

## PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

En origen, el libro que el lector tiene en sus manos tenía la pretensión de ser una aproximación teórica, a partir del análisis de algunos casos de estudio, a la relación entre arte y archivo a lo largo del siglo XX y primeros años del actual. Pero, obligada por la escasa densidad que delataba el estado de la cuestión sobre el tema, se ha convertido, siguiendo el pensamiento de Foucault, en una historia arqueológica y genealógica de uno de los episodios menos estudiados en su globalidad, no así en lo que respecta a episodios concretos, del arte de los siglos XX y XXI: las relaciones, a veces lineales pero por lo común discontinuas, paradójicas y contradiscursivas, entre el arte y el archivo.

La idea, en realidad la necesidad de plantear el problema, surgió de los debates que se originaron en el curso de doctorado que impartí en la Universidad de Barcelona en el año académico 2002-2003 y en el curso de verano de la Universidad Complutense que dirigí en El Escorial en 2004, y se ha desarrollado durante distintas estancias de investigación como *scholar* en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2003, como *guest professor* en la Columbia University de Nueva York (2005 y 2006) y, especialmente, como investigadora en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2007 y 2008. En ese último año, invitada por Mariano de Santa Ana y Fernando Estévez, tuve la oportunidad de plantear las relaciones entre arte y archivo, junto a otros colegas, en el seminario *Memorias y olvidos del archivo* celebrado en el Centro Atlántico de Arte Moderno, de Las Palmas de Gran Canaria<sup>1</sup>. La redacción final del libro ha sido posible gracias a una nueva estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles (2009) patrocinada en este caso por la beca de investigación «Salvador de Madariaga» concedida por el Ministerio de Ciencia y Educación.

En *Materia. Revista d'Art*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, publiqué en 2005 mi primera aportación al tema<sup>2</sup> y en 2009, en *Autobio-*

<sup>1</sup> Véase Fernando Estévez González y Mariano de Santa Ana (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*, Madrid / Las Palmas de Gran Canaria / Santa Cruz de Tenerife, Lampreave / Centro Atlántico de Arte Moderno / Museo de Historia y Antropología de Tenerife, 2010.

<sup>2</sup> Anna Maria Guasch, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia. Revista d' Art* 5 (2005), pp. 157-183.

*grafías visuales. Del archivo al índice*, publicado en la colección Azul Mínima de Siruela dirigida por Juan Antonio Ramírez, planteé, en un marco conceptual distinto al actual (el autobiográfico), las aportaciones al concepto de archivo en el arte por parte de On Kawara y Hanne Darboven.

En ese proceso de investigación que abarca desde 2002 hasta 2009 he tenido la oportunidad de dar a conocer el proyecto, recibir apoyo y mantener ilustrativos debates, cuando no recibir importante material documental, de Thomas Crow y Thomas Gaehtgens, directores de investigación del Getty Research Institute, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Charles Merewether, Serge Guilbaut, Jorge Blasco y Mariano de Santa Ana. También quiero agradecer la colaboración de Alex Bauzá y, en especial, Erini Grigoriadou, ya doctores cuando el lector lea esta introducción, que participan en el grupo de investigación I+D que dirijo en la Universidad de Barcelona y a partir de éste colaboran en dos grupos de investigación internacionales que trabajan el tema del archivo: *The Contemporary Art and the Archive Research Group* (CARGO), una asociación independiente de artistas, escritores y curadores con sede en la Faculty of Art and Design de la Monash University, Melbourne (Australia), y los grupos de investigación relacionados con el archivo digital *MAP-Media Art Platform*, vinculado al Museum of Contemporary Art de Roskilde (Dinamarca), y *Beyond the Archive: Bit-Mapping*, dirigido por Wolfgang Ernst, teórico de los *media* y profesor de la Universidad Humboldt de Berlín, para quien, desde el punto de vista de la arqueología de los *media*, el ciberespacio, más que por las imágenes, los sonidos o los textos, se interesa por los bits.

Quería también dejar constancia de lo fructífero de mi relación con la profesora de Arte latinoamericano en la Universidad de Texas (Austin) Andrea Giunta, y de la posibilidad de colaborar, junto con Renato González Mello, en el II Foro Internacional Latinoamericano para investigadores emergentes dedicado al tema *Arte-Archivos: América Latina y otras geografías* (octubre de 2010), una colaboración entre la Universidad de Texas, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Barcelona.

Resulta obvio, y a veces inadecuado, decir que no existe arte sin artistas ni historia del arte sin arte. En cualquier caso, quiero subrayar lo enriquecedor que ha sido para mí contar con la complicitad y el conocimiento de Antoni Muntadas, Pedro G. Romero, Ignasi Aballí, Francesc Abad, Daniel García Andújar, Montserrat Soto e Isidoro Valcárcel Medina. En un libro que trata, entre otras cuestiones, de la hipertrofia del recuerdo y del almacenamiento, es de agradecer que los repositorios se conviertan en *loci* vitales y accesibles.

Finalmente, es justo agradecer a Jesús Espino, editor jefe de Ediciones Akal, su empeño y su cuidado exquisito en la publicación del libro, a Joan Sureda su constante apoyo y fe ciega en mi trabajo, y a Ramón Akal, director de Ediciones Akal, que desde hace años me hace patente su confianza en mi producción intelectual, su generosidad y constante apoyo a la colección que dirijo Akal/Arte Contemporáneo.

Barcelona, 22 de diciembre de 2010



## INTRODUCCIÓN

El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes «paradigmas»<sup>1</sup>. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto shock; un paradigma propio de los lenguajes e ismos de las vanguardias históricas desde el Fauvismo y el Cubismo analítico hasta el Neoplasticismo y el Constructivismo. El otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del *collage* o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo.

Esos dos paradigmas no agotan evidentemente todas las tipologías y propuestas artísticas, pero sí constituyen campos básicos en la definición de éstas. Queda, sin embargo, excluida de estos campos una tipología de proyectos o supuestos artísticos que configuran un tercer paradigma: el que de una manera genérica se puede llamar *paradigma del archivo*, que supone una línea de trabajo específica y coherente. Como sostiene uno de los iniciadores de la reflexión sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y el archivo, Benjamin Buchloh, este paradigma implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una «estética de organización legal-administrativa»<sup>2</sup>. Del objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa englobada por los dos primeros paradigmas, el paradigma del archivo se refiere al tránsito

<sup>1</sup> Utilizamos el concepto de «paradigma» tal como fue definido por Michel Foucault para designar un objeto de conocimiento en términos de problematización, dispositivo, formación discursiva y, más generalmente, saber, entendiendo por saber todos aquellos procedimientos y efectos de conocimiento que «un campo específico está dispuesto a aceptar en un momento determinado». Véase Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 10.

<sup>2</sup> Benjamin Buchloh, «Atlas/Archive», en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 32.

que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo. Dicho en otras palabras, si los dos primeros paradigmas connotan el espíritu transgresor de la utopía social y artística propio de las primeras décadas del siglo XX, el tercero, el del archivo, que en su cronología se superpone con los otros dos, manifiesta y forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático.

Al estudio de este «paradigma» dedicaremos este libro buscando sus fuentes, sus precedentes, su genealogía, su desarrollo, sus ejemplos a lo largo de distintos momentos del siglo XX e inicios del XXI, centrándonos en el trabajo de artistas visuales que se han valido del archivo para registrar, coleccionar, almacenar o crear imágenes que, «archivadas», han devenido inventarios, tesauros, atlas o álbumes. Artistas que se valen, además, del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico.

Evidentemente, la diferencia que se da entre el hecho de almacenar o coleccionar y el de archivar es clave para comprender el alcance y la relevancia de este tercer paradigma en el arte contemporáneo. Si el almacenar o coleccionar consiste en «asignar» un lugar o depositar algo —una cosa, un objeto, una imagen— en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar». Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento<sup>3</sup>, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.

A finales del siglo XIX o principios del siglo XX —no en la actualidad, claro está, dominada por los archivos informáticos y cibernéticos— el archivo se podía visualizar a través de la imagen de un espacio polvoriento o como un repositorio de artefactos históricos, espacio y objetos en cualquier caso inertes. A pesar de ello, en los años que señalamos las propuestas de archivo en el campo artístico ya empezaron a actuar como un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro, en lo que se ha denominado el tiempo del «futuro perfecto». Como sostiene Derrida, «la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás»<sup>4</sup>. En este modelo tipológico de conocimiento que según Vanda Zajko<sup>5</sup> ha propuesto Derrida, la dimensión de temporalidad implícita no está definida ni define una progresión lineal que desde el pasado alcanza el presente en el cual el pasado aparece como dominante. Todo lo contrario, esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, París, Galilée, 1995 [ed. cast.: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997].

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> Vanda Zajko, «Myth as archive», *History of Human Sciences* 11, 4 (1998), p. 109.



## Breve estado de la cuestión del problema a estudiar

Tal como ya se ha mencionado, Benjamin Buchloh, siguiendo la estela del artista y teórico Allan Sekula<sup>6</sup> y su estudio de las relaciones entre el archivo y la fotografía policial, fue uno de los primeros historiadores que se planteó el estudio del paradigma del archivo en el arte contemporáneo. Y lo hizo en el catálogo de la primera exposición dedicada a la temática en cuestión, que se presentó (1998) en tres sedes alemanas –Munich, Berlín y Düsseldorf– y, después, en Nueva York y en Seattle (1999). Nos referimos a la muestra *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, que se centró en discernir el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo. La contribución de Buchloh se concretó en el artículo «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe»<sup>7</sup>, que, dentro del apartado *Atlas*, analizaba trabajos de artistas europeos de los años sesenta «coleccionistas de imágenes», entre ellos los de Bernd & Hilla Becher, de deslumbradora homogeneidad y continuidad, y los heterogéneos y discontinuos de Gerhard Richter<sup>8</sup>.

Todo ello ocurría pocos años después de que Jacques Derrida hubiese publicado primero en francés (1995) y un año después en inglés su seminal *Mal d'archive: une impression freudienne*<sup>9</sup>, que puso en la palestra el paradigma del archivo, cuyos inmediatos seguidores lo entendieron como un ejercicio de «apropiación posmoderna» que tenía uno de sus pilares en el primer tercio de siglo en Walter Benjamin, en concreto sus obras *Einbahnstraße* (1928) y *Das Passagen-Werk*<sup>10</sup>, publicada en inglés en 1999, y ya más cercanamente en Michel Foucault y su texto *L'Archéologie du savoir*<sup>11</sup>.

A partir de ahí, tanto en Europa como en Estados Unidos empezaron a ser frecuentes, en distintos géneros y formatos de investigación, de los seminarios a los artículos de revista pasando por las exposiciones, los planteamientos arte-archivo, de lo que es buen ejemplo su inclusión en el encuentro anual de la College Art Association de Chicago titulado *Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive*, de 2001<sup>12</sup>,

<sup>6</sup> Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October* 39 (invierno 1986), pp. 3-64.

<sup>7</sup> Benjamin Buchloh, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* (cat. exp.), Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, y Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp. 50-60.

<sup>8</sup> A pesar de que Benjamin Buchloh fue uno de los primeros en reflexionar sobre el paradigma del archivo, éste ha pasado desapercibido en los planteamientos históricos con voluntad global del arte contemporáneo que han tenido como objetivo prioritario la redefinición metodológica, como es el caso de *Art Since 1900*, cuya redacción no contempló en sus apartados, capítulos o foros de discusión ninguna reflexión, alusión o referencia al concepto de «archivo». Véase Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster y Rosalind Krauss, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2004 [ed. cast.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006].

<sup>9</sup> J. Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, cit.

<sup>10</sup> Existen las siguientes ediciones castellanas: Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, y *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005 (preparado sobre la base del volumen alemán *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982).

<sup>11</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 [ed. cast.: *La arqueología del saber*, México DF, Siglo XXI, 2003].

<sup>12</sup> Véase *Visual Resources. International Journal of Documentation* XVIII, 2 (junio de 2002).

La agencia del lativocentrismo

Edhe varía

Referencia +  
completar su nota 24

que constató la emergente aparición de «formas de archivo» en las prácticas artísticas de la década de los años noventa, o el interés que despertó en teóricos como Hal Foster, que en su artículo «Archives of Modern Art»<sup>13</sup> presentó a Michel Foucault como el responsable de la introducción de la noción de archivo en la reflexión filosófica contemporánea, y que en su «The Archival Impulse»<sup>14</sup> amplió el «impulso del archivo» a los trabajos de Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion y Renée Green<sup>15</sup>.

Al mismo tiempo que en Estados Unidos se empezaban a publicar antologías sobre el archivo como la de Charles Merewether, titulada sintética y significativamente *Archive*<sup>16</sup>, en el ámbito de los estudios europeos incidían en este tipo de estudios eventos como el seminario *Registros imposibles. El mal de archivo*, incluido en las XII Jornadas de Estudio de la Imagen y organizado por Beatriz Herráez y Sergio Rubira en Madrid (2005)<sup>17</sup>, e investigaciones abiertas como *Culturas de Archivo* (I y II parte, [www.culturas-dearchivo.org](http://www.culturas-dearchivo.org)), desarrolladas por Nuria Enguita y Jorge Blasco en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, cuyo objetivo principal fue el análisis de las repercusión del archivo en las formas de acceder a la información y el conocimiento<sup>18</sup>.

Para no alargar en demasía esta información que el lector encontrará diseminada a lo largo de los capítulos de este libro, entre las últimas aportaciones es necesario destacar algunos encuentros internacionales como *The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe*, llevado a cabo en la Tate Modern de Londres en 2004, y los proyectos *Curating Degree Zero Archive* ([www.curatingdegreezero.org](http://www.curatingdegreezero.org)), que incluyen un archivo, una exposición itinerante y una web con la pretensión de recopilar y archivar los catálogos relacionados con el trabajo de más de 100 comisarios internacionales (2008), así como

 <sup>13</sup> Hal Foster, «Archives of Modern Art», *October* 99 (invierno 2002), pp. 81-95. Artículo reproducido en *Design and Crime (and other diatribes)*, Londres y Nueva York, Verso, 2002, pp. 65-82. [ed. cast.: *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004].

<sup>14</sup> Hal Foster, «The Archival Impulse», *October* 110 (otoño 2004), pp. 3-22.

<sup>15</sup> Según Foster, *op. cit.*, los trabajos de los artistas relacionados tienen en común el hecho de convertir una información histórica, a menudo perdida o desplazada, en físicamente presente. Para ello trabajan con imágenes encontradas, objetos, textos e instalaciones usando un sistema no jerárquico, el cual, a decir del autor, es poco habitual en el arte contemporáneo.

<sup>16</sup> Charles Merewether (ed.), *The Archive, Documents of Contemporary Art*, Londres y Cambridge, Mass., Whitechapel y The MIT Press, 2006.

<sup>17</sup> Beatriz Herráez y Sergio Rubira (eds.), *Registros imposibles. El mal de archivo*, XII Jornadas de Estudio de la Imagen, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2006.

<sup>18</sup> Como sostiene Jorge Blasco: «Como soporte y montaje expositivo, el proyecto *Culturas de Archivo* se inserta en un sesgo historiográfico en que buena parte de los sistemas que organizan imágenes y textos comparten una genealogía común. Un proyecto en el que los teatros y palacios de la memoria renacentistas, los gabinetes de curiosidades, las primeras exposiciones científicas, los primeros salones fotográficos, las exposiciones propagandísticas y las cercanas representaciones del Holocausto cruzan la línea entre archivo y exposición». Véase Jorge Blasco y Nuria Enguita, *Culturas de Archivo* (I y II), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, y Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002 y 2005.



diversas publicaciones, entre ellas *Re\_Action: The Digital Archive Experience* (2009)<sup>19</sup>. También habría que mencionar el simposio *Archive/Counter Archive* (Prato, 2009)<sup>20</sup>, que pretendió una reactualización de la «fiebre del archivo» a partir del hecho de que, dado que los efectos de la globalización en sus casi infinitos flujos de información impiden la posibilidad de dibujar un mapa del mundo, se hace preciso proponer sistemas de clasificación que permitan recuperar una memoria que se pueda acotar y sea fiable.

### Campo operativo de *Arte y archivo*

A partir del estado de la cuestión, que evidencia un indudable y progresivo *crescendo*, desistimos en cierta medida de nuestro propósito inicial, que consistía en estudiar los trabajos de los artistas de la década de los noventa en relación a las estrategias del archivo, e intentamos, como ya se ha dicho, plantear una historia deconstruyendo y recodificando conceptos no bien analizados ni diacrónica ni sincrónicamente hasta ahora con el fin último de dibujar una cartografía lo más ajustada posible en relación a las prácticas del archivo a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

Este propósito ha hecho necesario definir, acotar y precisar el campo epistemológico que desde las contribuciones teóricas, filosóficas, literarias o psicoanalíticas ha sustentado la definición del que hemos llamado tercer paradigma, y distinguir las prácticas de archivo de las de almacenamiento, colección y acumulación, que no corresponden a los protocolos de consignación que hemos mencionado; teniendo en cuenta que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema* (consideremos, al respecto, la distinción entre *mnemé* o *anamensis* –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna– e *hypómnema*, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum.

