

À la recherche du temps trouvé

Con una sentencia epigramática que dibuja el horizonte de su compromiso, Lola Lasurt sintetiza el objeto de su preocupación artística: “Trabajo con aspectos del des-tiempo”, dice. Es una manifestación importante que debemos saber entender, porque la expresión *des-tiempo* expresa aquí más de un sentido. Revela, por un lado, la exterioridad respecto a un tiempo determinado, la vivencia extemporánea que normalmente se indica al emplear la locución adverbial de estar “a destiempo”. Indica también un tiempo desplazado a otro, desencajado de sus goznes originarios y colocado sobre los de otra puerta. Pero *des-tiempo* tiene igualmente el sentido de un proceso de inversión, de deconstrucción del tiempo. El guión con el que por escrito Lasurt separa el sustantivo *tiempo* del prefijo *des-*, no sólo no es gratuito ni arbitrario, sino que es así como se abre el espacio semántico de ese prefijo, enfatizando su polisemia. En ocasiones, ese prefijo otorga al tiempo el sentido de estar fuera de algo..., como en “desterrar” o en “deshonra”. En otros momentos funciona como una fuerza negativa, como en “despeinar”, o incluso como una fuerza excesiva, como en “deslenguado”. Los aspectos del *des-tiempo* en Lasurt son varios y acarrearán sus correspondientes procedimientos de trabajo.

Lola Lasurt nos explica su punto de partida: “Mi trabajo parte de material testimonio de una época anterior a la mía y, por tanto, de un espacio temporal que yo nunca he ocupado.” Por este motivo podríamos estar tentados a incluir su trabajo en la corriente artística que se preocupa por la memoria. Y en parte -sólo en parte- puede ser así, aunque lo que en realidad lo que ella hace es más bien trabajar en y con la desmemoria. De ahí su denuncia a los olvidos intencionados de la transición española, de ahí *Amnesias*, el título de su exposición. Quedémonos por ahora con el plural del término, *Amnesias*. Amnesia es un término griego que originalmente significaba “voluntad de olvido”, y que en el

último tercio del siglo XVII se resignificó -al ser apropiado por el discurso médico- para indicar simplemente “pérdida de memoria”. En la actualidad, más que una pérdida total, indica diversos grados de debilidad de la memoria. De hecho una pérdida absoluta de la memoria es bastante insólito. De ahí que los médicos, psicólogos y neurólogos hablen de muchos tipos de amnesias -o déficits de memoria-: amnesia anterógrada, amnesia retrógrada, amnesia visual, involutiva o evolutiva, postraumática... etcétera. Y así como las hay orgánicas (lesión cerebral, enfermedad, etcétera...), las hay también funcionales (debido a factores psicológicos, sociales, mecanismos de defensa, etc.). Así que, del mismo modo que la memoria no es un sistema único ni mucho menos simple, la falta de memoria tampoco lo es.

Pero el trabajo de Lola Lasurt se aparta de estas vías mnemónicas. Lasurt no es una artista de la memoria como pueden serlo Kiefer, Spiegelman o Libeskind, para mencionar tres casos distintos y emblemáticos. Lo que no significa que haya una ausencia de conciencia sobre el hecho histórico en su trabajo. Al contrario, hay todo un aspecto explícitamente sociohistórico en su preocupación creativa. Pero su determinación en este campo se aleja del ámbito de *La Historia*. Lasurt no trabaja sobre los grandes relatos de la Historia, ni sobre los grandes acontecimientos, sino en el terreno de lo que Carlo Ginzberg, entre otros, bautizara como microhistoria. Y es que sus temas están urdidos en la vida cotidiana de seres concretos, y asumidos desde una perspectiva crítica, incompatible con la nostalgia. No le importa saber si el tiempo pasado fue mejor o peor, sino cómo sigue vivo hoy en los seres individuales y colectivos. “Reivindico el tiempo histórico individual para tratar temas que pueden significar un elemento de identificación para un colectivo por medio de un reconocimiento”, nos dice Lasurt, para explicarnos que trabaja por eso con los residuos -no única, pero sí especialmente gráficos- del pasado. No va a la búsqueda de un tiempo perdido, sino los meandros del tiempo tal y como se lo ha encontrado.

