



Deimantas
Narkevičius
La Vida
Unánime

14 de noviembre de 2008
16 de febrero de 2009

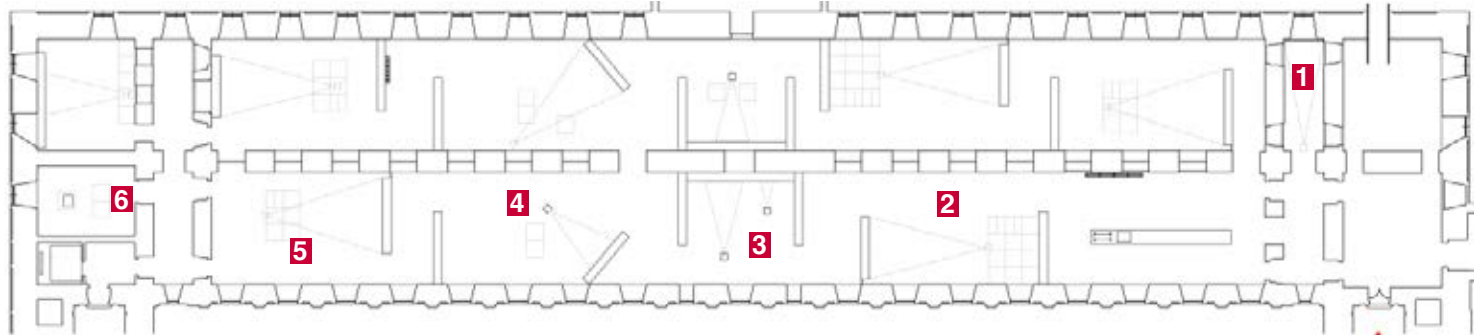
Deimantas Narkevičius

La vida unánime

Esta exposición de Deimantas Narkevičius (Utena, Lituania, 1964) constituye la mayor retrospectiva de su trabajo hasta el momento. Deimantas Narkevičius es un artista cuya obra se desarrolla principalmente en cine y vídeo aunque en ocasiones ha realizado también trabajos escultóricos. Esculturas que contribuyen a crear una extraña síntesis entre la realidad filmada y la presencia casi preformativa del objeto en el espacio. El conjunto de la producción de este artista lituano desarrolla con sutileza un tema fundamental en las sociedades actuales: nuestra relación con la temporalidad y la memoria. La transición acaecida en Lituania de una sociedad soviética a la constitución de un estado independiente y democrático le ofrece a Narkevičius una oportunidad para insistir en la importancia de entender el surgimiento de una nueva dimensión del tiempo histórico.

El hecho de que la mayoría de los trabajos –excepto dos– sean películas requiere esfuerzo y atención por parte del público, puesto que la duración total de las cintas roza las cuatro horas de proyección. El mejor de los mundos posibles sería asumir que también la visita a la exposición se convierta en algo recurrente. Se trata de un trabajo que plasma y transforma las imágenes de formas muy distintas, unas veces recurriendo a formatos históricos pero no profesionales, como el 16mm, otras apropiando material y combinándolo con imágenes creadas por el artista, otras utilizando la tecnología para subrayar aspectos más fílmicos, más propios del cine propiamente hablando. El trabajo constata la dificultad de pensar la Historia a través de imágenes, por esto la experiencia de las mismas es tan o más importante que lo que éstas cuentan.

Sería erróneo describir su trabajo como cine “documental” aunque en sus películas la relación entre registro, memoria y testimonio esté en un primer plano. En las diferentes etapas que constituyen su obra fílmica se constata que la historiografía es un ejercicio de interpretación de imágenes y de espacios, al tiempo que se nutre del escuchar y el hablar. La recepción y la producción del pasado depende en gran medida de una inestable y compleja negociación que cada uno de nosotros como sujeto y parte de un colectivo, como sociedad, establece entre los hechos y la ficción. Lo que los diferentes trabajos de Deimantas Narkevičius nos dan a entender es que resulta tan factible mitologizar lo real, aquello que realmente ha ocurrido o está ocurriendo, como descubrir que los mitos son capaces de engendrar fuertes efectos de realidad. La necesidad de comprender la relación entre la memoria de lo vivido y



