

imaginar_historiar

> Bleda y Rosa, Svetlana Boym, Juan Dávila, Tacita Dean, Hans-Peter Feldmann, Dora García, Rogelio López Cuenca, José, Luis, Raimundo y Ricardo de Madrazo, Basilio Martín Patino, Antoni Miralda, Santu Mofokeng, The Otolith Group, Carlos Pazos, Pedro G. Romero, Fernando Sánchez Castillo, Amie Siegel, Francesc Torres y Aby Warburg.

mayo | septiembre 2009



“Explora su dinámica, lo que presupone movimientos en todos los sentidos, tensiones, rizomas de determinismos, anacronismos probados, contradicciones no resueltas”.

G. Didi-Huberman

> Una exposición de historias dentro de historias y tiempos dentro de tiempos

imaginar_historiar invita a acercarse a la imagen como elemento inseparable de los procesos de producción de memoria, historia e identidad.

imaginar_historiar explora cómo los documentos visuales ven transformado su sentido al ser reordenados; cómo se ponen al servicio de profundas revisiones críticas de Historias oficiales dando visibilidad a nuevas historias; cómo juegan a integrarse en narraciones de ficción, y en general, cómo producen espacios donde lo real se transforma en imagen de lo posible.

Cada proyecto incluido acumula, contiene y evoca diferentes tiempos, espacios e historias. Este cuaderno contiene la lista de obras de la exposición por orden alfabético de autores con notas que pueden ayudar a su contextualización. *imaginar_historiar* no propone un orden para explicar, al revés, reúne obras en las que el orden se ha trastocado, que presentan material de distintos tiempos editado, yuxtapuesto, superpuesto... para abrir algo así como un espacio de imaginación. El texto que sigue es una de las historias que la exposición puede generar. *imaginar_historiar* se plantea como un conjunto de hipótesis y preguntas, el espectador podrá sin duda aportar sus propias historias y respuestas.

Comisarios:

Mónica Portillo y Sergio Rubira

“La imagen es una pura creación de la mente. No puede surgir de una comparación, sino de la yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distantes y justas sean las relaciones entre dos realidades yuxtapuestas, más fuerte será la imagen, tendrá un mayor poder emocional y una mayor realidad poética”.

J.-L. Godard

> La imagen de historia. Lo que pervive y su ausencia

Cada presente reinterpreta, selecciona, reencuadra el pasado; nuevas visiones del mundo generan nuevas imágenes, nuevos símbolos, nuevos usos. Cada imagen evoca su pasado y anticipa un futuro; para la mirada, cargada de recuerdos y expectativas, la imagen es movimiento.

imaginar_historiar evoca el espacio del museo como un lugar en obras, siempre reconfigurado, como una experiencia temporal en la que lugares, objetos y personas que han desaparecido perviven como representación. La exposición se acerca a la imagen como fantasmagoría, como objeto histórico que congela un motivo en los límites de un estilo formal y una tecnología, y sugiere al artista y al historiador del arte relatos siempre renovados –siempre contemporáneos– acerca de aspiraciones y preocupaciones extinguidas o que quizá perviven con otra voz, a través de otras imágenes.

> Historias sin voz. Otras historias a través de la imagen

De entre las ruinas de la modernidad y sus relatos ejemplares, las imágenes familiares surgen para iluminar el pasado y dar voz a nuevas historias. El deseo de contar en la historia pasa por reexaminar y reinterpretar el repertorio heredado de representaciones y símbolos y así, discursos históricos que persiguen coherencia y unidad –toda historia es un deseo de ordenar–, ven sus seculares representaciones interrogadas, quebradas, fragmentadas, subvertidas. Las *imágenes de afirmación* se convierten en *imágenes cuestión*.

> Lugares históricos, lugares de la imaginación

imaginar_historiar sugiere que los documentos visuales del pasado existen como lugares en ruinas que al mostrarse evidencian lo que falta, y que reclaman un salto especulativo –un pensamiento por la imagen, una imaginación–, para ser interpretados.

Paisajes, ciudades, monumentos o insignificantes recodos tienen una enorme fuerza como depositarios de memorias en las que realidad y ficción se construyen mutuamente. La presentación en forma de secuencia cinematográfica de imágenes reales y de ficción, de tiempos y lugares distantes, o su reunión en forma de *collage* en el que se superponen, producen espacios en tensión que sabotean la posibilidad de entregarse a una historia clausurada e invitan a producir, a imaginarla.

