

20
16

ROMA Y REMORIA

IVÁN GÓMEZ

ROMA Y REMORIA

ROMA Y REMORIA

Iván Gómez





I

En el mercado de verduras de la antigua ciudad de Roma, frente al templo de la diosa Pietas, se situaba la Columna Lactaria.

Aquí, durante el día además de la oblación¹ ofrecida a la personificación divina de la Virtud, del Deber y la Lealtad, se mercantilizaba la leche. Nodrizas ofrecían sus servicios a los hijos de los interesados. De noche, sin embargo, se sacaban a este sitio a los hijos que no interesaban. Al abandono de los recién nacidos, al “sacar fuera” a los niños no deseados se llamaba en latín *expositio*. Exponer, imponer son verbos asociados al latino *posinere* con el que se relaciona por ejemplo *disponer*. Este verbo señalaría una relación activa hacia el modo de poner algo en un lugar, *dis-* (de arriba abajo), en un orden concreto, un estar bien puesto para la producción de algo. Un dispositivo sería entonces el mecanismo que procura una acción prevista. Pongamos por ejemplo el uso del mito para esclarecer verdades más allá de la razón, hechos de naturaleza incierta, como el origen del universo o como las oscuras vicisitudes sobre las cuales se derrama este escrito. Dispongamos en estas hojas los hechos fundacionales que dieron a luz a la ciudad de Roma y ensombrecieron aquel otro lugar que un día se llamo Remoria.

¹ Ofrenda de un don perceptible por los sentidos. En el caso que nos ocupa, a los pies de la columna se derramaba leche.





II

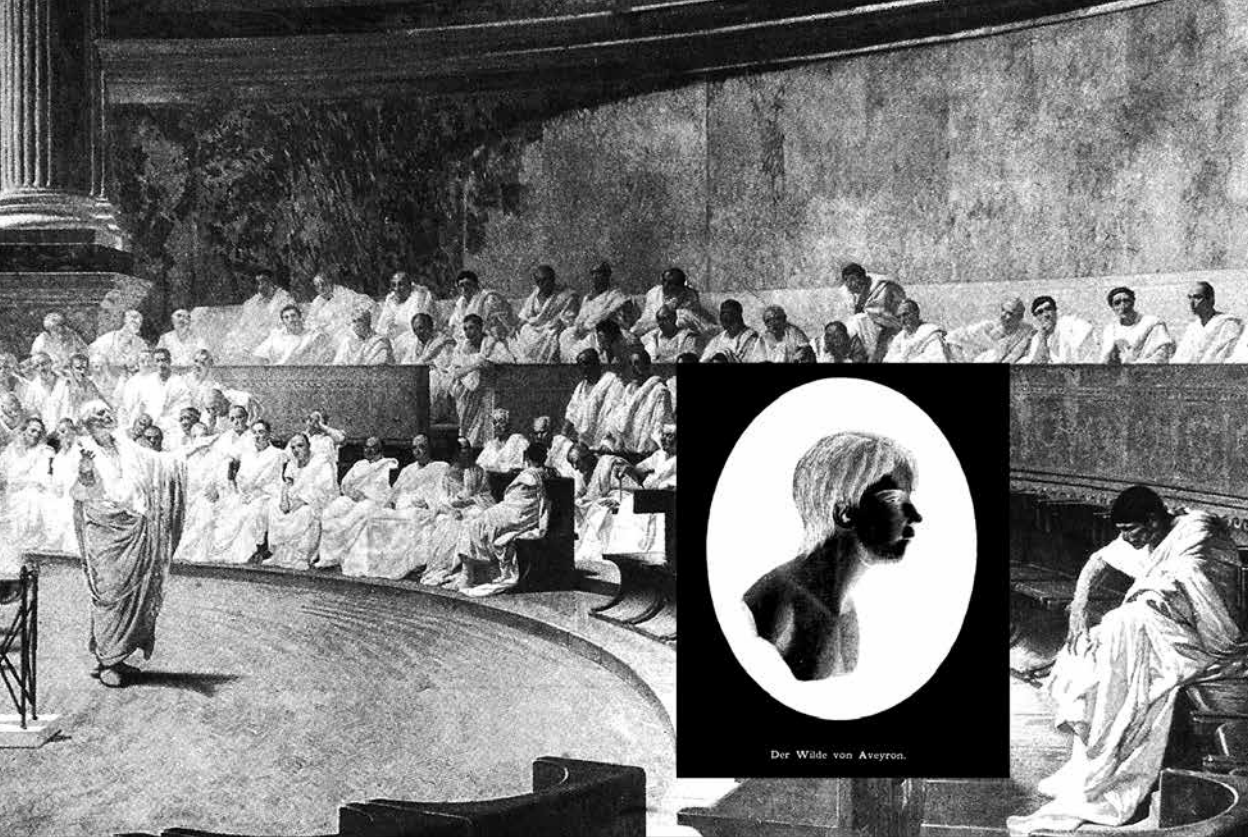
Se cuenta que fueron hijos de un Diós. Que fue su tío abuelo quién encargó el infanticidio sin prever que la ternura que provocaban aquellos pequeños gemelos en la cesta de verduras impediría al asesino cumplir con su deber. La cesta floto río abajo. ¿Cómo iba a prever el blando verdugo, que el instinto de Luperca La loba, se apaciguase por el llanto de los abandonados?

Abrigió La loba a los críos bajo su pelaje y como el resto de crías, los dos expósitos se alimentaron de leche salvaje.

La opción de recibir como hijo al que no lo es biológicamente era práctica usual en la antigua Roma. El cuidado entraba a formar parte de la nueva familia y quedaba por tanto bajo su *patria potestat*. El conjunto de patricios, censores, cónsules... que formaban el aparato legislativo del Imperio denominó a este acto jurídico con el verbo *adoptare*. Adoptar comparte la misma raíz latina (*ad-*: aproximación, asociación o dirección) que Aparato, compuesto a su vez por el verbo *parare* que designa el acto de preparar, procurar o disponer. Se asocian a este verbo numerosos significados como por ejemplo parir, amparar, reparar y también disparar.

Luperca La loba, hembra alfa del valle, gozaba de ciertos privilegios que años de terquedad le habían costado. Ya no le hacía falta mostrar sus dientes y al igual que la abeja reina dispone la colmena sin tener necesidad de aguijón, el poder de Luperca La loba era ahora una voluntad nacida del resto de animales. El mismo quebrantahuesos, puntualmente depositaba la pieza más preciada de su duro manjar intentando contribuir a la alimentación de los nuevos miembros de la familia.





Der Wilde von Aveyron.



III

Se cuenta que Fáustulo, uno de los pastores del rey, quiso dar caza a la Loba. En un lecho de hojas la encontró amamantando a dos extrañas criaturas que no llegaba a reconocer. Su curiosidad le empujó unos cuantos pasos, los suficientes para distinguir el movimiento de una pequeña y robusta mandíbula. Y solo un paso más para hacer crujir la hojarasca bajo sus pies, advertir la tensión en aquel maxilar inferior, oír el aullido ensordecedor, alzar la lanza en defensa, caer al suelo, perder la caza y encontrarse con los ojos y los rostros de dos niños, mirándole, atónitos.

A su izquierda, el de boca ensangrentada, escupió un trozo de carne.

Fáustulo los acogió en su casa y les educó en letras, suficientes habilidades parecían ya tener para la lucha. En recuerdo a La loba, llamo a estos Rómulo y Remo. Al parecer aquello que uno lanzó de su boca era un trozo de teta, o "*ruma*" como decían los antiguos que veneraban a Rumilia, Diosa de la Crianza, a la cual el pastor era propenso. No fue fácil domesticar, y sobretodo silenciar los constantes gruñidos de las pequeñas bestias. Requerían de cuidados constantes que a veces hacían desesperar la templanza de Fáustulo. Recurría entonces a sus ejercicios de respiraciones metódicas. Inspiraba hondo, aguantaba la respiración y repetía para sí "*Cogito, ergo sum*", "*cogito, ergo sum*"... Esta oración le recordaba una máxima entre los pastores. Un pastor que se preciase tenía que saber hacerse cargo del rebaño y también de la buena relación entre los corderos, así como tener en cuenta las inclemencias, los depredadores, la aridez del terreno y la lana, todo ello por supuesto, sin perder de vista sus propias necesidades. Cuidar (*cogitare*) de lo que le rodeaba y de él mismo, le procuraban una reflexión ontológica que apaciguaba sus ánimos.

