

El fondo del armario

Por Jorge Luis Marzo

La irrupción del videoarte en el tejido creativo a partir de la década de 1980 supuso, por encima de todo, que el mundo del cine se tuviera que preguntar muchas cosas incómodas: sobre producción, sobre narratividad, sobre autorías, públicos... pero en especial acerca de la mismísima historia de las imágenes y de la forma en que se constituyen en modelos. El videoarte, contrariamente a lo que podríamos pensar, no es una extensión "progresiva" o una deriva de las imágenes cinematográficas, sino toda una exploración de sus orígenes: cuestionaba los elementos ilusionistas de su trascendencia subjetiva y las condiciones que, a su vez, la objetivan. Hoy, los historiadores del cine piden a gritos una historia del videoarte que sea capaz de dilucidar con claridad hasta qué punto el video transformó la forma que tenemos de mirar el cine hoy.

Paralelamente, también a principios de aquella década se produjo un fenómeno no menos importante en el ámbito de lo audiovisual. Un medio, la pantalla, se deshacía de la televisión y comenzaba a parasitar todos los otros medios. Con la consola del videojuego, el reproductor de video VHS y los primeros PCs conectados a las teles domésticas, nacía la ubicuidad portátil de las imágenes. La pantalla se convertía en monitor, se adhería a todo, y a su vez, las imágenes se convertían en información, también gracias a su digitalización. Los *modelos* perceptivos, antaño fijados a medios espaciales, como la tele, el marco, la radio, el cine, la prensa, el tocadiscos, etc., daban paso a *funciones* en las que las fronteras entre productores, usuarios, contextos y medios habrían de reescribirse.

¿Por qué la aparición de estos dos elementos es relevante y para qué?

Fundamentalmente obligó a replantear la idea de archivo y memoria. Las imágenes del pasado, con sus marcos de autoridad y jerarquía, quedaban desreguladas. Un ejemplo de cómo, a veces, anarquía y liberalismo han ido de la mano. Los operadores de la autoridad de las imágenes se encontraron paulatinamente desbordados por las

funciones, por el hecho de que las imágenes no respondían a los preceptos históricos y a los relatos disciplinares que las habían conformado, sino a las respuestas y estrategias que sobre ellas imponían los usuarios *exentos*, los usuarios que nada esperaban y a los que nadie esperaba, los usuarios productores y receptores que disponían sus propios tiempos y espacios para desplegar el mundo *on demand*. Un viejo ejemplo para entender esto es el caso de numerosas películas llamadas “de culto”: films a menudo defenestrados por la autoridad que triunfan en la desregulación y que amplían la memoria del archivo, creando nuevas jurisprudencias. El video y las pantallas se convirtieron en dinamiteros, no para acabar con el orden de las imágenes, sino para sustituir a sus gestores. Boris Groys, al explorar “cuál es la fuerza que sostiene los archivos de nuestra cultura y les concede permanencia” (la sospecha), apunta que “el archivo tiene vocación de exhaustividad: debe reunir y representar todo aquello que se encuentra fuera de él”: como cuando las autoridades religiosas deben repetir en sus propios documentos las doctrinas heréticas que pretenden erradicar para así constatar la condición de su autoridad; “cómo cuando el arte que pretende escenificar en los espacios del museo su propia caducidad acaba documentado, archivado y custodiado”¹.

Sin embargo, la presencia de las imágenes *funcionales, inautorizadas*, obliga a ir un poco más allá. La inclusión de la sospecha en el archivo, no solamente debe ser interpretada como una domesticación de la misma, sino también como una domesticación del propio archivo. Esta nueva cualidad de las imágenes no sólo provoca que el archivo alcance unas proporciones de ubicuidad aparentemente infinitas, en una explosión desreguladora, sino que los antiguos custodios del archivo estén obligados a deshacerse en parte de sus tradicionales cánones para darse sentido a sí mismos en el meta-archivo y no quedarse así en la mera salvaguarda de los “bienes”. La funcionalidad de las imágenes, su potencial capacidad para ser y dejar de ser al mismo tiempo, su ninguneo sobre los criterios de autoridad que administraban el archivo, todo ello opera brutalmente sobre la legitimidad de los operadores de memoria: les obliga a abrir de nuevo el armario, sacarlo todo y mirar en el fondo del mismo. De este modo, el archivo transparenta sus “males”, sus mecanismos de poder y disciplina,