- 1.- *Desaparición de una tribu*. 2005. 9'16"
- 2.- *La cabeza*. 2007. 12'15"
- 3.- *Historia*. 1998. 7' y 30"
- 4.- *Campeño*. 2002. 19'
- 5.- *El efecto bomba dormida*. 2008. 15'40"
- 6.- *Matrioškas*. 2005. 23'36"

la memoria de lo imaginado queda patente en trabajos como *Scena*, *Energía de Lituania* y, de un modo más radical, en uno de sus últimos trabajos, *Regreso a Solaris*, por citar tres ejemplos. Esta última película supone llevar al extremo un método de trabajo frecuente en su obra, el ensamblaje de materiales de naturalezas muy diferentes. Siguiendo la definición del filósofo Manuel de Landa, se trata de combinar elementos que conforman los “contenidos” de la historia, en este caso los espacios arquitectónicos concebidos por el proyecto moderno para traducir la racionalidad del progreso, con otro tipo de material diametralmente distinto, como es la referencia a un clásico del género del cine de ciencia ficción, como es el caso de *Regreso a Solaris*. Este juego aparente entre referencias a un proyecto histórico real y a una utopía de ficción tiene como objetivo poner en evidencia el hecho de que la Historia es un material complejo, heterogéneo y no lineal.

En los diferentes trabajos, los aspectos lingüísticos, el alcance de las diferentes narrativas que concatenan cada uno de los protagonistas, tienen tanta importancia como la dimensión visual, la investigación del espacio que tiene lugar mediante la cámara. Desde el primer momento, el espectador está inmerso en una situación en la que tiene que discernir entre pasados útiles y aquellos descartables, al tiempo que debe caer en la cuenta de la importancia que tiene “recordar el futuro”, es decir, producir un imaginario colectivo de lo que está por llegar.

Chus Martínez
comisaria de la exposición



Desaparición de una tribu, 2005

Título lituano: *Genties išnykimas*. Título inglés: *Disappearance of a Tribe*
Vídeo Betacam SP, b/n, sonido estéreo, duración: 9'16"
Formato de exposición: DVD

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

La desaparición de una tribu es la continuación a una serie de obras que examinan el periodo de experimentación social radical que se produjo en la Europa soviética durante la posguerra. Este análisis no está inspirado por la añoranza de un pasado utópico. La creación de un estado supremo y multicultural bajo el paraguas ideológico de una comunidad socialista internacional que abarcase casi la mitad del planeta es, irónicamente, similar al movimiento actual y a los retos que nos plantea la integración de la Unión Europea. *La desaparición de una tribu* es un montaje cinematográfico de fotografías personales que retrata la historia de una familia. Las imágenes representan una vida común durante la era socialista y esa experimentación que parece haberse perdido por completo.

La cabeza, 2007

Título lituano: *Galva*

Título inglés: *The Head*

Película de archivo de 35 mm transferida a vídeo Betacam SP, color, sonido monoaural, idioma original: ruso y alemán, subtítulos en castellano, duración: 12'15"
Formato de exposición: DVD