“No son imágenes inmóviles, sino más bien fotogramas cargados de movimiento que provienen de un film que nos falta. Habría que devolverlas a ese film”.

G. Agamben

> Bleda y Rosa, *Villalar de los Comuneros, Serie Campos de batalla*, 1996.

Dos fotografías, dos campos, presente y pasado condensados. La batalla del 23 de abril de 1521 entre los Comuneros de Castilla y las tropas del nuevo rey extranjero Carlos I, a menudo narrada y conmemorada como *derrota*, revela la fortuna simbólica de algunos sucesos históricos en la construcción de las identidades políticas contemporáneas. Este tipo de relato, como la estructura doble de esta obra, remiten quizá a la actualidad de una historia que empuja a la elección de uno u otro punto de vista, que siempre produce dos campos. El lenguaje teatral, heroico y verosímil propio del género de historia es puesto sin embargo aquí en suspenso; estas imágenes de ausencia son ahora campos de batalla especulativos ante un espectador invitado a convertirse en narrador.

Colección CA2M Comunidad de Madrid.

> Svetlana Boym, *Unforeseen Past*, 2007.

“¿Cómo habrían coexistido, superpuestas o una al lado de la otra?”, se pregunta Svetlana Boym (San Petersburgo, Rusia, 1966) sobre las imágenes del pasado ante la imposibilidad de poder reconstruir su álbum familiar, álbum que no le permitieron llevar cuando emigró de la URSS a Estados Unidos. Retomando en sus manos las imágenes y a través del uso del disparo múltiple, fotografías que forman parte de una vida remota, casi perdida, reactivan recuerdos de un pasado capaz aún de *conmover*, producen una experiencia visual que es casi física, cargada de emociones y recuerdos.

> Juan Dávila, *The Liberator Simon Bolivar*, 1994.

> Juan Dávila, *Verdeja*, 1996.

Como artífice de la liberación de las actuales Venezuela, Ecuador y Colombia del poder colonial español, la imagen de Simón Bolívar (1783-1830) es un símbolo intocable de independencia e identidad. Juan Dávila (Santiago de Chile, 1946), exiliado en Australia desde 1974, se apega al carácter experimental y revolucionario que movió a Bolívar y que también impulsó a las vanguardias artísticas. Estas imágenes, en lo que puedan tener de irreverentes, de parodia irrespetuosa, muestran una decisión política y ética que celebra lo mestizo y lo *impuro*, que buscan reactivar imágenes petrificadas en un símbolo inmóvil y subvertir un idealismo patriótico siempre basado en la exclusión de lo que no se ajusta a su ley. Dávila se apropia de la imagen de Bolívar para alterarla y evidenciar lo falso de esa historia oficial que pretende escribirse con mayúscula y que va unida al poder y la norma.

> Juan Dávila, *Collins Street at 5.01 p.m.*, 1996.

Collins Street es una de las calles más importantes de Melbourne en Australia. En ella se mezclan tiempos distintos: en sus aceras hay edificios eclecticismos decimonónicos, testimonios del pasado colonial de la ciudad, y rascacielos que son sedes de grandes corporaciones, ejemplos de ese proceso contemporáneo que se ha llamado globalización. En esta serigrafía, Dávila ha elegido el momento en el que ejecutivos y trabajadores abandonan las oficinas e invaden esa calle que parece no dar cabida a la diferencia. Sobre una masa uniforme de hombres blancos, cuyos rasgos apenas son distinguibles, destaca, como un ángel exterminador, la poderosa figura de un hombre negro con pechos de mujer que lleva un papel en el que se invierte un lema racista por otro: “Matad a los negros” por “Matad a los blancos”. Un violento juego de inversiones que es llevado también a la firma de la obra, Juan Dávila es Juana Brack, aludiendo a esa grieta (*brack* en inglés) que se busca abrir en la identidad hegemónica, la del hombre blanco, heterosexual y de clase media.

> Juan Dávila, *La perla del mercader*, 1996.

