no havia estat responsable directe de la fabricació del napalm, però volia ser-ne. Es tractava d'una pel·lícula alemanya que, gairebé 30 anys després, no havia circulat a Estats Units i mostrava com, en el procés de fabricació en cadena del napalm i degut a la divisió del treball, els mateixos productors a les fàbriques americanes desconeixien el que havien estat fabricant. *Ningú, doncs, era responsable* de la fabricació del napalm però un director i un grup d'actors alemanys havien pres la responsabilitat de parlar-ne. Va ser aleshores quan Jill Godmilow va decidir fer un *reenactment* copiant la pel·lícula pla per pla, distribuir-la i deixar constància de qui li havia explicat el que ella no sabia: *What Farocki Taught*.

Anys més tard, el 2009, en la seva tossuderia per fer circular allò que no circula i explicar el que no s'explica, Jill Godmilow va esdevenir la distribuïdora de *Las muertas chiquitas* de Mireia Sallarès als Estats Units. La Jill va donar a *Las muertas chiquitas* una difusió en DVD que la Mireia mai no havia projectat. Va trencar la divisió del treball per obrir la cadena: la directora-creadora esdevenia distribuïdora

i promotora del treball d'algú altre en la seva pròpia llengua per, novament, responsabilitzar-se de portar a un *espai públic* els secrets no explicats i les violències inaudibles que mai havia sentit, en una pel·lícula de dones parlant sobre els seus orgasmes.

Durant la gira americana de *Las muertas chiquitas*, Mireia Sallarès va viure a casa de Jill Godmilow i d'això també en va voler deixar constància dins del seu treball enregistrant una llarga entrevista. L'entrevista vol ser un retrat sobre com la Joan va esdevenir la Jill Godmilow, nom amb el qual, des de finals dels anys 60, ha signat els seus films a la recerca d'un nou llenguatge per al documental polític. Però és també amb aquest nom –com mostra l'entrevista– que la Jill parla del seu avortament als dinou anys, dels seus dos càncers de pit, la revolució sexual i la renúncia a la maternitat.

La llibertat amb la qual Jill Godmilow encadena els records difícils sobre els seus pares amb la convicció que tot creador és un lladre que difon el que alguns no volen que se sàpiga, és la mateixa llibertat amb què Mireia Sallarès ha multiplicat i dispersat les traces de les accions de la Jill dins i fora de l'espai expositiu. Dins del centre d'art: el vídeo de l'entrevista, còpies piratejades per la mateixa Jill de films de William Kentridge, un bidó de DOW Chemical que la Jill va imitar del film de Farocki, el manifest de Godmilow "Kill the

documentary, as we know it” (2001), una tela-teixit de Tom Wesselmann amb els pits que ella ja no té i pòsters de denúncia dels recents atacs amb *drones* americans al Pakistan... Fora del museu, a la Filмотeca: un cicle de projeccions que permet veure per primera vegada les pel·lícules de Jill Godmilow presentades per ella mateixa.

Sota un títol que conserva i propaga aquesta memòria política, [*Joan, Jill Godmilow (El que Godmilow va ensenyar)*] vol deixar rastre, en nosaltres, de la vida viscuda de la Jill. Això és el que diu Mireia Sallarès en l'epíleg del vídeo, quan projecta fer una petició a la Unesco per tal que es declari la vida viscuda com a patrimoni de la humanitat. I això perquè, ens recorda, la vida viscuda és sempre una provocació.

Joana Masó



Jill Godmilow i Mireia Sallarès durant la presentació de la pel·lícula *Las Muertes Chiquitas* a l'auditori de l'Indiana University Cinema, als Estats Units, octubre del 2013.



Imatge de la instal·lació de l'acció artística col·lectiva *notabugsplat* [nouninsecteaixafat] realitzada a la regió de Khyber Pukhtoonkhwa a Pakistan.

Ali Rez, Saks Afridi, Assam Khalid, Akash Goel, JR, Insiya Syed, Noor Behram, Jamil Akhtar and the InsideOut project.

Més informació a: <http://www.saksafриди.com/notabugsplat/>

Vull ser útil, però tots els cineastes són uns lladres. Jill Godmilow

Vull ser útil. Vull escriure sobre els *drones*. És urgent fer-ho. Imagino que a Barcelona la gent sap què són els *drones*, oi? Ja hem matat més de 2.000 persones a cinc països amb *drones* i ho seguim fent.