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Donación del artista

De vuelta a casa, caminando por la Avenida Gediminas (anteriormente llamada Avenida Lenin), me sumergí en una multitud rebosante de entusiasmo que esperaba que sucediese algo. Ésa era la sensación predominante durante los meses de agosto y septiembre de 1991, justo después del fallido golpe de estado en Moscú para recuperar la colonia lituana. En el ambiente se respiraba un cambio inminente, aunque no estaba claro qué tipo de cambio se produciría ni qué traería consigo. Las revoluciones de terciopelo transcurrieron en un clima bastante pacífico (la élite comunista también las refrendó) y no se levantaron fronteras de separación ni étnica ni política —al menos en ese momento— ni se señaló con el dedo a ningún enemigo claramente diferenciado (los supuestos colaboradores desaparecieron en las lejanas cuencas de Rusia o se mezclaron con esa misma multitud jubilosa) al que se pudiese identificar como “el derrotado”. Al principio, la muchedumbre entusiasta comenzó a desmontar espontáneamente los símbolos del régimen comunista (aunque el comunismo, en su sentido puro, no se había llegado a aplicar) y sus objetos de propaganda política pública: los monumentos. En las Repúblicas Soviéticas, estas esculturas se interpretaban más que nada como señales de dominación del estado ocupante. La movilización pública para liberarse pacíficamente de la ocupación rusa era un deseo fundamental del pueblo lituano, y se llevó a cabo con firmeza y perseverancia durante los años que siguieron. Entretanto, el proceso de desintegración y transformación del estado burocrático socialista sigue su curso, aunque todavía tiene que implantarse en todas las áreas del sector público. De ahí que en cuestión de días, con el apoyo de las multitudes alegres, se desmantelaran los monumentos del Realismo Socialista: los ideólogos comunistas, los creadores del estado soviético y los retratos de las figuras políticas subsiguientes. Los monumentos de ese mismo periodo y estilo que representaban a figuras culturales lituanas no corrieron el mismo destino. Los monumentos desmontados se almacenaron y se olvidaron, como si, por el momento, se hubiesen agotado todas las ideas sobre qué hacer con ellos. Ningún periodo histórico pasa sin dejar huella, y sus secuelas no desaparecen de manera natural, especialmente cuando se trata de una corriente tan dramática, extensa, radical y abrumadora como la soviética. Tras casi dos décadas, sigue siendo difícil reflexionar sobre ese periodo sin buscar culpables y resulta incómodo analizar su génesis cultural. Además, el cambio de la estética contemporánea es tan definitivo que el pasado soviético es sencillamente difícil de reconocer, y la herencia es de tal envergadura que ha dejado una huella más duradera de lo que cabría esperar. Las circunstancias históricas de la Guerra Fría son bien conocidas, y suelen recordarse con nostalgia no sólo en el antiguo bloque oriental. A pesar de esta conciencia, cabría cuestionarse si la sinécdoque visual de esa época —el Realismo Social— se ha evaluado correcta-



Escultura de un hombre en un parque de Grūto

mente y si, en general, la gente es consciente de que una de sus disfunciones consistió en copiar la modernidad internacional. Este estilo neoclásico que sintetizó el realismo cotidiano proporciona más información auténtica que muchos de los análisis políticos de ese periodo. El arte de la época soviética ha conservado su sorprendente y patente cinismo expresivo mientras la creatividad individual se veía reducida a la mínima expresión ante las exigencias canónicas. Por consiguiente, estos objetos constituyen la herencia visual del terror político y son monumentos de la presión psicológica (y represión intencionada y financiera) ejercida sobre la creatividad individual. No obstante, no hay que confundir las cosas. Los objetos de esa época no son un crimen. Son más bien testigos de los crímenes de la historia, una herencia visual de la época, que debemos conservar y valorar si queremos sentir algún tipo de compasión por lo que perdieron las personas que la vivieron y diferenciar a los individuos de sus obras de arte de limitada creatividad, aunque las consecuencias de esta represión estética aún sigan estando presentes en el antiguo bloque oriental. Entre tanto, las artes del bloque occidental protagonizaron un desarrollo dinámico que incluso ahora parece acelerado por las situaciones políticas relativas. La retirada de monumentos de las plazas centrales de las ciudades de Europa del Este suaviza o falsifica plásticamente la evolución de la historia del arte y la política. La nueva generación de artistas (y de ciudadanos) difícilmente tiene la posibilidad de percibir que durante 45 años la libertad de expresión individual y de crítica de la ideología dominante no estuvo permitida. Por su propia naturaleza, los monumentos del Realismo Socialista son representativos de su época. También podríamos preguntarnos ¿con qué justificación y derecho deberían conservarse? Como diseño visual del periodo histórico o, sencillamente, estilo de moda, el Realismo Socialista es un estilo artístico con idéntico valor al de los movimientos artísticos del siglo XX, aunque sus principios diverjan radicalmente del arte moderno. Era un estilo artístico al servicio de la ideología, que formalmente hacía referencia a un clasicismo que también distaba mucho de ser democrático. Esta diferencia esencial resulta paradójica y lo

