

El tiempo-ahora de Ana DeMatos

Anna Maria Guasch

El término “monumento”, del latín *monumentum* (recuerdo), *monere* (recordar), por lo común es asociado a una arquitectura, a una escultura, a una construcción, a una instalación o a un espacio público cuyas formas presuntuosas y dominantes conmemoran o reviven acontecimientos históricos decisivos o personas ilustres, honran poderes militares o religiosos, evocan sueños de pasadas glorias o pretenden perpetuar viejas conquistas sociales o políticas. Obras de presencia marmórea y construcción simbólica –y también de destrucción simbólica– cuya aura empuja a reverenciarlas, si no fuera que la rutina diaria las hace pasar inadvertidas e incluso olvidables. Un monumento, sin embargo, también puede ser algo pasajero, de corta duración, construcción efímera de materiales pobres que celebra o anuncia nacimientos y muertes, entradas triunfales, proclamaciones e inauguraciones, como es caso del “monumento” creado por Ana De Matos con motivo de la remodelación y reutilización como centro de arte del antiguo Canódromo Meridiana.

Tanto en un caso como en el otro –el de lo culturalmente perenne y el de lo temporal– el monumento implica pasado y presente, y, como señala Françoise Choay¹, siempre actúa a través de una mediación afectiva que se proyecta en el pasado para que éste vibre en el presente. Por ello, en la actualidad, el monumento –su concepto y su materialización– forma parte del debate abierto entre historia y memoria, debate que no sólo cuestiona nuestra manera de aproximarnos al pasado, sino que incide en nuestra capacidad para fraguar futuros alternativos. Según Andreas Huyssen², el precio pagado por uno de los impulsos más activos de la modernidad histórica, el progreso, ha sido, no ya la liberación, sino la destrucción de los modos de vida del pasado, destrucción que, consecuentemente, ha conllevado la hipertrofia de la memoria e incluso, en ocasiones, el olvido, cuando no rechazo, de ese pasado.

La metamorfosis del Canódromo Meridiana de lugar de apuestas de carreras tras falsas liebres de galgos, seguramente mal alimentados, que vivían en perreras infames sin los pertinentes cuidados sanitarios y eran trasladados en no menos infames jaulas, en centro de arte emergente es ejemplo de este tipo de destrucción. Una destrucción, en este caso, de un pasado reciente, condicionada por el colapso de una economía asfixiada

¹ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, Seuil, 1996.

² Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 2.

por los nuevos hábitos del ocio y por la sensibilidad ecologista. Pero nuestra modernidad, llámese *pos*, *trans* o *tardo* modernidad, a diferencia de la modernidad histórica, rechaza el olvido y reivindica de inmediato el recuerdo, pero en ninguna circunstancia como un lamento o un acto nostálgico que encubra el deseo de dificultar el avance social. Todo lo contrario, para nuestra modernidad de magnitud global el recurso a la memoria supone una manera de activar los asuntos sociales y, prioritariamente, los culturales de nuestro entorno inmediato.

El acto de recordar, como sostiene Huyssen, no es síntoma de melancolía, ni de veneración del pasado, sino de actitud de presente cultural; es signo de que nuestra manera de vivir y pensar la temporalidad por sí misma está atravesando un significativo cambio. Y es en el ámbito de esa manera de pensar y de vivir la temporalidad donde se sitúa la creación de Ana De Matos para el nuevo Canódromo, una creación que parte de una manera de concebir las narrativas del pasado, común a un buen número de artistas actuales interesados en trabajar la memoria desde la ciudad, el monumento, la arquitectura o la escultura, sin caer en el uso de la historia como instrumento de dominación e ideología, sino elaborando “discursos de la memoria” esenciales para el proceso de vivir el presente e imaginar el futuro.

Son discursos plásticos que, como ocurre en el caso de Ana De Matos, poco o nada tienen que ver con el hecho de “contar historias” a través de las “síntesis totalizadoras” o las “narraciones exhaustivas” propias de la modernidad heredada. Se construyen mediante narrativas secundarias o perimetrales que sólo adquieren coherencia a través de elementos discontinuos y de un pensamiento a la vez deconstructivo y semiótico. Narrativas que otorgan el protagonismo al índice, es decir, a un signo que conduce directa y necesariamente la mente a aquello que es representado, en el caso que nos ocupa los galgos del antiguo Canódromo, y al símbolo, es decir a los signos asociados a horizontes interpretativos o de significación, por encima del icono o de aquellas imágenes que hubiesen excitado en nuestra mente ideas bastante similares a los galgos, pero no necesariamente a través de una relación directa con ellos.

