

## La historia del arte después del fin de la historia

Robert Storr. Artista y curador independiente, Estados Unidos.

Hace 10 años le hice una entrevista a Félix González Torres, de hecho le hice un par. Pero en una hablamos sobre la cuestión de la historia y su relación con el arte contemporáneo, y me dijo: “tenemos una explosión de información pero una implosión de significado. Es como cuando Humphrey Bogart le dice a Ingrid Bergman en *Casablanca*: ‘...hace mucho, anoche’. La gente no se acuerda de anoche”.

Pienso que es una manera concisa y magnífica de describir el fenómeno actual. Ese olvido es, de hecho, casi obligado por la manera en que nos invade la información. Esto es, en algunos casos, diseñado para ser el producto de ese exceso de información y de conciencia histórica que la gente pueda tener, o tiene; pero a un nivel subconsciente se vuelve progresivamente precario, y se ve comprometido, por así decirlo, por una serie de factores incluso clichés cuando los clichés de gran escala sobre la historia nos rodean. Y hago referencia al discurso más reciente del presidente Bush.

Un hecho que ilustra el lado absurdo: el príncipe Harry de Inglaterra, que no es exactamente un cabeza rapada de la realeza, se metió recientemente en problemas al portar un uniforme nazi a una fiesta. En parte estupidez, en parte prueba de que su familia está genéticamente incapacitada para el trabajo. Son un montón de cosas, pero que representan un estado genuino de conciencia de una gran parte de la población; y uno puede, en cierto sentido, no tomarlo en serio sintomáticamente porque lo que él hizo no fue apoyar al fascismo sino reaccionar al atractivo, al perenne atractivo del estilo fascista. Despojados de todo su contenido, de su contenido histórico, es, sin duda, uno de los estilos más duraderos de la era Moderna. Uno podría comparar comunismo y fascismo exclusivamente a nivel de los uniformes y otros aspectos como los elementos ornamentales de los partidos después del periodo vanguardista, y decir que el fascismo ha sobrevivido tan bien porque tenía unos diseñadores excelentes. Si no hubiera sido así, tal vez veríamos a los cabezas portando otro tipo de uniformes.

En los tabloides se desató un gran alboroto sobre el hecho de que él hubiera dicho esto, y cómo alguien de su edad podía decir algo así. Algún listo realizó una encuesta, una encuesta de opinión, y encontró que de toda la población británica sólo el cuarenta por ciento sabía qué era Auschwitz o podía describirlo en alguna medida aparte de reconocer el nombre. Es una estadística extraordinaria ya que probablemente no ha habido ninguna categoría general de historia más promocionada que el Holocausto, y ningún nombre es más representativo que Auschwitz.

Lo que sucede es que la gente está captando muchísima información, que registra tal vez sólo como signos inconexos o símbolos o sonidos, y mientras tanto, como dije, capta otras cosas como el estilo. Así que a uno le puede gustar el príncipe Harry, pensar que es lindo, y que resulta chic llevar un brazalete nazi sin ninguna intención maliciosa. Alguien dijo también que esta fiesta estaba dedicada a la Colonia, era un baile colonial de una fraternidad, lo cual resulta probablemente más ofensivo que el uniforme al tratarse de algo que no pudieron haber ignorado.

Este estilo está otra vez en todas partes, se recupera de una forma muy particular. Muchos de los esfuerzos, quizá bien intencionados, que se hacen para educar a la gente en la historia, desde películas como *La decisión de Sophie* o *La lista de Schindler* —hay todo tipo de esfuerzos en la industria fílmica— dramatizan y crean narrativas con personajes en tres, dos o una dimensiones para decirle a la gente cómo fue. Pero la estilización de esos filmes es tan extrema, la estilización del Holocausto es tan extrema, que tarde o temprano la lista de personajes termina, más o menos, en un gran catálogo de uniformes nazi de distintas películas. De nuevo, hay un estilo divertido, que nivela e iguala al mismo tiempo.

