



Trinh T. Minh-ha

VIST PERÒ NO VIST

Cineasta, escriptora, crítica literària i compositora, Trinh T. Minh-ha (Hanoi, 1952) és una de les veus clau per entendre el que han esdevingut les pràctiques filmiques contemporànies. Les seves pel·lícules qüestionen la mirada exotitzadora del documental antropològic tradicional i introdueixen l'experimentació avantguardista i la poesia. Aquesta és la seva primera exposició retrospectiva a l'Estat espanyol.

29.10.2025 – 01.03.2026

VIST PERÒ NO VIST

Manuel J. Borja-Villel

Tot comença amb dos —ens diu Trinh T. Minh-ha.¹ Però en la seva pràctica no hi ha binarisme, perquè no és exclouent, sinó relacional. És oberta i es conforma en una multiplicitat de sabers i relats. Text i imatge, so i silenci, testimoni i invenció, es pleguen i es despleguen sense quedar reduïts els uns als altres. Les seves pel·lícules no proposen una narració única ni s'emmarquen en una estructura tancada.

Els films de Trinh no responen a les característiques del documental. La veu en off no necessàriament explica el que descobreixen les imatges. De vegades, aquestes conflueixen amb la locució; d'altres, divergeixen, i s'estableix així un doble moviment, de fora cap a dins (el que es captura de la realitat) i de dins cap a fora (el que es podria qualificar de fabulació). Totes dues categories no són estanques, s'entrellacen. *Surname Viet Given Name Nam* (Cognom Viet Nom Nam, 1989) en seria una clara instància. La identitat del país on va néixer Trinh es presenta aquí com una construcció. Allò real i allò fictici es confonen, i es fan paleses així les fissures del llenguatge i el seu caràcter artificial. Trinh no pretén convèncer-nos de l'autenticitat del que es mostra. Les seves pel·lícules no descriuen o retraten l'altre. No són «sobre» els altres, són fetes amb i a prop d'ells.² Aquest «a prop de» requereix reconèixer la distància que s'estableix entre la cineasta i els que apareixen als seus films. L'autora no parla mai en nom d'ells.

Trinh T. Minh-ha treballa des del feminisme. La presència de les dones, que reivindiquen una visió no heroica de les nostres relacions, és inherent a la seva pràctica. A *Forgetting Vietnam* (Oblidant Vietnam, 2015), es qüestiona la reducció de la història a una dialèctica de vencedors i vençuts. Feminisme és prendre consciència de tots aquells subjectes que han estat silenciats i intentar que les seves paraules es facin sentir. No des de la imposició als altres, sinó a través de l'escolta compartida.

Feminisme és també emfasitzar allò quotidià, un lloc on el temps se superposa en capes i en què no hi ha cabuda per al «jo lingüístic», aquella figura d'autoritat associada a la raó eurocentrada, que reclama

¹ Trinh T. Minh-ha, *The Twofold Commitment*, Nova York, Primary Information: 2023, p. 71.

² «I do not intend to speak about; just speak nearby», *Reassemblage*, 1982, 40 min, 16 mm, color.

la universalitat i veracitat del coneixement abstracte. En els films de Trinh no hi ha una narrativa lineal. El seu temps és circular. Allò pretèrit pot ser el que encara està per venir. Existeix una memòria del passat, tant com una del futur. Però evocar no consisteix només a recuperar el que ja ha passat. Consisteix a excavar en la història, portar-la a l'actualitat i ser conscient de la unió tan estreta que hi ha entre record i oblit.

Els sons de trens i tambors protagonitzen *The Fourth Dimension* (La quarta dimensió, 2001), una pel·lícula dedicada a la cultura del Japó. El ritme de tots dos apunta a allò que passa cada dia i, tanmateix, no ens n'adonem. Per Trinh, la trobada que s'esdevé entre els instruments tradicionals i les màquines contemporànies, la seva cadència, és una forma com la societat nipona negocia les tensions que es produeixen entre el món dels seus ancestres i el present. És una manera de transcendir els lligams d'allò rutinari, de descobrir la infinitud en la finitud.

Trinh utilitza el color d'una manera molt conscient. Sap que el color manté un component simbòlic. El vermell s'associa a la vida i a l'alegria. És, a més, el color de l'antagonisme i la revolució. El blanc encarna el dol, a més de la puresa. Hi ha tants colors com gradacions contenen els seus tons, o com usos se n'hagin fet. Trinh es mou en aquests matisos, en els intersticis situats entre les definicions i les coses. El seu treball s'ubica en una cruïlla permanent, que obliga l'espectador a elegir.

El cinema de Trinh T. Minh-ha és expandit. Es projecta en un teatre o en un espai expositiu, indistintament. L'experiència sensorial és clau en tots dos casos. La densa combinació de text i imatges envolta l'espectador. No obstant això, aquest no queda atrapat en la totalitat de l'obra, ja que la distància entre l'autor, la pantalla i l'espectador es manté. El mitjà no s'esvaeix. Tot comença amb el cinema, però no hi acaba. El cinema es «descrea» en l'acte de creació. Per això a Trinh li importa endinsar-se en el procés de recepció de l'obra amb l'objectiu que l'espectador se la faci seva, transformant-la.

Els seus films són anticlimàtics. Fa la impressió que no hi passa res. No hi ha una història principal que moduli el relat, ni una jerarquia que l'ordeni. No hi preval un sentit per sobre d'un altre. En les seves pròpies paraules, es veu tant amb els ulls oberts com amb els ulls tancats.³ La missió del so tampoc consisteix a donar un biaix realista a la imatge. Les seves pel·lícules no són mai il·lustratives. El

silenci hi és tan eloqüent com el so i es regeix per una lògica autònoma. No hi ha «buits»; tot hi és substantiu. En aquesta paradoxa habita la seva bellesa. *Vist però no vist* és el títol triat per la mateixa artista per a aquesta exposició. En el joc entre el que es revela i el que resta ocult hi sorgeix una altra manera de mirar.

La funció de qualsevol ideologia al poder és mostrar el món unificat d'una manera positiva. Interpel·lar els règims de representació que governen la societat és concebre una política que sigui capaç d'alterar la realitat i no només ideologitzar-la. El conflicte que això comporta fa que les subjectivitats i les pràctiques es reposicionin. Trinh sempre ha dubtat de l'autodenominat *art polític*, perquè al final aquest no canvia res. Per efectuar una subversió radical, cal mutar la forma com percebem el món.

Els seus escrits, tot i que estiguin estretament relacionats amb els seus films, tenen una vida pròpia. Per això, en aquesta publicació hem decidit incloure-hi tres assaigs: *Outside In Inside Out* (De fora a dins, de dins a fora, 1988), *She, of the Interval* (Ella, de l'interval, 1987) i *Don't Stop in the Dark* (No t'aturis en la foscor, 2009). Aquests textos recullen algunes de les línies de fuga del seu treball. Es refereixen al qüestionament de l'enfocament antropològic del documental, al feminisme i a la pulsio poètica de la seva cinematografia.

³ *The Twofold Commitment*, p. 109.

DE FORA A DINS, DE DINS A FORA

Trinh T. Minh-ha

Ponència presentada al congrés «Third Cinema: Theories and Practices», del Festival Internacional de Cinema d'Edimburg, l'agost de 1986. Publicada per primera vegada a *Questions of Third Cinema*, ed. J. Pines and P. Willemsen (Londres: British Film Institute, 1988).

Un objectiu que reivindiquen constantment aquells que «pretenen revelar una societat a una altra» és «comprendre el punt de vista del nadiu» i «adonar-se de *la seva* visió del *seu* món». Aquest objectiu, que ha suscitat molta discòrdia, pel que fa a metodologia i enfocament, entre experts en els àmbits de l'antropologia i el cinema etnogràfic de l'última dècada que hi estan directament relacionats, també ens l'hem pres molt seriosament molts de nosaltres, que considerem que la nostra missió és representar els altres i ser-ne els intèrprets fidels. El mandat de veure les coses des del punt de vista del nadiu advoca per una ideologia definida de la veritat i l'autenticitat; rau al centre de tota discussió polèmica sobre la «realitat» en relació amb la «bellesa» i la «veritat». Plantejar la qüestió de la representació de l'Altre és, doncs, reobrir constantment la qüestió fonamental de la ciència i l'art, el documental i la ficció, allò universal i allò personal, l'objectivitat i la subjectivitat, allò masculí i allò femení, l'*outsider* (el forà) i l'*insider* (el membre de la comunitat).