"Cuido, luego existo."







IV

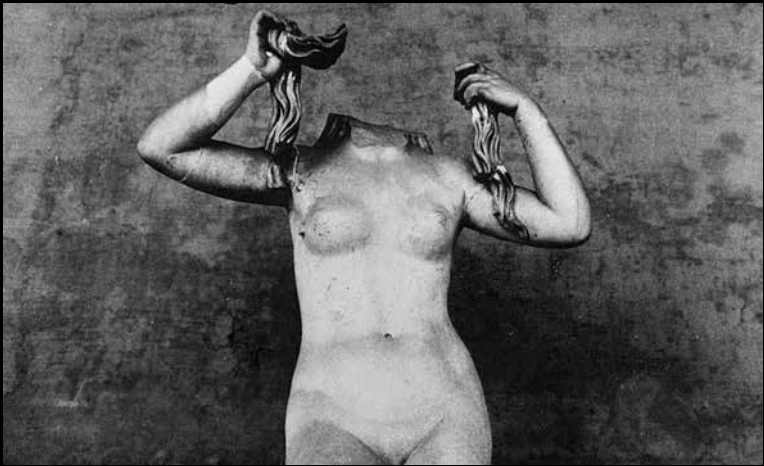
Los romanos tenían una clara tendencia a reunir a los dioses en grupos de tres. Minerva, Júpiter y Juno, formaban la tríada capitolina. Juno, la reina de todos los dioses, tenía su vez en un templo, en el Foro Olitorio, junto aquel antiguo mercado de verduras. A sus ojos quedaba la columna lactaria. Miles de turistas visitan hoy la Basílica San Nicola in Carcere. Su arquitectura adopta y reutiliza las ruinas del Foro Olitorio. Diferentes tiempos e historias conviven en su paredes. Tras los tiempos romanos y antes de ser iglesia, fueron reconvertidos, el templo de la ya citada Juno, (también conocida como *Iuno Lanuvium*) y los templos de Sepes (diosa de la Esperanza) y de Jano (dios de las Puertas, los Comienzos y Finales) todos ellos, en una cárcel. De ahí el nombre (*in Carcere*). Aún podemos ver en su cripta, o calabozo, los restos del antiguo templo dedicado a la reina de los dioses, deidad de la Maternidad, del Patrimonio y Protectora de las riquezas del Imperio.

Expropiadas han sido muchas de esas riquezas. Quedan piedras, palabras, y turistas reconstruyendo en su mente una imagen de aquello.

Expropiados fueron también los Mármoles de Lanuvio. Las excavaciones llevadas a cabo durante los años 1884-1890 por Lord Saville, revelaron una larga serie de fragmentos escultóricos. Estas ruinas, ahora divididas entre el Museo Británico y el Museo de Filosofía y Literatura de Leeds, no corresponden al templo *Iuno Lanuvium* que coronaba la ciudad de Lanuvio. Tampoco corresponden a la estatua de la Diosa. Son muchas las hipótesis y aún así se desconoce su razón de ser. Se atribuyen a un grupo escultórico pues encontraron una base de grandes proporciones donde se considera que estarían dispuestos estos fragmentos. No se ha podido dar una unicidad a estos trozos de piedra. Piezas de un puzle sin respuesta.

Estas no son las preguntas que atormentaban a nuestros ya crecidos personajes. Cabalgaban por la zona de Lanuvio cuando todo era pasto, intentando reconstruir el relato de su infancia. Amaban a Fáustulo su tutor, pero algo fallaba, algo no casaba del todo en las memorias que contaba el pastor. Estaban ya aburridos de oír sus cuentos.

Los dos expósitos desvelarían pronto su secreto.



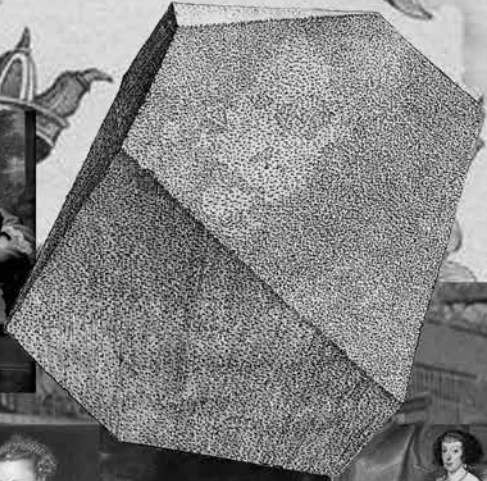




V

Amulio se había ganado la enemistad del pueblo, todos sabían la verdad sobre su hermano y el encierro de su sobrina, madre de los gemelos desaparecidos. Sus robos constantes de ganado empezaban a irritar a la población. Ese día estando Rómulo en el sacrificio, otro robo terminó en disputa y Remo habiendo salido en defensa del esclavo, fue tomado preso. En el calabozo, junto a los demás reos conoció su verdadero linaje. Cuando Rómulo supo del encierro de su hermano no pudo sino limar sus dientes, hacerse con una tropa de caudillos contrarios al régimen, derrocar a Amulio, liberar a su hermano y conocer a su verdadera madre. Dejaron los hermanos el pueblo en manos de su buen abuelo. No sin antes proceder al *damnatio memoriae* de Amulio. Todo aquello cuanto recordaba la imagen o existencia de su tío abuelo fue destruido. Al menos esa fue la intención, pero aún habiendo borrado de cada talla su nombre y derruidos todos los monumentos, la sola presencia de los hermanos bastaba para revivir la memoria de Amulio, al menos su derrota. Lo cual fue suficiente para llenar de esperanza a decenas de seguidores que partieron junto con los hermanos con la intención de fundar un nuevo asentamiento.

Partían a la deriva, bebían tomar una decisión pronto, pero los dos hermanos no llegaban a un acuerdo. Rómulo quería una ciudad cuadrada, Roma se llamaría. Remo en cambio soñaba con Remoria la ciudad cónica del monte Aventino. Los buitres echarían la suerte. Quien más aves avistase tendría por ventura el destino de aquellos hombres.

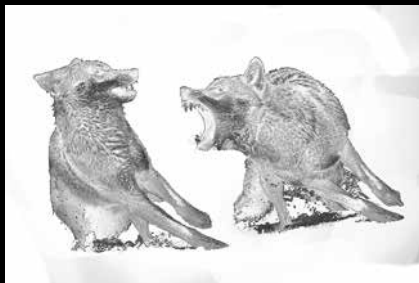


Deform me to the point of ugliness.









VI

Quiso el viento que alzaran vuelo media docena de quebrantahuesos allá de donde Remo venía con esta buena noticia. Rómulo por su parte vio un colibrí.

Llegó el momento de contar al pueblo las señales de los dioses y avergonzado Rómulo contó a todos como la sombra se cernió sobre él cuando una bandada de mil especies de buitres comenzó a hacer cuadrados en el cielo soleado.

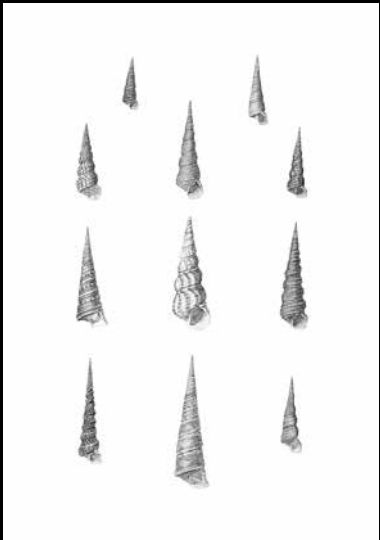
Se cuenta que Remo tomó a burla la versión de su hermano. Y éste lleno de furia entro en combate. Remo sorprendido no pudo contener el ataque de risa y fue herido de gravedad. Rómulo dio por bueno asentarse en aquel lugar mientras intentaba curar las heridas de su hermano. En el lecho de muerte, entre alucinaciones y balbuceos Remo conto a Rómulo un experimento infantil.



