

Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil.

Victoria Pérez Royo

“Cuando los hombres están muertos, entran en la historia.
Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte.

Esta botánica de la muerte,
es lo que nosotros llamamos la cultura”.

*Las estatuas también mueren,
Chris Marker y Alain Resnais*

Retrospectiva se puede entender sobre todo como una resistencia; una resistencia que Le Roy se ha planteado en el sentido que Dewey propone de este término: “La existencia de la resistencia define el lugar de la inteligencia en la producción de un objeto de arte (1934, 155)”. La naturaleza de la investigación en el ámbito del arte, según Dewey, se basa en la inteligencia puesta al servicio de la solución de problemas, de la superación de obstáculos, sean estos filosóficos, coreográficos o visuales. Según esta concepción, el problema mismo con el que se enfrenta el artista, la resistencia que vencer, es precisamente el motor para la práctica artística y el medio para su solución.

La resistencia que Xavier Le Roy se ha planteado en *Retrospectiva* es la que se crea en la intersección entre las artes visuales y las escénicas, entre el objeto expuesto y el cuerpo vivo, entre el pasado y su transmisión. Se trata de una retrospectiva de los solos que desarrolló durante los años 1994 a 2009, que no se plantea como una reescenificación en un teatro, sino que se expone en un espacio museístico, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.

El artista, afirma Dewey, es “por naturaleza [...] un insatisfecho de lo establecido como lo es un explorador geográfico o un investigador científico (ibíd.162)”. Xavier Le Roy en *Retrospectiva* trabaja en un marco, el expositivo, distinto a aquél en el que ha desarrollado sus piezas a lo largo de su trayectoria, el escénico. Esto no implica que haya optado por adaptar sus obras para que se relacionen sin fricciones con el formato de exposición, exponiendo documentos fotográficos o videográficos de su obra en las paredes de la Tàpies; pero tampoco significa que haya subordinado una sala de exposiciones al formato escénico, aislando el espacio y colocando unas gradas para crear una caja negra dentro del cubo blanco en la que se darían cita los espectadores a determinadas horas. Como “insatisfecho de lo establecido”, propone dislocar estos dos marcos, desplazar sus seguridades y sus modos de operar acostumbrados que funcionan como garantes de que la atención del espectador o visitante se dirija únicamente al objeto de arte, en lugar de preguntarse por el mecanismo que posibilita esa mirada. Aquí radica el largo alcance de la investigación de Le Roy en *Retrospectiva*: no se limita a asumir los modos de funcionamiento de ninguna de las esferas en las que trabaja, sino que plantea fricciones, desplazamientos, rupturas y tergiversaciones de los aparatos teatral y expositivo. Y con ello aborda problemas fundamentales a los que tanto las artes escénicas como las

visuales se enfrentan hoy en día. En esta intersección particular no surge una única resistencia, sino muchas, que conforman la constelación de problemas, paradojas y preguntas que *Retrospectiva* plantea; ésta abarca desde una reconfiguración del tiempo escénico (cita a una hora concreta entre actores y espectadores) frente al del espacio expositivo (permanencia de la exposición frente a las visitas efímeras de los visitantes); reformulación de las formas de co-presencia de la obra frente al visitante; planteamiento novedoso de las relaciones entre las obras que forman parte de una trayectoria y la mirada retrospectiva que las retoma y articula, entre otros.

Todas estas cuestiones merecen un estudio detallado, pero en este caso me centraré en la última, que considero un problema fundamental especialmente patente en el marco museístico gracias a los desplazamientos que el cuerpo en movimiento plantea al ser insertado allí; no obstante, se trata de una cuestión que en realidad va mucho más allá, como síntoma de un desajuste primordial que permea toda a la cultura occidental. Este problema se podría formular como lúcidamente lo hace Agamben: el desajuste entre nuestra experiencia del tiempo y la concepción de él de la que disponemos; la enorme dificultad que ello supone para hacer coincidir el tiempo lineal y cronológico con la vivencia del tiempo humano. A partir de ese desacoplamiento, se explica tanto la obsesión con el pasado que nuestra cultura presenta, como la imposibilidad que tiene de conectarlo de manera viva con el presente. Para formular la cuestión en términos menos abstractos la devolvemos al ámbito concreto del museo, que es donde el problema quizá se hace más evidente y donde Xavier Le Roy lo aborda en la práctica. El problema en este entorno se puede formular como el desajuste entre el patrimonio y su transmisión, entre la preservación del legado cultural que el museo expone y la dificultad que plantea el dispositivo museístico para que ese legado tenga vida, se integre de manera orgánica con el presente y encuentre una relación vital con él.

