

## ¿Y SI RESULTA QUE NOS LO INVENTAMOS?<sup>i</sup>

Ixiar Rozas

“Mi memoria está superpuesta de todo” dice en un momento la voz en off del documental *Sans Soleil* de Chris Marker mientras vemos el lento caminar de un avestruz que se acerca hacia la cámara. El avestruz camina sobre la hojarasca que cubre el suelo, estamos en un parque y probablemente es otoño. Escuchamos la frase “mi memoria está superpuesta de todo” en el momento en que las imágenes del documental pasan del caminar del avestruz a una torre en ruinas. A continuación un hombre limpia un utensilio con una mano. Luego nos encontramos en una playa desierta. Dos perros caminan por la orilla.

*Sans Soleil* es resultado de la imbricación de imágenes que situamos en un Japón contemporáneo con otras que proceden de otros países así como de otras percepciones del tiempo. El montaje presenta un cruce de diversas espacialidades y temporalidades que busca alejarse del simbolismo de las imágenes y del lenguaje. Con este montaje, Chris Marker está proponiendo una contemplación pura de las imágenes, al tiempo que escuchamos una voz en off que discurre de manera independiente a éstas.

Habitualmente la pantalla, a través del cine y del documental, se convierte en lugar narrativo que suele incitar a la identificación, al alineamiento psíquico entre espectador y personaje. La identificación puede dar lugar a la fascinación, uno de los objetivos del cine narrativo convencional. Sin embargo, *Sans Soleil* se aleja de los mecanismos de este cine no sólo por su construcción fragmentada y no lineal, sino también porque frustra todo intento de identificación mediante un continuo mecanismo de extrañamiento.

¿De dónde proceden las imágenes? ¿Dónde se sitúa Marker frente a éstas? ¿Y nosotros? Marker construye las imágenes haciendo suya la memoria de otros. En este caso sería más preciso decir que entrega a Florence Delay, la voz narradora del film, la memoria de otros. El cineasta francés transforma el recuerdo, lo reescribe. Y con este mecanismo conforma otra identidad, basada en el extrañamiento. El resultado de esta operación es una no-memoria, que es resultado de una imbricación de muchas otras: una especie de no-yo.

Lo cierto es que la mirada y la memoria están continuamente entrelazadas. “Mirar es insertar una imagen en el seno de una matriz constantemente cambiante de recuerdos inconscientes, lo cual puede hacer libidinalmente significativo un objeto culturalmente insignificante o bien privar de valor a un objeto culturalmente significativo”<sup>ii</sup>. Si seguimos la definición que Kaja Silverman propone sobre la mirada, podemos deducir que nuestra memoria y el rescate que ésta hace del recuerdo dependen de cómo miremos. Precisamente por esto, Silverman no deplora del todo la identificación. Más bien al contrario, cuando habla de las premisas que hoy debería cumplir un cine político se refiere a que éste puede aprovechar la identificación como vehículo para llevar al espectador a algún lugar en el que nunca antes haya estado: un lugar que disuada al espectador del viaje de vuelta. “Central en este proyecto es la idealización de coordenadas corporales en las que el espectador no esté acostumbrado a encontrarse”<sup>iii</sup>.

Partiendo de esta afirmación de Silverman, voy a detenerme en diversas creaciones y trayectorias artísticas que nos sitúan en esos nuevos parámetros corpóreos. Son creaciones que nos hacen preguntarnos cómo miramos al pasado, cómo nos relacionamos con la memoria y con la historia de nuestros propios contextos. Estas y otras cuestiones inspiraron el laboratorio dirigido por Janez Janša y desarrollado en el espacio de creación Azala<sup>iv</sup>, sobre el que también hablaré a lo largo de este artículo.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## Atardeceres en la Corniche

Un día la fundación Atlas Group<sup>v</sup> recibió una cinta de vídeo titulada “Sólo desearía llorar”. Las cintas llevaban el nombre de “operador #17” y en ellas había solamente atardeceres grabados en la Corniche, popular paseo de Beirut sobre el mar. Además de ser un paseo para el ocio y la socialización, la Corniche es conocida por ser el lugar preferido de los espías, siempre presentes en una ciudad conocida por su pasado bélico. Innumerables cámaras escondidas en las mini furgonetas dispensadoras de café se dedicaron durante años a registrar todos los movimientos del paseo. El “operador #17” grababa tras una de esas cámaras. Pero desde 1997 y cada atardecer, desviaba su objetivo hacia el sol para captar los últimos segundos del crepúsculo. Cuando sus superiores le descubrieron, el “operador #17” fue despedido. Sin embargo, le permitieron quedarse con las cintas. Una de estas cintas llegó al buzón de Atlas Group.