VII

Una tarde de verano el muy curioso Remo tomó a una abeja frente a un cuenco lleno de miel. La abeja comenzó a libar. Remo cortó el abdomen de la abeja. Y la abeja continuó tranquilamente libando mientras Remo veía la miel correr fuera del abdomen abierto, cayendo de nuevo al cuenco. La abeja en ningún momento se percató de la falta de su abdomen al igual que tampoco advirtió que el cuenco tenía siempre la misma cantidad de miel. Rómulo quedó fascinado con la visión (*thea* en griego, de donde surge la palabra teoría) que le profirió su hermano instantes antes de su muerte. Pensó en aquellas últimas palabras como un oscuro presagio que no llegó a entender. No obstante en aquella arena surcó un círculo e inauguró allí “el lugar para ver”, lo que los griegos llamaban *theatron*. A su alrededor, en forma cuadrangular, fundó la ciudad de Roma. Y en secreto llevó Rómulo el cuerpo embalsamado de su hermano al interior de una cueva. La cavidad cónica de la cueva daba forma al monte Aventino. Quiso distinguir en la oscuridad la mirada de un animal. Oró al dios Asilo por la memoria de Remo. Y a su salida inscribió en las paredes la palabra Remoria.

Descendió Rómulo de la montaña y se entregó a su labor en el gobierno de los hombres.





Del.

ORT DE REMUS ET FONDATION



ART DE REMUS ET FONDATION

CENTRIFUGAR LA HISTORIA

Elaborar obras de arte y vídeos de corta duración a partir de imágenes ajenas es hoy corriente para el joven artista. Esta recombinación de la imagen tiene su equivalencia en la superposición de narrativas y relatos o, lo que es lo mismo, en el juego con y a partir de los referentes. La historia, lo histórico, es el contenido para la nueva obra de arte. Queda lejos el debate sobre el posmodernismo y la crítica que éste establecía a las metanarrativas y a los denominados “grandes relatos” de la modernidad. A comienzos de la década de los noventa el posmodernismo iba indisolublemente asociado a algunos fines oraculares anunciados: fin del arte, fin de la historia y demás. Pero afortunadamente el arte no se detuvo (como no ha dejado la historia de hacerlo), y este ilusorio *happy end* nos devolvió una renovada y vigorosa afición por todo lo que tenga que ver con la historia y lo histórico. Esta obsesión por el pasado (o historicismo) fue uno de los rasgos de un posmodernismo que no hemos abandonado por mucho que el término nos resulte ahora antipático y prefiramos otros sustitutos: altermodernismo, realismo capitalista, metamodernidad y otras de sus “marcas blancas”.

Sin embargo, ¿no será que el sentido de la historia o la idea misma de una continuidad del tiempo histórico se perdió en algún instante de la historia misma? ¿Y cuándo se produjo este extravío? El posmodernismo es ahora nuestra modernidad y ésta equivale a una especie de antigüedad arqueológica. Como habitantes del siglo XXI estamos “condenados” a vivir con el archivo de toda la memoria de la modernidad y la posmodernidad juntas. Esta memoria no tiene nada que ver con aquélla que Alain Resnais plasmó en uno de sus cortometrajes más hermosos, *Toute la mémoire du monde* (1956), en donde el cineasta enseñaba de una manera poética y única el funcionamiento interno de la Biblioteca Nacional de París. Esta obra se convierte en toda una meditación sobre el misterio que supone la acumulación sistemática de sabiduría contenida en cientos de miles de volúmenes de todo tipo; la congregación de un mundo de especialistas concentrados en el archivo de la historia. El actual es empero un mundo interconectado de frecuencias relampagueantes e inputs inmediatos e instantáneos. Nunca está de más comparar esta relación con la imagen técnica que los predecesores modernos mantuvieron. Didi-Huberman, hablando de Bertolt Brecht y la técnica del montaje, ha capturado lo que es hoy en día uno de los paradigmas de la imagen:

no tanto la producción de nuevas imágenes sino la creación de relaciones, asociaciones y re combinaciones infinitas. Según el ensayista francés, para Brecht, la “puesta en relación”, el contexto de una imagen, lo era todo. La verdad estaba en esa “puesta en relación”. Y continúa: “En resumen, la apariencia del montaje de heterogeneidades no existe sin una interpretación de las relaciones subyacentes: los erráticos problemas de superficie no existen sin un cuestionamiento sobre las profundidades –en el sentido freudiano del término, aunque filosóficamente hablando, la ‘sustancia’ ha cedido definitivamente el paso al movimiento, al ‘trabajo’, a la colocación”¹. Podríamos advertir, sin vergüenza alguna, que para el joven artista hoy “la colocación” ES el trabajo. Su utilización y recurso exige también una maestría similar a cuando los artistas modernos producían la “sustancia” de la obra de un modo manufacturado y técnico.

Pero el montaje de la era analógica y el de la era digital no pueden medirse por el mismo rasero (ni mediante un aplanamiento del contenido sometido a la forma y viceversa). En este posmodernismo de nuevo cuño, la franquicia de la digitalización de la imagen convierte el montaje en la técnica hegemónica y dominante. El anterior acople libidinal es igualmente una fuente de gratificación. ¿Pero cuánto dura ésta? El incremento de la velocidad de asociación es sinónimo de su propia dispersión. Sin ánimo de categorizar, me atrevería a decir que el montaje ya no es radical, o al menos no es ya el lugar de exclusividad donde el inconsciente “trabaja”. El filósofo de la esperanza que fue Ernst Bloch también habló de la simultaneidad de planos contenidos en un mismo espacio abarcado, que él calificaba como relativo a la “forma de la revista”: “Un pensador descubre de la manera más precisa, les da un sello muy claro, sin decir sin embargo en dónde tiene curso legal esta moneda (...) Imprime valores que no tienen curso visible ni en la burguesía, ni en otra parte. Sólo es visible el significado anarquista de esos encuentros, de esas emociones: se colecta, se hurga en las ruinas, se salva, pero sin ajuste sustancial. (...) La filosofía surrealista es ejemplar en tanto pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos se mantienen tal y como son, en una gran multiplicidad y sin vínculos entre ellos. Esta filosofía es (por lo tanto) fundamental en tanto montaje...”² Estas palabras fueron escritas en Herencia de esta época y han sido recuperadas hace poco por Didi-Huberman. ¿Pero cuál es la herencia de nuestra época? ¿Cuál la historicidad del arte actual y cuánto de larga su permanencia y duración?

1 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 213, p. 79

2 *Ibid.*, p. 80.

La observación sobre las artes plásticas que hiciera Brecht sigue siendo aún válida, cuando informaba que los artistas debían trabajar, en lo sucesivo, en “saber lo que es un documento”, multiplicando los procedimientos de confrontación, comparación y montaje documental. Recorte, encuadre, interrupción, suspensión. Repitamos la pregunta: ¿Qué es un documento? Centrifugar la historia en la obra de arte actual sería aprovechar la propia fuerza centrífuga y energía para “separar” los componentes de la misma obra de arte y sus distintas densidades, opacidades y fracturas.



Cualquier lector deducirá por el contexto de esta publicación que esta breve introducción sobre la imagen técnica tiene como destinatario el artista Iván Gómez. Se deriva también que las consideraciones de tal relación con la imagen técnica son una condición epocal y no solamente un particular más. Lo individual es también el síntoma de lo colectivo. Es no obstante un recurso para este artista la “escritura con imágenes” o ese rasgo de la forma de la revista moderna de una relación dialéctica de texto e imagen en su paginación editorial. No es únicamente que, a la manera del montaje eisensteiniano, una tercera imagen surja de la suma de dos (en lo que es ya el ABC del montaje cinematográfico), sino que existe aquí una voluntad de espacializar el montaje ya sea en la hoja impresa o en el marco de una exposición. El montaje funciona como una banda cinematográfica que avanza a golpes y trompicones en el cruce de disciplinas, relatos y ficciones. El título de esta exposición, *Roma y Remoria*, introduce el mito de Rómulo y Remo como fundadores de la ciudad de Roma en un juego de palabras en el que la memoria juega un papel determinante. ¿Qué sería Remoria y cuál el legado cultural que nos hubiera dejado el imperio Remoriano? Esta ficción es una aportación artística para entender nuestra realidad y los restos y sedimentos que la memoria ha incorporado en la cultura, invisibilizando sus orígenes culturales e históricos. El arte es un poderoso instrumento de construcción de ficción que contempla la historia y la levanta de su letargo, contribuyendo a ese centrifugado en el que nosotros, habitantes del presente, participamos de manera particular y colectiva.

Peio Aguirre
Enero de 2016

ROMA ETA REMORIA

I

Antzinako Erromako berdura-plazan, Pietas jainkosaren tenpluaren aurrean zegoen Lactaria zutabea.