<sup>19</sup> El libro *Re\_Action: The Digital Archive Experience. Renegotiating the Competences of the Archive and the (Art) Museum in the 21st Century*, ed. Morten Sondergaard, Copenhagen, Aalborg University Press, 2009, analiza los desafíos del archivo y del museo en la era de los medios digitales. Véase también *Total\_Action. Art in the New Media Landscape* (cat. exp.), Roskilde, Dinamarca, octubre-noviembre de 2008.

<sup>20</sup> El simposio y el proyecto web *Archive/Counter Archive. Exploring relations between contemporary art and the archive*, realizado en colaboración entre la Faculty of Art and Design de la Monash University de Melbourne (Australia) y el Center for Drawing, un centro de investigación de la University of Arts de Londres, se planteó una serie de cuestiones por las que los artistas contemporáneos se enfrentan a la cuestión del archivo, tanto entendido como fuente como forma. Y ello con un especial énfasis en las relaciones entre el arte contemporáneo y el archivo en zonas no ajenas a los traumas y rupturas históricos. El simposio se celebró en el Monash Center de Prato (Italia) los días 10 y 11 de julio de 2009.

## LA GÉNESIS DEL PARADIGMA DEL ARCHIVO

### Las dos «máquinas» de archivo

Tal como ponen de manifiesto los principales proyectos de archivo de las primeras décadas del siglo XX en el campo de las ciencias humanas y en el de la creatividad artística, con ejemplos, entre otros, como el montaje literario de Walter Benjamin, el montaje visual de Aby Warburg y los archivos fotográficos de los fotógrafos alemanes August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley).

De los proyectos mencionados, unos están próximos a los principios de procedencia, homogeneidad y continuidad, al orden de la ley, como son los de Walter Benjamin y August Sander; otros, por el contrario, se identifican con la pulsión de heterogeneidad y discontinuidad del archivo anómico, como se puede constatar en el de Aby Warburg y, si pasamos al campo de las artes plásticas, en las propuestas dispares, pero coincidentes en el sentido que tratamos, de Kasimir Malevich, Marcel Duchamp y Hannah Höch. Igualmente, si se pasa a analizar el archivo en las producciones artísticas de los años sesenta, se hallan estos dos *modus operandi*, que, en esos años, se pueden ejemplificar, por un lado, en el trabajo de Bernd & Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth y Andreas Gursky, basado en la continuidad y la homogeneidad, y, por otro, en el heterogéneo y discontinuo de Richter.

Estos *modus* explican también las dos máquinas de archivo en relación a su carácter físico: el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización. El propio Derrida, al analizar las posibles repercusiones del «bloc mágico»



de Freud (1925), se preguntaba si la estructura del aparato psíquico, el sistema que Freud asoció al juguete de la pizarra mágica, podría o no resistir la evolución de la tecnología del archivo: ¿podría el aparato psíquico estar mejor representado por diferentes instrumentos tecnológicos de archivar y reproducir –las llamadas prótesis vivas de la memoria– o simulacros de lo vivo, los cuales son utensilios mucho más refinados, como así lo serán también en el futuro, que el «bloc mágico»<sup>1</sup>? Pregunta interesante la que desarrolla Derrida en 1994, pero que parece superada por las propias generaciones tecnológicas de la pizarra mágica.

### El archivo de procedencia

A diferencia, por ejemplo, de una biblioteca, el *modus* del archivo no se basa en un orden semántico o temático sino en el llamado *Provenienzprinzip* o «principio de procedencia», que, si bien tiene su origen en las propuestas del historiador y archivero Philipp Ernst Spieß para ordenar los archivos secretos del castillo bávaro de Plassenburg, no se implantó plenamente hasta mediados del siglo XIX, en Francia con Natalis de Wailly y su reordenación de los Archives du Royaume y de la Bibliothèque impériale, y en Europa central con el Geheimes Staats-Archiv de Berlín (1881). Dicho principio estipula que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo. Este principio, según el cual «el origen debe privilegiar la procedencia más allá del significado», define el archivo como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que éstos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia<sup>2</sup>. A partir de este principio, el archivo, a diferencia de la «colección» o conjunto artificial de documentos producido con criterios distintos del origen, funciona como un inerte repositorio en el que se disponen o almacenan los documentos. Es sólo a través de la lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el historiador tiene acceso y puede reconstruir el pasado, entendiendo que el presente y el futuro están contenidos en este pasado.

Como apunta Mary Ann Doane<sup>3</sup>, buena parte de la historiografía del siglo XX obedeció al deseo contradictorio de analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran en el presente. Una manera de entender el archivo y la historia de la que también

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, París, Galilée, 1995. Hemos consultado la edición castellana: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 32.

<sup>2</sup> Véase al respecto Sven Spieker, «1881. Matters of Provenance (Picking up after Hegel)», en *The Big Archive. Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2008, pp. 17-18. Véase también Wolfgang Ernst, «The Art of Archive», en Helen Adkins (ed.), *For the Archive of the Akademie der Künste*, Berlín, Akademie der Künste/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, p. 93.

<sup>3</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, p. 82.

partici  
Droys  
pecto  
sus do  
sición  
el corn  
sente»  
tento  
fáctico  
presen  
partien

### El psi

An  
incom  
da cor  
que in  
en la p  
marca  
Tal  
impre  
se, en  
bajo l  
chanal  
noción  
a la co  
nálisis  
vamen  
Freud

<sup>4</sup> A  
chos his  
bre los  
tigos oc  
el tamb

<sup>5</sup> E  
conform  
do la ve  
fashiona

<sup>6</sup> C  
tura: «E

<sup>7</sup> H  
(1925),  
1961, p

participaron buena parte de los historiadores alemanes del siglo XIX como Johann Gustav Droysen y, sobre todo, Leopold von Ranke<sup>4</sup>, que, más allá de toda mirada melancólica respecto al pasado, buscó producir relatos de historia donde ya no el pasado sino el archivo y sus documentos eran el punto de partida de la historia, un punto al que Ranke, en una posición contraria a la de Hegel y a su concepto de «filosofía de la historia», se refirió como el correcto «punto de vista». No obstante, la insistencia en el «documento desde el presente» y su voluntad de trabajar con fragmentos más allá de toda metafísica y de todo intento de formular teorías unificadoras (de hecho, Ranke utilizaba las citas o los «hechos fácticos» como fuentes primarias) convirtieron los archivos no tanto en un puente entre el presente y el pasado, sino en un recordatorio de que cualquier cosa podía ser archivada partiendo del supuesto de que era un material remanente, incompleto o fragmentario.

### El psicoanálisis de Freud como modelo del sistema archivo

Ante la racionalidad del *modus* de archivo de procedencia, que, por otra parte, tanto incomodaba a Nietzsche<sup>5</sup>, hay que situar otra manera de entender el archivo relacionada con el psicoanálisis y la teoría del inconsciente de Freud, que, en tal sentido, habría que interpretar como una teoría de la memoria por cómo las impresiones se inscriben en la psique y por cómo la psique es una «tabla», una pizarra, preparada para recibir las marcas (huellas, trazos) de un cierto tipo de escritura.

Tal interpretación la apuntó Jacques Derrida en la conferencia «Mal d'archive: una impression freudienne» que impartió en junio de 1994 en la North London Freud House, en el marco del coloquio internacional *Memory: The Question of Archives*, organizado bajo los auspicios de la Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art. En ella señaló cómo la noción de archivo se podía relacionar con la teoría del psicoanálisis de Freud<sup>6</sup> llegando a la conclusión, a partir de la analogía entre inconsciente y memoria, de que el psicoanálisis debería ser considerado en último término como una teoría del archivo. Efectivamente, en el texto *Notiz über den «Wunderblock»* [Nota sobre el «bloc mágico»], de 1925<sup>7</sup>, Freud presentó una precisa descripción de la psique en tanto que archivo, basada en el

<sup>4</sup> A Leopold von Ranke se le considera pionero de la historia científica en el sentido de plantear los hechos históricos no a través de las ideas, como Hegel, sino a partir de la documentación directa de archivo sobre los hechos (memorias, diarios, cartas, las expediciones diplomáticas y testimonios de primera mano de testigos oculares, etc.) que el historiador no debe juzgar. Su concepto de «objetividad histórica» fue rebatido por el también citado Johann Gustav Droysen.

<sup>5</sup> En el texto «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben» (1874) Nietzsche expresó su disconformidad con una época en la que todo, incluso el presente, era tratado como histórico. Hemos consultado la versión inglesa «On the Utility and Liability of History in Life», publicada en Friedrich Nietzsche, *Unfashionable Observations*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1995.

<sup>6</sup> Con anterioridad a dicha conferencia, ya en 1967 Derrida había escrito un texto sobre Freud y la escritura: «Freud et la scène de l'écriture», en *L'Écriture et la différence*, París, Seuil, 1967, pp. 293-340.

<sup>7</sup> Hemos consultado la versión inglesa en Sigmund Freud, «A note Upon the Mystic Writing Pad» (1925), en *The Standard Edition of Freud's Works*, vol. 19, ed. James Strachey, Londres, The Hogarth Press, 1961, pp. 227-232.



principio de que las trazas de memoria de las percepciones (*Erinnerungsspuren*) no se acumulan de manera permanente en el sistema perceptivo, sino en sistemas de memoria subyacentes, tal como ocurre con los trazos o dibujos que uno puede hacer en el «bloc mágico» (*Wunderblock*) o, mejor, «pizarra mágica», juguete infantil –en la actualidad la pizarra mágica podría ser un PDA sin teclado– que en lo fundamental consiste en un tablero cubierto por dos superficies, una inferior, subyacente, no visible, y otra superior, transparente y visible a simple vista; el niño dibuja o escribe sobre ésta con un estilete u objeto sin grafito o sin tinta, y su dibujo aparece de manera «mágica» en la superficie inferior, la cual se percibe a través de la superior. Lo escrito o lo dibujado se borra de inmediato separando las dos superficies o pasando una barra sobre ellas.

La superficie superior se corresponde con nuestra percepción consciente, que observa el estímulo pero no lo conserva, ya que las trazas permanentes (*Dauerspuren*) del estímulo, como ocurre con los dibujos o escrituras del estilete que se producen en la superficie inferior de la pizarra mágica, quedan aprehendidas en el sistema mnémico inconsciente que subyace a la percepción-consciencia. Pero mientras que en la pizarra mágica no se acumula lo escrito o dibujado en la capa inferior, la psique actúa como un archivo en el que lo que desaparece o se torna ilegible siempre acaba conservándose –registrándose–, de tal manera que nada puede ser definitiva o permanentemente perdido. Ello hace que sea posible enfatizar la primacía de la escritura sobre la percepción en la descripción del inconsciente y, por extensión, de la formación de la memoria. La percepción pura no existe, sostiene Freud; la escritura es un sistema de «relaciones» entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo<sup>8</sup>.

En el *quid* de la teoría psicoanalítica se halla, pues, como señala Derrida, una estructura basada en la noción de archivo, según la cual lo que es escrito y coleccionado por la percepción tanto a nivel consciente como inconsciente es sistematizado según experiencias reconocibles, que pueden ser recordadas y, en último término, archivadas. En este sentido, es interesante anotar que, si bien estructuralmente hay una cierta afinidad entre el modelo de archivo de Freud<sup>9</sup> y los archivos resultantes del «principio de procedencia», lo que los distingue es lo que Derrida denomina «fiebre de archivo», es decir, la pulsión de destrucción, la fuerza *anarchivística* que en la psique erosiona lo que es el principal requerimiento del archivo: la existencia de un lugar externo de consignación.

Pero, en cualquier caso, el discurso del psicoanálisis sobre el archivo, de un modo parecido a la escena de la excavación arqueológica, no sólo versa sobre el almacenamiento de las «impresiones» y el cifrado de las «inscripciones», sino sobre la censura y la represión y, en último extremo, sobre la supresión de los registros; una agresión, supresión o destrucción que se opone a la pulsión inicial del archivo, es decir, a la conservación, y que provoca el olvido, la amnesia y la aniquilación de la memoria como *mnème* o

<sup>8</sup> Jacques Derrida, «Freud et la scène de l'écriture», cit., p. 335.

<sup>9</sup> Al igual que el archivo del siglo XIX permite al historiador reconstruir no tanto la historia sino la «anatomía de otro lugar», también el psicoanálisis está interesado no tanto en el significado de las palabras de los pacientes sino en la «geografía del territorio» del cual emergen. Véase Sven Spieker, *The Big Archive*, cit., p. 49.

anámnesi  
coanalíti  
tivo doc  
consecu  
vido de

*anámnesis*. En este caso, y con una lectura inversa, se puede decir que, en la teoría psicoanalítica de Freud<sup>10</sup>, el archivo como *hypómnema*, como consignación, como dispositivo documental o monumental, como suplemento o representante mnemotécnico, es consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de esta pulsión de destrucción u olvido de la memoria.

---

<sup>10</sup> Véase David F. Bell, «Infinite Archives», *SubStance* 33, 3 (2004), p. 149.



## EL PROTOARCHIVO EN LAS PRÁCTICAS LITERARIAS, HISTORIOGRÁFICAS Y ARTÍSTICAS: 1920-1939

### Una primera aproximación al archivo: Walter Benjamin y el *Libro de los Pasajes*

Con anterioridad a la publicación de sus ensayos sobre las relaciones entre los medios de masas, el arte y las transformaciones culturales (nos referimos a *Pequeña historia de la fotografía*, de 1931, y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, de 1936), Walter Benjamin se había interesado por el «método de archivo» aplicado al análisis cultural en el que iba a ser un proyecto inacabado de archivo: *Das Passagen-Werk* (*Libro de los Pasajes*)<sup>1</sup>, que inicia en 1927, prosigue con interrupciones entre 1930 y 1934, y continúa de una manera más sistemática desde 1937 hasta el año de su muerte en 1940.

Previo a este proyecto habría que mencionar una obra aparentemente menor también en clave de archivo, una serie de «aforismos, bromas y sueños» y comentarios originariamente publicados en la prensa diaria desde 1923 y recogidos o archivados con el título *Einbahnstraße* [*Dirección única*] en 1928. El resultado fue un conjunto de citas inconexas, o una suerte de miscelánea de reportajes, de historias, de anuncios y de imágenes, dispuestos en una dimensión temporal próxima al acto fotográfico: «La construcción de la vida se halla, en estos momentos, más dominada por hechos que por convicciones —sostiene Benjamin— y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunida-

<sup>1</sup> Las primeras noticias de la existencia de esta obra las debemos a Adorno, que la mencionó en un ensayo de 1950. Véase Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 [ed. cast.: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005].

des activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas que es preciso conocer»<sup>2</sup>.

Pero donde Benjamin consolida esta voluntad de leer la experiencia del presente a través de destellos, fragmentos o gotas del pasado es en el mencionado *Libro de los Pasajes*, una obra en la que elimina todo comentario para hacer que los significados (la memoria analítica de la experiencia colectiva del París del siglo XIX) aparezcan a través del montaje del material, buscando el paralelo entre una acumulación de citas y el recurso al montaje cinematográfico quizá inspirado en el documental *Berlin, Symphonie einer Grossstadt* [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] que Walter Ruttmann filmó en 1927. Una técnica, la del montaje, que Benjamin utiliza también en escritos en torno a su teoría de la alegoría, como los dedicados a Charles Baudelaire (1938)<sup>3</sup>, considerados por el propio Benjamin como un «modelo-miniatura» del *Libro de los Pasajes*.

En esas reflexiones sobre Baudelaire —un texto dividido en 45 subtextos—, Benjamin vincula el procedimiento del montaje a la alegoría, que entiende como una respuesta a una primera crisis de la «teoría del arte por el arte», es decir, al concepto de apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y separación entre significante y significado: «La mentalidad alegórica —la propia de Baudelaire y su pasión por el fragmento— selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantiene ninguna relación orgánica»<sup>4</sup>.

En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin utiliza la teoría del montaje como una manera de desmantelar el estatus privilegiado de la unicidad, así como el sistema jerárquico que tal unicidad comporta. Como hizo Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, proyecto casi cronológicamente paralelo en su génesis, Benjamin reconoce que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implica una radical reorientación en la representación y la experiencia del espacio y del tiempo, en el cual tanto los cambios materiales como los conceptuales desembocan en una idea de colapso dentro de una «simultaneidad visual»<sup>5</sup>. Es decir, los cambios en las condiciones materiales de la vida contemporánea conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1968, p. 15.

<sup>3</sup> En los escritos sobre Charles Baudelaire, Benjamin desarrolla aspectos que son categorías fundamentales de los *Pasajes*: lo nuevo, la alegoría, el estilo moderno, el aura, el fetichismo y el montaje. Véase Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938], París, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

<sup>4</sup> Benjamin Buchloh, «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo», en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 91.