Parodiando una de las pinturas fundamentales en la historia del arte chileno, *La perla del mercader* (1884) de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), al que se considera el primero en introducir a finales del siglo XIX el desnudo femenino en la conservadora pintura academicista del país latinoamericano, y rompiendo los límites entre alta cultura y cultura popular al sustituir el rostro de la esclava por el caricaturesco de Verdejo, protagonista de una conocida historieta de los años cuarenta y que era prototipo del pícaro urbano chileno, Dávila cuestiona el canon establecido y defiende una posición que propone la diferencia –sexual, de raza y de clase– como un modo de resistencia frente al discurso hegemónico impuesto.

> Tacita Dean, *The Russian Ending*, 2001.

La serie está compuesta por una colección de tarjetas postales compradas en rastros, sobre las que Dean (Canterbury, Reino Unido, 1965) ha añadido notas de iluminación o movimiento de cámara como si cada una fuera la última escena de una imaginaria película. Todas ellas llevan la palabra “fin” en distintos idiomas. La sugerencia de un desenlace trágico para estas historias imaginadas, al que llama “ruso”, alude a una convención de los inicios de la industria de cine danesa, que producía cada film en dos versiones, la otra con final feliz para el mercado americano.

> Hans-Peter Feldmann, *Old painting (naked woman laying, with black barrel over the eyes)*, 2005.

Esta *pintura antigua* de una mujer desnuda es una réplica de la *Venus de Urbino* de Tiziano, de 1538, probablemente una de las obras más reproducidas y popularizadas. Para Heinrich Wölfflin (1864-1945), uno de los grandes historiadores del arte, esta Venus encarnaba la cumbre de la belleza clásica renacentista, un conjunto formal unitario compuesto de una *multiplicidad de formas yuxtapuestas y autónomas*. La lectura mitológica de Wölfflin fue cuestionada por una corriente de historiadores interesados por algo que también investiga Feldmann (Düsseldorf, 1941), los usos sociales de la imagen: la ropa y la arquitectura son modernas, la mano que parece cubrir con pudor funciona como un *puntero* que dirige la mirada, varios objetos remiten a símbolos nupciales... Basándose en las condiciones en que fue encargada, la pintura ha sido interpretada posteriormente dentro de una tradición de imágenes para el consumo privado. El paradigma de la belleza clásica se convertía en definitiva en un ejemplo de pornografía para la alta sociedad. Feldmann produce una copia más de esta imagen, su gesto –inútil– de proteger la intimidad de la modelo tapándole los ojos es quizás un guiño al absurdo de una sociedad políticamente correcta, dispuesta a *respetar* al sujeto tras la imagen, pero que no está dispuesta a prescindir de los placeres que le proporciona.

> Dora García, documentación para *Zimmer, Gespräche*, 2007.

“No se trata de saber cómo era, sino de cómo creo mi propia memoria de ello”, comenta Dora García (Valladolid, 1965) sobre su proyecto *Zimmer, Gespräche* y en relación al modo en el que utilizó la documentación para realizarlo. Fotografías obtenidas durante una investigación llevada a cabo en los archivos de la Stasi, la policía secreta de la República Democrática Alemana, que tenía como objeto seguir de cerca a grupos de personas considerados potencialmente peligrosos: nudistas, punks o simplemente jóvenes... Documentos que en otro contexto crean otras historias, relatos de una ficción distinta a esa en la que nadie conocía a nadie, todos espías, que pareció real durante los años en que el muro de Berlín estuvo en pie.

Con el paso de los años algunas de estas personas descubrieron esta historia que protagonizaban sin saberlo como *potenciales enemigos públicos*. Las bandas sobre sus ojos pretenden salvaguardar su intimidad, violada en secreto, hace años.

> Rogelio López Cuenca, *Haram*, 2000.

Este vídeo pertenece a un proyecto más amplio titulado *El Paraíso es de los extraños* (www.malagana.com) que explora el modo en el que Occidente ha construido sus imágenes de Oriente. “Convertido en objeto fetiche, la obsesión por levantar el velo [...] no puede dejar de interpretarse sino como fantasía de realización de un deseo de control visual sobre el cuerpo femenino y como metáfora de la violación del tabú que impide la entrada en un territorio prohibido –en árabe *haram*”, escribe Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959). Los harenes orientales eran un territorio prohibido, ningún occidental podía introducirse en ellos. Esos lugares exóticos poblados de sensuales odaliscas de la pintura decimonónica, que repetían una y otra vez los mismos estereotipos, son construcciones que responden a la sexualidad reprimida de los europeos y a su aspiración de dominación sobre Oriente. Harenes imaginados que “no hablan pues del otro, sino de nosotros”.