Vull ser útil. Em sento còmoda sent útil i em vull sentir còmoda; com tothom, no? Quasi tots els artistes pensen en com ser útils.

Així és com jo treballo, volent ser útil: les accions de la meua vida són les pel·lícules que faig i els esforços que faig per promoure'n d'altres. L'entusiasme que em provoquen els treballs potents, intel·ligents i útils d'altres artistes em dóna empenya per fer les meves pel·lícules sobre la seva feina que permetin donar a conèixer el seu treball; i això ha sigut més o menys útil, i indiscutiblement promiscu. És una cosa que em passa sempre; però jo no sabia que treballava d'aquesta manera fins que la Mireia me'n va fer adonar.

Voler ser útil és el que em fa treballar. Segurament és això el que m'ha portat a Barcelona, a estar al centre de l'exposició de la Mireia i on ella ha convertit "el seu treball" en un desplegament del "meu treball", d'igual manera que, fa uns anys, jo vaig fer el meu treball

desplegant el seu. Deu ser una cosa de dones, això de compartir i propagar entusiasmes? Si ho és, és útil.

“La majoria de nord-americans no saben que hem matat més de 2.000 persones a cinc països amb *drones* i que ho seguim fent.” Maig del 2014, Richard Clarke, ex-assessor del president Bush en matèria de contraterrorisme.

Reculo en el temps. Fa dos anys vaig ensopegar amb el tràiler de la Mireia a Youtube. En nou minuts, una trentena de dones mexicanes de procedència diversa feien algunes declaracions colpidores sobre la seva experiència de l'orgasme, la masturbació, la violació, la tortura, el patriarcat i la mort, però sobretot respecte a l'orgasme: què era, com havia sigut el primer o el segon, i què n'havien après. Era un tràiler d'una pel·lícula de cinc hores amb el suggestiu títol *Las muertas chiquitas*. Jo sóc una activista feminista de la segona onada. Tinc 70 anys. I en aquests 70 anys no he tingut cap conversa amb cap amic o amiga sobre l'orgasme, la masturbació ni res de tot això. És l'assumpte més reprimat i més necessari del món.

Vaig localitzar l'artista, la Mireia, a Barcelona. Vam parlar. Ella em va dir que la seva pel·lícula *Las muertas chiquitas* encara no tenia distribuïdora. Jo li vaig dir que era una pel·lícula molt important i molt útil, i que totes les dones

l'haurien de veure. Si volia venir als Estats Units a fer-ne una gira de presentació? Va acceptar la invitació. Si la podríem treure en DVD? Va dir que sí. I ho vam fer. Vam passar-nos mesos treballant-hi.

Per a mi, això de potenciar altres artistes gairebé s'ha convertit en un hàbit, sobretot quan crec que el seu treball és polític, especialment singular i pot ser inspirador per a altres artistes. Els insto amb energia a fer difusió de la seva obra. Jo vaig fer circular il·legalment els primers sis curts d'animació de l'artista sud-africà William Kentridge. Són profundament polítics. L'any 1998, en què els vaig veure per primera vegada, vaig escriure a la seva galeria de Johannesburg i em vaig oferir ingènuaament a organitzar-ne la distribució a escala mundial. Vaig rebre un moc. "A aquest artista no li interessa la 'distribució'; la seva obra es ven a les galeries." Vaig deixar passar uns quants mesos i vaig escriure a la galeria una carta inventada fent-me passar per un comprador nord-americà d'art i dient que volia veure els curts de Kentridge. Me'ls van enviar, i en dec haver fet un centenar de còpies per a amics i altres cineastes. Vaig tornar els originals, evidentment. I he escrit al senyor Kentridge moltes vegades explicant-li el que feia, i demanant-li que posés en circulació els seus films en bons formats. Sembla que a ell li interessa la idea, però de moment sóc jo qui ha de fer aquesta feina en lloc seu. Sí, els

artistes són lladres; de vegades han d'agafar idees d'altres artistes per poder parlar.

Sabeu què és viure en un poble del lemen sota la vigilància dels *drones* les vint-i-quatre hores del dia una setmana darrere l'altra, amb un soroll i una por constants dia i nit? No hi ha ningú que vagi a escola, a cap casament ni a cap enterrament. Col·lectius de persones estan sota sospita.