La historia de los atardeceres es una más de las que presenta la fundación neoyorquina-libanesa, dedicada a generar documentos después de que los hechos hayan sucedido. Walid Raad, miembro fundador de la fundación, presenta estos documentos en exposiciones y conferencias.

Me interesa detenerme en el formato de estas conferencias, ya que Raad sigue las técnicas del *storytelling*. El contexto de las conferencias es tan formal y la documentación que se presenta tan verosímil, que la veracidad de los hechos que nos cuentan deja de tener importancia para nosotros. Lo importante es la propia narración, llena de idas y venidas, de azar, que conforma una atmósfera borgiana. Mediante la producción y explicación de documentos, Raad propone hacer hincapié en la memoria frente a la historia. “Lo que está siendo desafiado constantemente por la poética del texto a medida que se encuentra con la imagen y a través de la voz, es precisamente nuestra capacidad para recordar”<sup>vi</sup>. André Lepecki define la memoria como un recordar activo, es decir, “una actualización de la multiplicidad de elementos no nombrados de un evento”, mientras que la historia pasaría a ser una memorización pasiva, “una reificación ósea de un evento nombrado”.

Entonces, cuando los contenidos de Atlas Group se presentan en público las imágenes y las palabras activan un juego entre lo virtual y lo actual. Nuestra sensorialidad y nuestras coordenadas corpóreas se ven afectadas por ese juego. Y este dispositivo genera una nueva relación con el presente, que “deviene un amplio abanico de afectos que expanden sus efectos a través del tiempo, [el presente] actúa más allá del momento efímero de ahora instantáneos”<sup>vii</sup>.

La operación de Atlas Group no consiste en crear una ilusión imaginaria de diferentes temporalidades, es decir, de situarnos entre un pasado construido y el presente de la conferencia. Nuestra memoria pasa a ser activa, en el sentido de que está siendo producida. En esa continua activación de la memoria, las conferencias se hacen performativas porque lo importante no es la evidencia o falsedad de lo que se nos está contando. Más bien al contrario: pasa a primer plano el efecto real y crítico que esa memoria construida provoca en nosotros en el ahora de la presentación.

De alguna manera, al igual que *Sans Soleil* de Chris Marker, Walid Raad también hace suya la memoria de otros y, mediante técnicas narrativas, activa un mecanismo de no-memoria, una suerte de contramemoria.

## Podría ser solamente un juego de tu memoria

Hacia el final de la performance *Monument G2* (2009), Teja Reba escribe en la pared la frase “What if we made it all up?” (¿Y si resulta que nos lo inventamos todo?), con tiza blanca. La performance es una reconstrucción codirigida por Janez Janša y Dušan Jovanović, quien a su vez fue director de *Monument G* (1972), la pieza que está en el



origen de todo el proyecto. Es importante aclarar que *Monument G2* se trata de una reconstrucción y no de una reposición, ya que la nueva performance pasa a ser otra obra realizada a partir de una mirada crítica y analítica hacia la pieza original, de la que sólo se conservan un vídeo de unos minutos de duración y algunas imágenes de su paso por diversos festivales europeos de la época. En la reconstrucción han participado el músico y la actriz de la primera pieza (Jožica Avbelj y Matjaž Jarc), acompañados de una performer y un músico más jóvenes (Boštjan Narat y Teja Reba).