> Rogelio López Cuenca, *Málaga 1937*, 2007.

Este vídeo forma parte de un proyecto multimedia (www.malaga1937.es) más amplio que pretende recuperar la memoria de las víctimas del éxodo forzoso al que se vieron obligados los habitantes de Málaga y los refugiados que venían de las poblaciones cercanas cuando la ciudad fue asediada por las tropas nacionales durante la Guerra Civil. Más de cincuenta mil ancianos, mujeres y niños que huyeron hacia Almería buscando seguridad y que fueron bombardeados desde el aire por la aviación italiana y desde el mar por la flota franquista en un camino que no permitía escapar. “Para acompañarles en su huida y hacerles correr más a prisa, enviamos a nuestra aviación que bombardeó incendiando algunos camiones”, dijo sobre el hecho el general golpista Queipo de Llano. El vídeo mezcla material de archivo con el testimonio personal de algunos supervivientes, un testimonio que, alejándose del modo en el que una historia *oficialista* ha narrado el conflicto basándose en la propaganda franquista y republicana, “demuestra hasta qué punto son compatibles en un mismo momento histórico y en distintos bandos la crueldad, la insensatez, la traición, la indefensión y la inocencia”. Se añaden también imágenes actuales de éxodos africanos provocados por guerras étnicas, que se confunden yuxtaponen a las antiguas, atestiguando la lamentable pervivencia de estos conflictos.

> José de Madrazo Agudo, *Obras en el Museo del Prado, 1826-28*.

Los historiadores sugieren que esta pintura fue realizada durante la remodelación del edificio de Villanueva, entre 1826 y 1828. Mariano de Madrazo fecha sin embargo la obra en 1839, poco después de que José de Madrazo (1781-1859) –pintor de cámara real– fuera nombrado director del Museo del Prado. Durante los 20 años en que dirigió la institución, José de Madrazo reorganizó por deseo del rey las colecciones de arte. José de Madrazo vivió en una época en la que los estilos artísticos permitían hacer claras categorías que perviven aún como útiles métodos clasificatorios. En la historia del arte español es uno de los grandes del neoclasicismo, estilo que perfeccionó como alumno, en París, de Jacques-Louis David (1748-1825).

> Raimundo de Madrazo Garreta, *Estudio de un pintor*, 1856-58.

Es bastante probable que este lienzo represente el taller del abuelo de Raimundo (1841-1920), José de Madrazo Agudo, en el momento en que él y su tío, Luis de Madrazo Kuntz (1825-1897), realizaban el programa pictórico para la Iglesia de las Calatravas de Madrid. Un proyecto al que alude el modelo disfrazado de caballero de la Orden de Calatrava que aparece de pie en el primer plano enfrentado a otro hombre vestido con un traje blanco de la época. El estudio del artista en el que parecen convivir pasado y presente se convierte así en el espacio de una mascarada: la reconstrucción imaginada –en imágenes– de la historia que hacía el género pictórico más destacado en la jerarquía que marcaba la Academia, ese que precisamente recibía el nombre de pintura de historia, adquiere aquí el carácter de una representación teatral.

Colección Comunidad de Madrid.

> Ricardo de Madrazo Garreta, *Luisito Daza de Madrazo, muerto*, 1900.

Este retrato póstumo del único hijo de María Teresa de Madrazo y Luis Daza, ha sido despojado de los símbolos y las alegorías sobre el paso del tiempo y la vanidad de la vida que rodeaban tradicionalmente al retratado, representado casi siempre aún vivo, en este tipo de pinturas y enfrenta al espectador con la visión directa del cuerpo amortajado de un bebé muerto. Una imagen de duelo –también el del propio pintor, Ricardo (1852-1917), tío de Luisito, que se detuvo en pintar su rostro inmóvil– que se pensó como recordatorio, igual que las fotografías de los álbumes familiares que con el paso del tiempo se van poblando de fantasmas.

Colección Comunidad de Madrid.

> Luis de Madrazo Kuntz, *Retrato de María de Médicis*, 1846-48.

