

# Ao redor de George Vallard

Jorge Varela

Na arte actual, son cada vez máis os artistas que desenvolven os seus discursos ao redor da memoria desde distintos ángulos de enfoque, nos que están presentes tanto o colectivo como o individual, o subxectivo e o social,<sup>1</sup> as súas obras dalgún modo «veñen colmar o déficit da capacidade expresiva, ou se se quere os límites da narrativa histórica, sociolóxica e politolóxica, para dar conta de moitos aspectos asociados a estes temas da memoria, a crueldade, a dor, o medo, o desarraigamento e tantos outros que atravesan o noso cotián».<sup>2</sup>

Estes artistas «memorialistas» reflexionan nos seus traballos, en moitos casos, ao redor das «memorias traumáticas» dos seus respectivo países, ligados a procesos de represión política, que non foron solucionados coa chegada de gobernos democráticos e que piden ser reparados detrás da reconstrución dunha memoria democrática e colectiva. Artistas como Óscar Muñoz ou Doris Salcedo en Colombia, Alfredo Jaar en Chile, Rosângela Rennó no Brasil, Antoni Abad, Francesco Torres ou Sanchez Castillo en España, por citar algúns dos máis visibles no panorama internacional. Entre os que non o son tanto se atopa George Vallard

(Montevideo, 1951), autor dunha importante obra que explora as contradicións individuais e colectivas que se producen nos labirintos da memoria.

Entre a memoria esquecida do familiar e o sinistro, sitúase a súa obra, elaborada a partir de arquivos fotográficos familiares. Aprópiase de imaxes do pasado e reconstrúeas a través de conceptos como pegada, arquivo, memoria, identidade e fantasma. Pero non só leva a cabo unha apropiación da imaxe, senón que ao mesmo tempo se apodera dos documentos, dos nexos familiares, ata confundir obxecto e suxeito. Os seus últimos traballos céntranse nas imaxes dos desaparecidos durante a ditadura uruguaia. A súa figura segue sendo unha gran descoñecida, debido talvez á escaseza das súas aparicións públicas e ao seu excéntrico posicionamento ético.

No catálogo da súa exposición «Loces familiares» no Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Montevideo no ano 2001, escribía o seguinte texto introdutorio:

Quizais sexa o aniversario familiar (o acon-

OUTONO FOTOGRAFICO 2007

<sup>1</sup> Ana M.<sup>a</sup> Guasch: «El discurso de la memoria en el arte contemporáneo. Los nuevos memorialistas», conferencia impartida dentro do curso *Memoria y arte contemporáneo* en San Lorenzo de El Escorial, verán 2007.

<sup>2</sup> Gonzalo Sánchez, G.: «Los psicoanalistas, la guerra y la memoria», en *Análisis político*, v. 18, nº 54, Bogotá, maio 2005.



O meu pai. Autorretrato 1968. 2001

**a** Refírome aquí a unha memoria externa, arquivada en cartafoles, marcada no corpo, esquecido xa a orixe da ferida. Ou seguindo a Derrida: «Na que o arquivo, se esta palabra ou esta figura se estabilizan nalgunha significación, non será xamais a memoria nin a anámnese na súa experiencia espontánea, viva e interior. Ben ao contrario: o arquivo ten lugar en (o) lugar do desfalecemento orixinario e estrutural da devandita memoria», en «Mal de archivo. Una impresión freudiana», conferencia pronunciada en Londres o 5 de xuño de 1994 nun coloquio internacional titulado *Memory: The Question of Archives*.

**b** Freud, S.: «Lo siniestro» en *Obras completas*, t. 7, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, pp. 2.483-2.505.

tecemento), daquilo que foi sinalado cun nó e que dará lugar a unha protuberancia ou un oco (a falta), o primeiro elemento do arquivo da memoria, dunha memoria ligada á orde, á secuencia temporal, lineal e mnemotécnica,<sup>a</sup> que como signo visible se constitúe como activador do recordo, como cascallo que sinala o corte sobre o que se eleva o drama de perder a vinculación coa orixe. Freud, nun texto titulado *O siniestro*,<sup>b</sup> define este como «aque-

la sorte de espantoso que afecta

as cousas coñecidas e familiares

desde tempo atrás», contrapondo o termino alemán *heimlich*, que designa o que recorda ao fogar, co seu contrario *unheimlich*, o inquietante, e cómo o primeiro desenvolve

o seu sentido, non sen ambigüidade, ata facelo coincidir coa súa contrario. O familiar tórnase inquietante, o que protexe tamén ameaza, a anhelada raíz rev(b)ela unha natureza sinistra.

O seu descubrimento da fotografía, recórdao nunha entrevista, ocorreu no portal da casa na que viviu durante a súa infancia. Había alí algo así como unha cámara escura. Un diminuto orificio na porta de entrada deixaba entrar a luz, e aquel pequeno punto na xunta dun dos paneis da porta convertíase ao chegar o feixe que proxectaba á parede do fondo do portal nunha imaxe invertida

do que ocorría alén. Este peculiar modo de ver fóra só lle permitía percibir o que ocorría a certa distancia, xa que, se algo se achegaba demasiado, producíase unha escuridade total, a sombra ocupáballo todo. Pero iso sóuboo máis tarde. Mentres, baixaba ao portal ás escuras, con certo temor, esperando á súa imaxe máxica e fantasmagórica, a que sucedese por fin o inesperado: o paso dun can, os xestos dun home, o berro calado dun morto...