Esta cuestión constituye una de las mayores resistencias a las que los museos hoy en día se enfrentan y representa el motor de su reinvencción actual; y es justamente en este punto en el que las artes escénicas tienen mucho que ofrecer. No es casual que el número de museos que están dando cabida a las artes escénicas en sus salas o en su programación de actividades sea cada vez mayor. Pienso que este hecho no sólo está vinculado a una revisión de las narraciones de la historia del arte en las que paulatinamente se va reconociendo el

papel de las artes escénicas y del cuerpo en la formación de vanguardias a lo largo del siglo XX y en la renovación de los lenguajes artísticos, sino que también responde a la necesidad de desarrollar nuevas estrategias para abordar el problema de la desconexión entre patrimonio y su transmisión, el particular funcionamiento de esta “botánica de la muerte” como lo formulan Chris Marker y Alain Resnais. Aunque los cineastas franceses documentan este mecanismo de muerte desde una perspectiva de denuncia del colonialismo cultural occidental sobre formas de arte exóticas, la operación que señalan es similar a la que ocurre con los productos de arte históricos, que plantean otro tipo particular de exotismo, y con los que se opera de manera similar: se lleva a cabo una extracción y desvinculación del objeto respecto a un entorno en el que tiene sentido y función y posteriormente se inserta en un marco museístico o galerístico en el que su fuerza se anula y su función cambia. Este problema no pertenece exclusivamente al espacio expositivo de las artes visuales, ya que no se trata tanto del mecanismo de muerte del museo, como de un problema mayor: una concepción desajustada en la cultura occidental entre una concepción cronológica y lineal del tiempo y una experiencia de tiempo vivido, pleno, que rompe este esquema heredado. Prueba de ello son los múltiples proyectos de reconstrucción que se han desarrollado en los últimos años y en los que el objetivo final no se dirige tanto a la recuperación del pasado como al cuestionamiento crítico de las formas de recuperarlo y devolverle una vida. En este sentido, *Retrospectiva* de Le Roy resulta una pieza clave en función de su localización en un entorno expositivo, lo cual le permite desarrollar varias estrategias híbridas entre el cuerpo y el objeto, entre el espacio museístico y el escénico y entre las temporalidades de la escena y del museo para abordar esta cuestión.

Retrospectiva / retrospectivas

A este respecto, la primera dimensión de esta obra que se podría señalar es su pluralidad. Frente a lo que podría sugerir su título, la exposición no ofrece una narración lineal y única sobre la trayectoria artística de Xavier Le Roy, sino que ésta se encuentra dispersa en las diversas perspectivas que cada artista participante ha creado respecto a ella. *Retrospectiva* está compuesta de las 16 retrospectivas de los bailarines sobre su propia trayectoria en relación a los solos de Le Roy, formando un mecanismo vivo que permite a su vez ser recorrido de diversas formas en cada visita a la Fundación, a lo largo de los tres meses de duración.