De ahí que, en la instalación de Ana De Matos: veinticinco banderolas de gran formato (150 x 220 cm) que ondean al viento alzadas por mástiles a 7 metros de altura, adquieran especial relevancia la estructuración seriada y el concepto de “tiempo-ahora” o “tiempo pleno” que Walter Benjamin expuso en su conocida *Tesis XIV* sobre filosofía de la historia bajo un verso de Karl Kraus³, “La meta es el origen” del poema *El moribundo* (*Der sterbende Mensch*). Para el filósofo alemán, la historia es objeto de una

³ Walter Benjamin, "Karl Kraus," en *Karl Kraus y su época*, Madrid, Trotta, 1998, p. 79.

construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, un “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) que elimina el concepto de pasado; un tiempo en el que nada de lo acontecido se da por irrecuperable para la historia. La simbiosis entre la meta y el origen consiste, por tanto, en la consideración histórica de un pasado siempre disponible en el presente.

Lo que significa que Ana De Matos –como hiciera Daniel Buren, aunque partiendo de otros presupuestos conceptuales y plásticos en *Les Deux Plateaux* de la *Cour d'honneur* del Palais Royal de París–, invade un espacio para construir una instalación con una estrategia visual y conceptual que se aparta de las formas tradicionales de entender el concepto de monumento. Irrumpe en él, no sólo para recordar una realidad extinguida y metamorfoseada, la de las carreras de galgos en la arquitectura racionalista levantada en 1963 por Antoni Bonet y que dejó de ser operativa en febrero de 2006, sino para presentarla temporalmente, otra vez, en el Canódromo mutado en centro de arte emergente. Sus galgos rojos presentados en banderolas transparentes y negras, no sólo actúan como índices de los galgos que corrieron, y tuvieron como fin último el hacerlo, durante algo más de cuarenta años en el circuito ovalado del barrio del Congr s simulando la caza de una liebre: son galgos que hacen disponible “su pasado” en “nuestro presente”.

De Matos elimina el tiempo vacío y presenta un “tiempo-ahora” gracias a que los galgos de las banderolas están pintados en sus diferentes movimientos de carrera desde la colocación en la línea de salida hasta su llegada a la meta pasando por su avance en la pista, permitiendo así que, ondeadas por el viento, las imágenes se superpongan en una carrera sin fin. Un “tiempo-ahora” que De Matos visualiza acudiendo al ingenio de Eadweard Muybridge, el fotógrafo que en 1872 realizó los primeros intentos de captar con su cámara las fases sucesivas del movimiento de un caballo de carreras, intentos que culminaron en 1887 con la publicación de los 11 volúmenes, 781 fototipias y un total cercano a las 100.000 fotografías de *Animal locomotion: the Muybridge work at the University of Pennsylvania: the method and the result* que, pese al paso del tiempo, continúa siendo obra de referencia básica sobre el movimiento humano y animal, no sólo en el campo de la ciencia sino en el del arte.

Ante este movimiento continuo que devuelve el espacio del antiguo Canódromo a los galgos abriendo un recuerdo que quizá la sociedad preferiría olvidar y convierte la nueva y la vieja arquitectura en un detonador psicológico individual y colectivo que

libera una lectura política del espacio⁴, Ana De Matos no considera al espectador un observador pasivo en su proceso de repensar y cuestionar el pasado. Al eliminar la manera totalizadora de mirar y aproximarse al Canódromo, sustituyéndola por una aproximación descentrada que permite al espectador una forma activa de relación física con el “tiempo-ahora” de la historia que no excluye la implicación emocional, convierte al espectador en un agente activo y crítico que ve y siente que el pasado del Canódromo no sólo está presente en la arquitectura rescatada del derribo, sino en las actitudes, conductas y sensibilidades puestas en marcha y acordadas por una nueva realidad social y cultural.

⁴ Eso es lo que plantea Serge Guilbaut al referirse al impacto social del monumento postsituacionista levantado por Daniel Buren en la *Cour d'honneur* del Palais Royal de París. Véase Serge Guilbaut, “El antimonumento de Daniel Buren: *Les Deux Plateaux*”, en *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, Arte Contemporáneo, 2009, pp. 43-55.