Vaig tornar a aprendre a filmar l'agost del 1980, quan la sinistra simetria geopolítica de la guerra freda va començar a esquerdar-se al port marítim polonès de Gdansk. El 15 d'agost, en protesta per la corrupció estatal, els obrers de les drassanes Lenin es van declarar en vaga. Es va fundar un sindicat nou i independent, Solidaritat, i al cap de tretze mesos havia passat a formar-ne part un terç de les forces de treball poloneses. Semblava el començament del final del socialisme estatal hegemònic, i potser, de retruc, el final de la guerra nuclear. Vaig intentar filmar la vaga de Gdansk amb un equip que m'havia emportat a Polònia per rodar una altra cosa. Ara ja és una vella història: vam haver d'anar-nos-en de Polònia i no vam poder tornar a entrar amb un equip de rodatge. Més tard, seguint el consell d'uns amics, vaig començar a explicar la història de Solidaritat en forma de pel·lícula a Nova York, fent *reenactments* d'entrevistes amb treballadors que havien aparegut a la premsa, explicant acudits polonesos,

tocant himnes nacionals amb piano, escrivint escenes melodramàtiques amb el meu company (i coguionista) Mark, en què vam tenir acalorades discussions sobre Solidaritat i sobre deixar de fumar, unes discussions que sempre s'acabaven amb un brindis o amb un petó.

Actualment sóc una supervenedora del que anomeno cine “post-realista”, perquè després d'haver filmat *Far from Poland* a la ciutat de Nova York vaig aprendre que la utilitat d'una pel·lícula sobre fets reals no té res a veure amb el fet de filmar persones “reals” en llocs “reals”. Té a veure amb les idees urgents, activades de manera potent.

Els *drones* assassinen “presumptes terroristes” sense proves, judicis, testimonis ni advocats defensors. Tot són sospites, una geografia poc propícia, matances selectives i beneficis dels fabricants d'armament. Troba el botó, pitja'l i mata'l a ell i a tothom qui hi hagi a la vora.

El cineasta Harun Farocki es va morir no fa gaire, el juliol del 2014. L'any 1991 era un desconegut als Estats Units, però en aquella època vaig veure la seva primera pel·lícula, *Nicht löschesbares Feuer* [*Foc inextingible*], que és del 1969. Tracta de com DOW Chemical va fer un napalm més bo per a la guerra del Vietnam, un napalm “millorat” que seria inextingible i s'adheriria a la pell de les persones. La pel·lícula de Farocki demostrava que podíem

aturar una guerra com va ser Vietnam no fabricant napalm. Encara l'any 1991, molt temps després que la guerra del Vietnam s'hagués acabat, era urgent i necessari posar en circulació la pel·lícula de Farocki, animar els cineastes a manllevar o robar les seves estratègies, la seva sobrietat, les seves reproduccions rudimentàries i les seves declaracions, i també la manera com s'implicava en les coses. Implicar-se en les coses vol dir sentir la urgència d'aprendre alguna cosa, com per exemple la manera d'aturar una guerra. Vaig fer una rèplica exacta de la seva pel·lícula, en anglès i en color, l'any 1998. Vaig titular-la *What Farocki Taught* [*El que Farocki va ensenyar*]. I va resultar ser útil, almenys per a mi i per a altres cineastes. Em sento còmoda sent útil.

Les declaracions i les converses de la pel·lícula de Farocki es van fer sense imatges de batalles ni cap visita a la fàbrica DOW de Midland (Michigan). Farocki va fer reproduccions, pàl·lides còpies: en comptes de vilatans cremant-se, rates de laboratori enceses; en comptes dels laboratoris DOW, aules de química d'un centre docent on apareixen químics i enginyers de DOW interpretats per amics alemanys del director que fan el paper de nord-americans, uns dobles de parlar fred que no pretenen representar persones reals. Qui pot oblidar el final de la pel·lícula? L'escenificació d'aquest enigma: el mateix actor, sempre davant d'un lavabo d'uns vàters públics, es presenta

primer com a obrer, després com a estudiant i finalment com a enginyer. Amb una aspiradora en una mà i una metralladora a l'altra, l'enginyer diu mirant a la càmera: "Sóc enginyer i treballo en una empresa elèctrica. Els obrers es pensen que fem aspiradores. Els estudiants es pensen que fem metralladores per als portuguesos. Aquesta aspiradora pot ser una arma eficaç. Una metralladora pot ser un electrodomèstic útil. El que fabriquem depèn dels obrers, els estudiants i els enginyers."