¿Cómo llevar a cabo un proceso de reconstrucción de una performance de la que solamente se conserva un vídeo de unos minutos pertenecientes a un ensayo? A la hora de abordar la reconstrucción y ante la ausencia de documentación, Janez pidió a los performers de la pieza original que recurrieran a su memoria orgánica. Como la reconstrucción tuvo que basarse principalmente en la memoria de los veteranos actores, al explicar el proceso de creación de la performance Janša utiliza el término “aged-ready-made” (ready made envejecido). Si entendemos por ready-made coger un objeto cotidiano y convertirlo en obra de arte, en este caso, lo que Jožica y Matjaž hacen es recurrir a sus respectivas memorias para poder llevar a cabo una reconstrucción lo más fiel posible al original. Y lo cierto es que sólo llegaron a recordar dieciocho minutos de los cincuenta que duraba la pieza. En el fondo los dos actores se están refiriendo a algo que ya no está, a una ausencia que se convierte en su punto de referencia. Esta ausencia es lo que encarnan los jóvenes Teja y Boštjan en la reconstrucción. Como sucedía en el documental *Sans Soleil* de Chris Marker, de alguna manera también en la reescenificación Teja y Boštjan hacen suya la memoria de otros. Y así se entrelazan una no-memoria con una memoria reconstruida, operación que toma sentido en el contexto de *Monument G2*.

“El hombre busca en la memoria”, dice un fragmento de la canción que escuchamos en escena en la reconstrucción, “sostiene en sus manos un ser vivo”. En la performance original Jožica también cantaba, “no tengas miedo de mí, puede que yo sea sólo un engaño de tu memoria”. No en vano, *Monument G* fue un trabajo sobre la memoria y esto hace, en palabras de Janez Janša, que sea una “performance perfecta para ser reconstruida”<sup>viii</sup>.

Mediante este ejercicio de rescate de las memorias orgánicas y con una mirada cercana a la de un forense que se detiene en todos los detalles, Janša va analizando todos los aspectos de la performance original. Deconstruye, va al fondo de todos los detalles, hasta conseguir una apropiación y reinterpretación que permite elaborar un discurso propio. Y para ello busca evidencias, documentos, que luego contextualiza en la nueva creación de manera que provocan ambivalencia. En sus reconstrucciones genera una negociación entre lo que funciona y lo que no dentro de la propia dinámica de la performance, mecanismo que pasa a provocar una dimensión crítica en el espectador. Janez considera que “la historia es en cierto sentido una ficción”, una disciplina del conocimiento que se va consolidando mediante un mecanismo de continua reelaboración. “En la reconstrucción que propongo no hay una mirada nostálgica. Tomo distancia de los hechos”.

Al igual que en los atardeceres de Atlas Group, lo importante aquí no es la veracidad, sino la verosimilitud y la forma que adquiere el relato: pasan a primer plano el trabajo con la documentación y la manera en que se presenta en escena.

## Cuatro casos de reconstrucción

Al final de una de las narraciones de *Los Emigrados* de W.G. Sebald, Ambros Adelwarth nos cuenta que el recuerdo a menudo le parece una especie de tontería. “Da pesadez a la cabeza, la marea, como si no se mirase hacia atrás entre las hileras del tiempo, sino desde una gran altura hacia la tierra, hacia abajo, desde una de esas torres que se pierden en el cielo”<sup>ix</sup>.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

En las reconstrucciones que creamos durante el laboratorio en Azala y presento a continuación, no buscamos en el baúl de los recuerdos y tampoco tenemos la pretensión de alcanzar ninguna verdad. Como artistas nos preguntamos cómo miramos al pasado. Siguiendo la metodología que comparte con nosotros Janez Janša –y las palabras de Ambros Adelwarth—, miramos atrás sumergidos en las hileras del tiempo. Y en parte llegamos a la conclusión de que experimentamos para producir nuevas perspectivas y experiencias. Creamos documentos y evidencias para generar una nueva ficción que nos permita mirar a nuestro propio contexto, nuestro pasado, presente y futuro. También con ojos de forense, buscamos el detalle, proceso en el que el juego pasa a ocupar un lugar importante. Y paulatinamente el juego nos va introduciendo en otra temporalidad.

Escribe Giorgio Agamben que la invasión de la vida por parte del juego conlleva una modificación o aceleración del tiempo: el juego paraliza y destruye el calendario, mientras que el rito lo estructura y lo fija. El mito denuncia la historia y el rito la reproduce. En el juego sobrevive el rito pero solamente se conserva la forma del mito –que Agamben llama el drama sagrado—. “Al jugar el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo olvida en el tiempo humano”<sup>x</sup>. Agamben sigue la clasificación de Claude Lévi-Strauss cuando distingue entre sociedades frías, en las que la esfera del rito se expande a expensas del juego, y las sociedades calientes, en las que la esfera del juego se expande a expensas del rito<sup>xi</sup>. De alguna manera, durante este laboratorio nos convertimos en una pequeña “sociedad caliente” que tiene como objetivo experimentar, también en el sentido de hacer experiencia si tenemos en cuenta de que “una experiencia es algo de lo que uno sale transformado”<sup>xii</sup>.