Se trata de la copia de un lienzo pintado hacia 1622 por Pedro Pablo Rubens (1577-1640) que actualmente se halla en el Museo del Prado. Representa a la reina de Francia, María de Médicis (1573-1640), esposa de Enrique IV (1553-1610) y madre de Luis XIII (1601-1643), que tras quedarse viuda fue regente del país vecino hasta la mayoría de edad de su hijo. Gran mecenas de las artes, murió refugiada en los Países Bajos tras enfrentarse a Luis XIII. Se cree que el retrato fue utilizado por Rubens como modelo para el gran programa histórico-alegórico que narra el ascenso al trono de la reina y que hoy se encuentra en el Museo del Louvre de París. Luis de Madrazo Kuntz (1825-1897), colaborador de su hermano Federico (1815-1894) mientras fue director del Museo del Prado, reproduce este cuadro en un momento en el que el que el barroco está de moda (es el siglo de los *revivals*, resucitaciones de estilos que se daban por muertos) y su imitación es utilizada como una herramienta más –no sólo de aprendizaje, sino también expresiva– de la pintura, muy consciente ya de su propia historia. El barroco está muy asociado a la construcción de lo *español* y fue defendido por el nacionalismo de carácter romántico como paradigmático de un pasado que se creyó grandioso: el del Imperio de los Austrias.

Colección Comunidad de Madrid.

> Luis de Madrazo Kuntz, *Retrato del conde Enrique de Bergh*, 1846-48.

Se trata de una copia de un lienzo pintado en 1632 por Anton Van Dyck (1599-1641) que actualmente se halla en el Museo del Prado de Madrid. Representa al conde Enrique de Bergh (1573-1638), militar determinante, que cambió de bando en plena campaña, en el desarrollo de la Guerra de los Treinta Años

(1618-1648), conflicto que en principio enfrentó a católicos y protestantes pero que terminó convirtiéndose en una batalla entre Borbones y Habsburgo por la hegemonía sobre Europa. Tardó en identificarse al retratado y durante bastante tiempo se consideró que se trataba del duque de Alba (1507-1582), general fundamental para el mantenimiento y la expansión del imperio español durante los reinados de Carlos I (1500-1558) y Felipe II (1527-1598). Luis de Madrazo repite más de dos siglos después este cuadro, modelo del retrato castrense y que la historia del arte, esa construida a partir de las excepciones positivas, ha considerado como uno de los primeros en los que se puede apreciar el estilo de madurez de Van Dyck. Una reproducción a la que no le interesa tanto el sujeto histórico representado como el ejercicio nostálgico de imitar sus formas y aprender el modo en el que se pintó.

Colección Comunidad de Madrid.

> Basilio Martín Patino. *Vídeo a la carta*.

Se da la oportunidad de ver once películas del director de cine, que inició su trayectoria en los años sesenta y desde entonces explora los recursos propios del medio cinematográfico para contar la historia, alejándose del método autoritario del género documental. “Intentar filmar el sentimiento de la historia pertenece a una poética subjetiva, a una propuesta de comprendernos mejor, de superar el desconcierto en que puede situarnos el transcurso implacable del tiempo”, escribe Martín Patino (Salamanca, 1930). El espectador tiene a su disposición: *Nueve cartas a Berta*, 1966; *Canciones para después de una guerra*, 1971; *Queridísimos verdugos*, 1973; *Caudillo*, 1974; *Los Paraísos Perdidos*, 1985; *Madrid*, 1987; *La seducción del caos*, 1991; *Ojos verdes*, 1996; *Casas viejas*, 1996; *Octavia*, 2002 y *Espejos en la niebla*, 2008.

> Antoni Miralda, *Kennedy*, 1971.

En esta obra, Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942) inserta el retrato seriado del presidente americano en una compleja red de relatos sugeridos por los elementos que lo acompañan. “*L’Afrique ne vous oublie pas*”, una voz en nombre de África acerca al contexto de tensión de la guerra fría y los conflictos de descolonización, y probablemente a un periodo en el que la posición de Kennedy hizo que el sueño de un África independiente y fuerte pareciera posible, imaginable. La inmensa popularidad que generó su política se manifiesta tras su prematura muerte en un discurso del entonces presidente de Ghana, Kwame Nkrumah: “África no le olvida”. Imagen de conmemoración, parece afirmar la supervivencia del presidente como icono necesario para mantener el sueño vivo y mover a la acción. Imagen truncada, repetida como una letanía, como un rito. E imagen reproducida mecánicamente, como un papel pintado. El sonriente retrato está estampado sobre una *toile de Jouy*, objeto de una fabulosa industria colonial mezclada en el s. XIX en la trata de esclavos. Estas lujosas telas se ilustraban con relatos mitológicos, literarios e históricos. Lo decorativo era el soporte de la historia, de las historias. Aquí, un motivo aparentemente ornamental introduce otro elemento en esta imagen de concordia solo aparente: el ejercicio de la fuerza militar como instrumento que da forma a la historia.