<sup>5</sup> Matthew Rampley, «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas», en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 96.

en la lógica  
naban las m  
y el teléfono  
históricos  
neal e irre  
noción de  
va de un a

El *Libro*  
cíclico dis  
autobiogr  
puestos en  
bum de h  
en carpet  
anotacion  
zadas en  
dad de su  
re», «Te  
con colo  
de, el ne

La el  
las galer  
na, sin d  
de la Pr  
nament  
por Pic  
su parti  
ciales. L  
pasado  
ria por  
te del p  
vus de  
de alej  
la boc  
toria.  
dena c  
ruina,  
compu  
do en  
empu

ge. Col  
Henry



en la lógica de la representación cultural. Es quizá gracias a algunos ingenios que laminaban las nociones de tiempo y espacio (Warburg hablaba en este sentido del aeroplano y el teléfono) como la cultura se empezaba a entender mejor en términos espaciales que históricos. Lo cual no sólo significaba un primer revés respecto al modelo de historia lineal e irreversible vigente desde la Ilustración, sino un necesario replanteamiento de la noción de historia en el que la idea de un «espacio cultural» debía sustituir a la narrativa de un acontecimiento histórico<sup>6</sup>.

El *Libro de los Pasajes* hace del «almacenamiento» su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las que el autor alterna documentos autobiográficos con citas sobre fuentes ya publicadas y, en general, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas movibles o, pensando en clave digital, como una base de datos, archivados en carpetas temporales<sup>7</sup>. La historia de Benjamin queda fragmentada y archivada en anotaciones, borradores y listas de cuestiones similares a «tomas fotográficas» y organizadas en 36 categorías con títulos descriptivos como «Moda», «Aburrimiento», «Ciudad de sueño», «Fotografía», «Catacumbas», «Publicidad», «Prostitución», «Baudelaire», «Teoría del progreso», «Flâneur», con sus códigos de reconocimiento identificados con colores; unas series dominadas por el color azul, otras por el naranja, el rojo, el verde, el negro, el marrón, el rosa, el púrpura y el amarillo.

La elección por parte de Benjamin del montaje como el vehículo para su relato de las galerías del París de fines del siglo XIX, en su desafío al progreso lineal, se relaciona, sin duda, con el papel del montaje en las prácticas artísticas de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial, prácticas en las que los artistas se apartaban paulatinamente del concepto de disrupción espacial propio del *collage* practicado, entre otros, por Picasso y Braque. El procedimiento del montaje le sirvió además a Benjamin para su particular desafío de desarrollar el concepto de historia a partir de metáforas espaciales. Presentar la historia como un montaje implicaba una manera de «telescopiar el pasado a través del presente» y, en definitiva, de sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica, en la que lo nuevo se escinde definitivamente del progreso, tal como Benjamin expuso en su famosa descripción del *Angelus Novus* de Paul Klee: «En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la Historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediabilmente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>7</sup> Véase al respecto Susan Buck-Morss, «Researching Walter Benjamin's *Passagen-Werk*», en *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* (cat. exp.), Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, y Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp. 222-225.



montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso»<sup>8</sup>.

## El modelo epistemológico del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

En relación con esa noción antipositivista de la historia, se sitúa el interés por la memoria histórica y por el concepto de historia como recuerdo de Aby Warburg expresado en su *Atlas Mnemosyne*, un archivo «visual» más allá de la interpretación lineal de la historia del arte, en el que Warburg empezó a trabajar en 1925 tras ser dado de alta en la clínica psiquiátrica Bellevue Sanatorium de Kreuzlingen y que desarrolló sistemáticamente entre 1928 y 1929, año de su muerte.

Teniendo como referencia científica los trabajos sobre la memoria o *mnemé* (de Mnemea, la musa griega de la memoria) del biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang<sup>9</sup>, según el cual en cualquier organismo vivo todo estímulo o experiencia externa o interna deja una «huella mnémica» (o engrama) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada, Warburg acuñó el concepto de engrama cultural, entendiendo los engramas como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura. Consecuentemente, la memoria cultural no es una memoria inerte, sino activa, que puede recuperar las huellas o engramas del pasado que, con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente<sup>10</sup>.

Con este punto de partida, Warburg construyó los paneles del *Atlas Mnemosyne*, que consisten en conjuntos aleatorios de imágenes de muy diversa procedencia elegidas por motivos recurrentes de temas que manifiestan la pervivencia o recuperación de los engramas: fotografías y reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, obras arquitectónicas, murales, miniaturas, relieves, imágenes de prensa, recortes publicitarios, mapas, esquemas, postales, sellos, etc., de todas las épocas y no exclusivamente de civilizaciones occidentales, imágenes todas ellas dispuestas de una manera aparentemente azarosa. Hablaríamos, por tanto, de agrupamientos visuales en paneles, independientes unos de otros, basados en impresiones organizadas en cadenas estructurales según afinidades morfológicas y semánticas<sup>11</sup>. A través de estos agrupamientos, que Warburg hacía y deshacía y de los que sólo conservamos fotografía de un estado de 79 paneles, el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-

<sup>8</sup> Walter Benjamin, «Tesis de Filosofía de la Historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 183.

<sup>9</sup> Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, Engelmann, 1904. Véase al respecto Daniel Schacter, *Forgotten Ideas, Neglected Pioneers: Richard Semon and the Story of Memory*, Filadelfia, Psychology Press, 2001.

<sup>10</sup> Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, p. 88.

<sup>11</sup> Véase al respecto Benjamin Buchloh, «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de postguerra», en José Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Visor/Fundación Argentaria, 1988, p. 65.

cultural q  
to que for  
presentaci

Warbu  
cula a trav  
dual, pero  
viado cual  
así un con  
no de sign  
medida rizi  
burg «selec  
combinacio  
todo de col  
terial y reo  
denar sus fi

Este pro  
una clara vo  
establecida  
y categorías  
de deducir  
sión definiti  
y «colectiva  
truyendo un  
a partir de u  
denominada

Como pl  
establecer u  
yas investiga  
ficado de la  
tas interrupc

<sup>12</sup> Ernst Ge  
de Londres, I  
Alianza, 1992, p

<sup>13</sup> Véase Ab  
drid, Akal, 2010  
Madrid, Museo

<sup>14</sup> Michel F  
va forma de histo  
cas largas. Fouca  
vastadas unidades  
cault, *L'Archéolog  
saber*, México DF

<sup>15</sup> Hemos co  
ings, vol. 2, 1927  
dres, The Belkna



cultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *phatosformel*, en tanto que formas *-formulae-* portadoras de sentimientos *-pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.

Warburg repiensa, pues, la historia del arte mediante un archivo icónico que se articula a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con el valor individual, pero a la vez relacional, de cada imagen, de la que se ha eliminado o, al menos, obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden estético y de procedencia. Se crea así un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden cronológico o temático –aunque no de significación– que responde a un pensamiento histórico «subjetivo» y en buena medida rizomático, activado desde el presente. Tal como planteó Ernst Gombrich, Warburg «seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de un modo infinito [...]. El método de colgar fotografías en un panel representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente»<sup>12</sup>.

Este proyecto de archivo icónico que es el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, es fruto de una clara voluntad de desafiar los estrechos límites de la disciplina de la historia del arte establecida en compartimentaciones rigurosas y jerárquicas, y de abandonar los métodos y categorías analíticas exclusivamente formalistas o estilísticos. Warburg, como se puede deducir de los paneles fotografiados y de las notas que debían de acompañar una versión definitiva –inexistente– del *Atlas*<sup>13</sup> (fig. 1), no sólo colecciona una memoria «social» y «colectiva» sino que interpreta esa memoria a través de la imagen fotográfica, reconstruyendo una historia (una «historia cultural») o un conocimiento universal de las cosas a partir de una visión policéntrica que subvierte la visión de la «historia larga» y de las denominadas «épocas históricas»<sup>14</sup>.

Como plantea Walter Benjamin en su ensayo «Excavación y memoria»<sup>15</sup>, se puede establecer un paralelismo entre el nuevo papel del historiador y el del arqueólogo, cuyas investigaciones se centran en los fragmentos que intervienen y contaminan el significado de la historia mediante su relación con el espacio exterior. Y son precisamente estas interrupciones las que configuran el discurso arqueológico: «La arqueología –plantea

<sup>12</sup> Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, Universidad de Londres, 1970. Hemos consultado la edición castellana: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, p. 264.

<sup>13</sup> Véase Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke, edición española de Fernando Checa, Madrid, Akal, 2010. Véase también Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 de noviembre de 2010-28 de marzo de 2011.

<sup>14</sup> Michel Foucault describe la historia clásica de la historia tradicional y el desmantelamiento de una nueva forma de historia, lo cual pone en orden sus documentos clasificándolos en pequeños periodos y no en épocas largas. Foucault habla del nuevo método del historiador, el cual «se ha desplazado, todo lo contrario de las vastas unidades que se describían como «épocas» o «siglos», hacia fenómenos de ruptura. Véase Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969. Hemos consultado la edición castellana *La arqueología del saber*, México DF, Siglo XXI, 2003, p. 5.

<sup>15</sup> Hemos consultado la versión inglesa: «Excavation and Memory», en Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, Cambridge, Mass., y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 576.



Foucault— designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia; de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a la que pertenece, del sistema general de archivo de que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo»<sup>16</sup>.

Ese método de interrupciones o discontinuidades se acentúa cuando descubrimos cómo los propios paneles de Warburg clasifican y archivan la memoria como un instrumento de enseñanza educativa con el fin de facilitar una mejor comprensión y entendimiento de la historia del arte. Como sostiene Charlotte Schoell-Glass: [...] «Cuando la doble proyección en las conferencias de historia del arte se hacía compleja —la biblioteca trabajaba con un monstruoso y revoltoso proyector—, la posibilidad de una comparación múltiple producía una diferencia enorme en la visualización de cualquier problema histórico-artístico. Warburg utilizó este nuevo instrumento en la preparación de su conferencia sobre Rembrandt en 1924, para con posterioridad hacerlo en las exposiciones en la biblioteca y en otros lugares. De estos proyectos ha surgido el proyecto del *Atlas*»<sup>17</sup>.

Cabe encontrar, pues, significativos puntos en común entre el *Libro de los Pasajes* de Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* de Warburg (fig. 2): los dos son proyectos inacabados, los dos comparten un mismo método de construcción de significados —el montaje de origen surrealista<sup>18</sup> (literario para Benjamin y gráfico y visual para Warburg)— y en los dos se halla implícita la idea del archivo. Sin embargo, el *Atlas* de Warburg, en su calidad de archivo de imágenes ya dadas, se ha analizado tanto en relación al futuro como en referencia al pasado. Así, mientras Benjamin Buchloh<sup>19</sup> lo considera directo precursor del *Atlas* del pintor alemán Gerhard Richter, otros autores sostienen que el *Atlas Mnemosyne*, más que estar vinculado con el dispositivo del archivo y su implícita discontinuidad, disrupción y desorden propios de un método de almacenamiento de la memoria moderna post-Gutenberg, lo estaría con el recuerdo mnemónico cercano a la anacrónica tecnología pre-Gutenberg<sup>20</sup>.

## Los archivos fotográficos

La relación entre archivo y fotografía se da desde los inicios históricos de ésta, sea el caso de las instituciones que categorizan sus objetos a través de fotografías (de carácter

<sup>16</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, cit., p. 223.

<sup>17</sup> Charlotte Schoell-Glass, «Serious Issues: The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne», en *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts Internacional, 2001, p. 185.

<sup>18</sup> Es Benjamin Buchloh el que partiendo de Wolfgang Kemp señala el paralelismo entre el método utilizado por Warburg y Benjamin y los procedimientos del montaje surrealista. Véase Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October* 88 (primavera 1999), pp. 117-145 (ed. cast.: «El *Atlas* de Gerhard Richter: El Archivo anómico», en Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier, Armin Zweite y Rainer Rochlitz, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Llibres de la Recerca, n.º 6, MACBA, 1999, pp. 147-167).

<sup>19</sup> Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», cit., p. 118.

<sup>20</sup> Véase al respecto: Charles Green, «The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion», *Third Text* 22, 6 (noviembre 2008), pp. 688-689.

criminal, m  
August San  
supuestos, e  
ten un objet  
las fotografi

En el pr  
co en el con  
de la crimin  
pólogo fran  
licia de París  
fil aparente  
de localizar  
beza y las m  
de la mano  
También ha  
la eugenesia  
especialmen  
actual *morp*  
duales a fin  
y, a la vez, a  
milia penal  
«The Body  
Bertillon, an  
tuyendo dos  
viación socia

Pero la re  
la capacidad  
nicamente la  
científica pro  
fragmentable  
registral, que  
«Archive Fe  
toma fotogr

<sup>21</sup> David B  
Knowledge», *Aff*

<sup>22</sup> Alphons  
dicial», en Juan

<sup>23</sup> Francis  
land 8 (1878) [e  
cit., p. 65].

<sup>24</sup> Allan Se  
Bolton (ed.), *Th*  
p. 353 [ed. cast.  
La fotografía en



criminal, militar, colonial, familiar, etc.), sea el de los fotógrafos, como Eugène Atget y August Sander, que construyen una taxonomía de objetos a través de su obra. En ambos supuestos, el objetivo es el mismo: proporcionar un corpus de imágenes que representen un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada «condición de archivo»<sup>21</sup>.

En el primero de los supuestos, el institucional, cabe destacar un caso paradigmático en el contexto del positivismo del siglo XIX: el de la fotografía policial en el ámbito de la criminalística ejemplificado en Alphonse Bertillon (1853-1914), médico y antropólogo francés, y a partir de 1882 jefe del Departamento de Identidad Judicial de la policía de París, que inventó la llamada «ficha policial», es decir, un retrato de frente y perfil aparentemente neutro e inexpresivo<sup>22</sup>, pero instrumento fundamental para su método de localizar y documentar criminales a partir de las mediciones antropométricas de la cabeza y las manos (longitud de la cabeza, anchura de la cabeza, longitud del dedo medio de la mano izquierda, longitud del pie izquierdo y longitud del antebrazo izquierdo). También habría que citar en este sentido las aportaciones del antropólogo y fundador de la eugenesia, el británico Francis Galton (1822-1911), primo de Charles Darwin, y muy especialmente su concepto de «fotografía compuesta» –para muchos el precedente del actual *morphing*–, consistente en fusionar en una sola imagen múltiples imágenes individuales a fin de conseguir a través de procesos estadísticos una imagen típica y genérica y, a la vez, abstracta de, por ejemplo, los miembros de una familia genética o de una familia penal<sup>23</sup>. Hay que tener en cuenta, sin embargo, como sostiene Allan Sekula en «The Body and the Archive», que, a pesar del interés de las aportaciones de Galton y Bertillon, ambos convirtieron la fotografía en un instrumento de control social, constituyendo dos polos metodológicos de los intentos positivistas de definir y regular la «desviación social», fuese desde el punto de vista racial o del criminal<sup>24</sup>.

Pero la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la capacidad documental de la fotografía, sino en su capacidad de fragmentar y ordenar clínicamente la realidad, que la convirtió en un instrumento idóneo, siguiendo la mentalidad científica propia del siglo XIX, para la clasificación. Con la fotografía, la realidad se hace más fragmentable y se ordena en unidades de distinta densidad de significación, pero siempre registral, que posibilita su minuciosa clasificación. Tal como sostiene Okwui Enwezor en «Archive Fever: Photography Between History and the Monument», desde su origen la toma fotográfica conservó la apariencia de un «enunciado único» o «registro de archivo»,

<sup>21</sup> David Bate, «The Archaeology of Photography: Rereading Michel Foucault and *The Archaeology of Knowledge*», *Afterimage* 35, 3 (noviembre-diciembre 2007), p. 3.

<sup>22</sup> Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, París, Gauthier-Villars, 1890 [ed. cast.: «La fotografía judicial», en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006].

<sup>23</sup> Francis Galton, «Composite Portraits», *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 8 (1878) [ed. cast.: «Retratos compuestos», en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo*, cit., p. 65].

<sup>24</sup> Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October* 39 (invierno 1986). Publicado también en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1992, p. 353 [ed. cast.: «El cuerpo y el archivo», en Jorge Ribalta y Gloria Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003].



en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor de presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una «máquina de archivo» y su producto, la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto<sup>25</sup>.

### Eugène Atget, un pionero de la fotografía de archivo

Esta consideración de la cámara fotográfica como instrumento capaz de archivar la realidad es la que está en la base de los «documentos»<sup>26</sup> de Eugène Atget (1856-1927), cuyo principal objetivo era crear una colección –cercana al concepto de archivo– de todo lo pintoresco y artístico que hubiera en París.