Vaig quedar perplexa: la generositat del gest cinematogràfic, l'anàlisi lògica de com es pot aturar una guerra, i també l'economia de mitjans, tot sense explotar les imatges d'horror de la guerra, sense terror, sense la nena vietnamita cremada corrent per la carretera. Era un catàleg de tècniques brillants per fer pel·lícules polítiques útils i una forma de fugir de l'eterna recerca de finançament (va costar 5.000 \$). Vaig voler tornar-la a veure per aprendre'n les tècniques. Volia posar-la en circulació; volia que tothom la veiés, o almenys els cineastes; però no volia convertir-me en distribuïdora d'una pel·lícula alemanya en blanc i negre de feia vint-i-dos anys sobre una guerra dels Estats Units que s'havia acabat feia molt temps.

Ja he explicat aquesta història altres vegades. Aquell mateix vespre vaig convidar Harun Farocki a esmorzar a casa l'endemà. Va venir.

Vaig demanar-li si em deixaria fer servir la seva pel·lícula com una part de la meua. Va estar-hi d'acord, i va firmar un paper per donar-ne fe. Jo li vaig donar un dòlar.

Imagineu-vos el *drone* com a baròmetre de la decadència del “segle americà”. És l'última “arma perfecta” que ha aparegut en l'escena mundial amb ressenyes de cinc estrelles i promeses de victòria. A tot arreu on el *drone* ha anat, ha funcionat com un cartell de reclutament per a militants islamistes i grups terroristes. No para de matar dolents i cada vegada en fa sorgir més.

Sóc una artista autodidacta que en teoria s'havia de casar amb un dentista i tenir dos fills i mig. Vaig començar a fer pel·lícules als anys seixanta (1) perquè Godard havia fet *À bout de souffle*, que havia fet que el cinema independent semblés una cosa possible (sense *glamour*, estrelles ni ostentació), i (2) per les expectatives del moviment pels drets civils i l'horror dels crims de guerra al Vietnam. Vaig tenir la sort que no hi hagués cap escola d'art, cap curs de cine ni cap curs teòric que em portés a reflexionar teòricament sobre el que feia, perquè segurament m'haurien paralytat. Temps més tard, quan vaig començar a donar classes, vaig prendre una actitud càusticament crítica respecte al documental tal com el coneixem i vaig començar a escriure sobre no-ficció. Actualment se'm coneix per dues nocions: “la pornografia de la realitat” i “el pedigrí de la

realitat". La majoria dels documentals ho exploten.

Bugsplat [insecte esclafat] és l'eufemisme utilitzat pels militars dels Estats Units per anomenar un "presumpte terrorista" mort per un *drone*, com si els "presumptes terroristes" s'haguessin de matar com insectes. Potser és per la forma com els "presumptes terroristes" morts pels *drones* apareixen a les pantalles de Utah després de les matances. Un col·lectiu d'artistes pakistanesos ha fet una gran reproducció fotogràfica de la cara d'una nena que l'any 2010 va sobreviure a l'atac d'un *drone*. "En un camp del Pakistan, la cara d'una nena observa el cel amb una penetrant mirada de retret cap als *drones* que han matat la seva família." Es titula *Not a Bugsplat*, i es pot veure a <http://notabugsplat.com>. La imatge de la nena és tan gran (de cent metres per cinquanta aproximadament) que quan els satèl·lits la detecten esdevé un element permanent del paisatge.

Entre Nova York i Barcelona s'estén una cinta elàstica vermella; l'artista Mireia Sallarès ha correspost a la meva hospitalitat fent-me venir aquí, en aquest centre d'art on m'he refugiat en la seva pràctica artística tal com ella es va refugiar en la meua l'any passat. Ens arrossega un sentiment tribal del qual surten dones sobre cine sobre dones sobre cine sobre dones, i un efecte de tot això sobre públics d'homes i dones. Hem aplegat i exposat elements diversos dels materials que els meus dits magres havien ajuntat anteriorment per convertir-

los en una cosa meva i que ara s'integren en aquesta seva exposició. En aquest punt de trobada –una ocasió per agrair la generositat d'una altra dona que juga en els bassals que deixa la marea baixa i en les clivelles de la roca, que somriu per les maneres enrevessades que tenim de coincidir, i també per les nostres extraordinàries *muertes chiquitas*– com si els nostres lligams es tornessin visibles. Ens robem l'una a l'altra perquè tots els artistes són lladres, i espero que aquestes transferències i robatoris siguin útils i ajudin a continuar fent circular sang nova pel món. Això és el que hem volgut fer.