Destaca su interés por los testimonios que jugaron un intencionado rol formativo. Aquellos que voluntariamente pretendieron formar y conformar a sus espectadores, lectores, participantes... De ahí que no pocas veces emplee

materiales que son a la vez sedimentos de una época y motores formadores de la sensibilidad y la ideología individuales y colectivas. Entre ellos, las enciclopedias familiares, esas publicaciones que crean un círculo de lectores, y que redondean un saber -de hecho, a Lasurt no le pasa por alto la etimología griega de *enklykios* (círculo, redondo) y *paideia* (educación). Entre ellas, *The New Caxton Encyclopedia* de 1972, que inicialmente se editó en Italia, por Agostini, y que debido a su éxito tuvo diversas traducciones en países europeos, entre ellas la versión inglesa, de gran resonancia, como nos lo explica la *Enciclopedia Britannica*. También recoge *La Enciclopedia de la Mujer. Salvat*, de 1970, que tuvo diversas reediciones. Así como materiales divulgativos del tipo *El libro de la vida sexual*, un libro firmado por el psiquiatra Juan José López Ibor, en 1968. Hay una ironía en esa fecha, pues mientras en el resto del mundo occidental, 1968 lleva consigo un sentido de diversos tipos de liberación social, entre los cuales está la sexual, en esos mismos años se vive aún en España bajo la dictadura nacional católica. De ahí que *El libro de la vida sexual* haya significado para muchos españoles una de las pocas fuentes accesibles de información sobre el sexo. En realidad, el libro no lo escribió López Ibor, sino la escritora, política y feminista Lidia Falcón, en colaboración con el escritor y periodista Eliseo Bayo, entonces pareja suya. La propia Lidia ha contado la historia de este libro en un artículo apasionante aparecido en el suplemento dominical de *El Mundo*, el 6 de mayo del 2001.

▫Lasurt emplea un material que hoy resulta anacrónico, pero lo hace atendiendo al hecho de que en su momento formó parte en la educación de seres con los que ella -y nosotros- seguimos viviendo. Materiales que se convirtieron en factoría de miradas, pensamientos, emocionalidades,..., y cuya narración implícita persiste aquí o allá, en los comportamientos, percepciones, gestos, anhelos de la gente que transita por las mismas calles que lo hace Lasurt.

Es significativo su interés por los años 60 y 70, las dos décadas previas a su nacimiento. Se trata de un período sintomáticamente situado entre la tradición y el acaecimiento. Lasurt no trabaja sobre el pasado sin más. Conscientemente elige el período de su atención, y si

entendemos su elección se nos ofrecerán ciertas claves para comprender su trabajo. Podría pensarse que quiere trabajar sobre los años que forjaron los cimientos de su biografía. Y quizá sea así. Pero lo importante de esas décadas es que se trata de un período que podríamos identificar como narrativamente vulnerable. Es un período antilógico, a la vez próximo y lejano. Un período no asumido aún como Historia cerrada. Pero tampoco es ya un presente. Está en ese punto intermedio entre lo inmediato y lo lejano. Giacometti creía que encontrar la distancia respecto a su objeto era una de las principales necesidades de cualquier pintor. En el caso de Lasurt podemos estar seguros que esa distancia la busca en relación al tiempo. Un tiempo paradójico, cuyos acontecimientos no están considerados como verdad consolidada, ni como meros recuerdos individuales. No son una memoria cultural instituida. Tampoco memoria directamente personal y comunicativa. Se trata de un tiempo flotante, situado en una tierra de nadie. Un vacío intersticial entre la memoria cultural de las grandes fechas y los grandes acontecimientos, y la memoria personal de los hechos modestos y cotidianos; un punto ciego, una amnesia flotante, a la que Lasurt accede y se aboca a través de sus vestigios, huellas gráficas, representaciones heredadas. En realidad ella tan sólo retrata esas representaciones, esos vestigios, y lo hace como si entendiera el retrato según su sentido de “traer” y “llevar”. *Retractus* es participio del verbo *retrahere* como *portrait* lo es de *protrahere*, que significan literalmente portar y traer.

En *Amnesias*, Lasurt toma como punto de partida dos documentos realizados en los 70. Un álbum familiar y fragmentos de una película Super 8 filmada por sus padres durante un viaje por Cantabria. Por un lado, retrata las fotografías, y, por el otro, extrae de la película la imagen de sus conocidos (se los lleva) dejándonos sólo a las personas desconocidas (trayéndolas a primer plano). Por el tipo de manipulación que en ambos casos realiza, sus piezas muestran una cierta vocación narrativa.