Cuando un visitante aparece, se encuentra a cuatro bailarines en el centro del espacio que inmediatamente se dispersan hacia las esquinas de la sala, desde donde vuelven para colocarse en diversos lugares, en los que enuncian las fechas de creación de las obras que van a reproducir. Cada uno de ellos desarrolla una actividad diferente: asume alguna postura de un solo, baila un breve fragmento y lo repite en *loop* o se acerca al visitante para relatar su retrospectiva. Ésta es la situación más

interesante para tratar en relación a la cuestión de la botánica de la muerte que se cuestiona en este proyecto. Este bailarín hace un recorrido cronológico por los solos escogidos; pero los inserta y entrelaza con su propia vida y sus experiencias, su formación en danza y sus propios intereses. A lo que el visitante tiene acceso, por lo tanto, no es a las obras de Le Roy directamente (algo que por otro lado sería imposible, ya que esas obras ya se bailaron, ya se presentaron), sino a un conocimiento de ellas de segunda mano (tomo la expresión de mi colega Ana Vujanović). De segunda mano porque los cuerpos que actualizan los solos ahora no son los propios cuerpos que los bailaron, sino otros que en algunos casos incluso han aprendido las coreografías por medio de grabaciones, de documentación secundaria. Pero lo que se podría considerar como algo negativo es en realidad una oportunidad de renovación: en lugar de presentar un documento videográfico inerte (una grabación en vídeo), lo que se propone en primera instancia¹ son bailarines que realizan un relato retrospectivo de su propia vida en relación a las piezas de Le Roy: unos las conocían y las vieron en diferentes ciudades, otros no habían tenido la oportunidad de verlas porque no se han mostrado en la región en la que vivían; cuentan los propios trabajos que estaban desarrollando cuando las obras se estrenaron, dónde estaban tomando clases, con quién bailaban, lo que más les llamó la atención de las piezas de Xavier Le Roy o si les descubrió nuevas perspectivas o no, por ejemplo. Estos relatos van engarzando momentos de baile en los que parte de los solos se reproducen, junto con fragmentos de piezas propias, de movimientos que se han visto, mezclados con referencias a anécdotas e intereses personales. Las retrospectivas son, como se puede imaginar, muy variadas, y no todas se orientan a una ejecución del baile relativamente cercano a como se podría reconocer en una documentación en vídeo, sino que también las tergiversan y manipulan: por ejemplo, Pere Faura ofrece una versión de *La consagración de la Primavera* asimilada a un baile discotequero de música tecno, mientras que Cristina Blanco asume el reto de condensar toda la obra completa de Le Roy en un segundo.

Lo que este conocimiento de segunda mano de las obras que se recogen en *Retrospectiva* posibilita es de hecho su propia actualización. Esto implica dos operaciones complementarias: por un lado, la destrucción del sentido original (si es que se puede hablar en estos términos) de estas obras; por otro lado, la producción de uno nuevo, reinsertadas en el relato de biografías cronológicas. Así se puede decir que los solos de Le Roy son juguetes en las manos de los bailarines. Juguetes en un sentido literal, ya que los manipulan, tergiversan y hacen suyos, pero sobre todo en la acepción que Giorgio Agamben propone en *Infancia e Historia*: el juguete como la forma de tratar con el pasado (y de tener una experiencia del tiempo) opuesta a la del mito. Describe a los niños del “país de los juguetes” del cuento *Pinocho* de Collodi como unos ropavejeros de la humanidad, que juegan con todo lo que les cae en las manos, sin importarles si eso que manipulan perteneció a una esfera de lo sagrado, de lo mítico, de lo práctico-económico o no. “El país de los juguetes es un país donde los habitantes se

1. En *Retrospectiva* sí hay documentos videográficos, pero están relegados a dos monitores en una sala que está abajo, a la que se accede después de haber pasado por el mecanismo de los 4 bailarines descrito, y en la que la presencia de dos bailarines dispuestos a acoger al visitante resta atracción a la posibilidad de ponerse a ver grabaciones.

dedican a [...] manipular objetos y palabras sagradas cuyo fin han olvidado (1978, 100)". En las antípodas del juguete, como forma de trato con los restos del pasado, se situaría toda una serie de objetos que favorecen comportamientos opuestos: el monumento, que conserva un carácter documental, y que se reduce a ser objeto de investigación arqueológica y erudita; el objeto de anticuario, cuyo valor se cifra en su antigüedad cuantitativa; o el documento de archivo, que obtiene su valor por medio de sus relaciones de contigüidad y legalidad con el acontecimiento pasado al que hace referencia (ibíd. 102). Frente a ellos, el juguete presenta un valor de uso que permite la liberación de lo sagrado (lo aurático en sentido benjaminiano, lo institucionalizado) y su inserción vital en el nuevo contexto.