Desde sus primeras obras fechadas en 1896-1898, Eugène Atget organiza su trabajo fotográfico a modo de catálogo estructurado según un sistema de series que llegaron a alcanzar cientos de fotografías. En un primer momento, Atget clasificó sus imágenes según temas y fechas. Cada una de las 10.000 placas estaba numerada, pero los números no eran sucesivos ni correspondían a una organización cronológica del trabajo. Maria Morris Hambourg, estudiosa norteamericana de la obra de Atget<sup>27</sup>, descifró este sistema de codificación considerándolo derivado de los ficheros de las bibliotecas y colecciones topográficas, cuyas temáticas a menudo regularizadas corresponden a categorías propias de la investigación y la documentación históricas<sup>28</sup>, aunque también al espíritu de la cultura francesa en una línea paralela a la emprendida por Balzac en *La comedia humana*, que medio siglo antes pretendió retratar a la sociedad francesa desde la Restauración borbónica hasta la Monarquía de Julio (1815-1830) a través de 137 novelas e historias, que finalmente, por la muerte del autor, «sólo» fueron 85. La pretensión de Atget no tenía el carácter monumental de la de Balzac, aunque probablemente sí el planteamiento apriorístico de intentar comprender «las especies humanas» de la misma manera ordenada y sistemática que los científicos analizaban las especies biológicas, modelo que Balzac halló en Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en Georges Cuvier y en Étienne Geoffroy Saint-Hilaire.

El intento de captar el carácter de París y sus «especies humanas» –aunque la figura humana, excepto en la serie *Zoniers*, está ausente como imagen en las series<sup>29</sup>– llevó a At-

<sup>25</sup> Okwui Enwezor, «Archive Fever: Photography Between History and the Monument», *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. exp), Nueva York, International Center of Photography, 18 de enero-4 de mayo de 2008, p. 12.

<sup>26</sup> En una postal de 1890 conservada en la colección del Museo Carnavalet de París, Eugène Atget se refiere a sus fotografías de «Paisajes, Animales, Flores, Monumentos, Reproducciones de Cuadros» como «documentos».

<sup>27</sup> Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget, II, The Art of Old Paris*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982; id., *Atget, Une retrospective*, París, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2007.

<sup>28</sup> Rosalind Krauss, «Los espacios discursivos de la fotografía», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 160.

<sup>29</sup> *Zoniers* (Habitantes de la periferia) es el único álbum en el que aparece una representación de la figura humana ausente en el trabajo de Atget, como hizo notar Walter Benjamin en su ensayo *Pequeña historia de*

get a plant  
referenci  
de numer  
chivos, ál  
blioteca N  
parisiens (1  
1911) (fig.  
y 7) *Fortifi*  
jetos histó  
duce del tí  
más que lo  
resaba a A  
get –apun  
tención un  
representa  
en la yuxt  
la que apa

Es inte  
nes datada  
lo común  
anecdótico  
ture) o de  
partir de  
trabajos in  
allá de las  
puede con  
Krauss: «  
pende tan  
el trabajo  
que la aut

Este o  
hace que e

la fotografía,  
jetos liberad  
to hace, seg  
extendida p  
ción del obj  
y el 25 de s  
edición cast

Textos, 200  
30 Moll  
31 Para  
autor dramá

32 Rosa

33 *Ibid.*



get a plantear dos tipos de archivos fotográficos o álbumes. Por un lado, los llamados de referencia, que agrupan el conjunto de imágenes según categorías cercanas al sistema de numeración que el fotógrafo mostraba a los clientes que visitaba. Y por otro, los archivos, álbumes o series temáticas, entre los que destacan los siete conservados en la Biblioteca Nacional de París<sup>30</sup>: 1) *L'art dans le Vieux Paris* (1898-1908) (fig. 3); 2) *Intérieurs parisiens* (1910); 3) *La Voiture à Paris* (1910); 4) *Métiers, boutiques et étalages de Paris* (1898-1911) (fig. 4); 5) *Enseignes et vieilles boutiques de Paris* (1899-1911); 6) *Zoniers* (1912-1913), y 7) *Fortifications* (1910-1913). Álbumes que tienen en común el hecho de representar objetos históricos o amenazados de destrucción en el marco del viejo París, tal como se deduce del título *L'art dans le Vieux Paris*, en clara alusión al París prehausmanniano<sup>31</sup>. Pero más que los temas de las series en sí, que a su vez se dividen en subseries, lo que le interesaba a Atget, como señala Rosalind Krauss, eran sus implicaciones socioestéticas: «Atget —apunta Krauss— se convierte en el gran antropólogo visual de la fotografía. La intención unificadora de la obra puede entenderse como una búsqueda continua de la representación del momento en que entran en contacto la naturaleza y la cultura, como en la yuxtaposición de una parra que rodea una ventana y la cortina de dicha ventana, en la que aparece entretejida la representación esquemática de unas hojas»<sup>32</sup>.

Es interesante destacar que, contrariamente al primer álbum, que reutilizaba imágenes datadas de 1898 a 1908, en la mayoría de los otros álbumes las fotografías, que por lo común están acompañadas de pies con comentarios entre descriptivos, históricos y anecdóticos, se hicieron ex profeso, como ocurre en el caso de los coches de París (*Voiture*) o de los interiores domésticos (*Intérieurs parisiens*). En estas series, en especial a partir de 1906, Atget adopta un método más sistemático en relación al utilizado en los trabajos iniciados en 1898, basados en la sensibilidad y en la curiosidad. Por ello, y más allá de las consideraciones estéticas y de autoría, el proyecto fotográfico de Atget sólo puede concebirse bajo la óptica del «catálogo» y del «archivo», ya que, como apunta R. Krauss: «Un catálogo no es tanto una idea como un sistema de organización. No depende tanto del análisis intelectual como del análisis institucional. Y parece evidente que el trabajo de Atget es la función de un catálogo en cuya invención no intervino y para el que la autoría es un término irrelevante»<sup>33</sup> (fig. 5).

Este concepto de distanciamiento o de objetividad entre el fotógrafo y la realidad hace que el primer país que recupere la memoria de Atget, después del inicial interés de

la fotografía, señalando el potencial de fascinación hacia las obras de Atget precisamente por el vacío de objetos liberados de toda presencia humana. Esta ausencia de la figura humana y, consecuentemente, del retrato hace, según Walter Benjamin, que Atget sea el primero en desinfectar y purificar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos, asentándola y contribuyendo a la emancipación del objeto de su aura. El ensayo *Pequeña historia de la fotografía* apareció en tres entregas sucesivas (el 18 y el 25 de septiembre y el 2 de octubre de 1931) en el semanario *Die literarische Welt*. Hemos consultado la edición castellana «Pequeña historia de la fotografía», en *Walter Benjamin. Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

<sup>30</sup> Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.

<sup>31</sup> Para el conocimiento en profundidad de este «rostro» de París fueron fundamentales las lecturas del autor dramático Victorien Sardou, así como la lectura de las guías del marqués de Rochegude.

<sup>32</sup> Rosalind Krauss, «Los espacios discursivos de la fotografía», cit., p. 160.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.



los surrealistas franceses<sup>34</sup>, sea la Alemania de la República de Weimar, que verá en él a un «pionero francés casi desconocido de la nueva fotografía», el más directo precursor de Albert Renger-Patzsch, el primero en descubrir la «fotografía objetiva». Son la simplicidad descriptiva de sus imágenes y el ideal de una «modernidad natural» liberada de toda búsqueda de la novedad por la novedad y de todo fetichismo de la máquina y del progreso técnico lo que explica el paralelismo entre Atget y los representantes alemanes de la Nueva Objetividad fotográfica de los años veinte y treinta, sea Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt o, en especial, August Sander, que, como Atget, privilegian las formas convencionales y repetitivas de un arte de «inventario».

### Los archivos fotográficos de August Sander

El trabajo de Atget es fundacional en el binomio arte-archivo, pero donde sin duda se sustentó esa relación, entendiéndola en el campo de la fotografía, fue en la generación de fotógrafos y teóricos alemanes de la República de Weimar (1919-1933) que, ante un cierto agotamiento de la estética del fotomontaje, que de arma de resistencia se había convertido en una estética afirmativa al margen de todo efecto político, y coincidiendo con un cierto debilitamiento de la era de la cámara Leica y de la fotografía amateur, implantaron el sistema fotográfico del archivo<sup>35</sup>.

En el marco de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), cuyos principios alcanzaron a la pintura, la literatura, la arquitectura y la música, así como otras manifestaciones artísticas como el cine y la fotografía, emerge una nueva generación de fotógrafos de la que los más destacados son Karl Blossfeldt (1865-1932), August Sander (1876-1964) y Albert Renger-Patzsch (1897-1966), caracterizados por una nueva manera de comunicarse con los aspectos sociales y políticos de la vida cotidiana, que entendían la imagen fotográfica como un «icono» de la sociedad moderna. En este proceso de afirmación de la fotografía fue de especial relevancia la exposición *Film und Foto Internationale Ausstellung* (FIFO), organizada por la Deutsche Werkbund en Stuttgart en 1929<sup>36</sup>, que, a través de 1.200 obras de 200 artistas (algunos de ellos anónimos) de diversos países, presentó los géneros clásicos de la fotografía (paisaje, naturaleza muerta y retrato) junto a

<sup>34</sup> En 1926, Man Ray publicó cuatro fotografías de Atget en la revista surrealista *La Révolution surréaliste*, aunque el nombre del fotógrafo permaneció oculto a petición del mismo, que reclamó la condición de «documentos y nada más» para sus fotografías.

<sup>35</sup> Benjamin Buchloh, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», cit., p. 54.

<sup>36</sup> Tras presentarse en Stuttgart, la exposición viajó a Zurich, Berlín, Danzig, Viena y Agram, y una selección de ella recaló en Tokio y Osaka. La exposición se reconstruyó parcialmente en 1975 por el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en el marco de la exposición *Fotografie 1929/1975* y de manera completa en 1979 para la exposición itinerante *Film und Foto der Jahre Zwanziger*. En la actualidad, el título de la exposición da nombre a una relevante revista de fotografía de aparición trimestral y, en 2009, la Staatsgalerie de Stuttgart conmemoró su 80 aniversario con la exposición *Film und Foto: An Homage*, con más de sesenta fotografías de artistas que participaron en la FIFO, entre ellos Berenice Abbott, Eugène Atget, Willi Baumeister, Hannah Höch, László Moholy-Nagy, Paul Outerbridge, Man Ray y Alexander Rodchenko.

las difere  
foto-coll

La pr  
Nagy, mi  
mentado  
(Helm  
trabajo f  
chivo del  
jerarquiz  
August S  
escala: M  
ve como  
ficas «pi  
cribió Sa  
de Color  
histórica

En un  
cuenta c  
tratos en  
gún diver  
tual de e  
distingue  
sistema d

Los á  
trato de

<sup>37</sup> De  
do en 1928  
la profusio  
ne 49 (199

<sup>38</sup> Kar  
sino didáct

<sup>39</sup> Una

tiempo), edi  
tos fotogr  
que iba des  
ciudad). V  
nich, Kurt

Gestapo en

<sup>40</sup> Cita

<sup>41</sup> En l

*Jahrhunder*  
tampoco ci  
sociales. El  
lación a la  
instinto inf  
Schirmer/



las diferentes tendencias de la fotografía de vanguardia: fotografía realista, fotomontaje, foto-collage, fotoperiodismo y fotografía de archivo.

La presencia en esta muestra, organizada en su sección alemana por László Moholy-Nagy, miembro de la escuela de la Bauhaus entre 1923 y 1927, de artistas como el ya comentado Eugène Atget, Albert Renger-Patzsch<sup>37</sup>, Karl Blossfeldt<sup>38</sup>, John Heartfield (Helmut Herzfeld), Hannah Höch o Helmar Lerski, significó la apuesta por un tipo de trabajo fotográfico que sustituía el fotomontaje por otro relacionado con el sistema de archivo del siglo XIX y que ponía su énfasis en el origen topológico, lineal y, en ocasiones, jerarquizado de los hechos. Entre estos fotógrafos de archivo destaca la aportación de August Sander y su sistemática colección fotográfica concretada en un proyecto a gran escala: *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Ciudadanos del siglo XX*)<sup>39</sup>, que el propio fotógrafo ve como una búsqueda de la verdad registrada tras el abandono de las técnicas fotográficas «pictoristas» con las que había trabajado como retratista comercial: «Nada —escribió Sander con motivo de la exposición de sus retratos fotográficos en la Kunstverein de Colonia en 1927— me parece más apropiado que la fotografía para dar una imagen históricamente fidedigna de nuestro tiempo [...]»<sup>40</sup>.

En una carta que Sander escribió en 1925 a Erich Stenger, historiador de la fotografía, cuenta cómo quiere realizar una descripción de la sociedad de su tiempo presentando retratos en una serie de portafolios de fotografías «claras, puras y absolutas», organizados según diversas categorías sociales y profesionales. Pero tanto o más que el interés conceptual de esa galería social de retratos de las gentes de la República de Weimar, lo que distingue a este proyecto es su *modus operandi*, su estrategia de presentación basada en un sistema de clasificación próximo al concepto de archivo, con sus grupos y subdivisiones<sup>41</sup>.

Los álbumes se ajustan, pues, al modelo establecido por Siegfried Kracauer: un retrato de la nación a través de sus estratos sociales que se concreta en 45 carpetas, cada

<sup>37</sup> De Albert Renger-Patzsch destaca su libro de fotografías *Die Welt ist schön* (*El mundo es bello*), publicado en 1928 y considerado como la «biblia» de la Nueva Objetividad. Véase Olivier Lugon, «Photo-Inflation: la profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 49 (1994), p. 93.

<sup>38</sup> Karl Blossfeldt presentó un archivo fotográfico de formas vegetales entendido no con fines artísticos sino didácticos publicado en 1928 y 1929: *Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder*, Berlín, Wasmuth.

<sup>39</sup> Una sección de este archivo fotográfico se publicó en 1929 en el libro *Antlitz der Zeit* (*Rostro de nuestro tiempo*), editado por Kurt Wolff, editor a su vez de *Die Welt ist schön*. El libro incluía una selección de 60 retratos fotográficos, organizados según una clasificación social ideada por August Sander (que incluía un catálogo que iba desde el artesano hasta la mujer, pasando por los estados socio-profesionales, el artista o el hombre de ciudad). Véase August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munich, Kurt Wolff/Transmare Verlag, 1929. Las planchas y numerosas copias del libro fueron destruidas por la Gestapo en 1936.

<sup>40</sup> Citado por Andy Jones, «Reading August Sander's Archive», *Oxford Art Journal* 12, 1 (2000), p. 3.

<sup>41</sup> En la nota de Alfred Döblin que figura en *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, cit., se lee: «El autor no ha realizado esta inmensa tarea desde un punto de vista académico ni tampoco científico, así como tampoco ha recibido consejo ni de los teóricos raciales ni de los investigadores sociales. El autor ha acometido esta tarea como un fotógrafo y sólo desde sus observaciones inmediatas en relación a la naturaleza humana y a las apariencias humanas, o el entorno humano, y en todos los casos, con un instinto infalible a lo genuino y esencial». Véase la edición inglesa August Sander, *Face of Our Time*, Munich, Schirmer/Mosel Verlag, 1994.



una conteniendo en torno a 12 fotografías, clasificadas en siete volúmenes temáticos; en total, unas 540 imágenes, aunque de hecho Sander nunca pudo ver completado su ambicioso proyecto, en el que hubiera querido introducir entre 1.500 y 2.000 imágenes en 100 carpetas<sup>42</sup>.

El cuadro taxonómico creado por Sander divide a los «Ciudadanos del siglo XX», gentes de la República de Weimar, en siete categorías: «El granjero» (fig. 6), «Oficios especializados» (fig. 7), «La mujer» (fig. 8), «Clases y profesiones» (fig. 9), «El artista» (fig. 10), «La ciudad» (fig. 11) y «Los últimos hombres» (fig. 12) (el cero de la vida, el cero de la existencia, los hombres insensatos, enfermos, ciegos o muertos), que constituyen un sistema cíclico similar al propuesto por Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*<sup>43</sup>. Un «retrato colectivo» en el que todo se clasifica, se organiza y se colecciona en categorías de clase social y profesión diferentes. La especie humana se repite constantemente y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias<sup>44</sup>. Por ejemplo, en la categoría de «El artista» se incluye al pintor, al músico, al poeta, al compositor, y cada una de estas subunidades metódicas (y diferenciadoras) son las que implican la redefinición de sus significados.

En ese macrocatálogo de categorías sociales y modelo tipológico de sociedad, Sander pone el acento en el conocimiento objetivo de las cosas, en un inicio y un final, en ciclos finitos –el ciclo de la ciudad (desempleados, gitanos), el de los últimos hombres (insensatos, locos, enfermos), el de la mujer (mujer y hombre, mujer e hijos, familia)– que son repetibles (de ahí el carácter circular de la obra de Sander) y, a la vez, se renuevan constantemente. En realidad, lo que le interesa a Sander es la idea de «renovación», la renovación constante de la especie humana. Y ello a partir de la consideración de la fotografía como un instrumento de registro histórico, como una escritura fiel a la realidad con la que construir y organizar la historia fisiognómica de su tiempo que busca salvaguardar bajo forma de catálogo fotográfico próximo al modelo de archivo. Como escribió el novelista Alfred Döblin en la introducción de *Antlitz der Zeit*: «La verdad ha sido expuesta [...] como escribir una sociología sin escribirla, sino presentando al contrario fotografías, fotografías de rostros»<sup>45</sup>.