Jill Godmilow treballa com a cineasta independent i és professora emèrita al Departament de Cinema, Televisió i Teatre a la University of Notre Dame (Indiana, USA). Des del seu primer film, *Tales* (1969), fins a *Roy Cohn / Jack Smith* (1995), ha explorat en el cinema la narració d'experiències sexuals, així com el retrat de dones: la primera dona directora d'una filharmònica, Antonia Brico, *Antonia: A Portrait of a Woman* (1974); la pintora Louise Nevelson, *Nevelson In Process* (1977) o la biografia imaginària de la parella formada per Gertrude Stein i Alice B. Toklas a *Waiting for the moon* (1987). El seu compromís amb les noves formes de produir documents de no-ficció polítics l'ha portat a treballar sobre el moviment Solidaritat a *Far from Poland* (1984) o sobre Harun Farocki a *What Farocki Taught* (1998).



Barril amb logotip de la DOW Chemical Company produït com a còpia per a l'atrezzo de la pel·lícula *What Farocki Taught* (1998) de Jill Godmilow. Fotografia: Gasull Fotografia.



Pila de DVD pirates amb una selecció de films de William Kentridge que Jill Godmilow distribueix lliurement des de finals dels anys 90.
Fotografia: Gasull Fotografia.



Teixit cosit a mà, realitzat als anys 60 per Jill Godmilow, còpia d'una de les pintures pop de Tom Wesselmann. Fotografia: Ramiro Chaves.



Fragment de la paret a l'estudi de Jill Godmilow on, entre altres imatges properes, guarda un retrat de Harum Farocki retallat d'un diari. Fotografia: Ramiro Chaves.



Jill Godmilow i Corky en una de les fotografies d'un reportatge al dominical del *New York World Journal Tribune* sobre relacions interracial. Malgrat que Corky no era pas la parella de la Jill, van decidir fingir-ho per al reportatge. El retrat es vincula, doncs, amb la lluita de la Jill com a cineasta en contra de la relació conservadora i limitada de "la veritat en els documentals" tradicionals. La Jill contraposa la necessitat d'usar d'exemple coses que no són veritat però que funcionen de models (*things as models*) i, per tant, com a *statements* polítics. Nova York, 1966. Fotografia: Bill Silano.



Jill Godmilow durant el rodatge de la pel·lícula *Lear'87 Archive*, arxiu del procés de treball de la companyia de teatre d'avantguarda Mabou Mines, en una producció que invertia completament el gènere de l'obra de William Shakespeare *El rei Lear*. Atlanta, 1987. Fotografia: Paul Ryan.



Fotograma de la pel·lícula *Joan, Jill Godmilow (What Godmilow Taught)*, a partir d'una entrevista que realitzà Mireia Sallarès a Jill Godmilow. Nova York, octubre del 2014.

Fragments de les converses
d'Assumpta Bassas amb Mireia Sallarès

En projectes anteriors, has fet del teu treball un pont a través del qual moltes altres persones, en gran part dones, parlen de les seves realitats i interpreten la realitat que viuen. Per al cicle Blanc sota negre presentes un projecte que és, en les teves paraules, “una exposició d’una artista que valora el treball d’una altra artista”. És un gest poc freqüent en la tradició artística que hem heretat. Podríem dir que obres un “blanc” per escoltar la veu de l’altra? O bé inscrius la seva veu en la teva proposta?

Aquest és el problema que planteja la meva proposta. Sí, efectivament, amb l’acció de convertir una exposició de la meva obra en la possibilitat de donar a conèixer l’obra d’una altra autora “obro un blanc per escoltar-ne un altre”. Sobre-tot perquè, en aquest cas, bona part de l’obra de la Jill Godmilow té a veure amb escoltar-ne d’altres. Una part important de la seva tasca ha estat valorar i fer conèixer l’obra d’altres. Per tant, en la meva proposta hi ha una mena de redundància: “escoltar la que escolta”. Plantejo que en escoltar i deixar parlar, qui escolta està dient també moltes coses. En aquesta exposició jo també hi sóc, m’hi inscric, o m’inscric en l’obra de la Jill i la d’ella en la meva perquè m’hi exposo, i perquè exposo el problema de com utilitzar l’obra de la Jill en una exposició meva que alhora també pot ser llegida com a seva i perquè tot això ha implicat moltes converses entre les dues.