Tenir coneixements d'una cosa crea sovint la il·lusió de saber-la.

Fa anys, Zora Neale Hurston va escriure que la sorprenia molt la falta de curiositat que mostraven els anglosaxons per la vida interior i les emocions dels negres, i, de manera més general, per qualsevol poble no anglosaxó. Si bé ara això segueix sent en gran part cert, es tendeix més a reformular-ho d'una altra manera, dient que actualment sorpren més l'afirmació general dels «experts» occidentals que només mostrin interès en aquest aspecte de la vida de l'Altre i en poca cosa més. Ara l'objectiu final és «descobrir el sentit del jo de javanesos, balinesos o marroquins», suposadament a través de les definicions que aquests pobles fan de si mateixos. Sovint sembla que les coses hagin canviat radicalment, però només han adoptat un aspecte oposat, com acostuma a passar, per mesclar les cartes i desviar l'atenció de la gent. Passar d'una exterioritat ofensiva a una interioritat intru-

siva, perseguir els anomenats *valors ocults* d'una persona o una cultura, ha donat lloc a una forma de voyeurisme legítimat (però no reconegut com a tal) i una arrogància subtil, és a dir, la pretensió de mirar o posseir les ments dels altres, el coneixement dels quals aquests altres suposadament no poden tenir, i la necessitat de definir, és a dir, limitar, i per tant proporcionar-los un patró d'autoavaluació de què depenen necessàriament. Els *conflictes* psicològics, entre altres elements idiosincràtics, s'equiparen així a la *profunditat* (un terme clau en la metafísica occidental), mentre que l'experiència *interior* queda reduïda a la subjectivitat com a sentiments i opinions *personals*.

Què se sent en ser mestís com jo?¹

Què se sent en ser blanc com tu?

Una bona pel·lícula seriosa sobre l'Altre ha de mostrar alguna mena de conflicte, ja que així és com occident acostuma a definir les identitats i les diferències. Per a molts cineastes amb orientació científica, veure continua sent, irònicament, creure. Mostrar no és mostrar com et puc veure jo, com em pots veure tu i com ens perceben a tots dos (l'encontre), sinó com et veus a tu mateix i com representes el teu propi grup (en el millor dels casos, a través del conflicte): el fet en si. L'autenticitat fàctica es basa sobretot en les paraules i el testimoni de l'Altre. Per tal d'autenticar una obra, és molt important, doncs, demostrar o posar de manifest com ha participat aquest Altre en l'elaboració de la seva pròpia imatge; és a dir, per exemple, la importància de l'estil d'entrevistes en cadena i dels tertulians, l'estratègia dels testimonis orals en les pràctiques de cinema documental. Això normalment s'anomena «donar veu», tot i que aquestes veus «donades» no constitueixen mai realment la Veu de la pel·lícula, ja que s'utilitzen sobretot com a dispositius de legitimitació, l'autoritat aleatòria dels quals, convenientment donada per descomptada i acceptada sense reserves, acostuma a servir de compensació per una mancança filmica (la manca d'imaginació o de credibilitat, per exemple). El poder crea les seves pròpies limitacions, ja que el poderós també es defineix necessàriament per l'impo-

¹ Títol d'un article escrit per Zora Neale Hurston. Devia ser segurament una resposta a una pregunta que Hurston sentia que els seus coneixuts blancs es morien per fer-li. A Alice Walker, ed., *I Love Myself* (Old Westbury, NY: The Feminist Press, 1979), p. 152-155.

tent. Per tant, el poder s'ha de compartir («antropologia compartida» és un concepte que s'ha tingut en compte per provar-lo), per tal que el seu efecte pugui seguir circulant, però es compartirà només en part, amb molta cautela, i amb la condició que la part es doni, que no es prengui. Un famós antropòleg va expressar així la crisi existent en el seu camp quan va escriure: «on som quan ja no podem reivindicar una forma única de proximitat psicològica, una mena d'identificació transcultural amb els nostres subjectes?».² Sens dubte, l'home ha de mantenir viu el seu rol. I, al cap i a la fi, en tot error sempre hi ha una certa veritat.

Es tracta d'una qüestió de grau, no d'oposició antagònica... Limitar-se a conceptes propers a l'experiència deixa l'etnògraf inundat d'immediateses, i alhora enredat en allò vernacle. Limitar-se a conceptes allunyats de l'experiència el deixa encallat en abstraccions i asfixiat en tecnicismes. La pregunta real i l'única... en el cas dels «nadius», no cal que ho siguis per conèixer-ne un; és quin paper fan els dos tipus de conceptes en l'anàlisi antropològica.³

De tota manera, «posar-se a la pell d'una altra persona» no està exempt de dificultats. El risc que l'home tem per a si mateix i per als seus semblants és «desaparèixer de cop i volta». Per això, assumeix la tasca d'assessorar i formar els seus seguidors perquè mantinguin la distància sobre el terreny, de manera que tots puguin mantenir-se al bàndol guanyador. En aquest context, donar hauria d'estar determinat sempre «en relació amb allò que, tenint en compte el coneixement i l'experiència occidentals matisats per consideracions locals», creiem que és el millor per a ells.⁴ Per tant, assegura't d'assimilar els seus secrets, però no renunciïs mai als nostres.

El truc és no entrar en una correspondència espiritual interna amb els teus informants. Si prefereixen, com la resta de nosaltres, considerar que les seves ànimes els pertanyen, no estaran gaire disposats a fer cap esforç. El truc és esbrinar què dimoni es pensen que fan.⁵

² Clifford Geertz, *Local Knowledge* (Nova York: Basic Books, Inc., 1983), p. 56.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Evelyn Baring, Lord Cromer, *Political and Literary Essays, 1908-1913* (1913 reimpr., Freeport, NY: Books for Library Press, 1969).

⁵ Geertz, *ibid.*, p. 58.

El resultat natural d'aquest raonament és el matrimoni concertat entre «allò allunyat de l'experiència» i «allò proper a l'experiència», entre l'objectivitat del científic i la subjectivitat del nadiu, entre el que aporta l'*outsider* i el que produeix l'*insider*. Per arribar a les nocions més íntimes i ocultes del jo de l'Altre, cal recórrer a una forma d'interdependència (neo)colonial. I com que compartir en aquest marc sempre significa donar poc i prendre encara menys, la necessitat d'informants es converteix en una necessitat de deixebles. Hem de formar els de dins perquè s'ocupin de les nostres preocupacions i es facin útils formulant les preguntes adequades i proporcionant les respostes adequades. Per tant, l'*insider* ideal és el subjecte psicològicament capaç de detectar conflictes i solucionar problemes que representa fidelment l'Altre per a l'Amo, o que, més concretament, reconforta la relació entre el jo de l'Amo i l'Altre en la seva representació de les relacions de poder, recopilant dades útils, ocupant-se dels seus propis afers, i tot i així oferint la diferència esperada.

EL SISTEMA DEL «NEGRE MASCOTA»

(per Zora Neale Hurston)

I tot home blanc podrà tenir un negre com a mascota. Sí, agafarà un home negre per amanyagar-lo i agombolar-lo, i aquest negre serà perfecte als seus ulls. Ni l'odi entre les races dels homes, ni les condicions de conflicte a les ciutats emmurallades, li faran minvar l'orgull i el plaer pel seu propi negre...	quan es descarta tot, continua sent cert que els blancs del nord i del sud han promocionat els negres —normalment en qualitat de «representants dels negres»— sense tenir gaire en compte les capacitats de la persona promocionada, sinó en sintonia amb el sistema de «mascotes».
--	---

L'apartheid impedeix tot contacte amb persones d'altres races que pugui soscar el supòsit d'una diferència essencial.⁷

L'opinió d'un *insider*: la paraula màgica que porta en si mateixa un segell d'aprovació. Què pot ser més autènticament «altre» que l'alteritat del mateix Altre? Tanmateix, cada tros de pastís que ofereix

⁶ Hurston, *I Love Myself*, p. 156, 160.

⁷ Vincent Crapanzano, «A Reporter At Large», a *The New Yorker*, 18 de març, 1985, p. 99.

l'Amo té un doble tall. Els afrikàners no dubten a afirmar: «Pots treure un home negre de la selva, però no pots treure la selva de l'home negre».