#### *August Sander y Siegfried Kracauer*

El tipo de fotografía practicado por August Sander encontró legitimación teórica en los escritos del alemán Siegfried Kracauer, que en su texto «Die Fotografie», incluido

<sup>42</sup> August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Porträtsphotographien von 1892-1952*, Munich, Schirmer/Mosel, 1980. Hemos consultado la edición inglesa August Sander, *Citizens of the twentieth Century. Portrait photographs 1892-1952*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, p. 12.

<sup>43</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

<sup>44</sup> Como afirma Susan Sontag, «[...] cada persona fotografiada era el signo de un cierto campo, clase o profesión. Todos sus temas son representativos, igualmente representativos de una realidad dada social propia». Véase Susan Sontag, *On photography*, Nueva York, Penguin, 1977 [ed. cast.: *Sobre fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 59].

<sup>45</sup> Alfred Döblin, «About Faces, Portraits and their Reality» (1929), en David Mellor (ed.), *Germany – The New Photography 1927-33*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 58.



en *Das Ornament der Masse* (1927)<sup>46</sup>, fue uno de los primeros en analizar el impacto devastador de la fotografía «tecnológica» (no la vieja, sino la de los nuevos tiempos asociada a la serie, a la repetición y, consecuentemente, al archivo) sobre la obra de arte producida artesanalmente, que contenía lo que él denominaba el «monograma de la historia», es decir, la singularidad de la forma artística<sup>47</sup>.

La revaluación por parte de Kracauer de la superficialidad cotidiana y la celebración de las masas –sus gustos, diversiones y cotidianidad– supone un verdadero tributo a la «cultura popular», llevándole a concebir la fotografía y el film como expresiones materiales de una condición histórica particular en cuya objetividad se podía descubrir la realidad del mundo como un «vacío metafísico». La principal cualidad de la fotografía o del fotograma sería su «vocación realista», un tipo de realismo que supera lo anecdótico<sup>48</sup> y penetra en lo esencial y profundo de las cosas, a través de un procedimiento similar al que llevó a W. Benjamin a acuñar su concepto de «inconsciente óptico»<sup>49</sup>.

Kracauer, al igual que Benjamin, rechazó la fotografía como «objeto singular». El desarrollo de las técnicas de reproducción en masa y, en particular, el afianzamiento de la prensa popular ilustrada hacían que la fotografía se entendiese en el marco de un conjunto de series «sin fin», que podría establecer un archivo infinito de imágenes extraídas del mundo material<sup>50</sup>.

#### *August Sander y Walter Benjamin*

En *Pequeña historia de la fotografía*<sup>51</sup>, Walter Benjamin citó a August Sander como el máximo ejemplo de artista que, a partir de un tipo de fotografía basado en la observa-

<sup>46</sup> Hemos consultado la versión inglesa: «Photography», en Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, ed. Thomas Y. Levin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, pp. 47-63. La primera edición de *Das Ornament der Masse* es de 1927, aunque Kracauer continuó trabajando en ella, adjuntando otros ensayos de los años 30 y publicando una edición definitiva en 1963 (Frankfurt, Suhrkamp Verlag).

<sup>47</sup> Kracauer en este texto contrapone la visión tecnológica de la fotografía con la visión fiel de la fotografía ante la naturaleza. Afirma Kracauer: «[...] En principio, la fotografía de la modernidad no sólo ha ampliado nuestra visión, sino que también la ha ajustado en función de la situación del hombre en la época tecnológica». Véase Siegfried Kracauer, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 251.

<sup>48</sup> Para Kracauer «la fotografía aniquila la persona al retratarla hasta el punto de que, cuando la persona y el retrato convergen, la persona deja de existir y lo que resta es una abstracción de la misma». Véase S. Kracauer, «Photography», cit., p. 49.

<sup>49</sup> Como afirma Walter Benjamin: «Sólo gracias a la fotografía tenemos noticia de este inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis. Composiciones estructurales, texturas celulares de las que suelen ocuparse la técnica y la medicina, presentan en un principio una afinidad mayor con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. Pero al mismo tiempo la fotografía deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de este material: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica». W. Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», cit., p. 28.

<sup>50</sup> Miranda J. Wallace, «August Sander's Photographic Archive; Fables of the Reconstruction», *Visual Resources* XVIII (2002), p. 134.

<sup>51</sup> W. Benjamin «Pequeña historia de la fotografía», cit.



ción inmediata (lo que en el mismo texto Benjamin denominó el «inconsciente óptico»), había sido capaz de adueñarse del objeto con la máxima cercanía de la imagen o incluso a través de la copia, tal como ocurría en los periódicos ilustrados y los noticiarios. Y con ello, Sander (junto con Atget) habría sido capaz de cuestionar el aura de la obra de arte y dismantelar los vestigios del pasado cultural, así como el ideal romántico de unidad y de concepción inorgánica de la obra que relaciona el arte con su bella apariencia.

¿Cuál era el mérito del extraordinario *corpus* de Sander a juicio de Benjamin? El no haber acometido su descomunal tarea de fotografiar los estratos sociales y profesionales, desde el campesino y el hombre ligado a la tierra hasta los representantes de la alta cultura, a partir de los principios de los teóricos de la raza o los de los investigadores sociales, sino a partir de la observación inmediata, una observación, a juicio de Benjamin, sin prejuicios, audaz, como lo era la cinematográfica de Eisenstein o de Pudovkin, pero al mismo tiempo delicada y científica: «De la misma manera que hay una anatomía comparada –afirma Benjamin citando a Döblin– sólo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también [Sander] ha practicado una anatomía comparada adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles»<sup>52</sup>. Por todo lo cual, la obra de Sander, para Benjamin, más que un libro de imágenes es un «atlas de ejercicios o de formación» (*Übungsatlas*), un archivo que, a modo de un manual de ejercicios o de instrucciones, introduce a quien lo consulte en el estudio fisonómico de las relaciones entre la identidad de clase de los modelos representados y su afiliación política e ideológica<sup>53</sup>.

### Arte y archivo: primeros usos

En torno a 1920-1925 se produjeron algunos proyectos aislados basados en una organización sistemática del conocimiento según modelos didácticos de *display* o dispositivos de memoria asociados al sistema-archivo, en concreto en el trabajo de creadores como Hannah Höch y Raoul Hausman en Alemania, Gustav Klutsis, Alexander Rodchenko y Kasimir Malevich en la Unión Soviética, y el caso aislado de Marcel Duchamp en Francia y Estados Unidos, creadores que intentaron dotar de una cierta narrativa y de una acción comunicativa a la heterogeneidad y al azar y al principio de anomia derivado de las yuxtaposiciones arbitrarias de objetos e imágenes encontrados.

Como sostiene Sven Spieker<sup>54</sup>, fue en torno a 1925 cuando se empezaron a detectar ciertos cambios en la estética del fotomontaje, en la que la epistemología de ruptura, de discontinuidad y de shock perceptivo fue sustituida por la «epistemología (o paradigma) del orden del archivo». No obstante, según Spieker, quizás la mayor diferencia entre el fotomontaje y la nueva estética del archivo en los años veinte radica no tanto en la sustitución del fotomontaje por el archivo –el fotomontaje funcionaría como

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>53</sup> Benjamin Buchloh, «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra», en *El nuevo espectador*, cit., p. 64.

<sup>54</sup> Sven Spieker, *The Big Archive*, cit., p. 131.

un antia  
dencia  
conting

Hannah

Es b  
(1889-1  
do en to  
fotomont  
artistas

¿Qu  
didas co  
nomía y  
perimen  
relación  
tística in  
llages y  
que sí r  
mano»:  
trabajo  
sempañ  
rificar [

Han  
res<sup>58</sup>, p  
páginas  
ción de

<sup>55</sup> El  
traídas d  
tropologi  
Album, C

<sup>56</sup> V

<sup>57</sup> G

en Hann

<sup>58</sup> D

se puer

nes de d

mujeres

actrices a

the twen

Yale Uni

<sup>59</sup> L

Illustrier

de imáge



un antiarchivo— sino por la manera en que ambos reaccionan ante el archivo de procedencia del siglo XIX y su énfasis en el orden topológico y en el registro de un tiempo contingente.

### Hannah Höch: del fotomontaje al álbum-archivo

Es bajo estos parámetros como hay que situar algunos trabajos de Hannah Höch (1889-1978), en concreto *Sammelalbum* (*Álbum de recortes de prensa*)<sup>55</sup> (fig. 13), elaborado en torno a 1933 y que supone una importante aportación al paso de las técnicas del fotomontaje (*Da Dandy* [1919] y *Dada-Tanza* [1922])<sup>56</sup> a las del montaje más cercano a artistas como George Grosz o László Moholy-Nagy.

¿Qué llevó a Höch a presentar sus imágenes aisladamente en hojas de álbum entendidas como multipaneles basados en la idea de la serialidad, cada uno con su propia autonomía y liberados del fetichismo de unicidad de la pintura? ¿Qué le condujo a esos experimentos prearchivales en los años treinta? No existen escritos de mano de Höch en relación a este *Album* ni sabemos con exactitud si consideró el *Album* como una obra artística independiente, si se sirvió de la colección de materiales o de motivos para sus *collages* y fotomontajes, o si simplemente era un «diario visual» estrictamente personal. Lo que sí resulta incuestionable es la procedencia de las imágenes, siempre «de segunda mano»: «En todas partes encuentro una inspiración y es la chispa. Entonces empiezo un trabajo serio y arduo: encontrar el elemento que se ajusta perfectamente. El azar no desempeña ningún papel. Se trata de buscar una manera disciplinada de ensamblar y de verificar [...] Paso días enteros hojeando y recortando revistas»<sup>57</sup>.

Hannah Höch agrupaba las imágenes, fuesen de desnudos femeninos, niños, mujeres<sup>58</sup>, paisajes, flores, máquinas, atletas, bailarines, trabajadores, anuncios, etc., en dobles páginas buscando asociaciones iconográficas y ciertas homologías formales en la creación de un continuo flujo visual<sup>59</sup>. En este sentido, se podrían establecer claros para-

<sup>55</sup> El *Sammelalbum* o *Album de recortes de prensa* consta de 116 páginas con más de 400 reproducciones extraídas de revistas de temática muy diversa como naturaleza, tecnología, deportes, danza, mujeres, cine, antropología y numerosos desnudos femeninos. La primera edición facsímil es Hannah Höch y Gunda Luyken, *Album*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004.

<sup>56</sup> Véase al respecto *Collages Hannah Höch 1889-1978* (cat. exp.), Stuttgart, Foreign Cultural Relations, 1985.

<sup>57</sup> Gunda Luyken, «Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?», en Hannah Höch y Gunda Luyken, *Album*, cit., p. 6.

<sup>58</sup> Destaca considerablemente la presencia de imágenes de mujeres (51 del total de 116 del *Album*), que se pueden agrupar en distintos apartados: «ornamento» de masas (imágenes de grupo), energía física (imágenes de danza y deporte), procreación y estadios de la vida (retratos de madres e hijos), etnografía (imágenes de mujeres procedentes de las culturas de Polinesia y África) y estrellas cinematográficas (rostros de destacadas actrices alemanas y estadounidenses). Véase Maud Lavin, «Hannah Höch's mass media scrapbook. Utopias of the twenties», en *Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993, p. 74.

<sup>59</sup> La mayoría de las imágenes empleadas por Höch procedían de revistas ilustradas alemanas: *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Uhu* y, sobre todo, *Die Dame*, publicadas entre 1925 y 1926. También destaca otro grupo de imágenes procedentes de revistas holandesas.



lelismos entre el trabajo de Höch y el de Karl Blossfeldt<sup>60</sup>, principalmente de formas vegetales, ya que ambos clasifican las imágenes según motivos que enfatizan una «repetición rítmica». Pero frente a los planteamientos rigurosamente científicos de Blossfeldt, el método de Höch es más abierto e introduce una mayor libertad de composición y un conjunto de interdependencias con bruscas interrupciones. También se podría asociar el trabajo de Höch al del contemporáneo de Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, que en 1928 publicó *Die Welt ist schön (El mundo es hermoso)*, libro a veces considerado como la base de la fotografía moderna, en el que las imágenes de lo natural y lo tecnológico (seres humanos, paisajes, plantas, flores, arquitecturas, máquinas, productos industriales) adquieren un carácter de casi descripción científica de fascinante belleza. Asimismo, tal como sugiere Maud Lavin, cabe establecer cierto paralelismo con el *Malerei Fotografie Film (Painting, Photography, Film)* de László Moholy-Nagy, publicado por la Bauhaus en 1925<sup>61</sup>, que, si bien guarda una similar fascinación por las posibilidades de visión derivadas de las nuevas tecnologías y vinculadas con la iconografía extraída de los *mass media*, no obstante su presentación de fotografías a toda página lo aleja de la tradición del montaje fotográfico. Y, avanzando en el tiempo, no es nuevo afirmar que el trabajo de Höch se refleja en *The Musterbook: Textures*, álbum en el que George Grosz trabajó ininterrumpidamente entre 1941 y 1958 y que tomó como punto de partida un ejemplar de enero de 1941 de la revista *The New Yorker*, aunque en el caso de Grosz las imágenes eran coloreadas y los títulos asumían un destacado protagonismo junto a las imágenes.

Aparte paralelismos e influencias, lo más destacable del *Álbum de recortes de prensa* de Hannah Höch es cómo, a partir de la discontinuidad de texturas, superficies y materiales, se aleja de las técnicas y estrategias formales del *collage* y el fotomontaje, basadas en la disyunción, y de las formas extremas de fragmentación del lenguaje, y formula una muy particular relación con el archivo: del macroarchivo de los medios de masas al microarchivo de las páginas de su *Álbum*, en un proceso cercano al utilizado en aquellos mismos años por Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. En el caso de Höch, no hallamos, sin embargo, un archivo cultural con la pretensión de mostrar los gestos de la Humanidad expresados a través de la historia del arte, sino un archivo individual en el que la artista celebra las nuevas tecnologías asociadas al impacto social de los medios de comunicación de masas y las categorías icónicas asociadas a las imágenes de una nueva mujer, en el marco de una sociedad utópica<sup>62</sup>. Como señala Juan Vicente Aliaga «[en la concepción de la vida de Höch] palpita siempre, a pesar de los condicionamientos sociales, la conciencia de la importancia de la libertad personal, de la individualidad del sujeto, tarea nada fácil para una mujer en los tiempos turbulentos de la República de Weimar y especialmente durante la negrura del nacionalsocialismo.

<sup>60</sup> Véase al respecto Gunda Luyken, «Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?», cit.

<sup>61</sup> En este libro, el artista reúne las mejores imágenes de las revistas ilustradas alemanas y de otros países para crear un libro fascinante, sorprendente y capital que presenta claros paralelismos con los avances técnicos aplicados a los procesos fotográficos de su tiempo.

<sup>62</sup> Maud Lavin, «Hannah Höch's mass media scrapbook. Utopias of the twenties», cit., p. 74.



Situación que la empujó a buscar refugio en su casa de [Heiligensee, al norte de Berlín] sin destruir nunca muchos papeles del periodo dadaísta que podrían haberla comprometido gravemente»<sup>63</sup>.

### Kasimir Malevich y Marcel Duchamp: dos versiones del protoarchivo

El modelo del archivo se manifestó igualmente en dos aportaciones pioneras conceptualmente muy distintas: los paneles didácticos realizados entre 1924 y 1927 por Kasimir Malevich y la edición de 300 ejemplares de *La boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, un proyecto iniciado en 1935 en Europa y continuado en Estados Unidos.

#### *Los paneles didácticos de Malevich*

La obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* con la que Kasimir Malevich dio fin en 1918 a un proceso pictórico iniciado con *Cuadrado negro sobre fondo negro* presentado en la *Última exposición futurista de pinturas 0.10* (Petrogrado, 1915)<sup>64</sup>, ya no respondía a las orientaciones ideológicas que la revolución bolchevique había demandado a los artistas de vanguardia.

De ahí que, en 1919, Malevich dejara momentáneamente la pintura para, con una concepción similar a la de la arquitectura como unidad de todas las artes, empezar a trabajar en objetos tridimensionales. En otoño de aquel mismo año, a requerimientos de Chagall, inició igualmente su labor docente en la escuela de arte de Vitebsk, donde un año después, tras que Chagall abandonase la dirección del centro, creó el grupo UNO-VIS, acrónimo de la expresión rusa *Utverditeli Novogo Iskusstva* o «Campeones del Arte Nuevo», integrado por un conjunto de jóvenes alumnos entre 14 y 16 años que se organizó como un partido político con sus propios emblemas (firmaban sus obras con simples cuadrados negros). El propósito de Malevich, seguido de su discípulo más directo El Lissitzky y de otros como Nikolai Suetin, Ilia Chashnik, Vera Ermolaeva, Anna Kagan y Lev Yudin, era introducir un nuevo tipo de educación que, bajo los principios suprematistas, desarrollase la práctica de un arte cuyas formas se integrasen en un sistema universal organizado en torno a la arquitectura, que comprendía desde el diseño de edificios y el desarrollo de decoraciones de interior y de exteriores, fuesen los modelos textiles o la ornamentación de las ciudades monumentales durante las fiestas nacionales, hasta el diseño de muebles y de todo objeto de uso cotidiano, pasando por el proyecto de cualquier obra impresa (libros, carteles, etcétera).