Pienso que parte del problema con esas películas y parte del problema con gran parte de la literatura —y no hablaré del tema por mucho más tiempo, pero la literatura del Holocausto provoca una serie de asuntos relacionados con la manera en que, por lo general, se maneja la historia en nuestra cultura y particularmente la historia de la generación de padres y madres como algo muy distante, que —hay que decirlo—, está construida sobre la noción de que es un testimonio compartido directo de aquellos que la vivieron y que debe dominar, y en cierta forma, debe ser dramática, poética... Más que reconocer la intensa dinámica edípica envuelta en todo esto, el gesto del príncipe Harry fue para fastidiar a su padre más que otra cosa.

Cualquier recuento de los desastres del pasado histórico, o de las razones —a veces las hay— históricas para estar orgullosos, es la manera de tratar de alguna manera de identificar la subjetividad de esa gente a la cual supuestamente se transmite, más que tenerlo dependiendo de la subjetividad de la persona que lo vivió y que está tratando de transmitirlo. Es interesante también la cuestión del medio ya que el cine es un medio, con un uso particular, creo que un uso creativo, pero la mayoría de las películas que vemos sobre acontecimientos históricos son predecibles, plagadas de convenciones históricas y cinematográficas.

Pero hay otros medios que han sido bien utilizados, que son más efectivos con el público joven. Hablando del Holocausto, creo que el más efectivo es *Mouse* de Art Spiegelman, un libro de historietas en dos volúmenes —el nombre sugiere que el tema puede ser inapropiado— en las que realizó una narrativa de Auschwitz. Describe la experiencia de ser el hijo de un sobreviviente, y realizó la dinámica central del libro, no sólo describiendo lo que fue el Holocausto, sino describiendo la profunda relación con sus padres, su sentido de la carga de este conocimiento, el resentimiento de su padre —que a veces explica y a veces no—, su ambivalencia en torno a su madre, quien se suicidó, la conciencia de víctima que su padre alza sobre los negros. Y también toda una constelación de preguntas alrededor de las cuales se centra el Holocausto, el ser relocalizado en el presente en la voz de alguien cercano a él, si no idéntico al lector en edad y experiencia histórica, y con el cual se pueden provocar las conexiones y todas las complicaciones que puede provocar. En otras palabras, no es otra cosa que una moralizante narrativa lineal de eventos, de hecho diría que hasta ahora es gente que intenta, de una forma u otra, hacer historias narrativas estándar —y por estándar quiero decir en un sentido en el que se mueven hacia adelante, más o menos direccionalmente— se convierten en un medio de elección de alguna experiencia interesante.

En México, *Los agachados* de Rius en los 70 es una historia de la Revolución Cubana, la cual recuerdo vívidamente como una de las primeras que conocí en este sentido. Recientemente en Canadá, un artista realizó la historia de Louis Riel, quien fue un disidente renegado que fue ejecutado por el Estado, y fue una de las leyendas de la historia temprana de Canadá. Encontramos también a Joe Sacco quien ha publicado unas historietas sobre Palestina y sobre la Guerra de Yugoslavia, entre otras.

Una de las preguntas que surgen es ¿en qué medios se comunican estas cosas y cómo se representan a las demás generaciones?, más que adoptar la posición de sólo hacer un contrato sobre las convenciones establecidas con las generaciones a las que les sucedió. Hay otras complicaciones, entre ellas están, en términos de las artes visuales en las que me concentraré, una serie de tabúes. Uno de ellos tiene que ver con el formalismo norteamericano y otro con ciertas ideas modernistas de las vanguardias en general. En el formalismo norteamericano se hace énfasis en evitar en lo posible cualquier intento de narrar algo, de ningún arte, en ningún sentido que sea didáctico y que, de hecho, involucre la ilusión o la representación. Lo que elimina la lógica formal, muy claramente, es una serie de clasificaciones del arte sin apuntar a la pregunta de si estas formas deben o no coexistir de cierta manera y no ser consideradas dentro de una categoría ética.