Hemen, egunean zehar Bertutearen, Betebeharraren eta Zintzotasunaren pertsonifikazio jainkotiarrari oblatioa¹ eskaintzeaz gain, esnea merkaturatzen zen. Inudeek beren zerbitzuak eskaintzen zizkieten interesatutakoan seme-alabei. Baina gauzez interesatzen ez ziren seme-alabak ateratzen ziren toki honetara. Jaioberriak uzteari, nahi ez ziren haurrek "kanpora ateratzeari" expositio esaten zitzaion latinez. Gaztelaniazko "exponer" eta "imponer" adinak latineko posinere dute oinarrian, eta horri lotuta dago, adibidez, "disponer" ere. Aditz honek erlazio aktiboa adierazten du zerbait toki batean jartzeari buruz, dis- (goitik behera), ordena jakin batean, zerbait ekoizteko ongi kokatuta egotea. Berez, dispositiboa aurreikusitako ekintza bat ahalbideratzen duen mekanismoa litzateke. Jar dezagun adibide gisa arrazoiak harantzagoko egiak argitzeko mitoa erabiltzea, naturaren ekintzak argitzeko, hala nola, unibertsoaren jatorria edo idatzi honetan aipatzen diren gorabehera ilunak. Jar ditzagun orri hauetan Erromako hiria sortu/ argitaratu zuten ekintzak eta garai batean Remoria deitu zen hura ilunpera eraman zutenak.

II

Jainko baten semeak zirela esaten da. Beraien aitonaren anaia batek agindu zuela haurrek hiltzeko, baina ez zuela aurreikusi barazki-saskian sartutako biki haiek hiltzailearen bihotza bigunduko zutela eta azkenean ez zituela erailko. Saskia ibaian behera joan zen.

Nola aurreikusiko zuen borrarero bihotz-bigunak Luperka-otsemearen instintua baretu egingo zela bikien negarra entzutean?

Hartu zituen otsemeak bikiak bere babesean, eman zien beroa eta gainerako kumeek bezala edan zuten esne basatia bi umezurtzek.

Antzinako Erroman ohikoa zen biologikoki zeureak ez izan arren hartutakoa seme-alabatzat hartzea. Zaindutakoa familia berriko kide bihurtzen zen eta familia horren "patria potestat" pean geratzen zen. Inperioko aparatu legegileko patrizio, zentsore, kontsul eta abarrek ekintza juridiko honetarako "adoptare" aditza ezarri zuten. Gaztelaniazko adoptar hitzak duen erroa (ad-: gerturatu, elkartu edo norabidea) eta Aparato hitzak duena berberak dira, "parare" aditza ere badu eta prestatu, eskuratu edo jarri esan nahi du. Aditz honi beste asko lotzen zaizkio gaztelaniaz, hala nola, parir, amparar,

reparar eta disparar ere bai.

Luperka otsemeak, bailarako eme alfak, zenbait pribilegio zituen egoskorakeriazko hainbat urteren ondorioz. Jada ez zeukan hortzak erakutsi beharrik, erlategian erreginak agintzeko inolako miztorik erakutsi beharrik ez zuten bezala; Luperka otsemearen boterea gainerako animaliangandik jaiotzen zen borondatea zen orain. Ugatzak berak ere bere jatordu gogorreko zatirik goxoenak uzten zituen, familiako kide berriak elikatu ahal izateko.

III

Esaten denez, Faustulok, erregearen artzainetako batek, otsemea ehizatu nahi izan zuen. Hostoz egindako ohean aurkitu zuen ezagutzen ez zituen bi izaki bitxiri esnea ematen. Jakin-mina zuenez urrats batzuk eman zituen, masailazur txiki eta indartsu baten mugimendua antzemateko adina. Eta beste urrats bat besterik ez orbelak zarata ateratzeko, masailazurraren tentsioaz ohartzeko, ulu beldurgarria entzuteko, defentzarako lantza altxa eta lurrera erortzeko, ehiza galdu eta parez pare bi haurren begi eta aurpegiekin topo egiteko, txundituta berari begira.

Ezkerrean, odolzetatutako ahoak haragi puska bat bota zuen.

Faustulok bere etxean hartu zituen eta letretan hezi zituen, borrokarako behar adina abilezia bazutela baitzirudien. Otsemearen oroigarri, Romulo eta Remo deitu zien. Dirudienez bietako batek bota zuen haragi puska bular zati bat edo "ruma" zen, Rumilia hazkuntzaren jainkosa gurtzen zutenek esaten zuten bezala eta artzaina horietako bat zen. Ez zen erraza izan bi mutikoak mantsotzea eta, batez ere, etengabe egiten zituzten zaratak isiltzea. Etengabe zaindu behar ziren eta batzuetan Faustulo bere onetatik ateratzen zuten. Horrelakoetan arnasa hartzen zuen oso modu metodikoan. Hartu arnasa sakon, mantendu eta bere buruari esaten zion "Cogito, ergo sum", "cogito, ergo sum"... eta otoitz horrek artzainen arteko esaera bat gogorarazten zion. Artzaina, ona bazen, artaldearen kargu egin behar zen eta arkumeak elkarrekin ongi konpontzeaz arduratu behar zen, eguraldia ere kontuan izan behar zuen, harrapariak ere bai, lursailaren elkortasuna eta artilea ere bai, hori guztia, jakina, bere beharrik alde batera utzi gabe. Bere ingurukoa eta bere burua zaindu (cogitare) behar zituen, eta horrek bere barnea lasaitzen zion hausnarketa ontologikoa eskaintzen zion.

"Zaintzen naiz, beraz, banaiz".

IV

Erromatarrek beren jainkoak hiruko taldeetan biltzeko joera zuten. Minerva, Jupiter eta Juno ziren kapitolioko hirukoa eratzen zutenak. Junok, jainko guztien jainkosak, tenplu bat zuten Foro Olitorioan garai bateko barazki-azoka haren ondoan. Zutabe laktarioa ikus zitekeen bertatik.

¹ Zentzumenen bidez hauteman zitekeen dohain bat jainko bati eskaintzea, kasu honetan, zutabearen oinarria esnea botatzen zen.

Gaur egun milaka turista joaten dira Carcereko San Nicola basilika ikustera. Foro Oilitorioko aztarnak hartu eta berrerabili ditu bere arkitektureak. Garai eta historia desberdinak bizi dira bere hormetan. Erromatarren garaia igaro eta eliza bihurtu aurretik, birmoldatu egin zituzten Junoren tenplua (luno Lanovium ere esaten zitzaiona), Sepes jaingosarena (Itxaropenaren jainkosa) eta Jano jaingoarena (Ate, Hasiera eta Amaieren jainkoa) eta kartzela bihurtu zituzten. Horregatik izena ere (in Carcere). Oraindik ere bertako kriptan edo kalabozean ikusi daitezke jainkoen jaingosari eskainitako tenpluaren aztarnak, Amatasunaren eta Ondarearen jainkosa eta inperioko aberastasunen Babeslea.

Aberastasun horietako asko desjabetu egin dira. Harriak, hitzak eta turistak geratzen dira gaur egun, beren buruetan izan zen haren irudi bat eginaz.

Lanuvioko marmolak ere kendu ziren. 1884-1890 artean Lord Savillek egindako indusketek eskultura zati ugari azaleratu zituzten. Zati hauek Museo Britainiarrean eta Leedseko Filosofia eta Letren Museoan daude gaur egun eta ez dira Lanuvio hiriko luno Lanovium tenplukoak. Ez dira, halaber, jaingosari eskainitako estatuaren zatiak. Hipotesi ugari dago eta oraindik ez da jakin zergatia. Eskultura talde bat zela uste da, oinarri oso handi bat ere aurkitu baitzuten eta zati horiek oinarri horren gainean egongo zirela uste da. Harri zati hauei bateratasunik ematerik ere ez da egon. Erantzunik gabeko puzzle baten zatiak dira.

Baina galdera hauen kezkarik ez zuten gure pertsonaiek hazi zirenean. Lanuvio inguruan zebiltzan zaldiz, dena zelai zen garaian, beren haurtzaroa berreraiki nahian. Faustulo maite zuten aren, bazen zerbaite, bazegoen artzainak esandakoetan uztartu ezin zen zerbaite. Bere ipuinak entzuteaz aspertuta zeuden.