Y es precisamente el estimulante juego de permitirnos mirar, cuestionar y visitar nuestros propios contextos lo que produce esa vivencia en nosotros. Las reconstrucciones que proponemos no dejan de ser ejercicios, pero precisamente por estar inacabadas podrían llegar a tener un potencial que tal vez nos situarían en esas coordenadas corporales en las que, retomando a K. Silverman, probablemente no estamos tan habituados a situarnos.

Los fragmentos de estas reconstrucciones tienen tres puntos de partida. El primero son los Encuentros celebrados en Pamplona en 1972. El segundo es la indagación sobre si *Monument G* se presentó en Bilbao un año después, en 1973. Y el tercero, es la posibilidad de plantear una nueva pieza a partir de *Monument G*, performance con un devenir abierto a continuas reconstrucciones, como acabo de señalar. No se trata de pensar en términos representativos, sino de viajar de la representación a la ficción.

Los relatos que siguen son el resultado de la apropiación que he hecho de la memoria reconstruida de otros. Con sus no memorias, construyo una suerte de contramemoria. La memoria no sólo depende de cómo miremos, sino que funciona de manera radial, con innumerables asociaciones que giran entorno al mismo acontecimiento. Un continuo viaje de ida y vuelta.

### *Reconstrucción n°1*

“En 1973 tenía tres años y vivía en Bilbao. Como artista escénico, y debido a que también ahora vivo en esta ciudad, me pregunto qué impacto pudo tener *Monument G* en el ambiente cultural de la época, una pieza que apuntaba ya hacia lenguajes y códigos que se situaban en la frontera entre la danza, el teatro y la performance. Creo que tuvo que dejar un rastro en la comunidad artística de la ciudad. ¿Que vanguardia existía entonces en Bilbao? ¿Qué era vanguardia? Explica Santos Zunzunegi que,



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

en la época del franquismo todo lo que hacías tenía una lectura poética. Hicieras lo que hicieras, quedarte parada un minuto o más provocaba que inmediatamente la gente empezara a gritar ¡libertad! u otras cosas, como pasó en los Encuentros de Pamplona 72. De todas formas, en la España de entonces o eras una cosa u otra. No se podía escapar. Más que de tus ideas políticas —a mí nadie me preguntó las mías— dependías de tu estética<sup>xiii</sup>.

[...] Un artículo sobre la historia del teatro a partir de los años 60 incluye una definición de teatro independiente: “Movimiento escénico iniciado a finales del franquismo, con clara oposición a la dictadura y que recogió de manera singular la experiencia de algunos grupos experimentales norteamericanos de ese tiempo”<sup>xiv</sup>. Sabemos que *Monument G* estuvo en los encuentros de Pamplona (1972), si bien no pudieron actuar, y también en los encuentros de Cadaqués de ese mismo año. La ausencia de documentación y evidencias sobre la presentación de *Monument G* en Bilbao (1973), me lleva a pensar la posibilidad de que fuera un acto cultural que (1) no tuviera ninguna trascendencia cultural en la comunidad artística de la época (2) fuera censurado en los medios de comunicación locales (3) fuera una ficción, producto de la propaganda. ¿Era tan férreo el control sobre la vida cultural durante el franquismo?

[...] De lo que sí hay documentación es de la visita del Living Theatre a Bilbao en 1967. El Living presentó en el teatro Campos su obra *Antígona* y realizó ensayos abiertos al público. Al parecer dejó un gran impacto sobre la comunidad artística de la época y la vanguardia local.