El visitante de la Fundación accede entonces a ese conocimiento de segunda mano de la obra de Le Roy que permite liberar esos materiales de su condena a una existencia aurática, aislada, a la que el propio prestigio que la obra de Xavier Le Roy la podría impulsar. Como sabemos, cuando un producto artístico alcanza una cierta categoría, se crea una serie de convenciones que obstruyen una visión renovada y fresca de él, que impiden una experiencia efectiva por parte del espectador, así como su inserción de nuevo dentro del tejido cotidiano de vivencias. Por medio de la disgregación de la trayectoria de Le Roy en 16 retrospectivas diferentes y cambiantes (que, por otro lado, Le Roy sigue en su desarrollo a lo largo de los tres meses, pero que decide no controlar) se evita esta petrificación: en lugar de una experiencia mitificadora de los materiales que tienda a un intento de preservarlos de la forma más similar posible a como se presentaron en su momento, se los inserta dentro de relatos personales, vitales, vivos que le aportan otra dimensión: la contextual. Los bailarines no sólo reproducen, manipulan (o incluso destruyen) y hacen suyos los solos, no sólo juegan con ellos, sino que también, al insertarlos dentro de una narración biográfica propia, documentan su contexto. De esta forma el espectador accede a otras dimensiones de la trayectoria de Le Roy (que de hecho pertenecen a toda buena retrospectiva): la recepción de la obra, el impacto que causó, la influencia que tuvo sobre generaciones de bailarines más jóvenes, la manera en la que ella cambió su concepción de la danza, etc.

Conversaciones

Retrospectiva no es normativa ni monolítica, sino que se presenta como mundo que recorrer y visitar a lo largo de los tres meses y conocerlo en su evolución. Cada individuo decide la estructura de su visita, la selección de los elementos a los que le interesa prestar atención, así como su organización. Dentro de estos elementos, la conversación juega un papel importante en la liberación de la trayectoria de Le Roy de su peso ya monumental, permitiendo que el visitante interactúe con el organismo *Retrospectiva*. Por supuesto, la interacción no implica aquí una participación verdadera en el proyecto ni una contribución efectiva a sus contenidos, sino una puesta en marcha de su mecanismo, (que se activa por su mera presencia) a la par que la creación de un recorrido propio. Este recorrido personal implica la creación de una experiencia propia, que incluye las retrospectivas que se deciden ver, el tiempo que se destina a visitar la exposición y cómo se distribuye, así como, en gran medida también, la

implicación en los espacios de conversación que se ofrecen.

Las retrospectivas individuales se relatan a los visitantes que entran en la sala; sólo se activan cuando hay público. Y se dirigen a una persona en concreto, o a varias cuando la afluencia de visitantes es mayor y se organiza un grupo alrededor del bailarín. Después de recorrer este espacio, el visitante puede acceder al piso de abajo, donde encuentra una sala con documentación videográfica de sus piezas, una entrevista en papel con Bojana Cvejic y dos bailarines que están trabajando en sus propias retrospectivas. Uno de ellos se encarga de acoger a los visitantes y de entablar una conversación con ellos, en caso de que tengan dudas o quieran comentar algo. La función de los bailarines (como sería de prever en una pieza de Le Roy) no consiste en responder las preguntas de los visitantes, sino en confrontarlos con sus propias expectativas para reflexionar sobre ellas en relación a lo visto. Pero el bailarín asume también otras funciones: aparte de ofrecer una imagen cabal de *Retrospectiva* o explicitar su mecanismo en caso de duda, representa una posibilidad de diálogo e intercambio que permite al visitante entablar relaciones personales y encontrar vínculos con la exposición. Esta situación, que aún conserva el carácter de encuentro y de tiempo compartido más propio de las artes escénicas, (frente a la mudez de un documento al uso, incapaz de reaccionar) abre un espacio para que el visitante se relacione con *Retrospectiva* desde sus inquietudes y curiosidades. Este espacio dialogal, junto con el relato autobiográfico de las retrospectivas, constituyen estrategias efectivas para derribar el muro de mitificación que una retrospectiva en una sala como la Tàpies podría erigir, generando una relación de tú a tú con los materiales expuestos. En medio de un dispositivo como el museo, creado para el silencio, el recogimiento y la observación a distancia (el templo), se abre un espacio social (el foro) que permite renovar desde dentro las formas de relacionarse con el legado cultural expuesto.