La noción de vanguardia puede coexistir en otras formas, en las que no voy adentrarme, pero que son lo suficientemente obvias. El olvido está animado por la idea de que te mueves hacia delante en el progreso en el tiempo de la estética lo cual te permite, de hecho, olvidar. El caso más simple, y el más obvio del que podemos hablar es la forma en la que fueron disminuidas, si no completamente eliminadas las contribuciones mexicanas a Jackson Pollock, que explican cómo Pollock se convirtió en Pollock.

Una segunda serie de asuntos aparecen sobre cómo se hacen estas representaciones y cuál es la experiencia del espectador sobre ciertas fotografías, ciertas películas, ciertos dibujos o ciertas pinturas. Existe una razón que aporta Susan Sontag, con la cuál no estoy de acuerdo totalmente, pero que es interesante. Cuando habla sobre la representación de lo cruel hacia el otro, que por supuesto, tiene en la portada una imagen de los desastres de la guerra, y habla sobre las complicadas implicaciones culturales, morales y políticas de representar la violencia, del voyerismo, del sadismo, de la objetivación de la víctima. Y una de las cosas que dice aquí es que la tendencia es, después de cierto periodo de tiempo, que las personas recuerdan la fotografía, pero no recuerdan la cosa que la fotografía representa. De hecho, que cierta clase de producción de imágenes cristaliza momentos, luego esos momentos materializados se re-localizan dentro de un contexto estético y esos contextos estéticos se vuelven cada vez más, si se quiere ocultos, en relación con lo que cualquiera pueda añadir a ese espacio, y después, finalmente, lo que ves es una muy hermosa fotografía de una muy terrible cosa sobre la que no puedes recordar ningún detalle insignificante. Pienso que en esto ella tiene razón, creo que la crítica de la forma en la que, por ejemplo la famosa fotografía de Robert Capa del soldado de la Guerra Civil muriendo en una colina, o la

de la joven mujer corriendo con el napalm a sus espaldas en un camino de Vietnam se han apartado, en cierto sentido, de su contexto.

Ahora, si tomamos esto como final de estos argumentos, entonces estamos básicamente atorados. Si lo tomamos en otro sentido y decimos que podemos empezar ahora con el hecho de la imposición del olvido de la cultura en general, y con el hecho de que hay una tendencia hacia las imágenes que se vuelven emblemáticas y por lo tanto exclusivas en su contenido, añadimos una serie de posibilidades, que yo veo francamente como oportunidades.

Los artistas que se relacionan con este tipo de material, o que representan la primera serie de grupos de artistas que trabajan en esta área que hemos visto en mucho tiempo. De hecho se aumenta exclusivamente por una generación de artistas que precisamente se han rebelado en contra de las nociones restrictivas del progreso de la vanguardia hacia la eliminación de las imágenes, la eliminación de la narrativa, la eliminación de esto y lo otro. O simplemente están encogiéndose de hombros, ni siquiera están discutiendo sobre esto, están diciendo simplemente “tengo una razón para hacer esto y así es como lo voy a hacer.”

Hay otra postura que también han alcanzado tanto por su inexperiencia, y debo decir por su genio; pero también por los efectos a largo plazo del discurso crítico, que pienso que de varias formas ha hecho el trabajo que ellos no han podido hacer. Pero estamos empezando, también, a ver los frutos en un sentido positivo y es que se han dado cuenta de que el adentrarse en el área de la narrativa, se preocupan por no crear una nueva narrativa maestra. Por otro lado, se dan cuenta simultáneamente —y es por esto que pienso que la crítica está de alguna manera llevando su curso—, de la discusión sobre que la narrativa maestra previa no crea conocimientos alternativos y sólo pone en tela de juicio la existente, además de que curiosamente es al revés, la acredita al decir que todavía es dominante en caso de que ya se haya agrietado radicalmente.