El lloc del nadiu sempre està ben delimitat. El cinema cultural «correcte» acostuma a implicar que els africans mostrin l'Àfrica; els asiàtics, l'Àsia, i els buroamericans... el món. L'alteritat té les seves lleis i prohibicions. Com que «no pots treure la selva de l'home negre», la selva se li retorna constantment, i, com acostuma a passar, és també aquesta mateixa selva que l'home negre converteix en el seu territori exclusiu. I pot fer-ho amb consciència plena que una terra erma no és precisament un regal, ja que, en el desenvolupament de les desigualtats de poder, els canvis sovint requereixen que es reapropiïn les regles de manera que l'Amo sigui derrotat al seu propi joc. Al donador presumptuós li agrada donar sabent que es troba en condicions de recuperar el que dona sempre que vulgui i sempre que el receptor gosi traspasar els seus límits. Aquest darrer, però, no hi veu cap regal (us podeu imaginar un regal que es torni?), sinó deutes i prou que, un cop retornats, haurien de seguir sent propietat seva, tot i que la possessió (de terra) és un concepte que li és aliè de fa molt temps i que s'ha negat a assimilar.

A través de les respostes i les expectatives del públic cap a les seves obres, s'acostuma a informar i recordar als cineastes no blancs els límits territorials en què s'han de quedar. Un/a *insider* pot parlar amb autoritat de la seva pròpia cultura, i es considera una font d'autoritat en aquesta matèria —no necessàriament com a cineasta, sinó merament com algú de dins. Aquesta dotació automàtica i arbitrària d'un/a *insider* amb un coneixement legítim del seu entorn i patrimoni cultural només exerceix el seu poder quan es tracta de validar el poder. És un gir paradoxal de la ment colonial: allò que l'*outsider* espera de l'*insider* és, en realitat, una projecció d'un subjecte omniscient que aquest *outsider* s'atribueix normalment a si mateix i als de la seva espècie. Però en aquesta relació no reconeguda entre el jo i l'altre, l'altre sempre seguiria sent l'ombra del jo i, per tant, no seria realment ni tan sols «omniscient». Que una persona blanca faci una pel·lícula sobre els goba del Zambezi o sobre els tasaday de la selva tropical filipina no sorprèn a ningú, però que un membre del Tercer Món faci una pel·lícula sobre altres pobles del Tercer Món sempre resulta qüestionable per a molts. De seguida sorgeix la qüestió sobre la tria del tema, de vegades per curiositat, però normalment per hostilitat. El matrimoni no és consumible, ja que el binomi ja no és «fora-dins»

(objectiu *versus* subjectiu), sinó una cosa entre «dins-dins» (subjectiu en allò que ja es designa com a subjectiu) i «fora-fora» (objectiu en allò que ja es reivindica com a objectiu). No hi ha conflicte real.

Diferència, sí, però diferència
dins les fronteres de les vostres pàtries, diuen
el govern blanc i la política de les divisions ètniques.

Tot intent de difuminar la línia divisòria entre l'*outsider* i l'*insider* provocaria, amb raó, ansietat o fins i tot ràbia. Aquí els drets territorials no es respecten. Les violacions de les fronteres sempre han comportat desplaçament, perquè les zones intermèdies són el terreny inestable per on caminen els (doblement) exiliats. No tu / com tu. La subjectivitat de l'*insider* (entesa com un horitzó afectiu limitat, allò personal) és aquella àrea sobre la qual l'*outsider* objectiu (entès com un horitzó imparcial il·limitat, allò universal) no pot reclamar autoritat plena, però gràcies a la qual pot seguir validant el seu paper imprescindible, reclamant ara el que li correspon a través del coneixement científic «interpretatiu», però tot i així totalitzador.

L'antropologia és la ciència de la cultura vista des de fora.
(Claude Levi-Strauss)⁸

Per tant, si els nadius es dedicaven a estudiar-se a si mateixos, es deia que produïen història o filologia, no antropologia.⁹

Només un representant de la nostra civilització pot documentar amb prou detall la diferència i ajudar a crear una idea d'allò primitiu que normalment no construïen els mateixos primitius.¹⁰

La interdependència no pot reduir-se a una simple qüestió d'esclavatge mutu, sinó que també consisteix a crear un terreny que no pertany a ningú, ni tan sols al «creador». L'alteritat esdevé diferència

⁸ Claude Levi-Strauss, «Anthropology: Its Achievements and Future», a *Current Anthropology*, 7 (1966): p. 126.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Stanley Diamond, «A Revolutionary Discipline», a *Current Anthropology*, 5 (1964): p. 433.

crítica empoderadora quan no es dona, sinó que es re-crea. Quan es defineix amb els criteris que s'acaben de formar de l'Altre. El cinema imperfecte és subversiu, no perquè la ciència contribueixi a la «purificació» de l'art en «permetre'ns alliberar-nos de tantes pel·lícules fraudulentos, ocultes darrere del que s'ha anomenat món de la poesia»;¹¹ no perquè «com més gros sigui el gra, millor és la política»; ni perquè una presa borrosa, tremolosa i mal enquadrada sigui més veritadera, més sincera i autèntica que una presa «bonica» i tècnicament magistral —sacsejar la càmera també pot ser una tècnica, però més, diria jo, perquè no hi ha una cosa tal com una imperfecció (absoluta) quan la perfecció només pot construir-se a si mateixa a través de l'existència del seu Altre imperfecte. En altres paraules, la perfecció es produeix, no es dona simplement. Els valors que mantenen en el poder el conjunt de criteris dominants són simplement ineficaços en un marc en què ja no es respecten.

És possible que els alcaldes no occidentals no vulguin fer pel·lícules sobre les seves pròpies societats. Sigui quina sigui la seva decisió, la qüestió no és, en cap cas, oposar-se a les pràctiques dominants, ja que «oposar-se» en el context unidimensional de les societats modernes normalment significa fer-li el joc a l'Amo. Durant anys, han anat dient, amb un to molt condescendent: «l'Àfrica, per als africans»; «hem d'animar la gent del Tercer Món a fer pel·lícules sobre el seu propi poble»; «voldríem veure els asiàtics explicats per asiàtics», o «volem ensenyar a persones d'altres cultures diferents de la nostra a fer pel·lícules en què es mostrin a si mateixes i la seva cultura de la manera que considerin adient» (perquè nosaltres puguem recollir informació sobre el procés de realització de pel·lícules etnogràfiques indígenes, i mostrar els navahos a través dels ulls dels navahos a la nostra gent sobre el terreny).¹² Un cop més, això equival a dir que és desitjable un punt de vista no blanc perquè contribuiria a omplir un forat que els blancs ara estan disposats a deixar més o menys buit per reduir la pressió crítica i per alimentar la il·lusió d'una certa incompleció que necessita l'aportació dels nadius per ser més completa, però que en última instància depèn de l'autoritat blanca per assolir una

forma de compleció «real». Molts segueixen defensant amb gran recititud aquesta missió tan «caritativa», i malgrat els nombrosos canvis que ha experimentat al llarg dels anys, la imatge del salvador colonial blanc sembla més perniciosa que mai, ja que opera a través del consentiment. L'antropologia indígena permet a l'antropologia blanca antropologitzar encara més l'home.

L'antropologia és avui la base de tots els discursos pronunciats per sobre del cap del nadiu.

Els «retrats» d'un grup produïts per l'observador com a *outsider* i per l'observador com a *insider* seran diferents, ja que seran rellevants en contextos diferents. Aquesta consciència està darrere del clamor actual que diu que «has de ser un per entendre a un».¹³

La qüestió tampoc és simplement «corregir» les imatges que els blancs tenen dels no blancs, ni reaccionar a la mentalitat territorial colonial invertint la situació i prou i creant una oposició que, en el millor dels casos, servirà per ser un reflex de les activitats i les preocupacions de l'amo. (Per exemple, no fa gaire, alguns antropòlegs francesos paraven de formar i portar uns quants antropòlegs-deixebles africans per estudiar els aspectes culturals d'aldees remotes de França. De nou, deixem que ells, a qui nosaltres hem ensenyat, ens estudiïn, perquè això també és informació, i així és com segueix girant la roda de l'antropologia.) La qüestió és més aviat rastrejar i exposar la veu del poder i la censura en el moment i el lloc on aparegui. La diferència essencial permet a qui es basa en ella descansar tranquil·lament en la seva gamma de nocions fixes. Qualsevol mutació en la identitat, en l'essència, en la regularitat i fins i tot en el lloc físic planteja un problema, si no una amenaça, en termes de classificació i control. Si no pots localitzar l'altre, com et localitzaràs a tu mateix?