De las fotografías (originalmente en blanco y negro), sólo retrata algunos fragmentos. Pero no elude la semejanza con su objeto de partida. Es cierto que se trata de semejanzas que dejan ver su intención de independencia respecto al

original, pero a través de sus cuadros nos obliga a no perder de vista las fotos de partida, de ahí la gama de grises con la que emprende sus pinturas. Aún así, sus retratos son intencionada e ineludiblemente fragmentarios, parciales. Como retratista, su intención no es hacer una réplica exacta de la fotografía, sino precisamente exhibir una distancia narradora respecto a ellas.

Se puede relacionar su trabajo con el de otros artistas. Entre ellos el del pintor belga Luc Tuymans (que vive y trabaja en Amberes), o el del polaco Wilhelm Sansal o incluso con el del antecesor de todos ellos, Gerhard Richter. Son pintores que retratan al óleo diversas fotografías. Pero a diferencia de ellos, los retratos de Lasurt subrayan el carácter parcial de su metrerepresentación, un rasgo que no encontramos ni en Tuymans ni en Richter (aunque es cierto que ellos recurren al “desenfoco pictórico” para dar ese efecto distintivo, distanciado de la pintura). La aféresis gráfica en Lasurt no sólo es signo de su libertad subjetiva; es a partir de ella que busca narrarnos más íntimamente su objeto inicial. La aféresis de sus retratos, y especialmente la elisión del rostro, terminan confirmando mayor peso a la noción misma de su recuperación, de su traslación a otro soporte. Así también nos obliga a recordar que estamos ante obras de artificio, a no eludir el hecho de que son objetos manufacturados. Sus aféresis representativos, lejos de ser meras carencias, se presentan como diferencias, desemejanzas en el seno de la semejanza, propias de toda narración.

Lo mismo sucede en la película manipulada. No sólo se han retirado de ella los planos donde aparecen los seres que la artista conoce, sino también el color original, y con él todo lo que el color imprime en la percepción psicológica. No altera los planos originales, pero éstos -sin color- quedan desubjetivados. Y ralentiza también la imagen, de modo que la mirada flota sobre los paisajes humanos y espaciales, como el tiempo en que están filmados. Los movimientos (de los personajes y de la cámara) se deslizan sobre los fragmentos que recogen anónimas escenas cotidianas. E semejante a igual las dramaturgias de Carmelo Bene, Lasurt no consigue un retrato de más, sino un retrato de menos; no crea un recuerdo más, sino un recuerdo de menos. Su película se convierte en un metaplasmo narrativo. Es verdad

que al ser en blanco y negro, y al ser anónimas sus figuras, parece un documental, pero un documental abstracto y en cierto modo invertido. Pues no recoge una realidad, sino que la dispone, resimbolizándola. Aquí Lasurt crea un contexto sin texto. Un tiempo capaz de recoger toda narración posible.

Sabemos que el contexto es en el lenguaje el lugar que genera el ámbito de significación más amplio (y equivale a lo que Foucault denominaba “umbral de discurso”, que es lo que restringe el significado general del mismo). Lo que nos ofrece esta película es ese terreno general de significación. Por eso no podemos dejar de ver este film como un símbolo de tiempo infinito en su sincronicidad y en su cronicidad, así como en sus crónicas potencialmente infinitas. Da vueltas sobre sí, y recoge siempre algo diferente, retratando al propio tiempo. Porque quizá la elisión más importante en ella no es la de sus protagonistas iniciales, ni la del color, sino la crisis temporal. La “cámara lenta” provocada por la ralentización no es un recurso estético, sino una manera de *quitar* tiempo al tiempo, destemporalizarlo.

En *Amnesias*, los trazos pictóricos y la manipulación fílmica son actos análogos al hecho de dar un nombre, de hablar, de narrar. Quizás incluso constituyen la versión integral de ese hecho, y el signo fonético de ese nombre, de esa narración no sean más que su abreviación. Es como si el trabajo de Lasurt repitiera en cada ocasión el acto creador que se oculta tras los nombres y los relatos residuales en las debilidades de la memoria, y siempre a la búsqueda de un infinito tiempo con el que se ha topado.

Víctor Molina