Lo que estos artistas están haciendo es tomar detalles de una narrativa e introduciéndolos en esas grietas que simultáneamente ensanchan la ruptura que existe en la versión monolítica, y en segundo lugar, demuestra que se puede ser, si se quiere, perversamente polifónico o polivocal o polimorfo en muchos casos y crear múltiples capas de narrativas en conflicto y en este caso recuperar la posibilidad de formas narrativas sin caer necesariamente en la categoría de insistir en el hecho de que esta narrativa es la síntesis narrativa final.

Les daré algunas referencias. Uno de los lugares en los que está sucediendo esto es Alemania. Por obvias razones conectadas con lo que he dicho antes, por un lado tenemos a Spigelman narrando la historia del Holocausto a través de su padre y desde su padre, y por otro lado tenemos un montón de artistas alemanes, algunos de los cuales vivieron la guerra, otros que la recuerdan en menor detalle como parte de sus vidas; y otros que no vivieron la guerra, pero que, han tenido que hallar algo de ésta en alguien, y a veces han tenido que hallar que no hallarían nada de ésta ni de sus familias ni del Estado.

Hans Haacke que ayer tuvo una conversación con ustedes, ha tratado con este particular en su instalación de Venecia y Sam Kiefer lo ha hecho a través de innumerables pinturas. Beuys lo ha tratado a veces y a veces no en formas extremadamente problemáticas, pero también muy ricas en formas de pensamiento. Y podemos continuar con la lista. Un artista que a mí me gusta mucho pero que no es muy popular en estos días es Immendorf quien también ha tratado el tema, —y pienso que sería muy interesante hacer una comparación entre la pintura de Immendorf, por ejemplo, y algunas pinturas de Gabriel Orozco en las que los símbolos literalmente coinciden. Donde las pinturas llenas de símbolos de ideologías en tensa relación entre ellas y cada una de ellas forzosamente afirmadas lo que capitaliza la resistencia de este drama histórico.

Gerhard Richter, uno de los artistas con los que he trabajado, es el maestro en esta categoría, y si como dije hay una ambivalencia en el caso de Spiegelman, encontramos lo mismo en Richter. Richter hizo pinturas, y las hizo en los 60 cuando virtualmente no había arte sobre el Holocausto que no fuera ideológico o conmemorativo hecho en Alemania. Hizo estas pinturas, tres en particular —de hecho son cuatro. La primera es una pintura de su tío Rudy sonriendo en un uniforme Nazi. La segunda es una pintura de sí mismo con su tía, él está en un tapete, ella está suspendida sobre él. Otra es una pintura de un hombre llamado Doctor Heydrich perseguido por un oficial de la policía. Y la cuarta es un retrato de familia de un grupo de personas reunidas bajo la mirada paternal de un hombre que sonrío. La primera pintura es la del joven oficial Nazi perteneciente a muchas familias alemanas, si se quiere el tipo de retrato que tenían en el álbum familiar al final de la guerra, así como al principio con todos los significados que cambiaron en ese tiempo. La segunda es un retrato de su tía quien fue asesinada dentro de un proyecto piloto del Holocausto llamado T4, que era el programa de eutanasia usado para eliminar a las personas que tenían un retraso mental o psicológico. La tercera es una pintura del doctor que la mató, el Doctor Heydrich quien llevaba el programa. Y la cuarta es un retrato familiar, con el contenido de alguien que recientemente se ha convertido en padre, pero es el suegro de Richter que resulta estuvo involucrado en el programa T4, —así que se casó con alguien relacionado con esto. Estas son cuatro posturas distintas de un joven que ha sobrevivido la guerra y mira hacia todas las direcciones, en vez de dar un parte histórico o una postura correcta que simplemente describa la historia.