Organismo y tiempo


Retrospectiva funciona así, como un mecanismo muy eficaz en su operación de hacer accesible, comprensible, cabal y cercana los materiales de su trabajo previo. Esta imagen de mecanismo resulta útil para entender la experiencia (explicada más arriba) que el espectador vive al entrar en la galería: un dispositivo que, activado por su presencia, pone sus partes a funcionar y a desempeñar las diversas funciones para las que ha sido diseñado. Pero me interesa proponer otra metáfora, el organismo. Este término remite no sólo a la mecánica, sino también al campo semántico de la biología: *Retrospectiva* se entendería así como un cuerpo que crece, se desarrolla, establece relaciones con su entorno, etc. Y efectivamente así ocurre: la *Retrospectiva* que se visita a principios de su instalación en la Fundación Tàpies no es la misma que dos meses y medio después. A lo largo de este tiempo el funcionamiento se va perfeccionando, a la par que va creciendo: los relatos de los *performers* se han extendido en algunos casos de diez a cincuenta minutos; sus debates con los visitantes en la sala de abajo van afinándose, y sus habilidades para involucrarlos en una conversación aumentan. Pero esta concepción como organismo va más allá: permite entender *Retrospectiva* como un cuerpo, un ser, que ha ido fagocitando los materiales de los solos de Le Roy para desarrollarse

como criatura con identidad propia. Retrospectiva en este sentido no se entendería, a la luz de lo expuesto, ni como una mera revisión de la trayectoria de un artista, ni como una oportunidad para evaluarla a la luz del presente, ni como una oportunidad de mirar atrás y reorganizar el pasado en una narrativa más o menos coherente, sino como una creación por derecho propio. Con esto retomamos el tema principal: las estrategias que desde las artes escénicas se inventan para abordar la desconexión entre los materiales del pasado y sus formas de transmisión. Y a partir de ahí podemos volver a las consideraciones temporales vinculadas a ello que anunciamos al comienzo de este texto: el desajuste entre una experiencia del tiempo y una concepción que no se corresponde con ella.

Piezas como *Self-unfinished*, *Giszelle* o *Product of Circumstances* son juguetes en las manos de los bailarines que participan en el proyecto presentado en la Tàpies. Son materiales que se desvinculan de su aura y se ponen al servicio de un relato biográfico propio. El juguete, en el sentido que Agamben propone, presenta una diferencia fundamental frente a otras formas de resignificación del pasado como el *ready-made* o el *détournement* que se han desarrollado en el ámbito de las artes: mientras que éstas todavía constituyen tentativas de encontrar una relación vital con el pasado, de hallar formas de reconstruir una relación con ese pasado perdido y, por lo tanto, respetan una concepción del tiempo unidireccional, el juguete se instala en una concepción temporal que no reconoce ya un esquema temporal lineal. Frente a una cronología de aparición y recuperación, de original y repetición propia de un tiempo lineal ajeno a la vivencia humana en el que las personas 'caen', en el que se insertan sin afectar a su avance implacable, el juguete plantea precisamente un tiempo de temporalidad humana, en el que la propia acción genera el tiempo y se manifiesta en una dialéctica inmóvil. El juguete libera los materiales heredados en la tradición de su conexión con el calendario² y los integra en otra dimensión "donde las horas pasan como relámpagos (ibíd. 100)". *Retrospectiva* como organismo favorece una manipulación como juguete de la trayectoria de Xavier Le Roy que permite entender *Self-unfinished*, *Giszelle* o *Product of Circumstances* ya no tanto como las obras que fueron, sino sobre todo como tentativas de algo que vendría después, prólogos o preludios de esta retrospectiva. Y es que, en realidad, esa es su naturaleza actual: ya no son piezas vivas y plenas, sino fantasmas que vagan dispersos en recuerdos personales, fotos, vídeos, memorias, relatos. Y como tales, son materiales, fragmentos, que entran a formar parte de una pieza ahora sí viva y presente, que es *Retrospectiva*, entendida ya no como revisión subsidiaria y secundaria de algo ya completo y cerrado en sí mismo, sino como creación plena.