mantiene vivo al inspirar a artistas contemporáneos desde los comienzos mismos de la caída del comunismo, corriendo el velo de la nostalgia de la utopía fracasada incluso varias décadas antes de su final “oficial”. Como tales, las obras del Realismo Socialista se pueden exponer en los museos de arte junto a obras de otros movimientos canónicos a modo de testimonio histórico de igual valor. Estas obras son representativas de la brecha que se abrió en ese momento y dividió una Europa hasta entonces unida. Los monumentos, que hasta hace poco eran símbolos de los espacios públicos más importantes, no deberían exponerse en carruseles de parques temáticos concebidos como legados indefinidos, cual muestras de agradecimiento por los importantes logros del pasado, cual actos de veneración de lo corrupto (1). Sin duda, lo que causaría un mayor efecto sería —si se pudiese— volver a colocar las esculturas en sus antiguas ubicaciones, al menos durante determinados periodos. El entusiasmo de principios de la década de 1990 no fue en vano; las protestas espontáneas y sinceras de las masas cambiaron el significado simbólico de los monumentos. Las esculturas gigantescas perdieron su significado político y su significado ideológico. Se desacralizaron. Los monumentos volvieron a convertirse en esculturas, en piezas escultóricas que, como cualquier otra, podían transportarse, depositarse, mostrarse en otro lugar o devolverse a sus antiguos emplazamientos. Mi propuesta para Skulptur Projekte Münster 07 es desmontar el monumental retrato escultural de Karl Marx que se alza en la ciudad de Chemnitz, transportarlo a Münster para la exposición y, después, devolverlo a su lugar de origen en Chemnitz.

(1) Hay un parque de esculturas soviéticas de este tipo en Lituania y otro en Hungría; me refiero al Grūto Parkas de Lituania que sale en mi obra *El papel de toda una vida* (2003).

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

Historia, 1998

Título lituano: *Istorija*

Título inglés: *His-story*

Dos películas. Proyección en pantalla doble

Primera parte: película de 35 mm, b/n, sonido monoaural, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 7’
Formato de exposición: 16 mm

Segunda parte: película de 16 mm en bucle, b/n, sin sonido, 30”

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

Esta película se ha rodado con material auténtico de manufactura rusa que data de la década de 1960. En ella, personas muy cercanas a mí y yo mismo contamos la historia de mis difuntos padres. En la película, mi pareja y yo tenemos aproximadamente la misma edad que tenían mis padres en la década de 1960, cuando se produjo el *boom* del cine realista soviético. La diferencia es que en esa época habría sido imposible contar una historia política.

Campesino, 2002

Título lituano: *Kaimietis*

Título inglés: *Countryman*

Película de 16 mm, color, sonido monoaural, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 19’

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

La narración de *Campesino* está basada en los monólogos de dos individuos que no se conocen. El personaje masculino es un joven escultor que está a punto de abandonar su país. Por su parte, el texto del personaje femenino se ha grabado justo después de que abandonase su país natal. Ninguno de los dos emigra por motivos económicos ni políticos, sino porque ambos comparten el deseo de vivir una experiencia nueva en otro país, en un contexto cultural distinto. Estos dos jóvenes abordan temas personales importantes en un relato no lineal. La estructura visual de la película hace alusión a las historias de los dos narradores, que permanecen constantemente en el anonimato. Cuando habla el escultor, se ve el rostro de una escultura realizada por él mismo, que representa a un héroe nacional, mientras que durante el monólogo de la joven estudiante desfilan fotografías de sus primeros días en una ciudad extranjera. Todas sus reflexiones sobre el viaje, el hecho de abandonar su país y las experiencias que han tenido en el extranjero se comparan con lo que les inspira su punto de partida, su ciudad —que conocen tan bien— y los momentos de partir, que ahora se han convertido en recuerdos.

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

El efecto bomba dormida, 2008

Título lituano: *Nesprogusios bombos poveikis*

Título inglés: *The Dud Effect*

Película de 16 mm transferida a vídeo HD, color, sonido estéreo, idioma original: ruso, subtítulos en castellano, duración: 15’40”
Formato de exposición: Blu-ray Disc

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

El embrión de esta película está en las bases soviéticas de lanzamiento de misiles nucleares abandonadas. Aquí, en Lituania, hay una base de este tipo. Se cerró en 1977, pero su estructura subterránea sigue impresionando por su envergadura. He conocido a algunas personas que trabajaron en ella y que me han proporcionado cuantiosa información sobre su funcionamiento. Quería hacer una película que hablase del lanzamiento de uno de estos misiles desde este lugar en Lituania. Por fortuna, esto no llegó a suceder durante la Guerra Fría sino en el contexto actual de la nueva crispación política entre el oeste y el este (incluida Rusia).