Otros artistas han hecho lo mismo, artistas del Este —ha sido muy interesante el intercambio de experiencias entre Tania Bruguera y Marina Abramovic, ambas con experiencias similares. Por ejemplo, Kappelhoff ha trabajado desde los 60. Poco conocido en occidente, realmente se le ha conocido fuera de su pequeño círculo de amigos de Moscú hace 17 años. Kappelhoff demuestra que hay otros medios apropiados para esto aparte de la pintura, —ya sugerí que el cómic es uno”; otro, por supuesto, es el cine— pero él ha demostrado que la instalación es una forma de crear narrativas en las que el espectador es también un participante en la creación de significado. Donde se explora un espacio y se encuentran

las pistas para describir una realidad compleja, pero en la que la subjetividad en la comprensión de la historia está entre manos, predicada sobre el hecho de que el lector escogerá algo que otro lector escogerá después, y que el primero se moverá hacia un tercero y cuando todos se muevan hacia algo más para que suceda un cuarto. Así que no hay ninguna posible o definitiva lectura parte porque la naturaleza de la narrativa es secuencia no puede ser repetida ni deshecha una vez que ha comenzado. En otras palabras, no hay un medio específico para esto, sino oportunidades específicas en una variedad de medios, y que en el caso de Kapellhoff, él juega los dos papeles que he descrito al hacer simultáneamente instalaciones que serán mostradas a un joven ruso que no creció en el periodo soviético y que no sabe cómo era. Pero también transita, por ejemplo, a través de las narrativas de le contó su madre, como Art Spiegelman, para recuperar esas parte de la experiencia que no tiene él mismo. Si conoces la función narrativa de los medios, conoces la manera en que los medios actúan, o algo así.

Hay otros artistas que tratan con esto como Adriana Varejão de Brasil, por ejemplo, quien ha utilizado una variedad de formas de arte colonial para describir la experiencia colonial, pero esas variedades no están trazadas en identidades políticas de mentalidad simple, sino más bien cruzan la referencia del comercio de China con cosas que son específicamente brasileñas, y se abre a nuevas categorías. Carol Walker ha hecho esto ofendiendo a casi todos los miembros del antiguo movimiento Black Power mediante el uso de estereotipos y de las formas de los antiguos decorados del sur, la vida del sur, las siluetas; y ha hecho un libelo que explota disciplinadamente todos aquellos estereotipos, y los arroja a la cara de todos.

Quiero apuntar una serie de condiciones. La primera, esta clase de arte histórico está apartada del historicismo que vimos mucho en los 80, la referencia autoconsciente de los estilos históricos, no todas aquellas referencias de cuando, por ejemplo, el periodo fascista, y ahí creo que muchos críticos posmodernos de izquierda están equivocados. Por otra parte, hay algo de eso y el hecho de que casi la mayoría no haya sido examinada aunque pueda ser alcanzada poéticamente, y en otras complicaciones las hacen ver para mí como una declaración menor aunque no una que se pueda calificar en su totalidad.

Es significativo que este trabajo es también sobre lo que la historia de la pintura era tradicionalmente. La historia de la pintura es un género que desde el siglo XVIII básicamente revisa la experiencia de la forma en la que la Academia Francesa y otras cosas, en las que la cultura debe coincidir o puede coincidir, es una historia sobre los valores colectivos que estaban en cierto sentido reforzados por todas las entidades políticas y sociales.

El tipo de obra de la que estoy hablando es exactamente lo opuesto, y Richter es el caso fundamental, particularmente en las pinturas que hizo con el grupo Badermeinhoff, el 18 de octubre de 1977. Él crea una obra y el otro artista otra sobre cosas en las que la gente no está de acuerdo. En las que no saben su postura y en las que la relación de eventos es, tanto la información no es equivalente o igual, donde no hay ninguna conclusión para ser trazada y que la naturaleza histórica de esto es que alienta

hacia cierto número de actividades. Uno, crea en el espectador no la idea de cómo desplazarse hacia el pasado de manera nostálgica, pero el uso de lo que llamaré imaginación histórica como un factor dinámico, donde el espectador toma la responsabilidad de imaginar lo que esta referencia pueda ser sin estar, de nuevo, perdida en el sentimentalismo, usando también como un material más que la simple lectura de ellos como una frase completa de alguien más.