No m'interessa parlar de la Jill només pel vincle que he fet amb ella sinó també perquè la Jill no es considera artista i jo sempre n'estic dubtant. Aquesta falta d'autoreconeixement o d'identitat d'artista m'ha acompanyat al llarg de la meua vida. Abans m'incomodava molt, però ara ja no. Ara parlo sovint del valor creatiu de la inseguretat. El dubte és un gran motor creador.

El subtítol “(El que Godmilow va ensenyar)” convida a esbrinar què aporta l'exposició a cada visitant. Què t'ha ensenyat a tu el seu treball?

Com explica la Joana a la presentació, el subtítol remet al títol d'una pel·lícula de la Jill, la rèplica que va fer d'un dels primers films de Harun Farocki, per a possibilitar que es distribuís als EUA. Em sembla genial i ho presento com un “blanc sota negre” radical. Però és subtítol i està entre parèntesis perquè avisa que potser això no és tot el tema del qual vull parlar. El que sí podria ser-ho “tot” és –per dir-ho de manera directa– la vida viscuda de la Jill. En aquest sentit, el concepte de *vida viscuda* és el que actualment m'interessa i està present en aquesta exposició.

Què vols dir concretament amb “vida viscuda”?

De la Jill m'interessa la seva obra i com ha viscut i viu la seva vida. Per això, a l'entrevista que li vaig fer i he editat per a l'exposició incloc, a més de qüestions del seu treball, altres aspectes de la seva vida. Per mi aquest punt és fonamental. La

vida viscuda és allò que fem amb el que la vida ens ha donat i ens ha tret. Sempre dic que la UNESCO hauria de declarar la vida viscuda patrimoni de la humanitat.

Tanmateix, “patrimoni” ve de “pater (pater familias)” i, a més a més, és un dels fonaments del capital. M’agrada més la idea que la “vida viscuda” és un “fons comú”, una col·lecció d’allò no capitalitzable però sediment real de la història viva de la humanitat...

Sí, a més a més, la *vida viscuda* sempre remetrà a l'imperceptible. Allò que som va més enllà de les identitats, més enllà de les nostres idees –que potser no són tan nostres com pensem, o del que sentim, que també canvia–. Allò que som no és mai una inscripció ni tampoc és un blanc, perquè mai s'és, sempre s'està essent...

Has parlat en alguna ocasió del “sentit polític de la vida íntima”. Tens alguna relació amb les pràctiques que van sorgir al caliu de la segona onada de feminisme als 70?

La *vida viscuda* de què parlo està en sintonia amb aquella idea feminista fonamental que diu: “allò personal és polític”. Finalment, viure és quasi sempre una provocació. La vida es resisteix enfront dels discursos –propis o d'altres– que volen excloure, normalitzar, exemplificar o castigar.

Què proposes a través dels objectes que disposes a la sala entorn a la projecció de l'entrevista?

He escollit tres objectes que mostren tres accions de còpia o rèplica que la Jill va realitzar de l'obra de tres autors diferents: Harun Farocki (part de l'*attrezzo* de la pel·lícula rèplica), William Ken-tridge (uns DVD pirates dels seus primers films que la Jill distribueix lliurement des de fa anys) i Tom Wesselmann (un teixit cosit a mà a partir d'una pintura pop). Tres còpies, tres "blancs sota negre", que van implicar emocions, reaccions i resultats diferents. També les projeccions a la Filmoteca que complementen aquesta exposició no són només les pel·lícules de la Jill sinó d'altres que ella ha escollit. Proposo que "aquest blanc" està ple, està en moviment i és plural.