El sentit del jo sempre està mediat per la imatge que hom té de l'altre. (De vegades m'he preguntat si un coneixement superficial de l'altre, pel que fa a algun estereotip, no és una manera de preservar una imatge superficial d'un mateix.)¹⁴

¹¹ Julio García Espinosa, «For an Imperfect Cinema,» a Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (Londres: BFI and Channel 4 Television, 1983), p. 28-33.

¹² Vegeu Sol Worth and John Adair, *Through Navajo Eyes* (Bloomington: Indiana University Press, 1972). Les línies citades són a la p. 11.

¹³ Diane Lewis, «Anthropology and Colonialism», a *Current Anthropology*, 14 (1973): p. 586-587.

¹⁴ Crapanzano, «A Reporter At Large», p. 96.

A més, on hauria de traçar-se la línia divisòria entre l'*outsider* i l'*insider*? Com s'hauria de definir? Pel color de la pell (els negres no haurien de fer pel·lícules sobre els grocs)? Per l'idioma (només els fulani poden parlar dels fulani, aquí un bassari és un estranger)? Per la nació (només els vietnamites poden produir obres sobre el Vietnam)? Per la geografia (en el context nord-sud, l'orient és l'orient i l'orient no pot trobar-se amb occident)? O per afinitat política (el Tercer Món sobre el Tercer Món contra el Primer i el Segon Món)? Què passa amb els que tenen identitats mestisses i realitats híbrides? (Aquí val la pena esmentar un reportatge periodístic publicat fa poc a la revista *Time* titulat «A Crazy Game of Musical Chairs» [Un joc de les cadires esbojarrat]. En aquest reportatge breu però concís, es crida l'atenció sobre el fet que els sud-africans, que són classificats per raça i assignats a una de les nou categories racials que determinen on poden viure i treballar, poden canviar la seva categoria si poden demostrar que els havien col·locat al grup equivocat. Per tant, en un anunci de reclassificació racial per part del ministre de l'Interior, es descobreix que: «nou blancs es van convertir en mestissos, 506 mestissos es van convertir en blancs, dos blancs es van convertir en malais, catorze malais es van convertir en blancs... 40 mestissos es van convertir en negres, 666 negres es van convertir en mestissos, 87 mestissos es van convertir en indis, 67 indis es van convertir en mestissos, 26 mestissos es van convertir en malais, 50 malais es van convertir en indis, 61 indis es van convertir en malais...», i la llista segueix. Tanmateix, diu el ministre, cap negre va sol·licitar convertir-se en blanc, i cap blanc va convertir-se en negre.)¹⁵

En el moment que una *insider* surt de dins, deixa de ser una simple *insider* (i viceversa). Necessàriament mira a dins des de fora i alhora mira a fora des de dins. Com l'*outsider*, fa un pas enrere i registra el que a ella, la *insider*, no se li acudiria mai que val la pena o que calgui registrar. Però, a diferència de l'*outsider*, també recorre a estratègies no explicatives i no totalitzadores que suspenen el significat i es resisteixen al tancament. (Les *outsiders* acostumen a considerar això estratègies d'ocultació i revelació parcials destinades a preservar secrets que només s'haurien de revelar a persones iniciades.) Es nega a reduir-se a si mateixa com una Altra, i les seves reflexions com un simple raonament objectiu d'*outsider* o com un sentiment subjectiu d'*insider*. Sap, segurament com també ho sabia

l'antropòloga-*insider* Zora Neale Hurston, que ella no és una *outsider* com l'*outsider* estrangera. Sap que és diferent i, al mateix temps, és Ell. Ni del tot Igual, ni del tot Altra; es troba en aquell llinar indeterminat en què entra i surt constantment. Soscavant l'oposició dins/fora, la seva intervenció és necessàriament la d'una persona enganyosa tant des de dins com des de fora. És aquesta Altra/Igual inadequada que es mou sempre amb almenys dos/quatre gestos: el d'afirmar «soc com tu» mentre persisteix en la seva diferència, i el de recordar «soc diferent» mentre desestabilitza totes les definicions d'alteritat a què s'ha arribat.

És emocionant pensar/saber que per qualsevol acte que faci, rebré el doble d'elogis o el doble de crítiques. És molt emocionant ocupar el centre de l'escenari nacional, i que els espectadors no sàpiguen si riure o plorar. (Zora Neale Hurston)¹⁶

Les persones mestisses són gent molt emocional, i no es pot confiar en els bantús. Un dia, un granger d'aquí va demanar al seu capatàs bantú: «Digues, Johnny, em dispararies?» «No, baas, no li dispararia», va respondre en Johnny. «Aniria a casa del veí i dispararia al baas d'allí. I el seu home li dispararia a vostè.» (Un afrikàner)¹⁷

La teoria que hi ha darrere de la nostra tàctica: «L'home blanc sempre intenta estar al cas dels assumptes aliens. Molt bé, posaré alguna cosa fora de la porta de la meva ment perquè ell hi jugui i la manipuli. Pot llegir el que escric, però segur que no pot llegir-me la ment. Li posaré aquesta joguina a la mà, i ell l'agafarà i se n'anirà. Aleshores, diré el que he de dir i cantaré la meva cançó». (Zora Neale Hurston)¹⁸

L'única etnologia possible és la que estudia el comportament antropòfag de l'home blanc. (Stanislas S. Adotevi)¹⁹

Si capgira el de dins cap a fora com el de fora cap a dins, ella és, com les dues cares d'una moneda, la mateixa persona impura, que és alho-

¹⁵ *Time*, 9 de març de 1987, p. 54.

¹⁶ Hurston, *I Love Myself*, p. 153.

¹⁷ Dora Hertzog, citada a Vincent Crapanzano, «A Reporter at Large», II, *The New Yorker*, 25 de març de 1985, p. 93.

¹⁸ Hurston, *I Love Myself*, p. 83.

¹⁹ *Négritude et négrologues* (París: Union Generale d'Éditions, 1972), p. 182

ra *insider* i *outsider*. Perquè difícilment pot haver-hi res com un dins essencial que puguin representar de manera homogènia tots els *insiders*; un autèntic *insider* a dins, una realitat absoluta a fora, o un representant incorruptible que no pugui ser qüestionat per un altre representant incorruptible.

La raó més poderosa per la qual els negres no fan més sobre la falsa «representació» de les mascotes és que saben per experiència que el tema està massa arrelat per poder canviar-lo. El que designa té els seus motius, personals o polítics. Sempre pot assenyalar el beneficiari i dir: «Mireu, negres, s'han ocupat de vosaltres. Que no li he donat a un membre del vostre grup un lloc de feina important?». Els funcionaris blancs donen per fet que els negres estan satisfets i no saben què pensar quan més tard descobreixen que un grup de negres tan nombrós els acusa d'indiferència i doble joc. L'amic blanc dels negres murmura alguna cosa sobre la ingratitud i decideix que als negres, simplement, no se'ls pot entendre... són com nens.²⁰

En el context d'aquest Altre inadequat, preguntes com «Fins a quin punt és un/a representant fidel del seu poble?» (el/la cineasta com a *insider*) o «Fins a quin punt és autèntica la seva representació de la cultura observada?» (el/la cineasta com a *outsider*) tenen poca rellevància. Quan la màgia de les essències deixa d'impressionar i intimidar, ja no hi ha una posició d'autoritat des de la qual es pugui jutjar amb certesa el valor de versemblança de la representació. A la primera pregunta, el subjecte que pregunta, encara que sigui un/a *insider*, no és més autèntic ni té més autoritat sobre el tema que el subjecte a qui fan referència les preguntes.

Això no vol dir que el «jo» històric pugui ocultar-se o ignorar-se, i que no pugui fer-se una diferenciació, sinó que aquest «jo» no és unitari, la cultura no ha estat mai monolítica, i més o menys sempre està més o menys en relació amb un subjecte que jutja. Les diferències no només existeixen entre *outsider* i *insider* (dues entitats), sinó que també estan presents en l'*outsider* o l'*insider* (una sola entitat). Això ens porta a la segona pregunta, en la qual el/la cineasta és un/a *outsider*. Sempre que el/la cineasta adopti una actitud positivista i opti per eludir les intersubjectivitats i realitats implicades, la veritat basada en fets seguirà sent el criteri dominant per avaluar i la qüestió de

²⁰ Hurston, *I Love Myself*, p. 161.