En 1922, debido a las tensiones entre las autoridades locales de Vitebsk y Malevich, el grupo se escindió en dos ramas: una encabezada por Malevich y sus discípulos más directos que defendían métodos funcionales y eficaces para cambiar la sociedad (en las

<sup>63</sup> Véase Juan Vicente Aliaga, «La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros», en *Hannah Höch* (cat. exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 18.

<sup>64</sup> Véase Linda S. Boersma, *0,10: The last futurist exhibition of painting*, Rotterdam, 010 Publishers, 1994.



conferencias que Malevich impartió en la escuela expuso sus ideas sobre la colectividad en los procesos creativos), mientras que otros apostaban directamente por la teoría y la ideología más radicalmente suprematista. Esta escisión no sólo provocó la disolución del grupo, sino la dimisión de Malevich como director de la escuela de Vitebsk y su incorporación, como director, al Instituto de Estado de la Cultura Artística de San Petersburgo, Petrogrado en aquellos instantes y Leningrado desde 1924, donde llegó con algunos de los componentes de UNOVIS, permaneciendo allí hasta finales de la década de los veinte.

En el citado Instituto, Malevich siguió con sus investigaciones arquitectónicas, que se concretaron en modelos de ciudades y viviendas ideales (*arkhitektoniki*) cuyo impulso vanguardista y utópico no pudo superar, sin embargo, las rigideces impuestas por los nuevos dictados estalinistas que se impusieron tras la muerte de Lenin en 1924. En el proceso didáctico de esas investigaciones y en el estudio más general de las formas artísticas, Malevich, tal como plantea Benjamin Buchloh<sup>65</sup>, desarrolló estrategias archivísticas. Ejemplo de ello son los paneles murales de carácter didáctico que, en colaboración con sus alumnos, llevó a cabo en el Departamento de Teoría de las Formas (FTO), cuyo objetivo prioritario era el análisis formal de la pintura a través del establecimiento de relaciones normativas entre ciertas características visuales de la pintura, como color, forma, composición y estructura, y las circunstancias históricas generadas por los distintos cambios estilísticos y sus condiciones específicas.

A partir del supuesto de que el arte es una forma de pensamiento independiente al igual que lo son la religión y la filosofía materialista, Malevich, entre 1924 y 1927, concretó ese objetivo en el estudio de los cinco principales sistemas del «nuevo arte»: Impresionismo, Cezannismo, Cubismo, Futurismo y Suprematismo, y a partir de la definición del «elemento suplementario o adicional», entendido como el «momento» de decisiva creación implícito en el acto de pintar, elemento que explica que el verdadero creador sólo pueda experimentar el mundo a través de una estructura creativa pura o, en otras palabras, que el mundo sólo adquiere forma a través del prisma personal del artista<sup>66</sup>.

Esa concepción de las formas artísticas es lo que explica el carácter de los veintidós paneles de unos 72 x 98 cm<sup>67</sup> (fig. 14) destinados a investigar, catalogar e inventariar los distintos «elementos suplementarios o adicionales» que definen el nuevo arte, desde la «línea gráfica fibrosa» de Cézanne y «la línea creciente» del Cubismo

<sup>65</sup> Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», cit., p. 123.

<sup>66</sup> Linda S. Boersma, «On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich», en *Kazimir Malevich 1878-1935* (cat. exp.), Leningrado, State Russian Museum, 10 de noviembre-18 de diciembre de 1988; Moscú, The Tretyakov Gallery, 29 de diciembre de 1988-10 de febrero de 1989, y Amsterdam, Stedelijk Museum, 5 de marzo-29 de mayo 1989, p. 206.

<sup>67</sup> En la actualidad, de los veintidós paneles que forman el conjunto cinco de ellos, aunque adquiridos en 1999, se hallan desde 1935 en el The Museum of Modern Art de Nueva York donde llegaron de la mano de los contactos entre Alfred Barr, entonces director del museo, y Alexander Dorner, director del Hannover Museum con motivo de la preparación de la exposición *Cubism and Abstract Art* (1936). Los restantes diecisiete se hallan en el Prentenkabinet del Stedelijk Museum de Amsterdam, que los adquirió en 1958. Los paneles se presentaron juntos por primera vez en la muestra *Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927* en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1970.

hasta la  
tanto en  
de presen  
tica, Male  
males de l  
las sensaci  
a los disti  
rrresponde  
propio Ma  
expresa su  
de la natu  
actúa sobr

En ese  
basados en  
cetos y te  
toria teóri  
pendiente  
esos panel  
contenido  
levich des

El prin  
va a cabe  
artista se r  
lor y la for  
tista y a co  
vich, en la  
percibe el  
que otorg

Los pa  
ciones»<sup>72</sup>,

<sup>68</sup> Linda  
levich», cit.,

<sup>69</sup> Cabe  
Malevich no  
vich preparó

<sup>70</sup> Linda  
levich», cit.,

<sup>71</sup> Desc  
en los cuatro  
adicional y f

tórico; Pane  
elementos a  
<sup>72</sup> Desc

movimiento  
lle del panel



hasta la «línea recta» del Suprematismo, elementos determinados por cada sistema tanto en lo concerniente a aspectos de color como de forma. En este primer proyecto de presentar y organizar el conocimiento de una forma serial, sistemática y sintagmática, Malevich concentró tres objetivos prioritarios: uno orientado a los aspectos formales de la obra de arte («análisis formales»), otro a los expresivos («una relación de las sensaciones que guían al artista en su trabajo») y, finalmente, un tercero dedicado a los distintos métodos docentes usados por Malevich en el Instituto, lo que se correspondería con el lado pedagógico de sus reflexiones teóricas. Tal como escribió el propio Malevich, «la pintura se ha convertido en el cuerpo dentro del cual el pintor expresa sus razones y estados de la mente, la estructura de su completa comprensión de la naturaleza, así como las relaciones entre sí mismo y la naturaleza, tal como ésta actúa sobre el artista»<sup>68</sup>.

En ese planteamiento adquieren relevancia singular los veintidós paneles<sup>69</sup> (fig. 16) basados en el agrupamiento de fragmentos de reproducciones fotográficas, dibujos, bocetos y textos, y que, al margen de todo discurso lineal y evolutivo, plantean una «historia teórica» de la pintura desde el Cubismo al Suprematismo en tres bloques independientes pero, a la vez, relacionados entre sí. Como sostiene Linda S. Boersma, en esos paneles Malevich se propuso mostrar el hecho de que la pintura tiene su propio contenido y su propio desarrollo gracias al «elemento adicional» a través del cual Malevich descubrió una explicación para los cambios perceptuales en la pintura<sup>70</sup>.

El primero de los bloques (paneles 1-8), titulado «Análisis de la obra de arte»<sup>71</sup>, lleva a cabo un análisis formal de la obra de arte a partir de cómo el comportamiento del artista se revela en el color y en la forma o, viceversa, de cómo a través del análisis del color y la forma de una obra de arte se alcanza a comprender el comportamiento de un artista y a conocer los estados de su mente. Toda pintura innovadora se basa, según Malevich, en la no condicionada y pura percepción artística, lo que hace que todo aquello que percibe el artista se manifieste a través de un nuevo contexto y una nueva estructura que otorgan un significado totalmente personal a la realidad.

Los paneles 9-16, correspondientes al Bloque II, plantean el «Análisis de las sensaciones»<sup>72</sup>, entendiendo como tales las «sensaciones pictóricas», y desarrollan una in-

<sup>68</sup> Linda S. Boersma, «On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich», cit., p. 204.

<sup>69</sup> Cabe señalar cómo los textos que acompañan los diagramas están escritos en alemán, una lengua que Malevich no conocía, y también en ruso, aunque no siempre con una idéntica versión. Se supone que Malevich preparó estos paneles para su viaje a Polonia y Alemania en 1927.

<sup>70</sup> Linda S. Boersma, «On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich», cit., p. 209.

<sup>71</sup> Descripción de los paneles del Bloque I «Análisis de la obra de arte»: Panel 1. Un análisis de la forma en los cuatro estadios del Cubismo; Panel 2. Una investigación del color y de la forma; Panel 3. El elemento adicional y formativo; Panel 4. Una definición del elemento adicional; Panel 5. Clasificación del sistema pictórico; Panel 6. La influencia del elemento adicional en la percepción del modelo; Panel 7. Fórmulas de los elementos adicionales; Panel 8. Pintura, Color Pintura.

<sup>72</sup> Descripción de los paneles del Bloque II «Análisis de las sensaciones»: Panel 9. Nuevo arte como un movimiento independiente de pensamiento; Panel 10. Color «stimuli» y el proceso creativo; Panel 11. Detalle del panel número 9; Panel 12. Formas combinadas de un desarrollo pictórico; Panel 13. Detalle de los pa-



vestigación sobre el comportamiento pictórico. Para Malevich, los fenómenos que el artista percibe en su entorno actúan como estímulos que convierten el ojo del pintor en un filtro para activar la pintura, lo cual explica por qué una misma realidad –por ejemplo, una figura humana– asume una estructura diferente en función de la cultura pictórica que la represente. De ahí que el nuevo arte implique que cada pintor posea su propia y significativa idea del mundo y una concreta visión de la vida. Los paneles 17-21, correspondientes al Bloque III, que se reúnen bajo el título «Métodos de enseñanza»<sup>73</sup>, están dedicados a los nuevos métodos pedagógicos de Malevich, cuya finalidad principal era erradicar todo trazo de lo que el artista denomina «la enfermedad del eclecticismo».

A modo de resumen o conclusión cabe entender el panel 22, último de ellos, que bajo el título «El desarrollo de la nueva pintura 1880-1926 y sus conclusiones en Occidente y en Rusia» muestra el desarrollo histórico del arte nuevo a través de un complejo gráfico en el que se señala al año 1913 como especialmente importante al significar la verdadera ruptura respecto al Cubismo. También fue importante para el Suprematismo, considerado como la «séptima fase» del Cubismo.

Como afirmó Troels Andersen en el catálogo en el que se mostraron por primera vez la totalidad de los veintidós paneles didácticos, éstos ponen de manifiesto unas ideas pedagógicas de Malevich (fig. 15) en cierta medida similares a las desarrolladas por Klee y Kandinsky, ideas que literariamente se concretaron en la selección de sus escritos *Die gegenstandslose Welt* (*El mundo no objetivo*), publicada por Moholy-Nagy en la serie de libros editados por la Bauhaus en 1927, es decir, cuando viajó a Alemania para examinar la posibilidad, que no fructificó, de impartir docencia en la escuela berlinesa. Entendiendo la pintura como un «documento» de valores cromáticos y formales, cuya textura y estructura revelan esos mismos valores así como sus interrelaciones, Malevich se sirvió de los paneles comentados para descubrir cómo distintas épocas y movimientos artísticos concibieron el desarrollo de la forma y del color hasta culminar en el Suprematismo. La pintura en ningún caso se concebía como un producto mecánico fruto del intercambio de distintos elementos. Al contrario, la estructura de cada pintura, tanto en sus detalles como en el todo, es el resultado de la sensación experimentada por el artista, ya que el campo pictórico (o lo que él denominaba «cultura pictórica») se define por las formas de comportamiento del artista.

Partiendo de una metodología científica, Malevich busca definir cada pintura en particular como una serie de «acciones», y es a través de estas «acciones» o «actos» como se puede encontrar un factor constante, el cual, en las nuevas formas artísticas, puede interpretarse como la forma o el «elemento formativo». Desde Cézanne en adelante se puede hablar de esos «elementos formativos» y es precisamente su existencia la que per-

neles 9 y 11; Panel 14. Percepción del color y pintura; Panel 15. Sensaciones pictóricas y su entorno (Naturalismo, Impresionismo, Cezannismo); Panel 16. Sensaciones pictóricas y su entorno (Cubismo, Futurismo, Suprematismo).

<sup>73</sup> Descripción de los paneles del Bloque III titulado «Métodos de enseñanza»: Panel 17. Clarifica la imagen. Desarrolla la imagen; Panel 18. Observaciones primarias; Panel 19. Observación experimental; Panel 20. Presentación del diagnóstico; Panel 21. Desarrollando la imagen.



mite describir series individuales de «acciones» y relacionarlas unas con otras<sup>74</sup>. En otros paneles, Malevich expone otras reflexiones acerca de la pintura, más allá de sus análisis formales. Así, en el panel 9 plantea cómo el «arte nuevo» es una forma independiente de pensamiento que no sirve ni a la religión ni a las ideologías cívicas: «el arte nuevo es nuevo porque ha asumido una ideología independiente, el contenido de la cual es diferente de otras ideologías».

Parte de estos paneles con reproducciones, breves textos y diagramas fueron mostrados por primera vez con motivo de la exposición de Malevich en el Hotel Polonia de Varsovia (20-27 de marzo de 1927) bajo el patrocinio del «Club artístico» y organizada por la asociación de arquitectos modernos Praesens, exposición integrada por una treintena de pinturas, dibujos, una parte de los paneles didácticos y diferentes modelos arquitectónicos. Malevich usó también los paneles como ilustración de la conferencia pronunciada el 25 de marzo en Varsovia titulada «Análisis de los rasgos contemporáneos en el arte». Dos días después del cierre de la exposición polaca, Malevich llegó a Berlín para presentar su primera exposición personal en el marco de la gran exposición anual de la Sociedad Berlinesa de Bellas Artes en las salas de la Lehrter Bahnhof. Dicha exposición incorporó la totalidad de la selección de obras presentadas en Varsovia, a las que se añadieron otras nuevas.

#### *El museo portátil de Duchamp*

Marcel Duchamp ilustra el paso de la lógica del *ready-made* a la del archivo en una de sus creaciones más emblemáticas, la *Boîte-en-valise* o simplemente *Valise* (1935-1941)<sup>75</sup>, en la que convirtió, como hicieron de manera conceptualmente similar algunos artistas surrealistas (Man Ray, André Breton y Hans Bellmer) y él mismo había hecho en *Boîte* (1914) y *Boîte verte* (1934)<sup>76</sup>, una caja o maleta portátil en una forma de «domiciliación», como llamaría Foucault, o «consignación», como lo haría Derrida, del arte, reuniendo signos, tal como plantea Enwezor siguiendo a Derrida, que «designan» la obra del artista<sup>77</sup> (fig. 17).

Duchamp llevó a cabo inicialmente una edición de lujo de su *Valise* consistente en veinte maletines de cuero marrón con ligeras variaciones en el diseño y contenido que incluían alrededor de 69 reproducciones de sus principales obras, ya fueran réplicas o

<sup>74</sup> Siguiendo a Andersen, este «elemento formativo» desempeña en la concepción teórica de la pintura un papel comparable al concepto de K-igualdad del matemático y filósofo inglés Alfred North Whitehead (1861-1947). Whitehead sostiene que «la equivalencia de K-cualidad entre los rasgos abstractos divide la totalidad de estos rasgos entre clases de K-rasgos abstractos iguales. Y tal clase de rasgos abstractos K-igual a un rasgo abstracto es visto como un elemento abstracto». Véase T. Andersen, *Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927*, cit., p. 34. Véase también Victor Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodchenko - El Lissitzky - Moholy-Nagy*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

<sup>75</sup> En 1941, tras haber reunido la mayor parte de sus reproducciones, Duchamp envió sus materiales a Grenoble para de ahí ser transportados por barco como «efectos domésticos» entre las valijas de Peggy Guggenheim a Nueva York, donde finalmente Duchamp se instaló en 1942 y siguió trabajando en sus cajas.

<sup>76</sup> La *Boîte verte*, con una edición de 300 unidades, contenía facsímiles de los estudios y notas que Duchamp había llevado a cabo en París entre 1912 y 1915 para la realización del *Gran Vidrio*. La *Boîte*, por su parte, sólo contenía una quincena de textos relacionados con la *Novia*.

<sup>77</sup> Okwui Enwezor, «Archive Fever: Photography Between History and the Monument», cit., p. 18.



impresiones fotográficas en blanco y negro en el caso de sus pinturas u obras gráficas (*Desnudo bajando la escalera*, *LHOOQ*, etc.), o, en el caso de sus *ready-made* (*Fuente*) y de sus esculturas (*Fresh Widow*), miniaturas tridimensionales, además de una obra «original», entendiendo como tal una reproducción fotográfica coloreada al estarcido por el propio autor. Con posterioridad, entre 1950 y 1960, llevó a cabo seis series diferentes con un total de 280 unidades, en las que la maleta inicial es sustituida por una caja forrada con telas de colores diferentes y en las que se altera el número de elementos en su interior<sup>78</sup>. Cada *Boîte-en-valise* incluye en la cubierta una etiqueta con el texto *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (fig. 18).