[...] Euskadi ta askatasuna (ETA) asesina a Carrero Blanco en 1973. Carrero simbolizaba la figura del “franquismo puro”. Llegó a ser insustituible por su experiencia y capacidad de maniobra y porque nadie lograba como él mantener el equilibrio interno del franquismo [...]. Para el atentado excavaron un túnel hasta el centro de la calzada, donde colocaron cerca de 100 kilogramos de goma-2 que hicieron explotar el 20 de diciembre al paso del coche de Carrero Blanco. [...] Curiosamente, de pequeño me contaron que excavaron el túnel desde el sótano de una casa, hasta el centro de una calle de la ciudad. Y que el miembro de ETA, para justificar la cantidad de polvo y escombros saliendo de aquel sótano, se hizo pasar por un escultor. [...] Expertos en terrorismo internacional obtuvieron unos años después documentación del Gobierno español que indicaba que la CIA proporcionó explosivos sofisticados a ETA para el asesinato de Carrero Blanco. Fuentes policiales aseguran que el mismo Kissinger dio luz verde al atentado. [...] Una pregunta que aún queda en el aire: ¿recibió el Living Theatre apoyo de la CIA durante su visita a Bilbao? ¿Tuvo el Living algo que ver en un atentado que facilitó la transición política española?”

## Reconstrucción nº2



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

“Alguien dijo que si ponías a cuatro personas de izquierdas en una habitación al cabo de diez minutos ya se habrían escindido. Con los artistas parece que ocurre algo similar. Estos días el Museo Reina Sofía muestra una exposición de los Encuentros de Pamplona (1972) en los que participaron creadores como Francesc Torres, Robert Llimós, Antoni Muntadas y Jordi Benito, pero faltaron importantes artistas catalanes de la época: Miró, Santos, Tàpies, Brossa, Portabella...El motivo de esta ausencia es cristalino y está bien documentado. En la entrevista a José Luis Alexanco que muestra el Museo Reina Sofía en su web, el co-organizador explica como Brossa, Tàpies y Portabella presionaron para que los artistas no acudiesen a los encuentros. El objetivo era evitar una falsa sensación de libertad en un país donde la dictadura perdía vigor pero, como las posteriores condenas a muerte hicieron constatar, muchos horrores aún estaban por venir. Algunos artistas, como los integrantes del Equipo Crónica, llegaron incluso a disculparse por su participación en los Encuentros en una carta a Portabella que se publica en el catálogo de la exposición.

[...] Hace unos días una escritora que ha vivido unos años en Cadaqués me explicó que al parecer los mismos creadores que boicotearon los Encuentros de Pamplona organizaron un encuentro parecido (aunque de dimensiones mucho más reducidas y exento de publicidad) un año después en Cadaqués. Según esta escritora, cuyo nombre prefiero no hacer público de momento, el evento se realizó con discreción y muchos habitantes del pueblo ni siquiera se percataron. Parece probable que si Portabella se había quejado de que los Encuentros de Pamplona podrían suscitar una falsa sensación de libertad en el exterior, no quisiese que el reducido encuentro de Cadaqués trascendiese. Por otro lado, su militancia en partidos de izquierdas (primero el PSUC y luego el PSC) quizás hacía peligrosa su presencia en este lado de la frontera. Aunque esto no son más que suposiciones.

El relato de la escritora se ha visto confirmado por unas declaraciones de Chillida, quien durante los Encuentros de Pamplona afirma que la ausencia de Miró y Tàpies se debe “a unos encuentros de arte que este verano se celebrarán en Cadaqués, organizados por Portabella”<sup>xv</sup>, así como por un comentario del comisario de la exposición del Reina Sofía: “Se temerían algo algunos representantes de la *inteligencia* en Cataluña, como para decidir boicotear los Encuentros y disponerse a preparar un evento semejante en tierras catalanas”<sup>xvi</sup>. La escritora y las personas que ésta ha consultado desconocen las fechas exactas del encuentro, pero sabemos con certeza que una parte de estas actividades se llevó a cabo después del 2 de julio de 1972 por una simple razón: el día 2 John Cage aún estaba actuando en Pamplona. Si bien los catalanes aprovecharon su presencia en la península para traerlo a Cadaqués, la presencia de Cage en el Alt Empordà no resulta sorprendente por varias razones. En primer lugar, Cage ya había estado en Cadaqués, donde había jugado a ajedrez con Marcel Duchamp en el Café Melitón.

[...] Esta misma fuente no sabe con exactitud quién participó en este pequeño encuentro, pero cita a Brossa, Tàpies, Miró y Ricard Salvat. En cuanto a Carles Santos, no tiene información al respecto. Puede ser que estuviese allí, pero también es posible que aún viviese en Nueva York por aquella época. La escritora también desconoce si alguien financió el encuentro, aunque debido a sus dimensiones reducidas y teniendo en



cuenta que Portabella pertenece a una familia acaudalada, el dinero no debió de ser problema. Lo que sí ha podido saber preguntando a varios artistas que llevan más de treinta años viviendo en Cadaqués es que el encuentro que pretendía pasar desapercibido se desarrolló en casa de Lanfranco Bombelli”.