Laster izango zuten egiairen berri.

V

Amulio ez zen herriaren laguna, denek zekiten bere anaiari buruzko egia, baita bere iloba, bikien ama, askatasunik gabe bizi zela ere. Etengabe lapurtzen zuen ganadua eta jendea aspertzen hasita zegoen. Behin Romulo sakrifizioan zegoela, beste lapurreta bat egon zen, liskarrean hasi ziren eta Remo preso eraman zuten esklaboaren alde egin zuelako. Kalabozean ezagutu zuen bere egiazko leinua zein zen. Romulok jakin zuenean bere anaia preso eraman zutela, limatu zituen hortzak, bildu zuen erregimenaren aurkako buruzagi taldea, gailendu zitzaion Amuliori, askatu zuen anaia eta bere egiazko ama ezagutu ahal izan zuen. Anaiak beren aitona onaren esku utzi zuten herria. Aurrez Amulioaren "damnatio memoriae" egin ondoren. Beren aitonaren anaiaren irudi oro suntsitu egin zen. Edo asmo hori izan zuten, taila bakoitzetik bere izena kendu eta monumentu

guztiak suntsitu ziren arren, bi anaien presentzia nahikoa baitzen jendea Amulioz gogoratzeko, gutxienez bere porrotaz gogoratzeko. Hori nahikoa izan zen hainbat jarraitzaile itxaropenez bete eta bi anaiekin batera abiatzeko, kokagune berri bat sortzera.

Noraezean abiatu ziren, laster erabaki beharra zuten, baina bi anaiak ez ziren ados jartzen. Romulok hiri laukia nahi zuen eta Roma deituko zen. Remok, aldiz, Remoriarekin egiten zuen amets, Aventino mendiko hiri konikoarekin. Putreen esku utzi zuten erabakia. Hegazti gehien ikusten zuenak erabakiko zuen gizon haien patua.

VI

Sei ugatz hasi ziren hegaz Remo albistearekin zetorren toki hartan. Romulok, aldiz, kolibri bat ikusi zuen. Jainkoen seinaleen berri emateko garaia zen; Romulo lotsatuta zegoen hegazti bakarra ikusi zuelako, baina herriari kontatu zion milaka putre espezie hegan hasi laukian eta bere pareko zeru argia ilundu egin zutela.

Esaten denez, Remok bere anaiaren bertsioa isekaz hartu zuen. Zeharo haserretu zen Romulo horrekin eta borrokan hasi zen. Remo ezustean harrapatu zuen, hasi zen barrez eta larri zauritu zuen. Romulok han kokatzea erabaki zuen, bere anaiaren zauriak sendatu arte. Hiltzear zela, haluzinazio eta zizakadura artean, haurtzaroko esperimendu baten berri eman zion Remok Romulori.

VII

Udako arratsalde batez, jakin-minez beteta, Remok hartu zuen erle bat eta jarri zuen eztiz betetako ontzi baten aurrean. Erlea xurgatzen hasi zen. Remok ebakia egin zion sabelean. Eta erleak xurgatzen jarraitu zuen Remok ezitia sabeletik irten eta berriro ontzira nola itzultzen zen ikusten zuen bitartean. Erlea ez zen inoiz ohartu sabela falta zitzaiola, ezta ontzian beti ezti kopuru berdina zegoela ere.

Romulo txundituta geratu zen bere anaiak hil urren emandako ikuspegi honekin (thea, grekoz, eta hortik dator teoria hitza). Azkeneko hitz haiek zantzu txarrekoak zirela uste izan zuen, baina ez zuen ulertu. Dena dela, hondar hartan zirkulu bat egin eta "ikusteko tokia" inauguratu zuen, grekoek "theatron" deitzen ziotena. Bere inguruan, lauki forman, Erromako hiria sortu zuen. Eta isilpean eraman zuen Romulok bere anaiaren gorpua gantzututa kobazulo batera. Kobazuloaren itxura konikoak ematen zion forma Aventino mendiarri. Animalia baten begirada ikusi zuen iluntasunean. Asilo jainkoari otoitz egin zion Remoren alde. Eta irteeran Remoria idatzi zuen horman.

Jaitsi zen Romulo menditik eta gizonak gobernatzen hasi zen.

ROMA Y REMORIA

I

In the vegetable market of ancient Rome, opposite the temple of the goddess Pietas, stood the Columna Lactaria.

Here, during the day, in addition to the oblation¹ offered to the divine personification of Virtue, Duty and Loyalty, milk was sold. Wet nurses offered their services to the babies of those in need. At night, however, the babies who attracted no interest were removed from the place. The abandonment of the newborn, the “removal” of the unwanted babies, was called *expositio* in Latin. *Exponer/expose* and *imponer/impose* are verbs associated with the Latin *posinere*, with which words like *disponer/dispose* are related. This verb signals an active relationship with the way of putting something in a place, *dis-* (from top to bottom), in a particular order, a good arrangement for the production of something. A *dispositif* is therefore a mechanism which performs an expected action. Take, for example, the use of the myth to elucidate truths beyond reason, facts of an uncertain nature, such as the origin of the universe or the dark vicissitudes this text covers. On these pages we have the foundational events which gave birth to the city of Rome and overshadowed that other place, which was once called Remoria.

II

The story goes that they were sons of a God, that it was their great-uncle who ordered the infanticide, without foreseeing that the tenderness of those little twins in the vegetable basket would prevent the murderer from fulfilling his duty. The basket floated downstream.

How could the soft executioner predict that the instinct of Luperca the Wolf would be appeased by the crying of the abandoned children?

The wolf sheltered them in its fur and, like other offspring, the two foundlings/outputs were nourished by the animal's milk.

The possibility of a family receiving a child which was not biologically theirs was normal practice in ancient Rome. The child became part of the new family and lay, therefore, under its *patria potestat*. The patricians, censors, consuls, etc. who made up the legislative apparatus of the Empire gave the name *adoptare* to this legal act. *Adoptar/adopt* shares the same Latin root (*ad-*: approximation, association or direction) as *aparato/apparatus*, made up in turn of the verb *parare*, which designates the act of preparing, procuring or providing. Numerous other verbs are associated with it, such as *parturition: parir/* giving birth, *amparar/protect*, *reparar/repair* and *disparar/shoot*.

Luperca the Wolf, the alpha female of the valley, enjoyed certain privileges which had taken her years of stubbornness to obtain. She no longer had to bare her teeth and, like the queen bee who reigns over the hive without the need to sting, the power of Luperca the Wolf was now a will born from other animals. The same bearded vulture promptly deposited the most valued morsel of its hard sustenance, attempting to contribute to the feeding of the new members of the family.

III

The story goes that Faustulus, one of the king's shepherds, wanted to hunt the Wolf. On a bed of leaves he found it breastfeeding two strange creatures he could not quite recognize. His curiosity pushed him a few steps forward, sufficient to distinguish the movement of a small, robust jaw, and just one more step forward to make the fallen leaves beneath his feet crackle, sense the tension in that lower jaw, hear the deafening howls, raise his spear in defence, fall to the ground, lose what he had hunted and meet the eyes and faces of two children, looking at him in astonishment.

To his left, his mouth bloodied, he spat out a piece of meat.

Faustulus welcomed them into his home and educated them in the arts, as they appeared to have sufficient skills to fight. In memory of the Wolf, he called them Romulus and Remus. It seems that what one of them spat out of his mouth was a piece of teat, or ruma, as it was called by the ancient people who revered Rumilia, the goddess of breastfeeding, to whom the shepherd was inclined. It was not easy to tame and, above all, silence the constant grunting of the little beasts. They required constant care, which sometimes led the mild Faustulus to despair. He then resorted to his methodical breathing exercises. He breathed in deeply, held his breath and kept repeating to himself *cogito, ergo sum, cogito, ergo sum...* This phrase reminded him of a maxim among shepherds. A shepherd worth his salt had to know how to take care of the flock and ensure a good relationship between the lambs, taking into account the bad weather, the predators, the arid terrain and the wool, all, of course, without losing sight of his own needs. Caring (*cogitare*) for what lay around him and himself led him to an ontological reflection which soothed his spirits.

“I care, therefore I am.”

IV

The Romans had a clear tendency towards gathering their gods together in groups of three. Minerva, Jupiter and Juno formed the Capitoline Triad. In turn, Juno, the queen of all the gods, had a temple in the Forum Holitorium beside the old vegetable market. Her eyes faced the Columna Lactaria.