De esta inversión de la perspectiva habitual surge una concepción del tiempo que no se basa en un desarrollo lineal y unidireccional en el que estas obras se insertarían (unas antes como causa y otras después como consecuencia de las previas). El tiempo se concibe en cambio como creación humana que libera al pasado de su aislamiento, desligándolo

de la relación cronológica (de su "conexión con el calendario") que obstruye una relación viva entre ambos momentos. Las 16 retrospectivas representan diversas formas de lo que Agamben (en su lectura de Benjamin) llama una dialéctica inmóvil: unos productos en los que se da una relación dialéctica efectiva entre los materiales, que, sin embargo, no está sujeta a una sucesión temporal que establezca una jerarquía y una causalidad entre ellos (de ahí la inmovilidad). De la lectura de *Retrospectiva* se deduce un pasado: pero no como elemento previo, no como origen, sino como componente de un juego, como una pieza que se entiende únicamente una vez inserta en un mecanismo con identidad y lógica propias en el que los materiales previos se encuentran. Siguiendo esta misma comprensión de la temporalidad, *Retrospectiva* a su vez dentro de unos años pasará a dispersarse en retazos sueltos a los que en algún momento se les dé la oportunidad de formar parte de un todo vivo, de un organismo, y así sucesivamente. En palabras de Agamben, pasará a ser un paso más en "una obra jamás escrita y que permanece necesariamente así, puesto que, con respecto a ésta, las obras sucesivas (a su vez preludios o moldes de otras obras ausentes) no representan más que estacas o máscaras mortuorias (ibíd. 213)".

Retrospectiva entonces no realiza un movimiento temporal de vuelta a las piezas de la trayectoria de Le Roy para retomarlas, identificarlas y reforzar su significado previo, de forma que se pueda permitir una lectura por parte de los visitantes basada meramente en el reconocimiento. Lo que propone, en cambio, es un movimiento no temporal, sino espacial: las obras no se retoman tal y como fueron, sino que ellas mismas abren un nuevo espacio de trabajo. *Retrospectiva* pone a trabajar los materiales de esas piezas (no a ellas en su totalidad o en una identidad que se debe preservar) de forma que favorezcan una reflexión: se trata de transformar las limitaciones de una práctica conmemorativa (la resistencia particular a la que hacíamos referencia al comienzo de este texto) en posibilidades para favorecer una consciencia crítica sobre esta práctica. Mientras que una retrospectiva por lo general se suele basar en una operación de recuperación y repetición, Le Roy en cambio deshace este esquema y plantea una subversión de los modos de operar usuales en un contexto escénico y uno museístico, desestabilizando las relaciones entre la función que se le supone a una retrospectiva y la que desarrolla como pieza autónoma; entre una práctica reificadora y otra destructora; entre una operación de recuperación y repetición y otra de manipulación y creación. 

Referencias:

- Dewey, John, 1934, *El Arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, España / Buenos Aires, Argentina / México, 2008.
- Agamben, Giorgio, 1978, *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2007.

2. Resulta interesante a este respecto que, junto a la enunciación de las fechas en las que las piezas fueron creadas, relativas a un tiempo occidental, continuo, vacío y cuantificado, que los bailarines gritan al colocarse en sus respectivas posiciones, se disponga un cuerpo (una subjetividad) que les otorga vida, colocándolas en el contexto de una biografía y una experiencia, de un tiempo humano no reducible a mera cronología.