Colección Comunidad de Madrid.

> Santu Mofokeng, *The Black Album/Look at me: 1890-1950*, 1991-2000.

Santu Mofokeng (Johannesburgo, 1956) investiga aquí los complejos procesos de acceso a la historia y la construcción de la identidad racial. *El Black Album* recoge fotografías que provienen de antiguos álbumes

familiares realizadas durante el periodo colonial y el apartheid. Son imágenes que se inspiran en la pintura de retrato de estilo georgiano y victoriano, el retrato de una clase social que, según la educación de Mofokeng, no existía cuando las fotografías fueron tomadas, porque los *nativos* habían sido olvidados por la historia. Sobre ellas escribe: “Cuando las miramos las creemos, porque nos dicen algo de cómo esa gente se imaginaba a sí misma. Vemos esas imágenes en los términos determinados por los propios sujetos, pues las han hecho suyas”.

> The Otolith Group, *Otolith I*, 2003 y *Otolith II*, 2007.

“Para nosotros no hay memoria sin imagen, ni imagen sin memoria”. Así se inicia *Otolith I* (2003), ensayo visual que liga tres momentos históricos: un futuro del s. XXII, el ambiente de incertidumbre de principios del s. XXI y la era de descolonización de mediados del s. XX. La narradora ficticia, Usha Adebaran Sagar, habla desde un futuro que ve el presente como una ruina histórica sólo accesible a través de imágenes. Adaptada a un estado de ingravidez que impide vivir en la Tierra, la narradora especula sobre la evolución humana investigando en archivos de sus ancestros femeninos: la investigadora del s. XXI, Anjalika Sagar (miembro de The Otolith Group), y Anasuya Gyan Chand, abuela de Anjalika y feminista india del s. XX. La idea de un espacio-tiempo ingravido especula sobre la capacidad de una subjetividad expandida, preparada para navegar a través de la desorientación y las estructuras *flotantes*, desligadas de la realidad, en que se sustenta la era de la guerra preventiva.

La cronología recoge las vidas y sucesos históricos de las generaciones de mujeres que confluyen en *Otolith*. *Otolith II* (2007) se sitúa en un futuro cercano, y mezcla ficción, material de archivo y material documental filmado en Bombay y Chandigarh, India. La película explora la presión afectiva que se ejerce en personas que habitan versiones en competencia de la ciudad del mañana.

> Carlos Pazos, *Nada es como antes*, 1995.

Carlos Pazos (Barcelona, 1949) es un coleccionista obsesivo. Sus colecciones rompen las jerarquías que han definido las que se han ido acumulando en los museos haciendo historia. Son, como él las ha calificado, bazares “de inútiles *souvernirs* del recuerdo”. Sin orden aparente, estos objetos hablan de un pasado privado perdido y por tanto deseado, *adquieren* el valor que les da la nostalgia. Cosas que tienen mucho de *álbum de fotos familiar*. Esa chistera de mago de la que salen un antigua botella de agua mineral, otra botella de vino que rememora el centenario del nacimiento de Francisco Franco (1892-1975), un envase de polvos de talco con el olor de la infancia y un peluche, es como la página de una peculiar autobiografía a la que el título, esa frase tan escuchada y que tiene mucho de síntoma del Síndrome de Estocolmo, añade una dimensión tan poética como irónica.

Colección Comunidad de Madrid.

> Pedro G. Romero, *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Política*, 2009.

Este conjunto de documentos y objetos es la puesta en escena de un libro que es un espacio de trabajo, juego, lectura y participación. Un libro-dispositivo *portátil* que se abre como el espacio teatral de un archivo experimental sobre la ciudad moderna, que pareció encarnarse en Badia del Vallés, la ciudad más joven del estado, proyectada durante los años sesenta por el gobierno franquista siguiendo la geografía de España y que fue ejemplo en el desarrollo de los movimientos asociativos y vecinales. El espectador tiene a su disposición el libro y una colección de *memorabilia*; un espacio de visualización, impresión y consulta de

textos; una mesa de consulta interactiva con juegos y vídeos; un espacio de escucha de audio. *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Política* de Pedro G. Romero (Aracena, 1964) es una *composición de lugar*, que invita a poner en práctica un *arte del olvido*, olvido del orden aprendido para una *polis*, en su doble alusión a política y ciudad, reimaginada.