Programació exposicions

Cicle Blanc sota negre

Treballs des de l'imperceptible

Blanca Casas Brullet

28 de gener – 2 de març 2014

Mar Arza

11 de març – 20 d'abril 2014

Freya Powell

7 de maig – 22 de juny 2014

Antònia del Río

1 de juliol – 14 de setembre 2014

Isabel Banal

23 de setembre – 16 de novembre 2014

Mireia Sallarès

25 de novembre 2014 – 11 de gener 2015

Activitats

Dimarts 25 de novembre, 19h

Inauguració

Cicle Jill Godmilow. Un altre cinema és possible a La Filmoteca de Catalunya:

Dimecres 26 de novembre,
18:30h

Doble projecció:
***Nicht löschesbares Feuer (Un foc inextingible)* de Harun Farocki (1969, 25 min)**

***What Farocki Taught (El que Farocki va ensenyar)* de Jill Godmilow (1998, 30 min)**

Presentació a càrrec de Jill Godmilow i Mireia Sallarès

Dijous 27 de novembre, 18:30h

Doble projecció:
***The Route (La ruta)* de Chen Chieh-jen (2006, 17 min)**

***Far From Poland (Lluny de Polònia)* de Jill Godmilow (1984, 106 min)**

Presentació a càrrec de Jill Godmilow i Norma Falconi

Divendres 28 de novembre, 19h

Doble projecció:
***The Vigil (La vetlla)* de Jill Godmilow i Mercedes Gregory (1981, 28 min)**
***With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980 (Amb Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980)* de Jill Godmilow (1980, 59 min)**

Presentació a càrrec de Jill Godmilow, Anna Caixach i Jordi Coca

El cicle ***Jill Godmilow: Un altre cinema és possible*** tindrà lloc a la Sala Laya de la Filmoteca de Catalunya, plaça de Salvador Seguí, 1-9, 08001 Barcelona.

Dissabte 29 de novembre, 19h

**Doble projecció:
Frank's Cock de Mike
Hoolboom (1993, 8 min)**

***Roy Cohn/Jack Smith*
de Jill Godmilow
(1994, 88 min)**

Presentació a càrrec de Jill
Godmilow i Mireia Sallarès

La projecció del film acabarà
amb una acció de repartiment
de 10 de les còpies pirates en
DVD de 6 films de William
Kentrige que Jill Godmilow
distribueix lliurement des de
finals dels 90.

La projecció tindrà lloc al
Claustre de Santa Mònica,
La Rambla 7, 08002 Barcelona.

Dissabte 13 de desembre, 11h

**Visita comentada amb
l'artista**

Dissabte 13 de desembre,
11h-18h

**Taller Entremestres amb
l'artista**

Format seminari-taller adreçat
a persones interessades en art
contemporani i educació.

Inscripció gratuïta del 25 de
novembre a l'11 de desembre a
través de l'adreça electrònica:
entremestres@gmail.com

Places limitades. grup de 25
persones

Més informació a : [http://
entremestresblogspot.com.es](http://entremestresblogspot.com.es)

El taller tindrà lloc a la Sala
d'actes de Santa Mònica,
La Rambla 7, 08002 Barcelona.

Blanc sota negre. Treballs des de l'imperceptible

és un programa d'exposicions i conferències a cura d'Assumpta Bassas i Joana Masó.

Amb la col·laboració de Maria José González i Montse Romani.

Cicle Corrent altern és un conjunt de trobades, ressonàncies i desbordaments, vinculats a les exposicions, que s'aniran difonent al llarg de la programació.

Cicle Entremestres: Tallers d'artistes visuals i professores és una programació conduïda per les artistes participants i dirigida a docents.

Amb la col·laboració de:

Filmoteca de Catalunya

Centre dona i literatura

Càtedra UNESCO "Dones, desenvolupament i cultures"
de la Universitat de Barcelona

DUODA Centre de recerca de dones, UB

IFB – Institut Francès de Barcelona

Xarxa de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya

Consorci de Biblioteques de Barcelona

La Bonne – Centre de cultura de dones Francesca Bonnemaïson

Agraïments:

Jill Godmilow, Sebastian Berns, Laia Cabrera, Isabelle Duverger, Ramiro Chaves, Xavier Lozano, Xavier Torrent, Milos Stehlik (Facets Multimedia) i Jon Vickers (Indiana University Cinema).

Arts Santa Mònica

Centre de la creativitat

La Rambla 7 08002 Barcelona

T 935 671 110

www.artssantamonica.cat

Entrada Lliure

De dimarts a dissabtes d'11 h a 21 h

Diumenges i festius d'11 h a 17 h

Dilluns tancat

Patrocina



1714 / 2014



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

SANTAMÒNICA