

Anna Artaker

Unbekannte Avantgarde, 2008

(Vanguardia desconocida)

Instalación fotográfica

10 fotografías en blanco y negro y 10 cartelas

Unknown Avant-garde se compone de una selección de diez fotografías históricas en que se muestran grupos de artistas del siglo xx (los dadaístas, los surrealistas, la Bauhaus, la Internacional Situacionista, etc.). Cada una de esas fotos colectivas es, al mismo tiempo, el documento visual de una lograda puesta en escena gracias a la cual el grupo ha entrado a formar parte de la historia oficial del arte, igual que los retratados en ellas.

El segundo rasgo que tienen en común esas fotografías es que en todas aparece una sola mujer en compañía de hombres. Así pues, estas imágenes muestran también el aislamiento al que se ha relegado a las mujeres en la historia del arte.

Las fotografías se complementan con documentación procedente de una investigación sobre mujeres artistas vanguardistas. Los pies de foto añadidos a las imágenes hacen referencia a mujeres dadaístas, surrealistas, situacionistas, etc., que no aparecen en los retratos de grupo y que, por consiguiente, no han sido visibles para la historia del arte. Con ello, los pies de foto corrigen las fotografías y reescriben la historia del arte.

Anna Artaker

Obras individuales:

МИШЕНЬ / Zielscheibe, Moscow, 1913

(El grupo objetivo)

Groupe dada, Paris, 1922

Surréalistes, Paris, 1924

Bauhaus, Dessau, 1926

Experimentele Groep, Amsterdam, 1949

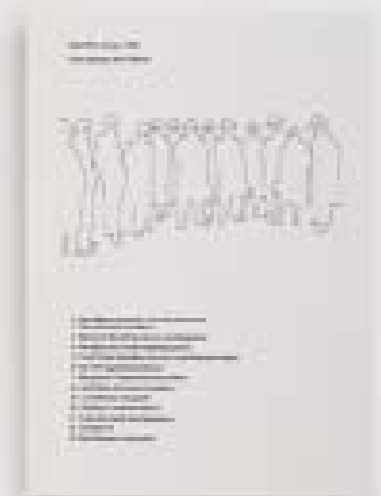
Cobra, Paris, 1949

Abstract Expressionists, New York, 1950

Situationist International, London, 1960

Gruppe Spur, Schwabing, 1961

Austria Filmmakers Cooperative, Vienna, 1968



Mi trabajo trata de la producción de imágenes en el contexto de la historiografía. En concreto, trabajo con imágenes producidas por la historia o que la han representado, y han pasado así a formar parte de un cierto tipo de relato histórico. En el punto central de mi preocupación por la «historia» se halla mi interés por la relación entre la realidad y la descripción de esa realidad: la historia me interesa en cuanto que modelo ejemplar de representación de la realidad, un objeto sobre cuya base pueda ser explorada la compleja interrelación entre representación y realidad.>



Mi trabajo no toma directamente en consideración las muchas y diferentes manifestaciones concretas del modernismo, sino más bien la *historización* del modernismo. No obstante, esta distinción entre el «modernismo» y su historización es en sí problemática, especialmente si se tiene en cuenta que muchos de los protagonistas del arte moderno ya han reflexionado sobre esa historización y han creado la suya propia. Quizás pudiera decirse entonces que me interesa aquello que tuvo lugar «al margen» de lo que luego devino historia. Mi obra hace una *referencia indirecta* a aquello que ha acabado por representar el modernismo, poniendo el acento sobre lo sucedido fuera de él. Me fijo por lo tanto en los prerequisites y exclusiones sin explicitar, en las zonas ciegas sobre las que descansa la historia del modernismo. Estas lagunas merecen atención crítica con mayor motivo por desafiar o contradecir la concepción que el modernismo tiene de sí mismo. □

48 Köpfe aus dem Merkurow Museum, 2008
(48 cabezas del Museo Merkúrov)
Instalación fílmica

La película muestra primeros planos de unas máscaras mortuorias expuestas en el Museo Merkúrov de Gyumri, en Armenia, que fueron tomadas a héroes de la Unión Soviética por el escultor armenio-soviético Serguéi Merkúrov (1881-1952).

El título, *48 Köpfe aus dem Merkurow Museum*, describe el contenido de la obra y es al mismo tiempo una referencia a la película de Kurt Krens *48 Köpfe aus dem Szondi Test* (48 cabezas del test de Szondi, 1960). Aquí, en lugar de los retratos de enfermos mentales del film de Krens, las presencias significativas son las máscaras de yeso. Filmadas como objetos y ordenadas cronológicamente, las máscaras son a la vez un fragmento de memoria histórica soviética y un inquietante estudio fisonómico de sus héroes (muertos).

Serguéi Merkúrov estudió en París en el taller de Auguste Rodin y conoció a Lenin durante el exilio de este. Tras la Revolución de Octubre se convirtió en uno de los escultores «oficiales» de la Unión Soviética y realizó, hasta su muerte, principalmente esculturas monumentales de grandes héroes soviéticos. Moldeó las máscaras mortuorias de más de trescientas personalidades de la Unión Soviética, entre ellas las de Lenin, Serguéi Eisenstein, León Tolstói y Máximo Gorki, y también las de funcionarios del partido comunista como Félix Dzerzhinski, director de la Checa, la temida policía secreta, o Andréi Zhdánov, responsable de la política cultural represiva y de la censura bajo Stalin. El museo instalado en la casa natal del escultor reúne más de una cincuenta de esas máscaras.

El material de base de la película de Krens *48 Köpfe aus dem Szondi Test* son retratos fotográficos empleados en el test de personalidad desarrollado en 1937 por el psiquiatra Leopold Szondi (1893-1986). El test se efectúa a través de 48 fotografías de rostros entre los que el entrevistado debe decidir cuáles le resultan simpáticos y cuáles no. A partir de esa selección de fisonomías –todas de personas con «impulsos patológicos» de índole psicológica– Szondi trataba de averiguar la constitución psíquica (la estructura libidinal) de los entrevistados. El ritmo acelerado con que Krens hace desfilar los rostros hace imposible observar los retratos tal como preveía el test. Jugando con la imagen retrato como soporte del significado, la película de Krens cuestiona la atribución de características anímicas concretas en la fisonomía humana.

Mediante la transposición de un medio tan cargado de aura como la máscara mortuoria («la última faz») a un medio (de masas) como el cine, *48 Köpfe aus dem Merkurow Museum* aborda la iconografía de una propaganda (la soviética) igualmente masiva y basada en la estilización de las caras para convertirlas en máscaras heroicas. El film refleja al mismo tiempo el aprovechamiento de la imagen aurática propuesta por los medios de comunicación de masas apoyándose en la presunta expresividad de la fisonomía de los personajes mediáticos. En ese contexto la mera exhibición del rostro excluye cualquier otra aproximación, puesto que todo el sentido de la persona se hallaría supuestamente inscrito en su semblante exterior. El vaciado de rostros de difuntos (más o menos conocidos) denota así el deseo de dar un significado manifiesto allí donde solo hay unas huellas ilegibles a las que se impone la misión de hacer visible lo invisible. AA