Relata tamén que nese mesmo portal asistiría ademais ao seu primeiro pase cinematográfico, películas da familia (aniversario, primeiras comunións) en formato súper 8, proxectadas sobre unha saba, como se esta fose o traxe que envolvese as pantasma que aparecían sobre ela usurpando o tempo.

Cando volveu á cidade da infancia, a casa desaparecera, pero entre os seus cascallos aínda asomaban as pantasma.

O que podería ser unha anécdota converteríase no caso de George Vallard nunha anticipación do destino. As súas imaxes fantasmagóricas reproducen os seus medos de a infancia, ou seica nos atopemos coa construción mítica do pasado do artista, como no caso de Joseph Beuys ou de Wolf Vostell, ou psicanalítica, como no de Louise Bourgeois.

Independentemente da veracidade ou non do seu testemuño, construíu boa parte do seu discurso ao redor de fotografías familiares que reproduce e reconstrúe a partir das carencias particulares da súa mirada (imposibilitada desde aquel acontecemento da infancia), na que reconstruír significa dalgún modo destruír o pasado para poder reconstituílo no presente e acoller só aquilo que segue actuando agora, cando nos achegamos a esas imaxes que xa non

recordamos, que xa se afastaron: «Despois do obxecto viría a imaxe. “Despois” significa que primeiro é necesario que a cousa se afaste para que poidamos captala».<sup>3</sup> Nas súas propias palabras: «... a pegada foi parcialmente borrada e aquilo que producira o sinal desapareceu ou transformouse; desexo reconstruír a pegada a partir do resto e do que do selo que a produciu aínda existe, sexa refugallo ou cadáver».<sup>4</sup>

George Vallard traballa precisamente con aquelas imaxes que somos incapaces de recordar e que con todo seguen provocando en nós unha turbación, desconcerto polo esquecemento do acontecemento, pola perda do foco ao achegarse ao obxecto. Pero é a imaxe ou o esquecemento o que produce a turbación? É a amnesia o síntoma do trauma que nos impide achegarnos á imaxe para preguntarlle polo seu referente? Non temos resposta para estas preguntas; con todo, aproximémonos a M. Blanchot, un dos seus referentes, xunto a G. Bataille e M. Heidegger.

A imaxe pode, cando se esperta, ou cando a despertamos, representarnos o obxecto dunha luminosa aureola *formal* porque está ligada co *fondo*, coa materialidade elemental, a ausencia de forma aínda non determinada (ese mundo que oscila entre o adxectivo e o substantivo), antes de afundirse no exceso informe da indeterminación. De alí provén a pasividade que lle é propia: pasividade que fai que a soportemos penosamente ata cando a chamamos, e que a



A voda. Autorretrato 1954. 2001

súa transparencia fugaz dependa da escuridade do destino levada á súa esencia, que é a de ser sombra.<sup>5</sup>

As súas «galerías» de retratos relacionan dalgún xeito a sombra e a aura nun dobre sentido, por unha banda a través do concepto de aura de Benjamin, como esa trama «moi especial de espazo e tempo: a irrepitible aparición dunha distancia, por cerca que poida atoparse»;<sup>6</sup> por outro, con esa outra *aura* que designaba tamén, no século XIX, certo problema técnico da fotografía: aureolas e veladuras, como tamén todo o problema da espectralidade fotográfica.<sup>7</sup> Así,

<sup>3</sup> Blanchot, M.: *El espacio literario*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, p. 244.

<sup>4</sup> Vallard, G.: «Imágenes en el tiempo», *Heteronomías* 36, Montevideo, 2005, p. 42.

<sup>5</sup> Blanchot, M.: *El espacio literario*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, p. 244.

<sup>6</sup> Benjamin, W.: *Sobre la fotografía*, Valencia: Pretextos, 2004, p. 40.

<sup>7</sup> Didi-Huberman, G.: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 123.



A primeira comunión. Autorretrato 1968. 2001

as carencias técnicas convértense en argumentos, adecuando o «tempo» do desaparecido ao tempo da exposición, producindo *auras* que nos falan do espazo na proximidade do afastado.

Esa proximidade do afastado produciría as imaxes pantasma, que seguirán facéndose visibles mentres os corpos desaparecidos impidan que se produza esoutra morte, que é a da psique. Os antropólogos din

que «Un cadáver está morto cando está morto dúas veces. Unha vez como corpo, un corpo destinado a desaparecer na terra, como materia; outra vez como psique, como corpo destinado a reaparecer de novo, como pantasma, nas imaxes».<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Conferencia de Didi-Huberman titulada «El gesto fantasma», no seminario *La imagen fantasma*, dirixido por José Díaz Cuyás e Juan José Lahuerta na Fundación Tàpies, 2006. Pode consultarse a conferencia en [www.fundacion-tapiés.org](http://www.fundacion-tapiés.org), ou proximamente no n.º 4 de *Acto* en [www.revista-acto.net](http://www.revista-acto.net).

Mentres non poidamos esquecer, as pantasma da memoria seguirán habitándonos, entre o desexo e o dó.