Parece que el temor —que creíamos extinto— ante un posible ataque nuclear está resurgiendo del pasado. La otra fuente de inspiración de este proyecto es la película de Peter Watkins *El juego de la guerra*. Mi objetivo no es comentar la película, pero el hecho de que se haya rodado en 1965 demuestra una inquietud personal y colectiva frente al peligro de la carrera armamentística nuclear en la Inglaterra de la década de 1960. Desgraciadamente, esa preocupación jamás se dio en los ex-países del este. Me inquieta el hecho de que hoy en día exista una voluntad mucho menor de comprender el potencial mortífero de las armas de destrucción masiva que aún existen. En esta obra, quería (re)crear el lanzamiento de un misil de tipo R-14 desde este emplazamiento. No he utilizado ni animación ni tecnología en 3D para representar el acto. Lo que quería era más bien filmar este territorio natural bastante extenso (con las ruinas de la base) así como la estructura de las catacumbas con la intención de provocar un sentimiento psicológico de consternación ante la posibilidad de un acto de estas características y consecuencias. Por otro lado, he utilizado imágenes de archivo de la década de 1970 filmadas en los alrededores, en Lituania (de hecho la zona es magnífica, es uno de los pocos parques nacionales del país que posee una fauna rica). También hay algunas fotos en blanco y negro únicas del complejo de lanzamiento del R-14 preparado para el ataque, que se hicieron durante una sesión de entrenamiento práctico en un lugar casi idéntico. Para recrear el «lanzamiento», he recurrido a los modestos medios del *collage* cinematográfico (como una sugerencia) con las fotografías en blanco y negro y el sonido de las órdenes dadas en ruso. De hecho, he conocido a un oficial ruso que aún las recuerda de memoria.

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

Matrioškas, 2005

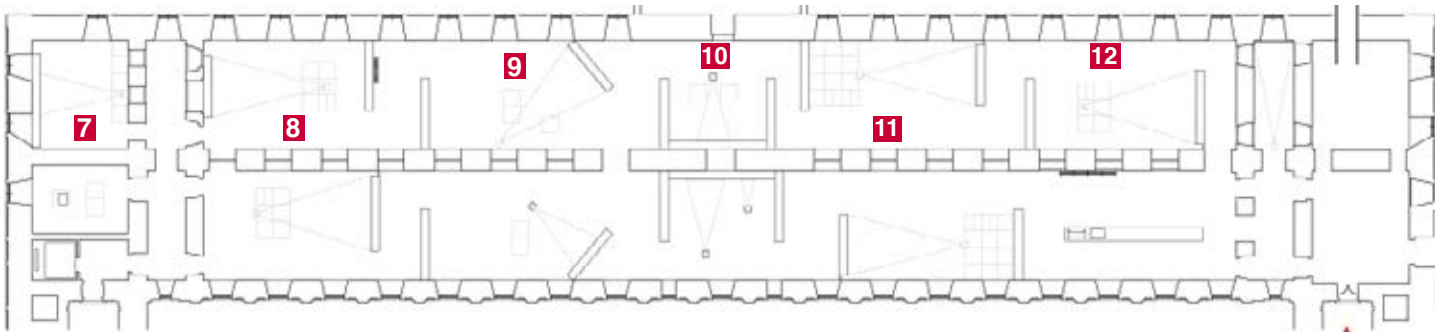
Título lituano: *Matrioškos*

Vídeo Betacam SP, color, sonido estéreo, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 23’36”
Formato de exposición: DVD

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Escultura de un hombre en un parque de Grūto, Lituania, 2003.

Matrioškos es un vídeo de estilo documental que recrea una historia de ficción. Tres actrices profesionales que han participado en el proyecto de televisión “Matriojskas” producido por VTM en Bélgica narran de nuevo el guión de la película como si se tratase de un relato biográfico. La historia de ficción , “basada en una historia real”, se presenta como un documental sobre la experiencia de tres individuos. El proyecto cuestiona el actual desequilibrio entre la narrativa de ficción y la práctica documental en los medios populares contemporáneos.