Surname Viet Given Nam, 1989





Naked Spaces – Living is Round, 1985



What About China?, 2021



Reassemblage, 1982



Forgetting Vietnam, 2015

Shoot for The Contents, 1991





What About China?, 2021



A Tale of Love, 1995

si la seva obra representa amb èxit la realitat que afirma seguiria exercint el seu poder. Com més s'inclina la representació cap a la versemblança, més subjecta està a la verificació normativa.

Tanmateix, per a l'Altre inapropiat, les preguntes esmentades abans semblen poc adequades; el criteri d'autenticitat ja no resulta pertinent. És com dir-li a un ateu: «Com de fidels són les teves paraules a la paraula de Déu?» (entenent que l'ateu no s'oposa, sinó que és *in-diferent* al creient). La que sap que no pot parlar dels altres sense parlar d'ella mateixa, de la història sense incloure-hi la seva història, també sap que no pot fer un gest sense activar el moviment d'anada i tornada de la vida. La subjectivitat que opera en el context d'aquest Altre inapropiat difícilment pot sotmetre's a l'antic paradigma de subjectivitat/objectivitat. L'aguda consciència política del subjecte no pot reduir-se a una qüestió d'autocrítica per a la superació personal ni d'autoelogi per a més autoconfiança. Aquesta diferenciació és útil, ja que la comprensió de la subjectivitat com a «ciència del subjecte» fa que el temor a l'autoabsorció etnogràfica sembli absurd. La consciència dels límits en què es treballa no té per què conduir a cap forma d'indulgència en la parcialitat personal, ni a l'estreta conclusió que és impossible entendre res sobre els altres pobles, ja que la diferència és d'«essència».

En negar-se a naturalitzar el «jo», la subjectivitat desvela el mite del nucli essencial, de l'espontaneïtat i de la profunditat com a visió interior. Per tant, la subjectivitat no consisteix simplement a parlar d'un/a mateix/a, ja sigui de manera indulgent o crítica. Molts dels que estan d'acord amb la necessitat de l'autoreflexivitat i la reflexivitat en el cinema pensen que n'hi ha prou de mostrar-se un/a mateix/a treballant en pantalla, o assenyalar de tant en tant el seu paper a la pel·lícula, i suggerir alguna millora futura per convèncer el públic de la pròpia «honestedat» i retre homenatge al pensament liberal. Així, doncs, cada vegada hi ha més pel·lícules en què els espectadors veuen el narrador narrant, el cineasta filmant o dirigint, i, com era esperable, els nadius —a qui s'entrega temporalment una petita càmera (normalment una súper-8) o una gravadora— contribuint suposadament al procés de producció. El que aquí es presenta com a autoreflexivitat no és més que una petita facció —la més convenientment visible— de les moltes possibilitats que ofereix aquesta «ciència del subjecte». En resum, el que hi ha en joc és una pràctica de la subjectivitat que encara no és conscient de la seva pròpia naturalesa constituïda (d'aquí ve la dificultat de superar aquest binomi simplista, subjectivitat i objectivitat); no és conscient del seu paper continu en la producció de

significat (com si les coses poguessin «*tenir sentit*» per si mateixes, de manera que la funció de l'interpret consistís només a triar d'entre les nombroses lectures existents); no és conscient de la representació com a representació (les interrealitats culturals, sexuals i polítiques que intervenen en la creació: la del cineasta com a subjecte; la del subjecte filmat, i la de l'aparell cinematogràfic), i, finalment, no és conscient de l'Altre inapropiat dins de cada «jo».

La meua certesa que algun dia seré exclòs pels negres no és prou forta com per impedir-me lluitar al seu costat. (Escriptor sud-africà)²¹

El que sí que és un repte és una organització que consisteixi en una associació o aliança estreta entre negres, blancs, indis i mestissos. Un organisme així constitueix una negació de la teoria de la separació dels africans, el seu clanisme medieval. (Ezekiel Mphahlele)²²

Les formes de comportament estereotipades japoneses, tranquil·les, obedients i conformistes, xocaven amb les expectatives dels blancs com a pensadors motivats, independents i ambiciosos. Quan era amb blancs, patia per si no parlava prou fort; quan era amb japonesos, patia per si parlava massa fort. (Uoanne Harumi Sechi)²³

Caminant dreta i parlant amb veu inaudible, he intentat convertir-me en una dona estatunidenca. La comunicació xinesa era sorollosa, pública. Només les persones malaltes havien de xiuxiuejar. (Maxine Hong Kingston)²⁴

Quan sento que els meus alumnes diuen: «No estem en contra dels iranians que s'ocupen dels seus assumptes; estem en contra d'aquells que són desagrats i abusen de la nostra hospitalitat manifestant-se i malparlant del nostre govern», sé que parlen de mi. (Mitsuye Yamada)²⁵

²¹ Breyten Breytenbach, «L'Aveuglement des Afrikaners», a *Le Nouvel Observateur*, 20-26 de juny, 1986, p. 48 (traducció pròpia).

²² *The African Image* (1962; reimpr., Nova York: Praeger, 1966), p. 73.

²³ «Being Japanese-American Doesn't Mean 'Made In Japan'», a Dexter Fisher, ed., *The Third Woman* (Boston: Roughton Mifflin Cie, 1980), p. 446.

²⁴ *The Woman Warrior* (Nova York: Vintage Books, 1977).

²⁵ «Asian Pacific American Women and Feminism», a Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa, eds., *This Bridge Called My Back* (Watertown, MA: Persephone Press, 1981), p. 75.

ELLA, DE L'INTERVAL

Trinh T. Minh-ha

Ponència presentada al congrés «Viewpoints: Women, Culture & Public Media», a Hunter College, Nova York, novembre de 1986. Publicada per primera vegada a *The Independent* (Film & Video Monthly), vol. 10, núm. 4 (maig de 1987).

Permeteu-me començar preguntant-me a mi mateixa: què espero d'una pel·lícula? El que espero es reflecteix en el que intento plasmar a les meves pròpies pel·lícules. En altres paraules, les pel·lícules que faig estan pensades per contribuir al conjunt d'obres cinematogràfiques que m'agraden i que m'agradaria veure.

A través de la manera com es fa una pel·lícula, la manera com es relaciona amb el seu tema, així com a través de la recepció dels espectadors, espero que estimuli les meves capacitats crítiques i aguditzi la meua consciència sobre com funcionen el patriarcat ideològic i l'hegemonia.

Els hàbits comercials i ideològics de la nostra societat afavoreixen les narratives amb un tancament tan definit com sigui possible, de manera que una vegada consumida la narració, es pot descartar i passar a comprar-ne una altra.

clara, lineal i totalment digerible.

Cada cop és més necessari fer pel·lícules políticament (a diferència de fer pel·lícules polítiques). Estem passant de la realització d'un gènere cinematogràfic a la realització d'una àmplia gamma de gèneres cinematogràfics en què la realització mateixa és política. Tenint en compte que les dones fa dècades que treballen durament per ampliar la definició de «polític»; atès que no hi ha cap tema que sigui «apolític» o massa limitat, sinó que només hi ha representacions limitades i apolítiques dels temes, una pel·lícula no ha d'atacar necessàriament les institucions i personalitats governamentals per ser «política». Diferents àmbits i nivells de valors institucionals regeixen la nostra vida quotidiana. En treballar per sacsejar qualsevol sistema de valors, una pel·lícula realitzada políticament ha de començar sacsejant primer el sistema de valors cinematogràfics de què depèn totalment la seva política.

mai instal·lada en la transgressió mai habita en un altre lloc

Patriarcat i hegemonia. No són realment dos, ni tampoc un. La meua història, el meu relat, és la història de la relació entre el Primer Món i el Tercer Món, entre dominadors i oprimits, entre homes i dones. Quan parlo de l'Amo, necessàriament parlo tant d'Ell com d'Occident. Patriarcat i hegemonia. Des del patriarcat ortodox fins al progressista, des de la colonització directa fins a l'hegemonia indirecta i subtilment omnipresent, les coses s'han refinat molt, però el camí encara és llarg i la lluita continua.

L'hegemonia és molt difícil d'abordar perquè realment no ens en deixa a ningú al marge. L'hegemonia s'estableix en la mesura que la visió del món dels governants és també la visió del món dels governats. Crida l'atenció sobre les estructures rutinàries del pensament quotidià, fins al mateix sentit comú. Quan tractem amb l'hegemonia, no només qüestionem el predomini de les cultures occidentals, sinó també les seves identitats com a cultures unificades. En altres paraules, cridem l'atenció sobre el fet que hi ha un Tercer Món a cada Primer Món i viceversa. Es fa reconèixer a l'amo que la seva cultura no és homògena ni monolítica, que ell només és un més entre altres.