Nowadays thousands of tourists visit the Basilica di San Nicola in Carcere. Its architecture adopts and

¹ Offering to a divinity of a gift perceptible to the senses. In this particular case, milk was poured onto the foot of the column.

reuses the ruins of the Forum Holitorium. Different eras and histories live within its walls. After Roman times and before becoming a church, the temple of the aforementioned Juno (also known as Juno Lanuvium) and the temples of Spes (the Goddess of Hope) and Janus (the God of Gates and Doors and Beginnings and Endings) were turned into a prison. Hence the name cárcel/prison. In its crypt or dungeon you can still see the remains of the old temple dedicated to the queen of the gods, the deity of Maternity and Patrimony and the Protector of the riches of the empire.

Many of these riches have been expropriated. Stones and words remain, together with tourists reconstructing an image of them in their minds.

The Lanuvium Marbles were also expropriated. The excavations carried out between 1884 and 1890 by Lord Saville revealed a large number of sculptural fragments. These remains, currently divided between the British Museum and the Museum of Philosophy and Literature in Leeds, do not correspond to the temple of Juno Lanuvium, which stood above the city of Lanuvium. Nor do they match the statue of the goddess. There are many hypotheses and their reason for being is still unknown. They are attributed to a sculptural grouping, as a large-sized base was found, where these fragments are considered to have come from. No uniqueness has been given to these pieces of stone. Pieces of an unanswered puzzle...

These are not the questions which tormented our characters, who had already grown up. They rode through the area of Lanuvium, where everything was pastureland, attempting to reconstruct the story of their childhood. They loved their guardian Faustulus, but something was missing, something did not quite tally with the stories the shepherd told. They became bored of listening to his tales.

The two foundlings /out-puts would soon reveal their secret.

V

Amulius had earned the enmity of the people; everyone knew the truth about his brother and the confinement of his niece, the mother of the missing twins. His constant thefts of livestock were beginning to irritate the population. That day, while Romulus was at the sacrifice, another theft ended in a dispute and Remus, having come out in the slave's defence, was imprisoned. There in the dungeon, with the other prisoners, he found out his true lineage. When Romulus learnt of his brother's imprisonment, he gnashed his teeth, formed a force of leaders opposed to the regime, overthrew Amulius, freed his brother and met his true mother. The brothers left the city in the hands of their good grandfather, not before proceeding to the *damnatio memoriae* of Amulius. Everything recalling the image or existence of their great-uncle was destroyed. That, at least, was their intention, but even after erasing his name from each

carving and demolishing his monuments, the mere presence of the brothers was enough to revive the memory of Amulius, at least his defeat. This was enough to fill with hope dozens of followers who, with the brothers, departed with the intention of founding a new settlement.

They were going in no particular direction and had to make a decision soon. But the two brothers could not reach an agreement. Romulus wanted a square city, to be called Rome. Remus, instead, dreamt of Remoria, the conical city on the Aventine Hill. The vultures would decide. Whoever saw the most would control the fate of those men.

VI

The wind tempted half a dozen bearded vultures into taking flight from where Remus came with the good news. Romulus, meanwhile, caught sight of a hummingbird. The moment came to tell the people the signs of the gods and, embarrassed, Romulus told everyone how a shadow was hovering over him when a flock of a thousand species of vultures began making squares in the sunny sky.

The story goes that Remus made fun of his brother's version. The latter, enraged, entered into combat. Remus was taken by surprise, could not contain an outburst of laughter and was seriously injured. Romulus agreed to settle there while attempting to heal his brother's wounds. On his deathbed, as he hallucinated and babbled, Remus told Romulus of a childhood experiment.

One summer evening, feeling very curious, Remus placed a bee in front of a bowl full of honey. The bee began to suck it up. Remus cut open the bee's abdomen. The bee continued to suck quietly while Remus watched how the honey poured out of the open abdomen, falling back into the bowl. At no time did the bee notice that its abdomen was missing or realize that the bowl always had the same amount of honey.

VII

Romulus became fascinated with the vision (thea in Greek, from which the word *teoría/theory* comes from) that his brother uttered moments before his death. He thought of those final words as a dark omen which he could not understand. However, he ran his finger through the sand in the shape of a circle and opened a "place for seeing" there, called *theatron* by the Greeks. Around it, with a quadrangular shape, he founded the city of Rome. And Romulus secretly took the his brother's embalmed body inside a cave. The cave's conical cavity shaped the Aventine Hill. He thought that he could make out the dark eyes of an animal. He prayed to the god *Asylaëus* in memory of Remus and, as he left, he wrote the word *Remoria* on the walls of the cave.

Romulus descended from the mountain and devoted himself to his work in the government of men.

HISTORIA ZENTRIFUGATU

Gaur egun ohikoa da artista gazteek besteren irudiekin artelan eta bideo laburrak egitea. Irudiaren birkonbinazio horrek badu baliokidea kontakizunen gainezarpenean edo, beste modu batera esanda, erreferenteekin eta haietatik abiatuta egindako jolasean. Historia, historikoa dena, artelan berrirako edukia da. Urrun geratzen da, beraz, postmodernismoari buruzko eztabaida, baita horrek metakontakizunei eta modernotasunaren “kontakizun handiak” izenekoei ezarri dien kritikari buruzko eztabaida ere. Laurogeita hamargarren hamarkadaren hasieran, postmodernismoa ezinbestean zegoen lotuta amaierak iragartzen zituzten orakulu batzuetara: artearen amaiera, historiaren amaiera eta bestelakoak. Baina, zorionez, artea ez zen amaitu (era berean, historia ere ez da amaitu), eta irudipenezko *happy end* horrek historiari eta historikoari lotuta dagoen guztiarekiko zaletasun berritua eta kementsua itzuli zigun. Iraganarekiko edo historizismoarekiko obsesio hori postmodernismoaren ezaugarrietako bat izan da, eta hitz hori zakarra dela iruditu arren eta beste ordezeko batzuk nahiago ditugun arren (alter-modernismoa, errealismo kapitalista, metamodernotasuna eta horren beste “marka zuri” batzuk) ez dugu alde batera utzi.

Dena den, agian historiaren zentzua edo denbora historikoaren jarraitutasunaren ideia bera historiaren uneren batean galdu zen, ez? Eta noiz gertatu zen hori? Postmodernismoa orain gure modernotasuna da, hau da, antzinatasun arkeologiko baten antzekoa da. XXI. mendeko bizilagunak garenez, modernotasunaren eta postmodernotasunaren memoria osoa, batera, jasota duen fitxategiarekin bitizera “kondenatuta” gaude. Memoria horrek, alabaina, ez du zerikusirik Alain Resnais-ek bere film labur ederrenetako batean (*Tout la mémoire du monde -1956*) islatutakoarekin. Filmean, zuzendariak modu poetikoan eta bakarrean erakutsi zuen Parisko Liburutegi Nazionalaren barne-funtzionamendua. Mota guztietako milaka liburukitan jasotzen den jakintza modu sistematikoan pilatzeak dakarren misterioaren gaineko meditazioa egiten du lan horrek; adituen mundu bat historiaren artxibategian batuta. Gaur egungo mundua, ordea, frekuentzia distiratzaillez eta berehalako imputez osatuta dagoen mundu konektatua da. Inoiz ez dago sobera erlazio hori aurreko modernoek izan zuten irudi teknikoarekin alderatzea. Didi-Huberman-ek gaur egun irudiaren paradigma zer den atzeman du Bertolt Brecht-i buruz eta muntatzearen teknikari buruz hitz egin duenean: ez da horrenbeste irudi berriak ekoiztea, erlazio,

lotura eta birkonbinazio amaigabeak sortzea baino. Brecht-en ustez, “erlazioaren ezarpena”, hau da, irudi baten testuingurua zen garrantzitsuena. Egia “erlazioaren ezarpen” horretan bilatu behar zen. Saiakeragile frantsesak zera idatzi du: “Laburbilduz, heterogeneotasunen muntatzearen itxura ez da existitzen azpiko erlazioen interpretazioa egiten ez bada: noraezean dabilzan azaleko arazoak ez dira agertzen sakontasunak zalantzan jartzen ez badira –hitzaren zentzu freudianoan, baina filosofikoki hitz eginez gero, ‘gaiak’ mugimenduari, ‘lanari’, enplegua izateari eman die lekua behin betiko”¹. Inolako lotsarik gabe ohartarazi dezakegu artista gaztearentzat “enplegua izatea” lana DELA. Erabiltzeko eta harengana jotzeko trebetasuna behar da, hau da, iraganean artistek artelanaren “gaia” modu manufakturatuan eta teknikoan ekoizten zuteneko trebetasunaren antzekoa behar da.