7.- *Se cumple la leyenda*. 1999. 68'15"
8.- *Energía de Lituania*. 2000. 17'36"

9.- *Una vez en el siglo XX*. 2004. 7'56"
10.- *Europa 54° 54' - 25° 19'*. 1997. 9'

11.- *Scena*. 2003. 9'30"
12.- *Regreso a Solaris*. 2007. 18'28"

Se cumple la leyenda, 1999

Título lituano: *Legendos išsipildymas*. Título inglés: *Legend Coming True*

Película super 8 mm transferida a vídeo Betacam SP, color, sonido estéreo, idioma original: ruso y yiddish, subtítulos en castellano, duración: 68'15"

Formato de exposición: DVD

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (R. AD04937)

La película está montada en tres partes.

Primera parte: Una niña lee con voz temblorosa un fragmento de una leyenda romántica sobre una ciudad que se supone que se hará mundialmente famosa. En efecto, la fama le llega a mediados del siglo XX, cuando Vilna se convierte en un símbolo del Holocausto.

Segunda parte: Fania Brantsovskaya cuenta la historia de su juventud en la Vilna de la preguerra y la guerra. La topografía esencial de esta película la conforman cuatro aspectos de la ciudad: la calle de la niñez, la fachada de la escuela, el patio del gueto y el bosque de Rudininkai. Todos estos emplazamientos están dramáticamente asociados a la historia judía de Lituania y, visualmente, se han mantenido prácticamente intactos desde mediados de la década de 1940. Se programó una cámara súper 8 para filmar un fotograma por minuto durante un periodo de 24 horas. De esta manera, se condensó un rodaje de 24 horas en 14 minutos de visionado. El resultado es similar a una película animada. Se han comprimido cuatro días con sus correspondientes noches en una historia de una hora de duración. El relato de Fania ensarta la historia del siglo XX.

Tercera parte: Chasia Spannerflieg interpreta una canción de la resistencia en yiddish, exactamente como lo hizo sobre el escenario de un pequeño teatro durante los años del gueto. Chasia no ha accedido a contar su historia en la película (más adelante supe que su experiencia de esa época fue aún más dramática).

Energía de Lituania, 2000

Título lituano: *Lietuvos Energija*

Título inglés: *Energy Lithuania*

Película de super 8 mm transferida a vídeo Betacam SP, color, sonido estéreo, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 17'36"

Formato de exposición: DVD

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (R. AD04936)

Una sociedad instrumental, orientada a la producción, a la realización concreta de las visiones de vanguardia de comienzos del siglo XX. En la Lituania de la segunda mitad del pasado siglo tuvieron lugar unos cambios muchísimo más radicales de lo que las obras de arte de la época nunca les permitirían percatarse. En Lituania las ideas de vanguardia del arte del siglo XX se plasmaron con más éxito en otros aspectos de la vida. Ésa es la razón por la que he estado buscando impulsos temáticos y estéticos para mis películas en la realidad de la sociedad industrial. La película *Energy Lithuania (Energía de Lituania)* es un estudio documental de una instalación industrial (una central eléctrica), que incluye conversaciones con personas que han trabajado allí. Aunque la central eléctrica está en funcionamiento, ahora se ha convertido en una especie de museo del pensamiento industrial. Sin embargo, el sustento de miles de personas depende de ella. No será sencillo reformar la sociedad industrial. El mayor reto es buscar un sustituto intelectual creíble para el romanticismo industrial positivista.

Una vez en el siglo XX, 2004

Título lituano: *Kartą XX amžiuje*

Título inglés: *Once in the XX Century*

Vídeo Betacam SP, color, sonido monoaural, duración: 7' 56"