> Fernando Sánchez Castillo, *Monumentos de la Guerra Civil*, 2006.

Estas estructuras reconstruidas por Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) que parecen maquetas experimentales de alguna vanguardia dispuesta a imaginar la arquitectura de un futuro utópico, fueron parte del paisaje de Madrid durante la Guerra Civil, cuando se levantaron para proteger sus monumentos. Las estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV, la fachada de San Isidro y la Fuente de Apolo quedaron ocultas transformando la ciudad y alterando su carga simbólica.

> Amie Siegel, *Berlin Remake*, 2005.

Amie Siegel (Chicago, 1974) explora el efecto de la yuxtaposición de imágenes en esta doble proyección que revisita localizaciones de películas realizadas entre los años cuarenta y ochenta en la entonces República Democrática Alemana y que evocan su historia reciente. La cámara contemporánea de Amie Siegel repite los movimientos que otra cámara hizo décadas atrás en los mismos lugares, de modo que la re-presentación del pasado en el presente conforma “una performance de ausencia, un doble, una réplica”.

> Francesc Torres, *Belchite/South Bronx: A Transcultural and Transhistorical Landscape*, 1988.

Francesc Torres (Barcelona, 1948) parte de la premisa de que la diferencia entre paz y guerra sólo existe en la retórica y en las estadísticas. Las imágenes de las ruinas del pueblo aragonés de Belchite, destruido en 1937 durante la Guerra Civil, y las del South Bronx, barrio de Nueva York casi abandonado que fue campo de batalla de revueltas urbanas, se hacen progresivamente indistinguibles. La España del pasado y los Estados Unidos del presente se funden y crean ese *paisaje transcultural y transhistórico* que sugiere el título, un paisaje en el que el ejercicio de la violencia se descubre atemporal y deslocalizado.

> Francesc Torres, *La visita de Munchausen*, 2007.

En este conjunto de fotografías, las ruinas del pueblo abandonado de Belchite son testimonio de la maquinaria de destrucción que puso en marcha la Guerra Civil española. Un lugar de memoria que es retratado poco después de haber sido utilizado por el director de cine Terry Gilliam como escenario de Las aventuras del *Barón de Munchausen* (1988). En este *cadáver vestido de payaso* las historias se superponen, invistiendo el lugar de una dimensión más compleja en que realidad y ficción se construyen recíprocamente.

> Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, versión final de 1929.

Desde 1924 Aby Warburg (1866-1929) trabajó en el *Atlas Mnmosyne*, una historia del arte sin texto constituida por una extensa colección de reproducciones reunidas en configuraciones que hoy en día se conservan en forma de planchas fotográficas. Aby Warburg se había interesado especialmente en el Renacimiento florentino y en el modo en que las figuras de la Antigüedad inspiraban un tipo de representación más dionisiaca –ritual, teatral– que apolínea –contenido, ideal– del movimiento y las pasiones

humanas. Concebido como un dispositivo para activar la imagen, el Atlas parece responder a un proceso de montaje cinematográfico –con planos generales y primeros planos–, en un film que desplegara sus fotogramas simultáneamente en el espacio. La asociación de imágenes en secuencias no busca el significado de cada imagen, sino las revelaciones que producen las imágenes cuando entran en colisión, analogía o contradicción con otras imágenes en el espacio del tablero negro. El *Atlas Mnmosyne* propone constelaciones de imágenes asociadas por hilos imaginarios, por hipótesis que solicitan la intervención activa del espectador para elaborar sentido. Es una fascinante historia de la migración y supervivencia de las imágenes en el tiempo y a través de las culturas, desde la Antigüedad hasta la cultura popular moderna.

Actividades

Imaginar_historiar XVI

Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid

20 al 23 de mayo

Visitas guiadas a la exposición imaginar_historiar

Sábados mañanas y domingos tardes

Visitas para grupos

Con cita previa en educación.ca2m@madrid.org

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Av. de la Constitución 23

28931 MÓSTOLES, MADRID

91 276 02 20

www.madrid.org/ca2m