1 Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-Textos, Madrid, 2008 [2000].

reconoce los patrones que le fueron impuestos y convierte sus propias razones de existencia, sus propios criterios de interpretación, también en archivo accesible.

Hay numerosos ejemplos de cómo estos archivos expandidos no sólo dan cabida a todo aquello que quedaba extramuros en su día, sino que en su expansión nos relata cuál era el orden de las cosas intramuros: desde los archivos *Prelinger*, iniciados por el estadounidense Rick Prelinger y hoy incorporados en la magnífica base datos fílmica *The Internet Archive*; pasando por *The Enthusiasts Archive*, de Neil Cummings y Marysia Lewandowska, que recoge filmaciones realizadas por los obreros de las fábricas de la Polonia comunista desde los años sesenta hasta los ochenta; por *Antropología Visual*, un riquísimo fondo de films de antropología; hasta llegar a *Media Burn*, un archivo de video independiente creado por Tom Weinberg que traza la propia historia del medio. Son muchos ya los archivos que transpiran no sólo la memoria periférica de la realidad, sino el modo en que la memoria centralizada e institucionalmente administrada tenía de procesarla.²

También, cada vez más, las instituciones culturales (museos en particular) se enfrentan a las imágenes que un día no pudieron ser, que no cabían en el archivo. Aunque sí estaban: su mera ausencia siempre quedaba registrada. Instituciones canónicas como el Pompidou, el MOMA, la Tate o el MACBA, fijadores en el proceso del revelado cultural, están abriendo sus puertas e incorporando en sus programas documentos fílmicos que incluso parecen cuestionar algunas de las premisas más tradicionalmente defendidas desde estos centros de dictado. En el fondo de los armarios aparecen polvorientas y medio veladas imágenes y relatos no autorizados en su día, pero que hoy, gracias a la *liberalización* automática de cualquier imagen, recobran su visibilidad. Autores casi desconocidos, proyectos nunca difundidos, obras sin *vigencia* (del latín *vigor*, duración de las costumbres), son rescatadas por los museos y filmotecas y puestas en circulación no tanto -como se dice- por sus valores formales o sociales, siempre sujetos a gustos y vaivenes, sino por su capacidad para revelar que no existe el anacronismo, que el archivo no es anacrónico.

2 <http://archive.org/>, <http://www.enthusiastsarchive.net/>, <http://mediaburn.org/>, <http://www.antropologiavisual.net/>

Nada mejor que explicar esto con el argumento empleado por Georges Didi-Huberman ante un fresco pintado por Fra Angelico en un convento de Florencia³. La obra, que representa a la Virgen, siempre es reproducida parcialmente en los libros, mostrando únicamente la escena figurativa de la zona superior, mientras que la parte inferior, una mera constelación de pequeñas manchas erráticas que pretende representar el firmamento, siempre se obvia. ¿Cómo hizo el artista italiano esas manchas y puntos? Con golpes de muñeca en el aire mientras sostenía un pincel empapado en pigmento. Exactamente como Jackson Pollock, pero cuatrocientos años antes. No es que Fra Angelico fuera un antecesor del *Action Painting* -afirmar eso sería inútil-, sino que romper el criterio de anacronismo demuestra cómo un recorrido contrario a los axiomas de la autoridad histórica puede llevar al descubrimiento de nuevos objetos históricos; cómo la *función* de las imágenes hace posible desvelar tanto el truco de la autoridad -el cánón-, como el *tempo* que reconoce las imágenes que no fueron objeto de su administración.

3 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.