Formato de exposición: DVD

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Esta película se ha realizado con material de vídeo existente. En los archivos de la Televisión Nacional Lituana, el artista adquirió metraje que documenta el desmontaje de una escultura de Lenin. Y para tener dos perspectivas distintas del mismo acontecimiento, compró por otro lado fragmentos que documentan la misma acción filmada por un reportero independiente. Esas imágenes de Lenin suspendido sobre la muchedumbre de Vilna han sido mostradas por la CNN en



multitud de ocasiones en estos últimos diez años como símbolo de la desintegración de la Unión Soviética y del fracaso del comunismo. En *Una vez en el siglo XX*, la manipulación realizada en el montaje nos lleva a creer que las masas están logrando erigir la estatua de Lenin y lo festejan. Esta obra no habla de la nostalgia. En muchos países de la Europa del Este (cuya economía está sometida actualmente a un desarrollo neoliberal extremo), mucha gente echa en falta determinadas ideas sociales, determinados sueños e incluso determinadas utopías. Mientras que la propia realidad de la Unión Soviética está cayendo en el olvido para la mayoría de los europeos del este, las ideas socialistas resurgen como una alternativa posible a este neoliberalismo extremo. Para la generación más joven, el comunismo se ha convertido en algo muy exótico. De hecho, ya no se lo asocia a un régimen de terror contra la individualidad ni a una ideología de colonización de naciones enteras. Por otro lado, los nuevos políticos niegan el pasado reciente de los países del este. Algunos de ellos (que iniciaron su carrera política antes de que se produjesen los cambios de la década de 1990) están creando una especie de derecha populista. En muchos casos, su retórica recuerda a cosas del pasado. En la posibilidad que vuelva a repetirse un pasado que, sin embargo, no es tan lejano, hay algo que asusta.



Europa 54° 54' – 25° 19', 1997

Película de 16 mm, color, sonido monoaural, idioma original: inglés, subtítulos en castellano, duración: 9'

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Se trata de un sencillo documental sobre un viaje que hice una mañana desde mi antiguo piso hasta el centro geográfico de Europa. Guión: Un viernes por la mañana sentí la necesidad urgente de ver el centro de Europa. Aunque hacía mucho tiempo que era consciente de que Lituania era el centro de Europa, nunca le había concedido demasiada importancia a este hecho por considerarlo como uno de los numerosos fenómenos de ideología etnocéntrica propios de los países jóvenes.

Esa mañana, me pregunté cuál era mi relación con este hecho geográfico. Me da cuenta de que también se trataba del centro de mis viajes, del punto central en el tiempo de los momentos que había pasado fuera. Miré el mapa tratando de recordar el tiempo que había pasado en Rusia, en lugares situados al este de este centro. Descubrí, no obstante, que había pasado la misma cantidad de tiempo en el oeste. Las distancias que había recorrido en distintas direcciones también se repartían de manera equitativa en torno a la ciudad que conocía mejor. Así que decidí ir a visitar el centro de mis viajes y del tiempo que había pasado fuera. Al acercarme a ese lugar, tuve el sentimiento de que ya había estado allí, de que ya lo había visto. Quizá estuviese en Lituania, en algún lugar de Rusia o de Polonia. Podría haber sido cualquier punto de Europa.

Scena, 2003

Película de super 8 mm transferida a vídeo Betacam SP, color, sonido estéreo, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 9'30"

Formato de exposición: DVD

Cortesía del artista, Jan Mot, Bruselas, gb agency, París, y Galerie Barbara Weiss, Berlín

Esta película está inspirada en la arquitectura del edificio que alberga el CAC, el Centro de Arte Contemporáneo de Vilna, en Lituania. Deimantas Narkevičius ha trabajado en esta institución durante más de nueve años y describe la situación del CAC como utópica. «La arquitectura de este edificio está relacionada con la modernidad funcional soviética de la década de 1960. Se construyó para albergar el pabellón del 50 aniversario de la Revolución de Octubre y, en esa época, se conocía como «El palacio de las exposiciones». Hasta principios de la década de 1990, el centro estuvo destinado a las exposiciones de arte oficial. Irónicamente, justo a comienzos de la década de 1990 —y esto por motivos irracionales— el edificio se convirtió en el Centro de Arte Contemporáneo con su propio programa artístico independiente. El programa de esta institución es tan ambicioso que no



existe ninguna otra institución en Lituania capaz de hacerle ni siquiera un poco de competencia.