Baina aro analogikoko eta gaur egungo aro digitaleko muntatzeak ezin dira berdin neurtu (ezta formaren menpeko edo alderantzizko edukia berdinduz ere). Postmodernismo berri honetan, irudia digitalizatzearen frankiziak teknika nagusi eta menderatzaile bilakatzen du muntatzea. Aurreko elkarte libidinale ere eskertzekoa da. Baina zenbat denbora iraungo du laguntza horrek? Elkartzeko abiadurak gora egin du, sakabanatzen dagoelako seinale. Kategorizatzeo asmorik gabe ausartuko naiz esaten muntatzea dagoeneko ez dela erabatekoa, edo behintzat orain ez da inkontzientek “lan egiten” duen tokia bakarrik. Ernst Bloch-ek, itxaropenaren filosofoak, hartutako espazio bateko planoen aldibereotasunaren gainean ere hitz egin zuen; haren esanetan, “aldizkariaren forma” zen: “Pentsalari batek modurik zehatzenean adierazten du; ezaugarri oso argia ematen die, baina inoiz ez du esaten txanpon horrek non duen erabilera legala (...) Burgesian edo beste tokiren baten ikusteko moduko erabilerarik ez duten balioak inprimatzen ditu. Soilik ikus daiteke topaketa horien, emozio horien, esanahi anarkista: biltzen da, hondakinetan arakatzen da, gordetzen da, baina funtsezko doikuntzarik gabe. (...) Filosofia surrealista ereduakoa da atalak lantzeari eta muntatzeari dagokionez; baina atal horiek berez diren bezala geratzen dira, ugaritasun handiarekin eta elkarren arteko loturarik gabe. Filosofia hori (horrenbestez) oinarritzkoa da muntatzeari dagokionez...”² Hitz horiek jaso zituen *Garai honen ondarea* lanean, eta duela gutxi Didi-Huberman-ek ekarri ditu. Baina zein da gure garaia ondarea?

Zein da gaur egungo artearen historikotasuna? Eta zenbaterainokoa da haren egonaldia eta iraupena?

Brecht-ek arte plastikoei buruz egin zuen oharrek oraindik balio du. Brecht-ek adierazi zuen artistek, aurrerantzean, “dokumentu bat zer den jakiteko” lan egin behar zutela, eta dokumentuen konfrontazio, konparazio eta muntatze prozedurak ugaritu behar zituztela. Ebaki, kokatu, geldiarazi, eten. Berriz egingo dugu galdera: Zer da dokumentu bat? Gaur egungo artelanen historia zentrifugatuz gero indar zentrifugoa eta energia aprobetxatuko lirakeke, artelanaren osagaiak eta horren trinkotasun, opakutasun eta haustura desberdinak “bereizteko”.



Argitalpen honen testuingurua irakurrita edozein irakurlek ondorioztatuko du irudi teknikoaren gaineko sarrera labor honen hartzailea Iván Gómez artista dela. Eta beste ondorio bat ere aterako du: irudi teknikoarekiko erlazio horren oharrek garai jakin batekoak direla, eta ez bakarrik beste datu berezi bat. Dena den, artistarentzat “irudien bidezko idazkera” aukera bat da, edo aldizkariaren formaren ezaugarri bat, argitaratzeko orrialdeetan testuaren eta irudiaren arteko erlazioari lotuta aipatu dudana. Ez da bakarrik, muntatze Eisensteinianoan bezalaxe, hirugarren irudi bat agertzen dela bi batzean (muntatze zinematografikoaren ABC dena dagoeneko); aitzitik, muntatzea espazioaren arabera ezarri nahi da, orri inprimatuan edo erakusketa batean. Zerrrenda zinematografiko baten moduan funtzionatzen du gehienbat muntatzeak, kolpeka eta oztopoekin aurrera egiten duena diziplinak, kontakizunak eta fikzioak gurutzatzen diren tokian. Erakusketa honen izenburua *Erroma eta Remoria* da. Erroma hiriaren sortzaileak izan ziren Romulo eta Remoren mitoa hitz joko batean sartzen du; eta, orduan, memoriak funtsezko zeregina du. Zer izango litzateke Remoria, eta zein inperio Remorianoak utziko zigan ondare kulturala? Fikzioa gure errealtatea ulertzeko ekarpen artistikoa da, baita memoriak kulturari sartu dituen hondarrak eta jalkinak ulertzeko ere; jatorri kulturalak eta historikoak ikusezin bihurtzen ditu. Artea fikzioa eratzeko tresna boteretsua da, historia jaso eta lozorrotik ateratzen du; horrela, lagundu egiten dio orainaren biztanle garenok multzoka eta banaka partaide gisa gaituen zentrifugatuari.

Peio Aguirre
2016ko urtarrila

1 Georges Didi-Huberman, *Irudiak bere lekua hartzen dutenean*, Antonio Machado Liburuak, Madril, 213, 79. orr.
2 *Ibid.*, 80. orr.

CENTRIFUGING HISTORY

Making artworks and short videos based on external images is usual today for the young artist. This recombination of the image has its equivalence in the overlapping of narratives and stories, in other words, in a game with and based on references. History, the historical, is content for the new work of art. The debate on postmodernism and the critique that it established with regard to meta-narratives and the so-called “grand narratives” of modernity seem far away. In the early nineteen nineties postmodernism was inextricably associated with some endings oracularly announced: the end of art, the end of history and so on. But fortunately art did not stop (nor has history done so), and this illusory happy ending brought, in return, a renewed and vigorous passion for everything to do with history and the historical. This obsession with the past or historicism was one of the traits of a postmodernism which we have not abandoned, despite the unwelcoming nature of the term and our preference for new substitutes: alter-modernism, capitalist realism, meta-modernity and other “white labels”.

But, could it be that the meaning of history or the very idea of the continuity of historical time got lost in a moment of history itself? And when did this loss occur? Postmodernism is now our modernity, and this amounts to a kind of archaeological antiquity. As inhabitants of the 21st century, we are “condemned” to living with the archive of the whole memory of modernism and postmodernity together. This memory has nothing to do with that which film maker Alain Resnais depicted in one of his finest short films, *Toute la mémoire du monde* (1956), in which he displays the inner workings of the National Library in Paris in a poetic and unique manner. This work becomes a meditation on the mystery brought about by the systematic accumulation of wisdom contained in hundreds of thousands of volumes of all kinds; the congregation of a world of specialists focused on the archive of history. The present is, however, an interconnected world of flashing frequencies and immediate and instantaneous inputs. It is never a bad idea to compare this relationship with the technical image maintained by the modern predecessors. Didi-Huberman, speaking of Bertolt Brecht and the technique of montage, captured what is today one of the paradigms of the image: not so much the production of new images but the creation of relationships, associations and endless recombinations. According to the French essayist, for Brecht, the “articulation of a relation”, in other words, the context of an image, meant everything. The truth lay in that “articulation of a relation”. He goes

on saying that, in summary, the appearance of the montage of heterogeneities does not exist without an interpretation of the underlying relationships: erratic surface problems do not exist without a questioning of the depths –in the Freudian sense of the term, although, philosophically speaking, “substance” has finally given way to movement, “work” and “placement”.¹ We could point out, without shame, that for the young artist “placement” IS work. Its use and resource also requires a mastership similar to that when, in the past, artists produced the “substance” of the work in a manufactured and technical manner.

But montage in the analogue era and the current digital era cannot be measured by the same yardstick (nor by a flattening of the content submitted to form, or vice versa). In this new-fledged postmodernism, the granted digitization of the image turns montage into a hegemonic and dominant technique. The previous libidinal coupling is, similarly, a source of gratification. But how long does gratification last? The increase in the speed of association is synonymous with its own dispersion. Without wishing to categorize, I dare say that montage is no longer radical, or at least it is no longer a privileged place where the subconscious “works”. Ernst Bloch, the philosopher of hope, also mentioned the simultaneity of planes contained in a single covered area, which he described as “the form of the journal”: “a thinker discovers them as accurately as possible, gives them a very clear seal, without saying, however, where this currency is legal tender (...) He imprints values which have no validity among the bourgeoisie or anywhere else. Only the anarchist meaning of those meetings, those emotions, is visible: it is collected, it rummages among the ruins, it is saved, but without any substantial adjustment. (...) Surreal philosophy is exemplary as a refined montage of fragments, but the fragments remain as they are, in a great multiplicity and without links with each other. This philosophy is (therefore) essential in such a montage...”² These words were written in *The Heritage of Our Times* and were recently recovered by Didi-Huberman. But what is the heritage of this age? What is the historicity of current art and how long will it stay and persist?