### *Reconstrucción nº3*

“A partir del manifiesto de quince puntos que ETA publicó tras los encuentros de Pamplona, titulado *Estética y revolución* (1972)<sup>xvii</sup>, hemos escrito un manifiesto titulado *Estética y experimentación* (1973) situándonos en aquel contexto. Punto por punto, el nuevo manifiesto transforma el primero en aras de la experimentación. El primero dice:

Para estar involucrado en labor útil como artista revolucionario debe usted: (1) Estar a disposición cuando se lo requiera. (2) Olvidarse de imprimir su propia estética estilística sobre la realidad. (3) Elaborar con realidades diarias, no fantasías. (4) Ser capaz de superar sus depresiones personales [...].<sup>xviii</sup>

Mientras que el segundo propone:

Para estar involucrado en la labor inútil como artista experimental debe usted: (1) No trabajar al servicio de nada ni de nadie. (2) Olvidarse de imprimir lo que ya conoces, crear formas nuevas, formas raras. (3) Elaborar con los sueños, la intuición y la imaginación. (4) Ser capaz de incorporar los estados de ánimo al trabajo [...].

Podríamos imaginar que este manifiesto fue escrito por los cineastas experimentales Philippe Garrel<sup>xix</sup> y Jordi Lladó, invitados al festival de cine y nihilismo experimental “Zineiru” de Bilbao (1973), junto al equipo de *Monument G*, cuando éste se encontraba de gira en esta misma ciudad.

[...] Esta declaración de intenciones a su vez, dará lugar a una serie de manifiestos correspondientes que abordan diferentes conceptos según la época: *Estética y libertad* (1975), *Estética y autenticidad* (1980), *Estética y progreso* (años 90), *Estética y globalización* (1995), *Estética y la muerte* (2005), *Estética y memoria* (2010)...”.

### *Reconstrucción nº4*

“Esto es *Monument J*, una reconstrucción del método Janez Janša y también un monumento a éste. Creemos que su método de reconstrucción puede llegar a generar mitos en la historia escénica de una país. [...] Tenemos suficientes evidencias que nos hacen pensar que *Monument G* (1972), el vídeo que Janša muestra en sus laboratorios, en realidad fue construido. Se trata de un fake-made que el propio Janez



realizó para justificar la reconstrucción de *Monument G2*. Necesitaba crear una vanguardia en la historia de la ex Yugoslavia, una performance que marcara un antes y un después.

[...] En una reciente exposición celebrada en Berlín sobre carteles de teatro de los años 70 en toda Europa, y debido a esas grandes coincidencias de la vida, hemos encontrado el cartel original de *Monument G*. Como vemos en la imagen, el cartel no tiene nada que ver con la experimentación ni con el arte radical, sino que sigue los cánones de la estética comunista. [...] En realidad, Dušan Jovanović no creó una pieza radical: *Monument G* fue una pieza encargada por el gobierno yugoslavo. Jovanović estaba pasando un mal momento económico debido a que su anterior performance, *Pupilija, papa Pupilo y los Pupilceks* (1969), no tuvo una buena acogida. Era demasiado experimental para la época. Así que Dušan no tuvo más remedio que aceptar el encargo y, como consecuencia, su nueva pieza *Monument G* se convirtió en pura propaganda del régimen. Esto explica que estuviera en tantos festivales de países del Este y recibiera tantos premios.

[...] Como vemos en el único documento que queda de *Monument G*, el vídeo que Janez muestra en sus laboratorios, sigue los parámetros de una supuesta vanguardia de la época. Como pieza fundacional, se sitúa entre la modernidad y la postmodernidad: tiene elementos que pertenecen a la modernidad escénica –uso de una voz ritual al estilo Grotowski— y también a un cuerpo más cotidiano –tomado de la escena neoyorkina de la época—.

[...] Sin duda es un vídeo inteligente ya que nos hace creer que realmente fue una performance radical. Asimismo, la entrevista a Dušan Jovanović que aparece en el vídeo no es de 1972, sino de 1969. Nos acaban de traducir del esloveno el contenido de esta entrevista y en realidad, Dušan está hablando de *Pupilija*. Sin duda, *Monument G* es un buen fake-made.