Además, a causa del programa de arte contemporáneo, se ha producido una disminución radical del número de visitantes con respecto a la época en que la institución era el Palacio de las Artes y gozaba de un programa artístico destinado al gran público. Como resultado, la institución se ha aislado dentro de la infraestructura local porque jamás ha puesto en riesgo su programa con el objetivo de “recuperar las masas”. La construcción moderna se ha convertido en una especie de refugio para las personas que trabajan en ella. En la institución existe una vida cotidiana que parece estar en contradicción con este propósito, pero, de hecho, las personas que trabajan allí son las que posibilitan esta utopía con sus actividades, e incluso sin ser del todo conscientes de ello.

Regreso a Solaris, 2007

Título lituano: *Aplankant Soliarį*

Título inglés: *Revisiting Solaris*

Película de 35 mm transferida a vídeo HD, color, sonido estéreo, idioma original: lituano, subtítulos en castellano, duración: 18'28"

Basado en un texto original de Stanislaw Lem

Formato de exposición: Blu-ray Disc

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (R. AD04938)

El futurólogo Stanislaw Lem predecía que el desarrollo tecnológico acabaría dominando las relaciones humanas. La inteligencia artificial —la máquina— pretendería incluso llegar a reemplazar los sentimientos inherentes a los seres humanos. “Eso no ocurrirá”, declaró Lem en una de sus últimas entrevistas. Sabía que la verdadera inteligencia artificial no podría crearse, aunque cada vez aparecerían imitaciones mejores. El aparato electrónico conocido como ordenador ya está supuestamente dotado de inteligencia. Es incluso capaz de ser un interlocutor consciente para los seres humanos: no se trata ni de una decepción ni de una sustitución, sino de una imitación. En *Solaris*, el drama espacial de Lem, aparecen proyecciones psíquicas materializadas, basadas en la memoria de los individuos. El astronauta Chris Kelvin recibe visitas de una mujer completamente idéntica a su difunta esposa. El legendario director de cine Andrej Tarkovski llevó al cine en 1972 una adaptación bastante libre de la novela. En su película, Tarkovski agregó un componente familiar: el astronauta visita a su padre en el hogar familiar antes de partir al espacio. Además, una parte bastante larga de la película transcurre en la Tierra: la partida del astronauta al espacio y su regreso a la Tierra al final de la película, cuando vuelve a la casa de su padre. Tal como está construida —o de manera más precisa, compuesta— la película, los encuadres de las escenas de la naturaleza tienen un significado bastante simbólico y están visualmente relacionados con las pinturas del Renacimiento o del Romanticismo. Creo que Tarkovski fue menos crítico que Lem con el creciente impacto de los medios electrónicos (y de los medios en general) en las relaciones humanas. En mi cortometraje, *De visita a Solaris*, el actor Donatas Banionis reaparece en su papel de Chris Kelvin cuarenta años después de que Andrej Tarkovski rodase *Solaris*. *De visita a Solaris* está basado en el último capítulo del libro de Lem, un capítulo que Tarkovski dejó de lado en su versión. En este último capítulo, Kelvin reflexiona sobre su breve visita al «suelo» del planeta Solaris poco antes de regresar de la misión espacial. Como material para visualizar el paisaje de Solaris, he utilizado una serie de fotografías tomadas por el pintor simbolista y compositor lituano Mykalojus Konstantinas Čiurlionis en 1905 en Anapa. Las obras de Čiurlionis están impregnadas de un concepto original del espacio que produce la sensación de un tiempo ilimitado y una extensión infinita. Las imágenes tienen un halo de visión cósmica, de profunda concentración interior. Me parece muy interesante que, en 1971, Andrej Tarkovski filmase precisamente la superficie del Mar Negro en Crimea para representar el paisaje de este océano misterioso.

Los textos de las sinopsis son todos de Deimantas Narkevičius

**Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía**

Santa Isabel, 52, 28012 Madrid
Tels: 91 774 10 00
Fax: 91 774 10 56

Horario de exposiciones

Lunes a sábado de 10,00 a 21,00 h.
Domingo de 10,00 a 14,30 h.
Martes, cerrado

Las salas de exposiciones se
desalojarán 15 minutos antes
de la hora de cierre

Ilustraciones

© Deimantas Narkevičius.
VEGAP, Madrid, 2008

Las visitas virtuales de las
exposiciones del MNCARS
están disponibles en
www.museoreinasofia.es

Patrocinadas por
idealista.com

D. Legal: M-52497- 2008
NIPO: 553-08-008-6

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA