

Centrifugar la historia

—Peio Aguirre, 2016

Elaborar obras de arte y vídeos de corta duración a partir de imágenes ajenas es hoy corriente para el joven artista. Esta recombinação de la imagen tiene su equivalencia en la superposición de narrativas y relatos o, lo que es lo mismo, en el juego con y a partir de los referentes. La historia, lo histórico, es el contenido para la nueva obra de arte. Queda lejos el debate sobre el posmodernismo y la crítica que éste establecía a las metanarrativas y a los denominados “grandes relatos” de la modernidad. A comienzos de la década de los noventa el posmodernismo iba indisolublemente asociado a algunos fines oraculares anunciados: fin del arte, fin de la historia y demás. Pero afortunadamente el arte no se detuvo (como no ha dejado la historia de hacerlo), y este ilusorio happy end nos devolvió una renovada y vigorosa afición por todo lo que tenga que ver con la historia y lo histórico. Esta obsesión por el pasado (o historicismo) fue uno de los rasgos de un posmodernismo que no hemos abandonado por mucho que el término nos resulte ahora antipático y prefiramos otros sustitutos: altermodernismo, realismo capitalista, metamodernidad y otras de sus “marcas blancas”.

Sin embargo, ¿no será que el sentido de la historia o la idea misma de una continuidad del tiempo histórico se perdió en algún instante de la historia misma? ¿Y cuándo se produjo este extravío? El posmodernismo es ahora nuestra modernidad y ésta equivale a una especie de antigüedad arqueológica. Como habitantes del siglo XXI estamos “condenados” a vivir con el archivo de toda la memoria de la modernidad y la posmodernidad juntas. Esta memoria no tiene nada que ver con aquélla que Alain Resnais plasmó en uno de sus cortometrajes más hermosos, *Toute la mémoire du monde* (1956), en donde el cineasta enseñaba de una manera poética y única el funcionamiento interno de la Biblioteca Nacional de París. Esta obra se convierte en toda una meditación sobre el misterio que supone la acumulación sistemática de sabiduría contenida en cientos de miles de volúmenes de todo tipo; la congregación de un mundo de especialistas concentrados en el archivo de la historia. El actual es empero un mundo interconectado de frecuencias relampagueantes e inputs inmediatos e instantáneos. Nunca está de más comparar esta relación con la imagen técnica que los predecesores modernos mantuvieron. Didi-Huberman, hablando de Bertolt Brecht y la técnica del montaje, ha capturado lo que es hoy en día uno de los paradigmas de la imagen: no tanto la producción de nuevas imágenes sino la creación de relaciones, asociaciones y re combinaciones infinitas. Según el ensayista francés, para Brecht, la “puesta en relación”, el contexto de una imagen, lo era todo. La verdad estaba en esa “puesta en relación”. Y continúa: “En resumen, la apariencia del montaje de

heterogeneidades no existe sin una interpretación de las relaciones subyacentes: los erráticos problemas de superficie no existen sin un cuestionamiento sobre las profundidades –en el sentido freudiano del término, aunque filosóficamente hablando, la ‘sustancia’ ha cedido definitivamente el paso al movimiento, al ‘trabajo’, a la colocación”¹. Podríamos advertir, sin vergüenza alguna, que para el joven artista hoy “la colocación” ES el trabajo. Su utilización y recurso exige también una maestría similar a cuando los artistas modernos producían la “sustancia” de la obra de un modo manufacturado y técnico.

Pero el montaje de la era analógica y el de la era digital no pueden medirse por el mismo rasero (ni mediante un aplanamiento del contenido sometido a la forma y viceversa). En este posmodernismo de nuevo cuño, la franquicia de la digitalización de la imagen convierte el montaje en la técnica hegemónica y dominante. El anterior acople libidinal es igualmente una fuente de gratificación. ¿Pero cuánto dura ésta? El incremento de la velocidad de asociación es sinónimo de su propia dispersión. Sin ánimo de categorizar, me atrevería a decir que el montaje ya no es radical, o al menos no es ya el lugar de exclusividad donde el inconsciente “trabaja”. El filósofo de la esperanza que fue Ernst Bloch también habló de la simultaneidad de planos contenidos en un mismo espacio abarcado, que él calificaba como relativo a la “forma de la revista”:
“Un pensador descubre de la manera más precisa, les da un sello muy claro, sin decir sin embargo en dónde tiene curso legal esta moneda (...) Imprime valores que no tienen curso visible ni en la burguesía, ni en otra parte. Sólo es visible el significado anarquista de esos encuentros, de esas emociones: se colecta, se hurga en las ruinas, se salva, pero sin ajuste sustancial. (...) La filosofía surrealista es ejemplar en tanto pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos se mantienen tal y como son, en una gran multiplicidad y sin vínculos entre ellos. Esta filosofía es (por lo tanto) fundamental en tanto montaje...”² Estas palabras fueron escritas en *Herencia de esta época* y han sido recuperadas hace poco por Didi-Huberman. ¿Pero cuál es la herencia de nuestra época? ¿Cuál la historicidad del arte actual y cuánto de larga su permanencia y duración?

La observación sobre las artes plásticas que hiciera Brecht sigue siendo aún válida, cuando informaba que los artistas debían trabajar, en lo sucesivo, en “saber lo que es un documento”, multiplicando los procedimientos de confrontación, comparación y montaje documental. Recorte, encuadre, interrupción, suspensión. Repitamos la pregunta: ¿Qué es un documento? Centrifugar la historia en la obra de arte actual sería aprovechar la propia fuerza centrífuga y energía para “separar” los componentes de la misma obra de arte y sus distintas densidades, opacidades y fracturas.

*

Cualquier lector deducirá por el contexto de esta publicación que esta breve introducción sobre la imagen técnica tiene como destinatario el artista Iván Gómez. Se deriva también que las consideraciones de tal relación con la imagen técnica son una condición epocal y no solamente un particular más. Lo individual es también el síntoma de lo colectivo. Es no obstante un recurso para este artista la “escritura con imágenes” o ese rasgo de la forma de la revista moderna de una relación dialéctica de texto e imagen en su paginación editorial. No es únicamente que, a la manera del montaje eisensteiniano, una tercera imagen surja de la suma de dos (en lo que es ya el ABC del montaje cinematográfico), sino que existe aquí una voluntad de espacializar el montaje ya sea en la hoja impresa o en el marco de una exposición. El montaje funciona como una banda cinematográfica que avanza a golpes y trompicones en el cruce de disciplinas, relatos y ficciones. El título de esta exposición, *Roma y Remoria*, introduce el mito de Rómulo y Remo como fundadores de la ciudad de Roma en un juego de palabras en el que la memoria juega un papel determinante. ¿Qué sería Remoria y cuál el legado cultural que nos hubiera dejado el imperio Remoriano? Esta ficción es una aportación artística para entender nuestra realidad y los restos y sedimentos que la memoria ha incorporado en la cultura, invisibilizando sus orígenes culturales e históricos. El arte es un poderoso instrumento de construcción de ficción que contempla la historia y la levanta de su letargo, contribuyendo a ese centrifugado en el que nosotros, habitantes del presente, participamos de manera particular y colectiva.

¹ Georges Didi-Huberman: Cuando las imágenes toman posición. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 79.

² Ibid., p. 80.