En estas reconstrucciones nos sumergimos en la dimensión temporal de la experimentación, el juego y la narración. A partir de aquí construimos nuestras propias experiencias. No se trata de adentrarnos en el baúl de los recuerdos, como decía, sino que buscamos grietas, resquicios, surcos y cavidades en las hileras del tiempo. Y esta estrategia provoca una nueva relación con el presente, con nuestros propios contextos. La reconstrucción, la composición de no-memorias, ha pasado a ser pura experimentación.

*Este texto ha sido publicado en el libro HACER HISTORIA (Ed. Isabel de Naverán), tercer número de la colección CdL: Cuerpo de Letra, publicado por el Mercat de les Flors, el Institut del Teatre y en Centro Coreográfico Galego en 2010.*

## Notas

### ¿Y si resulta que nos lo inventamos...?

<sup>i</sup> Este texto ha sido escrito en el marco del proyecto “Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía” HAR2008-06014-C02-01 apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011.

<sup>ii</sup> Ver Silverman, K. (2009), p.11

<sup>iii</sup> *Ibidem*, p.114

<sup>iv</sup> El laboratorio con Janez Janša se celebró en el espacio de creación Azala (La Sierra, Araba, entre el 23-28 de febrero de 2010) dentro del proyecto de investigación “Autonomía y complejidad” de ARTEA. Participan en el laboratorio: Ana Buitrago,





Vicente Arlandis, Sandra Gómez, Quim Pujol, Igor de Quadra, Matxalen de Pedro, Victoria Pérez, María José Cifuentes, Helena Golab, Gabriel Ocina, Oier Etxeberria, Isabel de Naverán, Idoia Zabaleta y yo misma. Las reconstrucciones que se presentan en este artículo fueron creadas durante dicho laboratorio.

<sup>v</sup> Fundación imaginaria que se sitúa entre New York y Beirut creada en 1999 para reunir, producir y archivar documentos sobre la historia contemporánea de Líbano. Atlas Group se dedica a generar y archivar documentos después de que los hechos hayan sucedido. Estos documentos se presentan en conferencias, publicaciones y exposiciones.

<sup>vi</sup> Ver Lepecki, A. (2004)

<sup>vii</sup> Ver Bergson H., *Materia y memoria*, citado en Lepecki, A. (2004)

<sup>viii</sup> Extraído de uno de los momentos de reflexión que tuvieron lugar durante el laboratorio de Azala.

<sup>ix</sup> Ver Sebald, W.G. (1996), p.115

<sup>x</sup> Ver Agamben, G. (2001), p.73

<sup>xi</sup> *Ibidem*, p.81

<sup>xii</sup> Ver Foucault, M. (1996), p.14

<sup>xiii</sup> Ver AAVV (2009a)

<sup>xiv</sup> Agirre, J. (2006) "Teatro independiente en Vasconia, 1969-1984" en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/51335383.pdf>

<sup>xv</sup> Ver Díaz Cuyás, J. (2005) en *Desacuerdos 1*, p.65

<sup>xvi</sup> *Ibidem*, p.20

<sup>xvii</sup> Al parecer ETA copió palabra por palabra el manifiesto de un grupo de artistas activistas llamado "The Guerrilla Art Action Group".

<sup>xviii</sup> Ver AAVV (2009b), p.201

<sup>xix</sup> Philippe Garrel fue censurado en los Encuentros de Pamplona (1972) por su excesivo carácter experimental.

## Bibliografía:

AAVV (2005) *Deacuerdos 1*. Arteleku, MACBA, UNIA

AAVV (2009a) "Laboratorios 70: Poéticas / Políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta", Sala Rekalde, Bilbao

AAVV (2009b) *Encuentros de Pamplona 1972: Fin del fiesta del arte experimental*. MNCARS, Madrid

AGAMBEN, GIORGIO (2001) *Infanzia e historia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino

LEPECKI, ANDRÉ (2004) *In the Mist of the event: Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, publicado en "Maska" 117-118, otoño 2008

FOUCAULT, MICHEL (1996) *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona. Introducción de A. Gabilondo

SEBALD, W. G. (1996) *Los emigrados*, Debate, Madrid

SILVERMAN, KAJA (2009) *En el umbral del mundo visible*, Akal, Madrid



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)