Esto marca la distinción de una variedad de otras clases entre el recuerdo y la evocación. Cierta arte histórico del presente le recuerdan a las personas lo que han olvidado, y algunos evocan lo que han experimentado. Pero en la categoría de la remembranza de las cosas es donde la gente ha aprendido pero olvidado en cuyo caso se trata con ello, por un lado, tal vez, alguien que ha experimentado un trauma y lo reprimió; o experimentó un trauma y no encuentra las formas, las palabras, los símbolos y las imágenes para expresarlo pero no ha reprimido el impulso para lidiar con ello, simplemente ser articulado. En otros casos, de nuevo estamos tratando con las generaciones más jóvenes a las que ha enseñado, des—enseñado o no enseñado que hay ciertas cosas y que les estás recordando que existen, y se las estás recordando después de que el maestro dejó el aula, después de que el crítico ha silenciado el discurso, y cuando, de nuevo, se formulan el mismo problema sobre qué hacer con este material.

Comencé con Félix y me gustaría terminar con Félix. Félix realizó una serie de obras, que son fechas. La primera fue una versión pública de lo que hizo en Sheridan Square en Nueva York, el corazón de la comunidad gay. Constaba de una serie de fechas relativas a la liberación gay o a la falta de ésta. Realizó muchas otras, algunas veces eran narrativas personales, la biografía de alguien. En otros casos manejaba una variedad de cosas. En casi todas ofrecía conscientemente dos clases de información ya sean eventos triviales o dramáticos, *hula hoops* de la vida real: las audiencias del Watergate y una canción pop particular. También mezclaba las fechas, hacía lo que yo llamo “anacronologías” más que cosas cronológicas que deliberadamente des-disimulaban el confort si se quiere, desplazándose a través del tiempo en el estilo lineal norteamericano, y los ponía más adelantadas a la vista del público para que el reto del espectador fuera asociar esas fechas con cierto patrón no dictado por el artista, donde resulta que lo trivial del hecho, del *hulla hoop* es lo que pone en funcionamiento a la imaginación histórica y después es capaz de reconocer los desastres a los que normalmente la imaginación respondería mediante una respuesta predecible —la respuesta inculcada por la sociedad— o simplemente la falta de respuesta. La sutileza de lo que hizo Félix me parece que tiene mucho respeto hacia cualquiera de sus otras propuestas en las que prevalecen las referencias a la historia pero las combinaciones están abiertas, no abiertas y absolutamente relativas, sino abiertas al esfuerzo que uno pueda hacer algo con ellas, de que uno no es solamente el público que recibe la opinión de alguien, el receptor de una retórica, sino un colaborador en su construcción.

Quiero finalizar con una respuesta a Marina quien ha hecho esto antes, pero es interesante en la pieza de la que nos habló esta tarde, que habló mucho del presente, de vivir en el presente. Esa es una

de las tendencias básica del arte contemporáneo. Es una de sus aspiraciones: vivir absolutamente en el presente, no en el sentido de la pesadilla perdurable que es la historia según Joyce, sino libres de esas contradicciones que han apesado a las personas y empezar frescos. Este es un impulso primario que respeto enormemente. Pero después ella dijo "usé los zapatos que había utilizado en la Gran Muralla China", y en cierto modo no sólo estilístico, ella mostró que en todos los casos en los que uno está en el presente, uno vive el pasado. El arte histórico que quiere vivir en el pasado en mi punto de vista es mala noticia. No es noticia tampoco. Pero este otro factor, esta dinámica o hecho dialéctico entre el deseo intenso de estar aquí como estamos ahora y al mismo tiempo entender que todo este material ya es en parte, y que lo que no esté aquí es nuestro trabajo ir hacia atrás y buscarlo, y que lo que está aquí es nuestro trabajo re—pensarlo. Es la tarea; y es una tarea lo suficientemente importante después de dos generaciones de despreciar el arte basado en la historia, que está siendo recogido por mucha gente en sus 20, 30 o 40 años. Gracias.