Tot cinema feminista i compromès políticament s'enfronta inevitablement a tres aspectes: 1) la posició de la cineasta, 2) la realitat cinematogràfica i 3) les interpretacions dels espectadors. En altres paraules, una pel·lícula és un espai en què entren en joc una sèrie de subjectivitats: les de la cineasta, les dels subjectes filmats i les dels espectadors (inclosos aquells que tenen els mitjans o estan en posició de distribuir, exhibir i difondre les pel·lícules).

La suposició que el públic ja existeix, que és un fet, i que la cineasta només ha d'orientar el seu treball cap a les anomenades necessitats d'aquest públic, és una suposició que sembla ignorar com es creen les necessitats i es construeix el públic. Allò ideològic es confon sovint amb allò natural —o biològic, com es dona a entendre sovint en el context de les dones. El sistema mediàtic tal com existeix pot ser molt eficaç per arribar al públic desitjat, però permet poca participació directa d'aquest públic en el procés creatiu (per exemple, els crítics i els grups de ciutadans no es defineixen com a part del públic).

Avui dia, un treball responsable em sembla, abans de res, aquell que mostra, d'una banda, un compromís polític i una lucidesa ideològica, i, de l'altra, és interrogatiu per naturalesa, en lloc de ser merament prescriptiu. En altres paraules, un treball que impliqui la

història de la cineasta en la història; un treball que reconegui la diferència entre l'experiència viscuda i la representació; un treball que vigili de no convertir una lluita en un objecte de consum i que exigeixi que tant el creador com el públic assumeixin la seva responsabilitat, i sense la participació dels quals no sorgeix cap solució, ja que no hi ha cap solució com a fet donat.

La lògica d'arribar a «tothom» sovint fomenta un anivellament de les diferències: un mínim d'elements que puguin ofendre l'espectador mitjà imaginari i una estandardització del contingut i les expectatives. Treballar contra aquest anivellament de diferències és també resistir-se a la mateixa noció de diferència, que, definida en termes de l'Amo, sempre recorre a la simplicitat de les essències. Dividir i conquerir ha estat el credo de l'Amo durant segles, la seva fórmula d'èxit. Però des de fa unes dècades, s'ha començat a explorar un terreny de consciència diferent entre els grups marginats. Un terreny en què les divisions clares i les oposicions dualistes —com el cinema alternatiu davant Hollywood, la ciència davant l'art, el documental davant la ficció, l'objectivitat davant la subjectivitat, allò masculí davant allò femení— poden servir com a punts de partida per a fins analítics, però ja no són satisfactòries, o són completament insostenibles, per a la ment crítica.

Sovint m'han preguntat sobre el que alguns espectadors anomenen «l'absència de conflictes» a les meves pel·lícules. Els conflictes psicològics acostumen a equiparar-se amb substància i profunditat. En el context occidental, els conflictes solen servir per definir identitats. El meu suggeriment davant aquesta suposada mancança és: deixem que la diferència substitueixi el conflicte. La diferència, tal com s'entén en molts contextos feministes i no occidentals, la diferència que es destaca en el meu treball cinematogràfic, no s'oposa a la igualtat ni és sinònim de separació. En altres paraules, la diferència no dona lloc necessàriament al separatisme. Hi ha diferències i similituds dins del concepte de diferència. Es pot afegir que la diferència no és allò que provoca els conflictes. Es troba més enllà i a un costat del conflicte. Aquí és on sovint sorgeix la confusió i on es pot plantejar el repte. Molts de nosaltres seguim aferrant-nos al concepte de diferència no com una eina de creativitat —per qüestionar múltiples formes de repressió i domini—, sinó com una eina de segregació —per exercir el poder sobre la base d'essències racials i sexuals. La diferència de tipus apartheid.

Permeteu-me assenyalar alguns exemples de pràctiques d'aquesta noció de diferència.

El posicionament de les veus en el cinema: en la pràctica documental, per exemple, estem acostumats a sentir una veu en off unificada o una sèrie d'opinions oposades i contradictòries de testimonis, organitzades de manera que es posin de manifest objectivament les dues cares d'un esdeveniment o problema. És a dir, o bé en unificació o bé en oposició. En una de les meves pel·lícules, *Naked Spaces*, utilitzo tres veus diferents per ressaltar tres maneres d'informar. Les veus són diferents, però no s'oposen entre si, i és precisament aquí que molts espectadors tenen problemes d'interpretació. Alguns tendim a consumir les tres veus com una de sola perquè estem entrenats per no sentir com es posicionen les veus i per no haver de tractar amb la diferència més que com a oposició.

L'ús del silenci: d'una banda, ens enfrontem al perill d'inscriure la feminitat com a absència, com a lapse i buit en rebutjar la importància de l'acte d'enunciació. D'altra banda, comprenem la necessitat de situar les dones de la banda de la negativitat (Kristeva) i de treballar en «subtons» (Irigaray) en els nostres intents de soscavar els sistemes de valors patriarcals. El silenci s'oposa sovint a la parla. El silenci com a voluntat de no dir o de retractar-se, un llenguatge propi, gairebé no s'ha explorat.

El vel: si l'acte de desvelar té un potencial alliberador, també el té l'acte de velar. Tot depèn del context en què es duu a terme aquest acte o, més precisament, de com i on les dones veuen la dominació. La diferència no s'hauria de definir ni pel sexe dominant ni per la cultura dominant. De manera que, quan les dones decideixen aixecar el vel, es pot dir que ho fan desafiant el dret opressiu dels seus homes sobre els seus cossos. Però quan decideixen deixar-se'l posat o tornar a posar-se'l després d'haver-se'l tret, poden fer-ho per reapropiar-se del seu espai o per reivindicar una nova diferència, desafiant l'estandardització hegemònica sense gènere. (La metàfora del vel es pot aplicar fàcilment al cinema).

Fer pel·lícules des d'una postura diferent suposa: 1) una reestructuració de l'experiència i una possible ruptura amb els codis i les convencions filmiques patriarcals; 2) una diferència en la denominació: l'ús de paraules i imatges familiars i de tècniques familiars en contextos l'efecte de les quals és desplaçar, expandir o canviar els seus significats preconcebuts i hegemònicament acceptats; 3) una diferència a l'hora de concebre la «profunditat», el «desenvolupament» o fins i tot el «procés» (els processos dins de processos, per exemple, no són exactament el mateix que un procés o diversos processos lineals); 4)

una diferència en la comprensió dels ritmes i les repeticions: repeticions que no es reproduïen mai ni condueixen a la mateixa cosa («un altre entre altres»); 5) una diferència en els talls, les pauses, el ritme, el silenci; 6) una diferència, finalment, a l'hora de definir què és «cinematogràfic» i què no.

La relació entre imatges i paraules hauria de fer visibles i audibles les «esquerdes» (que sempre hi han estat, cap novetat...) d'un llenguatge filmic que acostuma a intentar unir les coses amb la màxima suavitat possible, desterrant així tota reflexió, donant suport a una ideologia que manté el funcionament del seu propi llenguatge al més invisible possible, i mistifica així la producció cinematogràfica, silenciant la crítica i generant autocomplaença tant entre creadors com entre espectadors.

Treballar amb les diferències requereix afrontar els propis límits per evitar lliurar-s'hi, confonent-los amb els límits d'altres; per assumir la pròpia capacitat i responsabilitat com a subjecte que treballa per modificar-los. La concepció patriarcal de la diferència es basa en gran mesura en essències biològiques. En rebutjar aquesta contextualització de la diferència, hem de ser conscients de la dialèctica necessària de tancament i obertura. Si, en trencar els tancaments patriarcals, el feminisme ens porta a una sèrie d'imperatius, del que hem de fer i no hem de fer, això només ens condueix a altres tancaments. I aquests tancaments hauran de reobrir-se perquè puguem continuar creixent i modificant els límits en què solem instal·lar-nos.

La diferència no és alteritat. I si bé l'alteritat té les lleis i interdiccions, la diferència sempre implica la interdependència d'aquests gestos feministes de doble cara: el d'afirmar «soc com tu» mentre s'assenyala amb insistència la diferència, i el de recordar «soc diferent» mentre es qüestiona tota definició d'alteritat a què s'hagi arribat.