The observation made by Brecht regarding the visual arts remains valid, as he stated that artists should work, thenceforth, on “understanding what a document is”, multiplying the procedures for confrontation, comparison and montage of the

document. Cutting, reframing, interruption and suspension. Let us repeat the question: What is a document? Centrifuging history into a work of contemporary art would exploit the centrifugal force and energy to “separate” the components of the work of art in its different densities, opacities and fractures.



Any reader will deduce from the context of this publication that the subject of this brief introduction to the technical image is Ivan Gómez. It also follows that considerations regarding such a relationship with the technical image are an epochal condition and not just another particular detail. The individual is a symptom of the collective. “Writing with images” is, however, a resource for the artist, that trait of the shape of the journal as a dialectic relation between text and image in the editorial layout. It is not simply that, like an Eisensteinian montage, a third image arises from the sum of the two (in what is now the ABC of film editing); instead, there exists here a will to spatialise the montage, either on a printed sheet or within the framework of an exhibition. The montage works here rather more like a film making stumbling progress towards the intersection of disciplines, stories and fiction. The title of this exhibition, *Rome and Remoria*, introduces the myth of Romulus and Remus as founders of the city of Rome into a word play in which memory plays a decisive role. What would Remoria be like and what would the cultural heritage left by the Remorian Empire have been like? This fiction is an artistic contribution to understanding our reality and the remains and sediments incorporated by memory into culture, covering its cultural and historical origins. Art is a powerful tool for the building of a fiction that contemplates history and lifts it from its lethargy, contributing to the centrifuging in which we, as inhabitants of the present, participate collectively and also in an individual manner.

Peio Aguirre
January 2016

1 ——— Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 79.

2 ——— *Ibid.*, p. 80.



*Sette colonne con capitelli corinji spettanti al
nel piano moderno di Roma. A Colonna di
Vergine. B Incavo nella medesima, ov' era*

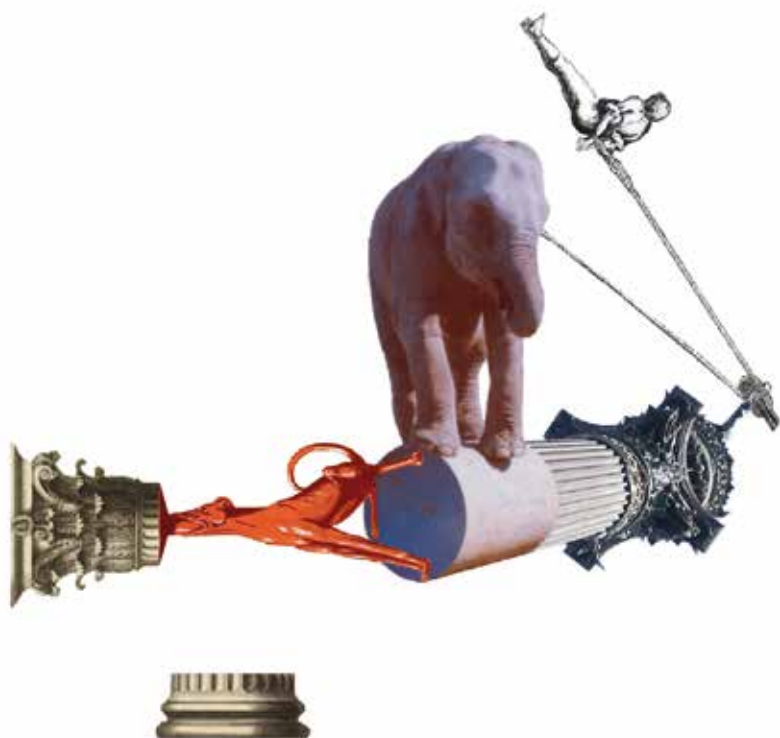


Tempio di Giuturna, e in gran parte interrate
appartenente all' antica fontana dell' acqua
un tubo ch' ejeculava l' acqua
Piranesi Archit. dis. inc.



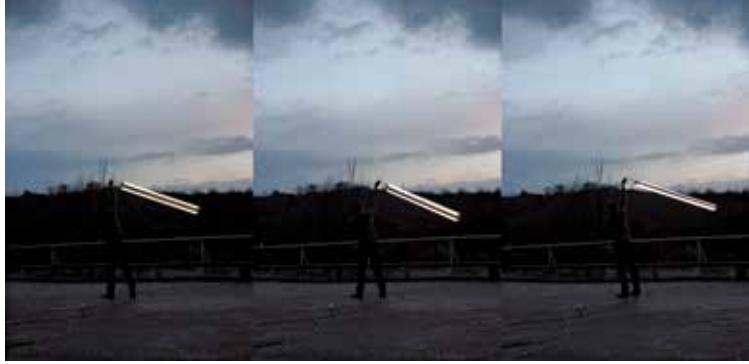


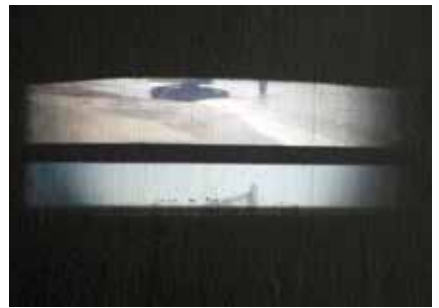
The unhappy Greeks turned into Swine.



















FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Bilboko Udala Ayuntamiento de Bilbao

Juan Mari Aburto
Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Nekane Alonso
Kultura zinegotzia
Concejala de Cultura

Koldo Narbaiza
Alba Fatuarte
Inés Ibañez de Maeztu
Beatriz Marcos
Amaia Arenal
Marta Vega

Fundación BilbaoArte Fundazioko
patronatuaren kideak
Miembros del Patronato de la
Fundación BilbaoArte Fundazioa

BI-252-2016
Legezko gordailua / Depósito legal

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Edizioa / Edición

Juan Zapater López
Zuzendaria / Director

Aitor Arakistain
Koordinazioa / Coordinación

Txente Arretxea
Pilar Valdivieso
David Cantarero
Jon Bilbao
Muntaia / Montaje

Ana Canales
Agurtzane Quincoces
Ekoizpen exekutiboa
Producción ejecutiva

BilbaoArte
Diseinua / Diseño

Iván Gómez
Imanol Zubiauz
Marie Sommer
Argazkiak / Fotografía

Iván Gómez
Aitor Arakistain
Maketazioa / Maquetación

Iván Gómez
Peio Aguirre
Testuak / Textos

Miren Jaio
Santiago Fernández-Mosteyrin
Zuzenketak / Correcciones

Hori-hori
Itzulpenak / Traducciones

Grafilur
Inprenta / Imprenta



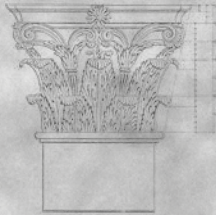
Quisiera dedicar este proyecto a mi hermana Aitziber Gómez y agradecer a Zuriñe Goikoetxea (que bajo el seudónimo “*Khris & Marke!*” trabajamos juntos en el proyecto **Movimientos Sacádicos**), a Clara Gomes, Inés García, Xabier Mugarza, Alfonso Álvarez, Jon Aguirrezabalaga, J.M. Vilalta, Karlos Martínez B., Alicia Prieto Echániz, Leyre Goikoetxea, a la Floristería Alegría, a Taxidermia Natura, a Ercor Stone y a los que me han apoyado en este proceso.

Agradecer también la colaboración del proyecto el *Museo de Reproducciones de Bilbao* por la cesión de una de las piezas pertenecientes al conjunto *Mármoles de Lanuvio*.





www.ivangomez.net



BilbaoArte

bbk Fundazioa 

 **BFA**
DFB
Bizkaiko Foru
Aldundia
Diputación
Foral de Bizkaia

GRAFILUR
arte gráfico