Unos años después de la que fue su primera idea de producir ese «álbum» (o «libro», según se deduce de sus cartas) próximo a la naturaleza del archivo, Duchamp comentó en una entrevista televisiva concedida en enero de 1956 al director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, J.-J. Sweeney: «[La *Boîte*] fue una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta»<sup>79</sup>. La realización de ese «museo portátil» siguió un minucioso método de trabajo próximo a la naturaleza del archivo que, tras una fase inicial de inventariado de todas sus obras con la referencia precisa del nombre de sus propietarios, consistió en la reproducción en fotos en blanco y negro de una selección de sus pinturas, obras en vidrio y objetos inclasificables. Tras descartar la fotografía en color y la fotolitografía que había usado en sus *Rotorrelieves*, Duchamp recurrió a un complejo y anacrónico método de reducción: el estarcido, una técnica artesanal por la que se reconstituían los colores originales trazando los contornos de los futuros patrones sobre delgadas láminas de zinc o cobre; láminas que se recortarían por medio de una fina punta de acero y, con la ayuda de brochas y pinceles, irían recibiendo los colores hasta conseguir los mismos tonos que el original: «Al diablo con las reproducciones mecánicas», habría escrito Duchamp.

Este trabajo resultó capital para enfatizar el rechazo de los valores románticos de genio del artista y de aura de la obra única, y cuestionó el sistema artístico de la época, que incluía tanto la institución museística como la mercantilización de la obra<sup>80</sup>. Según Jean Suquet, supuso uno de los primeros intentos de «colapsar» la institución del museo dentro de una simple maleta<sup>81</sup> y, como sostiene T. J. Demos, «la caja, imitando el museo, transforma el *ready-made* en una escultura y, en un segundo momento, en una repro-

<sup>78</sup> En el primer ejemplar de lujo –adquirido por Peggy Guggenheim– se incluye una reproducción coloreada de *El rey y la reina atravesados por desnudos rápidos* (1912).

<sup>79</sup> «Entrevista Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney», en Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 160-161.

<sup>80</sup> Tras la muerte de Duchamp en 1968, la propuesta de la *Boîte-en-valise* fue recuperada, con intereses y conceptualizaciones propias, por los artistas Herbert Distel en *Das Schubladenmuseum* (*Museum of Drawers*) (1970-1977) y Glen Lewis en *The Great Wall of 1984* (1973).

<sup>81</sup> Jean Suquet, *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*, París, L'Harmattan, 1998, p. 82.



ducción cuestionadora del destino institucional de la vanguardia. El “museo portátil” funciona como un museo *ready-made* cuyos temas se orientan a un conjunto de estandarizadas y preestablecidas convenciones económicas, pedagógicas, administrativas y curatoriales relativas a la historia del arte»<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2007, p. 30. Véase también Thierry de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1992, p. 305.

## EL ARCHIVO, LA MEMORIA Y LO CONCEPTUAL: 1960-1989

### La conceptualidad del archivo

En la segunda mitad del siglo XX, aproximadamente entre 1960 y 1989, años caracterizados por la supremacía del arte conceptual y el apogeo de la «información como arte», se enmarcan un grupo de trabajos basados en la epistemología del archivo, es decir, en el recurso a inventarios, taxonomías y tipologías, en lo que respecta a lo formal y estructural, y a una manera de entender los procesos históricos a partir de recursos mnemónicos y didácticos derivados de los postulados de Michel Foucault, en relación a lo conceptual.

Como sostiene Sven Spieker, al igual que ocurre en el «a priori histórico» de Foucault, el archivo, en artistas como Gerhard Richter, Susan Hiller, On Kawara, Hanne Darboven o Bernd & Hilla Becher, no es ni un simple conjunto de reglas abstractas ni un depósito de información: más bien es una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular<sup>1</sup>. Más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades.

Esta conceptualización del archivo constituye el marco del trabajo de artistas tenidos en principio como «conceptuales», tales como Robert Morris, en especial en su obra *Card File: July 11-December 31, 1962* (1962), Gerhard Richter, On Kawara, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Bernd & Hilla Becher, Douglas Huebler, John Baldessari o Hans-Peter Feldmann, que, frente a los procesos de abstracción, tautología e información que caracterizan los diferentes episodios conceptuales, recuperan los protocolos del archivo en cuanto producción de obra, así como el concepto de memoria del que carece la tautología del arte conceptual. Protocolos que suponen el recurso a conceptos como índice, repetición, secuencia mecánica, inventario o monotonía serial, y un traba-

<sup>1</sup> Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2008, p. 12.



jar con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal: todo lo cual implica un desarrollo creativo cercano al montaje literario con la consiguiente pérdida del carácter áurico propio de las «disrupciones espaciales» de la tradición del *collage* y sus variantes.

Como sugiere Mark Godfrey<sup>2</sup>, las diferentes estrategias del archivo ejecutadas por algunos artistas en las décadas que estamos analizando han hecho posible repensar el legado de la pintura de historia, que, desde su centralidad en el arte del siglo XIX, había sido marginada por las prácticas artísticas contemporáneas. Efectivamente, desde la década de 1960 se multiplican los intentos artísticos de superar las contingencias del presente estricto y de la «neutralizante abstracción» para reconsiderar la «representación histórica» no desde un punto de vista conmemorativo, sino acusador de las fisuras que lo conmemorativo puede asumir en un mundo mediado por la fotografía periodística. Apunta también Godfrey al respecto que, a partir de fines de los años setenta, la investigación y la representación histórica son prioritarias para aquellos artistas que se valen de las distintas estrategias de archivo para reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y representa en la cultura contemporánea<sup>3</sup>.

Este interés por la recuperación de la memoria en relación al pasado y a diferentes procesos históricos comporta un paulatino abandono de los procesos interpretativos y un gradual desinterés por el subjetivismo vinculado a lo que Benjamin Buchloh denomina la «función-autor» de un texto<sup>4</sup>. En su «antisubjetivismo» o en lo que se puede llamar «subjetividad posburguesa», las distintas prácticas del archivo suponen no sólo reescribir una historia *descentrada* a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una determinación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista, y una superación del propio archivo como origen tipológico y registro del tiempo contingente, es decir, del archivo «de procedencia» del siglo XIX.

## El archivo y la arqueología: Michel Foucault

Fue Michel Foucault, el «nouvel archiviste»<sup>5</sup> en palabras de Gilles Deleuze, quien, siguiendo la vía abierta por el filósofo, crítico literario y escritor Maurice

<sup>2</sup> Mark Godfrey, «The Artist as Historian», *October* 120 (primavera 2007), pp. 140-141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>4</sup> Benjamin Buchloh, «Atlas/Archive», en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 24.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, «Un nouvel archiviste», *Critique* 274 (1970), pp. 195-209. Este texto, que se publicó originariamente como recensión a *La arqueología del saber*, fue reeditado en *Foucault*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, y modificado en *Foucault*, París, Éditions du Minuit, 1986. Deleuze sostiene: «El nuevo archivista no se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases. Desdenará la jerarquía vertical de las proposiciones que se escalonan unas sobre otras, pero también la lateralidad de las frases en la que cada una parece responder a otra. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que, por lo demás, no se podía aprehender, los enunciados».

Blanchot, que a mediados de los años treinta anunció el fin de la biblioteca y con ella del corpus de nuestra tradición, un corpus «resquebrajado y fragmentado en su unicidad»<sup>6</sup>, inició en *L'Archéologie du savoir* (1969)<sup>7</sup> la línea actual de la reflexión sobre el archivo y, consecuentemente, la reivindicación del enunciado más allá de la frase, del gesto del habla más allá del pensar y de la exterioridad del saber, reivindicaciones claves para cualquier aproximación al pensamiento y al discurso artístico contemporáneos.

En el pensamiento de Foucault, el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos: el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho (las «cosas dichas»), el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Para el filósofo e historiador francés, lo único que cuenta son los enunciados que no son ni una proposición ni una frase ni cualquier otra unidad de sentido y que sólo aluden a la materialidad de lo dicho, en tanto que dicho al margen de todo tipo de evocación, de empatía y de alusión tanto de carácter subjetivo como objetivo. Es lo que llamó el «a priori histórico», o conjunto de reglas que caracterizan una práctica discursiva; es decir, el archivo debe entenderse como un conjunto de reglas no impuestas desde el exterior, sino procedentes del propio archivo «implicado en las verdaderas cosas que dichas reglas conectan». El análisis del archivo implica, pues, una privilegiada región a la vez cercana a nosotros y distinta de nuestra existencia presente: «Es la frontera —el límite— del tiempo que rodea nuestra presencia, que sobresale por encima de ella y que la señala en su otredad: es lo que, fuera de nosotros mismos, nos delimita»<sup>8</sup>.

El archivo, para Foucault, es también lo que permite que las «cosas dichas» no se depositen azarosamente y de un modo amorfo, sino que se ordenen de acuerdo a sus regularidades específicas, a diferentes formas de acumulación y de conexión<sup>9</sup>. El archivo no se puede describir exhaustivamente y carece de límites, ya que «se da por fragmentos, regiones y niveles». Su función no es unificar «todo cuanto ha sido dicho» en una época dada, sino analizar sistemáticamente los discursos en su existencia múltiple, localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tiene una función analítica y descriptiva que opera de modo «local»; es imposible construir el archivo de la totalidad (como afirma Foucault, el archivo no es descriptible ni contorneable en su actualidad), de ahí que sólo se puedan hacer aproximaciones fragmentarias. En la medida en que el archivo está fuera de nuestras prácticas discursivas, en el umbral que

<sup>6</sup> Nos referimos al breve texto de Maurice Blanchot *Le dernier mot*, escrito en 1935-1936 y republicado en *Le Ressassement éternel*, París, Éditions du Minuit, 1951 y 1983. Citado por Miguel Morey, «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», en Beatriz Herráez y Sergio Rubira (eds.), *Registros imposibles. El mal de archivo*, XII Jornadas de Estudio de la Imagen, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, 2006, pp. 16 y 29.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969. Hemos consultado la versión castellana: *La arqueología del saber*, México DF, Siglo XXI, 2003.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, cit., p. 223.

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits 1*, 4 vols., ed. Daniel Defert y François Ewald, París, Gallimard, 1994, p. 595.



marca «el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir»<sup>10</sup>, su contorno tan sólo puede establecerse por negación.

La «arqueología del saber» no se ocupa de los conocimientos descritos según su progreso hacia una objetividad que encontraría su expresión en el presente de la ciencia, sino en la «episteme» en la que los conocimientos son abordados sin referirse a su valor racional o a su objetividad. La arqueología no se interesa por la interpretación de los documentos, ni tampoco aborda la historia de las ideas desde conceptos como la génesis o la continuidad según un pensamiento evolucionista y progresivo. No es una disciplina interpretativa. No trata los documentos como signos de otra cosa, sino que los describe como prácticas; no intenta interpretar lo «ya dicho» ni descubrir lo «no dicho», sino más bien interroga lo ya dicho a nivel de su existencia. Más que una escritura del pasado, la arqueología es una reescritura de la historia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del «nuevo historiador» no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente<sup>11</sup>.

La arqueología describe los discursos como prácticas específicas dentro del archivo y pretende analizar la «experiencia desnuda» de su orden. No interpreta el documento; lo trabaja desde el interior, organizándolo, distribuyéndolo, ordenándolo, estructurándolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos. Discursos no continuos ni narrativas pretendidamente absolutas. Discursos que, como plantea Edward Said<sup>12</sup>, se entienden como un conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema en formación constituido por discontinuidades, acontecimientos dispersos, decisiones y rupturas radicales. Entendido así, el discurso, que hace imposible la historia global, está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales se puede definir un conjunto de condiciones de existencia. Son enunciados que no remiten a instancia fundadora alguna, a un origen, sino sólo a otros enunciados (como una ficha remite a la otra y así indefinidamente sin ninguna idea de *telos* o evolución) para mostrar sus correlaciones, sus exclusiones. La descripción del enunciado no implica ni análisis lógico ni análisis gramatical, ya que es algo distinto de una totalidad orgánica autónoma, cerrada en sí misma y susceptible de constituir un sentido.

En este proceso de conocimiento, el archivo actúa como un sistema que rige la aparición de los enunciados en tanto que acontecimientos singulares. Determina que los enunciados no se acumulen en una complejidad amorfa o se inscriban simplemente en una linealidad sin ruptura. Las reglas del archivo definen los límites y las formas de la «decibilidad», de lo que es posible hablar, de lo que ha sido constituido como dominio discursivo; los límites y las formas de la «conservación» (qué enunciados están destinados a ingresar en la memoria de los hombres, qué enunciados pueden ser reutilizados); los límites y las formas de la memoria tal como aparecen en cada formación discursiva (qué enunciados reconoce como válidos, discutibles o inválidos, qué enunciados reco-

<sup>10</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*; cit., p. 221.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

<sup>12</sup> Edward Said, *Beginnings: Intention and Method*, Nueva York, Basic Books, 1975, p. 292.



noce como propios y cuáles como extraños); los límites y las formas de la «reactivación» (qué enunciados anteriores o de otra cultura retiene, valoriza o reconstruye; a qué transformaciones, análisis, exégesis o análisis los somete); los límites y las formas de la «apropiación», es decir, cómo define la relación del discurso con su autor, qué individuos o grupos tienen derecho a determinada clase de enunciados, cómo la lucha por hacerse cargo de los enunciados se desarrolla entre las clases, las naciones y las colectividades.

Es un sistema, el del archivo, que se enfrenta al de la biblioteca, en cuanto éste implica un corpus organizado. Foucault se sirve del archivo (o del espacio posbibliotecario) para desafiar el prestigio y autoridad que se confía a la biblioteca como proyecto único de ordenación de nuestra cultura<sup>13</sup>. Tal como afirma Miguel Morey<sup>14</sup>, cuando Foucault elabora su proyecto arqueológico-archivístico (oponiéndose al hermenéutico-bibliotecario), propone un modo de recorrer la biblioteca, un modo de leer que implica su disolución como tal, para recuperarla, convertida en archivo. Abre el lugar centralizado y selecto de la biblioteca al campo virtualmente inagotable del archivo, un campo que se da «por regiones, fragmentos y niveles»<sup>15</sup>, en el que ningún discurso queda privilegiado sobre otro, en el que, frente a la biblioteca, el archivo se ofrece como una estructura descentralizada: todo tiene cabida en la estructura indistinta del archivo y nada queda favorecido por encima de lo otro<sup>16</sup>.

Estar en el archivo, como sostiene Foucault, no implica ningún distintivo de nobleza frente al sistema aristocrático de la biblioteca. La mejor manera de acceder al saber de una época es la de sacar a la luz todo lo que en esta época se ha producido bajo el régimen del «hablo». Como sostiene Miguel Morey, «si la biblioteca implica un único sentido, un tal saber absoluto, el archivo, al contrario, tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria. En este nivel, la oposición entre biblioteca y archivo es una oposición que enfrenta a una forma de interioridad y otra de exterioridad. La biblioteca sería un lugar de interiorización posible, mientras que el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos»<sup>17</sup>.

Por lo que respecta a las relaciones entre el archivo y el método descrito por Foucault como «arqueológico», la metáfora de la excavación proporciona una imagen de valor incuestionable de lo que supone la investigación histórica. Para Foucault, el historiador

<sup>13</sup> Como sostiene Foucault, «el archivo no tiene el peso de la tradición ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente». Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*, cit., p. 221.

<sup>14</sup> Miguel Morey, «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», cit., pp. 17-18.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, cit., p. 221.

<sup>16</sup> Tal como señala Foucault, «el archivo, lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia». Véase M. Foucault, *La arqueología del saber*, cit., p. 220.

<sup>17</sup> Miguel Morey, «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», cit., p. 24.



debe excavar un archivo para revelar no únicamente lo que hay en él, sino las verdaderas condiciones que han hecho posible la existencia de ese archivo, lo que denomina el ya comentado «a priori histórico». David Bate señala al respecto que el modelo de pensamiento «arqueológico» y la disfunción lingüística que en él se crea entre la lengua *-langue-* (gramática) y la palabra *-parole-* (acto de hablar) sitúan el archivo más cerca de la palabra (como una instancia específica o acción) que de la lengua, en tanto que conjunto de reglas abstractas acerca del lenguaje a través de las que «la acción» se lleva a cabo, y cerca del campo de la fotografía con sus múltiples recursos técnicos y usos sociales. Ello le lleva a pensar el archivo como un «campo expandido» de la actividad cultural cuyos horizontes aparecen más infinitos cada día y, por esta razón, como un concepto central dentro del arsenal del conocimiento cultural<sup>18</sup>, a través del cual múltiples discursos (en una línea paralela al rizoma de Deleuze y Guattari) son analizados, fragmentados, especificados y combinados sin ser delimitados o seleccionados jerárquicamente.