NO T'ATURIS EN LA FOSCOR

Trinh T. Minh-hà

Publicat per primera vegada a *Printed Project*, núm. 11, 2009. («Farewell to Post-Colonialism: Querying the Guangzhou Triennial 2008»), ed. S. Maharaj & D. Albrecht.

Trans-esdeveniment, esdeveniment límit: potser així és com podria situar la meua obra. Per mi, allò cinematogràfic, allò poètic i allò polític *prospera* en els límits del cinema, la poesia i la política. Poques obres d'art, però, tracten els límits de l'art més enllà de ser un simple instrument per a l'autoexpressió o la informació. Les pel·lícules i les instal·lacions, tal com jo les concebo, són experiències de límits, o del que és il·limitat dins d'allò limitat. Cadascuna es realitza a les fronteres de diverses cultures, gèneres o àmbits (visual, musical o verbal, per exemple); cadascuna constitueix a la seva manera un qüestionament d'aquestes fronteres.

La política de les formes i les forces

Les relacions de poder constitueixen el nucli de les representacions normatives.

La política de la forma no es pot reduir a la sèrie d'«-ismes» que caracteritzen els moviments socials i artístics, ni equiparar-se a qüestions de gèneres, estils i composició, o representació. La forma, en el sentit més radical, ha d'abordar allò informe, ja que en última instància es refereix als processos de la vida i la mort. Afirmar la forma és reconèixer la important contribució de cada vida vibrant com un procés creatiu continu. Alhora, deixar anar la forma és reconèixer la nostra pròpia mortalitat, o la necessitat de treballar amb els límits de cada instància de la forma.

En aquests temps de lluites postcoloniales que acaben i tornen, de recuperació postmoderna i «sostenibilitat ecològica» (per fer servir alguns termes de moda), els artistes que treballen en tercers intervals, al marge de la productivitat dominant, haurien de ser alhora molt primitius i molt cultes. Maldestrament, eficientment «baixos», i competentment, inadequadament «alts»; desplaçant-se sense esforç entre l'avantguarda i la rereguarda, i navegant dins i fora del centre, entre tots els extrems fixos. Els grups socialment marginats podrien així ser alhora provocativament i desafiantment vernacles.

«Recorda les regles del pas nocturn. No t'aturis en la foscor o et perdràs. Mou-te al ritme dels teus sentits. Veu on la carretera és viva», deia un personatge de *Night Passage*, un llargmetratge que vaig codirigir amb Jean-Paul Bourdier el 2004. Les cruïlles són on resideix la dinàmica dels esdeveniments cinematogràfics. Són centres buits gràcies als quals un nombre indefinit de camins poden convergir i separar-se en una nova direcció. *Inter-*, *multi-*, *post-* i *trans-*: aquests són els prefixos de la nostra època. Defineixen l'abans, el després, el durant i l'entre de la consciència social i ètica. Cada un té una història i un moment aparentment precís d'aparició, des-aparició i re-aparició. Tot i que estan lligats a aspectes específics, en realitat tots estan relacionats com a trans-esdeveniments.

En les antigues «arts» africanes i asiàtiques, si la composició, la llegibilitat o la semblança no constitueixen mai realment els criteris d'una veritable obra artística, és sobretot perquè, en lloc de cenyir-se a la forma o al contingut, es posa l'accent en l'«alè» que anima una obra i li dona vida. En la meua pràctica, aquest tipus d'obra resta atenta a la seva pròpia «naturalesa», al moviment dels seus corrents subterrànics invisibles i als seus processos continus de formació i de-formació. Molt en sintonia amb els moments de transició i amb la fugacitat de les realitats visibles, és lliure de moure's entre gèneres, entre el realisme fotogràfic de les pel·lícules convencionals, la materialitat de les pel·lícules experimentals i l'aspecte antifotogràfic de la realitat virtual.

Tal com es desprèn de les anàlisis del món cinematogràfic, hi ha dues avantguardes occidentals diferents: una de basada en la tradició de les arts visuals i una altra en la tradició del teatre i la literatura. Les narratives convencionals, com que oculten l'escenari, són totes teatrals, i és amb el poder dels diners (en la compra de localitzacions i coneixements experts) com naturalitzen els seus artificis. (N'hi ha prou d'escoltar aquestes narratives sense mirar les imatges per adonar-se de com segueixen d'arrelades en l'«actuació» i la interpretació teatral). De la seva banda, les pel·lícules experimentals prenen tant de la pintura i les arts plàstiques que sovint es conceben com una reacció negativa contra tot allò que es considera impur a la seva visió, com la dimensió verbal i altres qüestions no visuals.

Com que juga amb les dues tradicions avantguardistes, la meua obra continua plantejant preguntes sobre la dimensió social i política de la forma. No només entra en conflicte amb classificacions com documental, ficció o art cinematogràfic, sinó que també explora ex-

plícitament la relació fluida amb allò infinit en allò finit. Per fer servir una imatge, no només importen la forma o les flors i fruits d'una planta, sinó també la saba que la recorre.

Cada manifestació visual s'experimenta com una cosa definida en la seva condensació estructural i indefinida en la fluïdesa del seu esperit. Quan sintonitza amb les forces d'un esdeveniment vital, es pot dir que la forma només s'assoleix per abordar allò que és informe. Treballar amb l'oïda i la vista atentes al camp buit de possibilitats i potencialitats permet restar en contacte amb la infinitud d'una manera que també és absència de forma. En lloc de limitar-se a parlar de la producció d'imatges o de significat, es pot abordar la creació d'imatges com una xarxa de corrents subterranis i transversals, una manifestació de forces.

Quan la realitat comença a parlar-nos de manera diferent, ens porta al que jo he anomenat «un altre lloc dins d'aquí». Les meves pel·lícules i instal·lacions estan concebudes per canviar la nostra percepció de la realitat i experimentar les imatges com si hi estiguéssim immersos amb tot el nostre cos. Aquesta és la força radical de l'estètica. De fet, sense una consciència de la seva dimensió social i existencial, l'estètica continua sent en gran manera convencional i normativa. Quan realitzo una instal·lació o un esdeveniment cinematogràfic, no treballo tant amb allò digital en si sinó amb la forma d'allò digital. No es tracta de produir una visió no humana i automatitzada, ni de convertir cada imatge d'acció en viu en dades per manipular-les i crear efectes especials. Comprendre el que és radical a la imatge digital permet treballar de manera diferent amb l'experiència del cinema i la imatge, alhora que se sol·licita a l'espectador una *nova manera de veure*.

Veure sons, sentir imatges

Quan experimento amb paraules, imatges i so, em trobo constantment lluitant amb els límits tant del llenguatge com de la imatge. Alguns espectadors s'han identificat amb les meves pel·lícules i instal·lacions com si fossin partitures musicals, mentre que d'altres han utilitzat repetidament els termes «poètica», «escultòrica», «espacial i arquitectònica» per descriure-les. La pel·lícula *Naked Spaces: Living is Round* (1985), per exemple, s'ha comparat amb un raga musical indi, mentre que s'ha dit que *Reassemblage* (1983), amb el seu ús dels

silencis, indueix en els espectadors un estat en què «veuen sons i senten imatges». En la meua obra, la forma i el contingut són inseparables, ja que *tots dos* són igualment històrics i plàstics. Aquí, la realitat en la dimensió social i històrica no és un material per a la reflexió artística o el compromís polític; és el que genera una poderosa atracció cap al cinema i, tanmateix, no es pot copsar sense dissoldre's en la seva essència fràgil quan s'aborda sense subtilesa i vulnerabilitat. Com s'affirma a *Reassemblage*, però es materialitza en tots els aspectes de la meua pràctica cinematogràfica, «no pretenc parlar d'això, només [parlar] a prop d'això».

La creació de cada obra transforma la manera com em veig a mi mateixa i el món que m'envolta. Quan m'embarco en el procés de fer una pel·lícula o en qualsevol excursió artística, també m'embarco en un viatge el destí del qual més desconegut. L'obra és un regal. Que valgui la pena transmetre-la o no depèn de si aconseguix portar-me a un altre lloc diferent del de partença. Com que la meua obra sovint ha resultat pertorbadora per la manera com altera els vells hàbits de visió i pensament, i a causa de l'hostilitat que ha despertat, he hagut d'aprendre a parlar-ne amb lucidesa. Però, per mi, les intencions i les idees preconcebudes tenen un paper molt limitat en el procés creatiu. El més fascinant són els atzucacs, els procediments a cegues, els accidents màgics, els descobriments no desitjats, i també el temps perdut, els moviments inútils, les ressonàncies generades malgrat els desitjos propis i desconegudes per endavant, per tant imprevisibles per als intèrprets i els espectadors durant el transcurs del temps en la pantalla (pel·lícula o vídeo).

En aquestes obres, en què es traspassen els límits del cinema i de l'art, els espectadors acostumen a sentir-se perduts, com en una terra estranya que els submergeix en una gran incertesa sobre allò que *realment* estan veient o sentint. Per exemple, el temps, les relacions espacials, la veu i el ritme són per a mi alguns dels elements més reveladors en les obres d'imatge i so. En siguem conscients o no, el ritme marca la nostra experiència cinematogràfica. Un comentari, un diàleg en una pel·lícula, es veuen i se senten primer com un ritme, un so i un color abans d'adquirir un significat. Per tant, quan es concep una imatge, un pla o una seqüència, es treballa sobretot amb el ritme. Tot i això, per mi el ritme tampoc és sinònim d'acció o edició, ni és un simple recurs estètic. Gertrude Stein va escriure sobre l'adquisició del ritme de la personalitat d'una persona mitjançant l'escolta, la vista i el tacte. El ritme és el que determina de manera no verbal la qualitat

d'una relació, entre i dins de cada component de la imatge sonora. Ha de transmetre una multiplicitat d'experiències entre allò que es veu i allò que se sent; experiències en què ni la paraula està dominada per la imatge, ni la imatge per la paraula; i, per tant, experiències que poden canviar continuament la base de la percepció que hom té de les persones i els esdeveniments.

La multiplicitat i allò transcultural

En el procés de visualitzar la realitat, si bé les diversitats culturals, de gènere, sexuals i racials sempre han estat una part important dels criteris per seleccionar l'equip i el repartiment, la història i el tema, la localització i el context geopolític, no se sostenien per si mateixes. El que em resulta infinitament més complex és treballar sobre i des de la multiplicitat. El terme, tal com s'utilitza aquí, no s'ha d'equiparar al pluralisme liberal ni confondre's amb el multiculturalisme que ridiculitzen els mitjans de comunicació dominants. Normalitzant la diversitat, el multiculturalisme segueix sent enganyosament desprejudiciat en la qüestió racial i totalment divisiu. La seva lògica anodina del gresol nega el racisme i el sexisme que hi ha al nucli del biopoder i la biopolítica. En lloc de tractar la diferència com un simple conflicte, a la meua obra la diferència ve acompanyada de l'art de l'espai i és creativament trans-cultural.

Aquí, *trans*- no és només un moviment entre entitats separades i fronteres rígides, sinó un en què el viatge és el lloc mateix on es viu (i viceversa), i anar-se'n és una manera de tornar a casa, al jo més íntim. La diferència cultural no és una qüestió d'acumular o juxtaposar diverses cultures les fronteres de les quals romanen intactes. L'encreuament que requereix allò transcultural soscava les nocions fixes d'identitat i frontera, i qüestiona la «cultura» en la seva especificitat i en la seva pròpia formació.

La multiplicitat defineix encara més l'espai-temps en què s'entrellacen els diferents elements del teixit visual i sonor (imatges, gràfics, paraules, música i sons ambientals). La seva relació expansiva en les meves obres no és de dominació i subordinació. L'oïda i la vista, per exemple, no es dupliquen mai entre si. Interactuen en contrapunts, síncopes, contratemps i polirritmes, per utilitzar alguns termes musicals. El ritme és la base a partir de la qual es crea i es desfà la forma. Determina tant les relacions socials com les sensuals. En el

joc de l'oïda i la vista, el silenci i el so, la quietud i el moviment, l'ull que sent i l'oïda que parla hi participen constantment, i la forma i l'absència de forma són les dues facetes d'un únic procés, o de la vida i la mort.

L'agulla sismogràfica

Un viatge creatiu no es pot repetir de cap manera. Aquest és el dilema a què sempre m'he enfrontat en cada projecte. Hom experimenta una micro-mort amb la finalització i el naixement de cada obra. I és aquesta mort la que permet anar cap a les coses sempre com si fos la primera vegada.

A més de voler transformar i ser transformada en crear —sensibilitzar la gent sobre altres formes d'experimentar el cinema i l'art, i així deixar que la realitat parli per si mateixa—, també espero que la difusió i exposició de la meua obra contribueixi a redefinir el concepte de «públic», amb el qual la gent acostuma a confondre el poder del màrqueting i l'estandardització de les necessitats amb la capacitat de parlar més enllà de les fronteres de l'idioma, la classe social, el gènere i la cultura, per exemple. Per a les persones que treballen en xarxes de mitjans de comunicació, el concepte de «públic en general» no té realitat; tot és una qüestió d'orientació al públic en el procés de mercantilització. Per tant, hi ha més d'una manera d'entendre què és un «públic ampli»: en termes de quantitat (segons les oportunitats de venda) o en termes de capacitat per oferir diferents experiències a grups socials diferents entre els espectadors, per exemple. És aquesta última la que continuo explorant, ja que, en el context de l'experimentació, saber o no saber a qui ens adrecem amb la nostra obra pot deixar-nos atrapats en una forma d'escapisme; malgrat la nostra resistència a la mainstreamització de l'art, no podem seguir protegint-nos quedant-nos fora de perill dins dels límits identificats.

Cada obra que faig és, per mi, una ampolla llançada al mar. En traspassar els límits d'un públic conegut i desconegut, em veig obligada a modificar aquests límits, les demarcacions dels quals canvien amb cada obra i continuen sent impredecibles per a mi. A diferència de l'obra comercial o de l'obra d'oposició directa, l'obra artística crítica no ofereix solucions immediates ni gratificacions immediates. No són útils ni eficaces immediatament, però poden actuar a llarg termini, perseguint els seus espectadors i canviant la seva percepció de la

vida. Com va dir el cineasta Robert Bresson, «ser original és desitjar fer el mateix que tots els altres sense aconseguir-ho mai».

Es diu que l'artista és com l'agulla d'un sismògraf: algú que sent amb gran intensitat els canvis més mínims que es produeixen al seu voltant; algú que resta molt atent al que sol passar desapercebut o que es dona per fet en la vida quotidiana. Els artistes sovint es veuen amenaçats per l'opinió generalitzada que una societat pot prescindir perfectament de l'art i que les seves activitats en situacions polítiques urgents tenen poc valor. Però al llarg de la història, en totes les cultures i nacions, també se sap que l'activitat de l'artista es considera sospitosa perquè pertorba l'estatu quo o la comoditat i la seguretat dels significats estabilitzats i les pràctiques normalitzades.

Crec que hem de lluitar al front en què ens desenvolupem millor. L'art és una forma de producció. Tanmateix, un art crític amb la realitat social, conscient que l'opressió es pot trobar tant en la història que s'explica com en la manera d'explicar-la, no es basa en el simple consens ni demana permís a la ideologia. Les obres que he produït poden considerar-se, en general, diferents intents d'abordar de forma creativa la diferència cultural (tant *entre* cultures com *dins* d'una mateixa cultura). Busquen millorar la nostra comprensió de les societats heterogènies en què vivim, alhora que conviden l'espectador a reflexionar sobre la relació convencional entre proveïdor i consumidor en la producció mediàtica i la condició d'espectador.

Comissari: Manuel J. Borja-Villel

PROGRAMA A ZUMZEIG COOPERATIVA:

Dilluns 27 d'octubre, 19:30 h

What About China?

Projecció i col·loqui amb Trinh T. Minh-ha i Manuel Borja-Villel.

Dimarts 4 de novembre, 19 h

Reassemblage

Dimarts 11 de novembre, 19 h

Naked Spaces - Living is Round

Dimarts 18 de novembre, 21:45 h

Surname Viet Given Name Nam

Dimarts 25 de novembre, 21:30 h

Shoot For The Contents

Dimarts 2 de desembre, 19 h

A Tale of Love

Dimarts 9 de desembre, 19 h

The Fourth Dimension

Dimarts 16 de desembre, 19 h

Night Passage

Dimarts 23 de desembre, 19 h

Forgetting Viet Nam

C/ Béjar, 53. 08014 Barcelona

Entrades disponibles a www.zumzeigcine.coop

La Virreina Centre de la Imatge

Palau de la Virreina

La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge

i festius, d'11 a 20 h

Festius tancat: 25 i 26 de desembre,

i 1 de gener

Entrada gratuïta



#TrinhTMinh-ha

@lavisreinaci

barcelona.cat/lavirreina