## El archivo y lo real: recuerdo, industria, trauma

Las prácticas del archivo próximas a los planteamientos, estrategias y metodologías de Foucault, que parten de la voluntad de volver la mirada hacia un pasado, no siempre traumático, para recordarlo y proyectarlo hacia el presente a través de «mínimos enunciados», surgen casi simultáneamente en dos contextos artísticos distintos, el francés y el alemán, en artistas tales como Bernd & Hilla Becher, Gerhard Richter, Christian Boltanski y Annette Messager, difícilmente encasillables o clasificables, sea en los cánones conceptuales, sea en las diversas corrientes artísticas imperantes en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX: Pop, Nuevo Realismo, Minimalismo o Posminimalismo.

Lejos de toda supuesta homogeneidad de fuentes y materiales, las prácticas del archivo de estos artistas presentan distintas maneras de entender los principios de orden, registro y acumulación: desde la serialidad de los Becher y demás fotógrafos alemanes en línea directa con el trabajo taxonómico de Sander y del «archivo de procedencia» del siglo XIX hasta la «anomia» de Richter o Boltanski con evidentes débitos del *Atlas Mnemosyne* de Warburg pasando por el psicoanálisis de Freud.

### Bernd & Hilla Becher: archivo y serie

El nuevo impulso archivista que aflora en el ámbito alemán de finales de los años sesenta, lo hace bajo el impacto de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) de los años veinte y treinta y al amparo de las reflexiones sobre fotografía de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Entre sus generadores, destaca el matrimonio de fotógrafos alemanes Bernd (1931-2007) & Hilla Becher (1934), que, llevando a sus últimas consecuen-

<sup>18</sup> David Bate, «The Archaeology of Photography: Rereading Michel Foucault and the Archeology of Knowledge», *Afterimage* 35, 3 (noviembre-diciembre 2007), p. 3.



cias el radicalismo crítico y la objetividad de fotógrafos como August Sander, Albert Renger-Patzsch y Karl Blossfeldt, se convierten en archivistas fotográficos de un momento histórico vinculado al pasado industrial. Los Becher, que de la Nueva Objetividad se interesan fundamentalmente por el aprecio del objeto singular y la creación de series y tipologías, se sitúan en clara relación con *Ciudadanos del siglo XX*, la obra inacabada de Sander que, por su oposición a la forma de representación impresionista «estropeada por métodos artificiales»<sup>19</sup>, se convirtió en referente fundamental del método comparativo y de la fotografía documental.

El proyecto de Bernd & Hilla Becher comenzó en 1958<sup>20</sup> y consta de un número indeterminado de fotografías en blanco y negro cuyo contenido surge de un único campo material y visual: el de la arquitectura industrial. Antes de su trabajo en colaboración con Hilla, Bernd, que estudió pintura, diseño gráfico y tipografía en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart y en la Kunstakademie de Düsseldorf, había realizado series fotográficas en las que se acercaba con precisión y objetividad visual a «monumentos industriales» tales como fachadas e interiores de factorías, altos hornos, depósitos de agua, gasómetros, torres de refrigeración, silos, etc., partiendo de la consideración previa de que era más interesante el edificio en sí mismo que cualquier interpretación derivada del mismo. Por su parte, Hilla Wobester inició sus estudios de fotografía en Potsdam y los continuó en Düsseldorf consolidando allí su aprendizaje en el campo de la fotografía documental y el uso de cámaras de gran escala al lado de Bernd Becher. En su primera exposición conjunta en la Galerie Ruth Nohl de Siegen (1963-1964), Bernd & Hilla Becher presentaron sus primeras series –o familias– fotográficas de estructuras fabriles<sup>21</sup> como un homenaje al anonimato de los arquitectos e ingenieros de la primera arquitectura industrial alemana, volcados también en la idea de objetividad. A los Becher, sin embargo, no les interesaba tanto el edificio-fábrica en sí mismo vinculado al nombre de su autor, sino la calidad y función del mismo. Su «estilo documental», que excluía el «estilo subjetivo» del fotógrafo, y su propia perspectiva visual, suplida por un estricto y exclusivo enfoque frontal que reivindicaba la máxima calidad técnica en su afán de plasmar una realidad a través de una mirada directa, sin distorsión o intervención manual, enlazan sin duda con la teoría del «inconsciente óptico» de Walter Benjamin<sup>22</sup>.

Frente a la selección heterogénea y la diseminación de imágenes de una infinidad de temas «no relacionados entre sí», como ocurre, por ejemplo, en la obra de Richter, los Becher, tal como se hace patente en su primera publicación, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten* (*Esculturas anónimas: una tipología de las construcciones técnicas*,

<sup>19</sup> Armin Zweite, «La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: diez ideas clave», en *Bernd & Hilla Becher. Tipologías* (cat. exp.), Madrid, Fundación Telefónica, 3 de junio-7 de agosto de 2005, p. 17.

<sup>20</sup> Para el estudio del proyecto de los Becher resulta fundamental el trabajo de Virginia Ann Heckert, *A Photographic Archive of Industrial Architecture: The Work of Bernd and Hilla Becher*, M. A. tesis, University of California, Santa Bárbara, mayo de 1987.

<sup>21</sup> Véase Bernd Becher, *Basic Forms of Industrial Buildings*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

<sup>22</sup> «Sólo gracias a la fotografía –sostiene Benjamin– tenemos acceso al inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis.» Véase Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 28.



1969)<sup>23</sup>, optan por series de tipologías industriales coherentemente ordenadas que obedecen a la idea de acumular y clasificar una parte de la memoria colectiva a partir del concepto de «repetición» propio del archivo *hipomnémico*. Son series realizadas inicialmente en Bélgica, Francia, Alemania, Luxemburgo, Holanda, Gran Bretaña y, desde 1974, en Estados Unidos, tales como *Framework Houses* (*Estructuras de casas*, 1958-1974), *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (1974-1978), *Gas Tanks* (*Torres de gas*, 1963-1993) (fig. 19), *Water Towers* (*Depósitos de agua*, 1963-1985) (fig. 20), *Coal Bunkers* (*Silos de carbón*, 1967-1988) (fig. 21), *Cooling Towers* (*Torres de refrigeración*, 1964-1998) (fig. 22) o *Blast Furnaces* (*Altos hornos*, 1970-1989) (fig. 23).

En esas series, a pesar de su objetividad y su continuidad y uniformidad visual, se van localizando fisuras y diferencias que hacen evidente la singularidad y la unicidad de los objetos fotográficos en tanto «informan» no sólo de la función, de la forma y del material de cada uno de los elementos singulares de su temática, sino de su origen<sup>24</sup>. La fundamental inmutabilidad de su sistema visual (lo que remitiría al significado primitivo del archivo como residencia y ley, y a una idea de poder asociada a lo invisible y eterno) no es óbice para observar el contenido irregular y específico de cada «individualidad», lo que en último término, como sostiene Anne Rorimer, sugiere que la búsqueda de la totalidad no sólo es inalcanzable sino irrelevante. Desde un punto de vista científico –aunque sin un fin propiamente científico–, los Becher se interesan en especial por cada estructura representada «en» y «de» ellas mismas. Con una referencia antropomórfica al retrato, cada uno de los edificios singulares parece pertenecer a una tipología familiar<sup>25</sup>. Y aquí residiría la razón por la que la obra de los Becher debe ser entendida como un juego de modelos visuales contrapuestos: entre la individualidad y la diversidad, entre la similitud y la uniformidad.

### Gerhard Richter: archivo y atlas

El alemán Gerhard Richter (1932-) inició en 1962, el mismo año en que empezó su carrera como pintor que le llevaría a reinterpretar los géneros de la pintura académica (paisajes, desnudo, retrato, naturaleza muerta) y subvertir las cuestiones de autoría, invención e ilusionismo, el que con el paso de los años se ha convertido en un macroproyecto de archivo, *Atlas*, que mantiene activo como *work in progress* hasta la actualidad y que consta de más de 5.000 documentos fotográficos, tanto en blanco negro como en color.

Para el *Atlas*, Richter, siguiendo la tradición del *ready-made*, selecciona imágenes fotográficas encontradas en periódicos y revistas ilustradas, fotografías de reportaje y ama-

<sup>23</sup> *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-press Verlag, 1969. Existe también edición inglesa: *Anonyme Sculpture. A Typology of technical constructions*, Nueva York, Wittenborn and Co., 1970.

<sup>24</sup> Véase «Bernd and Hilla Becher. Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood y Thomas Struth» (1989), en *Art and Photography*, Londres, Phaidon, 2003, p. 230.

<sup>25</sup> Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: redefining reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 14.



teur, pero también utiliza imágenes creadas por él mismo, en ocasiones a partir de su obra pictórica. Así, el *Atlas* se convierte en una acumulación de géneros visuales y de imágenes que una estructura de archivo de marco ilimitado permite redistribuir y reorganizar en el interior de una obra que en los primeros paneles obedecía a un valor sentimental vinculado tanto a historias familiares como sociales y políticas<sup>26</sup>.

El artista se sirve de una metodología visual que organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes. Formalmente su material gráfico se distribuye en paneles cuya estructura cuadrículada se divide, organiza y clasifica produciendo series de series, y se amplía a medida que aumentan las imágenes recopiladas<sup>27</sup>. Consecuentemente, el espectador, aunque el sistema es homogéneo, está imposibilitado de seguir un recorrido lógico de lectura visual. Todo lo contrario: el sistema quiebra su sintaxis lógica, interrumpe su secuencia gramatical y conforma inesperados espacios visuales que conducen a nuevos modos de lecturas.

Aunque cada panel está ordenado según una estructura aritmética (1-15 [fig. 24], 16-20, 21-23 [fig. 25]) y se clasifica temáticamente (*Figura*, *Campos de concentración*, *Portra-fografía*, etc.) su disposición en el conjunto altera su propio sistema. Así, el panel 30-37, que bajo el título *Retratos enciclopédicos* (fig. 26) reúne rostros de hombres famosos, queda alterado en su ritmo interno al situarse junto al panel 49-50, *Fotografías personales* (fig. 27). El orden temático y enumerativo del *Atlas*<sup>28</sup> (fig. 28) no reivindica, pues, un orden sino diversos, consecuencia de que el desarrollo de homogeneidades y continuidades queda interrumpido y contaminado por la intrusión de otros paneles, de otras imágenes y de otros temas. Su estructura es semejante a las disposiciones semigeométricas o fractales de la naturaleza, cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a dife-

<sup>26</sup> «Si asumimos –sostiene Buchloh– que el impulso inicial del *Atlas* se originó en la reciente experiencia de Richter de pérdida de un contexto social y familiar –el hecho de haber tenido que abandonar la Alemania del Este– y en la idea de la destrucción de la identidad del Estado-nación, sería plausible considerar el *Atlas* como un ejemplo más, y en muchos casos muy diferente, en la larga tradición de “prácticas culturales”, como también ocurrió con el *Atlas Mnemosyne* de Warburg en un similar contexto de “crisis de la memoria”. Véase Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October* 88 (primavera 1999), p. 135. [ed. cast.: «El *Atlas* de Gerhard Richter: el Archivo anómico», en Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier, Armin Zweite y Rainer Rochlitz, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Llibres Recerca, n.º 6, MACBA, 1999, pp. 147-167].

<sup>27</sup> «Aproximadamente en 1964 Richter comenzó a conservar los materiales utilizados, y en 1969 decidió reunir en paneles aquellas fotografías más destacadas para su pintura o que podrían haberlo sido. Ordenó las reproducciones, las agrupó en bloques que podían abarcarse con la vista y las pegó sobre cartones de soporte estandarizados de 50 x 65 cm, 50 x 70 cm y 50 x 35 cm. Este conjunto, que entretanto había aumentado hasta 315 unidades, fue enmarcado por primera vez en diciembre de 1972, bajo el título *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* (*Atlas de fotografías y bocetos*) y expuesto en un museo de Utrecht.» Véase Armin Zweite, «El *Atlas* de fotografías, collages y bocetos de Gerhard Richter» (versión revisada del texto original publicado en el catálogo de la exposición *Atlas. Gerhard Richter*, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1989, y Colonia, Museum Ludwig, 1990), en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, cit., p. 208.

<sup>28</sup> Véase al respecto *Gerhard Richter: Atlas*, Helmut Freidel (ed.), Colonia, Walther König, 2006 y *Gerhard Richter Atlas: the reader*, Iwona Blazwick y Janna Graham (eds.), Londres, Whitechapel, 2004.



rentes escalas, y se reordena en un espacio aparentemente caótico construyendo complejas relaciones. Tomando como modelo la naturaleza, también se podría decir que los documentos combinables y heterogéneos del *Atlas*, contaminados por los flujos de los paneles, reflejan el principio del «rizoma»<sup>29</sup>: el arte del archivo –señala Hal Foster– «parece ramificarse como una planta o como rizoma». Efectivamente, el sistema heterogéneo de Richter se organiza según principios rizomáticos, articulando un orden de segmentos que definen y determinan la línea «espasmódica» del sistema posibilitando diversas reinterpretaciones<sup>30</sup> (fig. 29).

El hecho de que la lectura de cada panel influya en la lectura de otros y viceversa, con la irregularidad y alterabilidad del sistema visual que ello supone, es lo que lleva a afirmar a Benjamin Buchloh que las imágenes del *Atlas*, «al mismo tiempo que generan significados, desintegran lecturas», descomposición que inevitablemente conlleva el «reinado universal de la *anomia*»<sup>31</sup> o de la falta de normas.

Con ello, en el *Atlas* de Richter la memoria que se inscribe en la lógica del archivo implicando la «idea» de totalidad y unidad de un todo, se convierte en una «impresión mnemónica»<sup>32</sup> que se sucede *ad infinitum* «desintegrando lecturas». El espectador se sitúa en una actividad de recepción de enunciados y de informaciones visuales no neutras que, a su vez, conforman un pseudo-sistema cuya anomia pretende una totalidad ideal: «pueden existir sólo aproximaciones, experimentos y principios, una y otra vez –afirma Richter en una entrevista que concedió a Jan Thorn Prikker–. Eso es lo que yo quería mostrar en el catálogo [de la exposición]: no las mejores imágenes sino el proyecto de aproximación, incluso incorporando las equivocaciones. En mi *Atlas*, es aún más extremo: un diluvio de imágenes que sólo puedo controlar organizándolas y superando su condición individual [...]»<sup>33</sup>.

El controlar las imágenes a través de su organización se podría entender como una intención que conlleva la continua existencia de principios que se repiten una y otra vez.

<sup>29</sup> El diccionario define rizoma como un tallo subterráneo cuya disposición y desarrollo se forma de modo horizontal, creando raíces por debajo y por encima de su superficie. Deleuze alude al principio del rizoma definiéndolo como «una conexión de multiplicidades heterogéneas, como una conexión de hilos que forman un diagrama de líneas [...]. Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden [...]». Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Éditions du Minuit, 1980 [ed. cast.: *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 13].

<sup>30</sup> Hal Foster, «An Archival Impulse», *October* 110 (otoño 2004), pp. 5-6.

<sup>31</sup> Benjamin Buchloh, «Fotografiar, Olvidar, Recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra», en José Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Visor/Fundación Argentaria, 1998, p. 75.

<sup>32</sup> Buchloh, aludiendo a los primeros cuatro paneles de *Atlas*, cuyo contenido son imágenes personales de miembros de la familia, explica la ambigüedad de la propia lectura fotográfica: «[...] Como si la ambigüedad oscilante de la fotografía, como agente dudoso que representa y a la vez destruye la experiencia mnemónica, pudiera fijarse por lo menos un momento situando la imagen en una analogía con la impresión mnemónica de la propia relación familiar [...]». Véase Benjamin Buchloh, «El *Atlas* de Gerhard Richter: el Archivo anómico», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, cit., p. 162.

<sup>33</sup> «Conversation with Jan Thorn Prikker concerning the cycle 18 October 1977, 1989», en Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist, Londres, Thames & Hudson, Anthony d' Offay Gallery, 1995, p. 199.



Pero Richter, siguiendo los principios de Michel Foucault, hace que sus imágenes no se amontonen indefinidamente en una totalidad amorfa, ni se inscriban en una linealidad sin ruptura y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos, sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples y se mantengan o desaparezcan según regularidades específicas<sup>34</sup>.

La propia organización de las imágenes condiciona el desarrollo de esa organización haciendo que el *Atlas* se convierta en una gran «red de memorias» que modifica su sintaxis resituando continua y fraccionadamente al espectador, adaptado a una dialéctica interactiva y fugaz, en diferentes espacios y tiempos. Y, como apunta Buchloh en su notable aproximación al *Atlas*, lo que caracteriza la «condición fotográfica» del *Atlas* de Richter no es ni su proximidad al álbum de un aficionado, ni la acumulación de la fotografía documental, ni tan siquiera el tipo de fotografía topográfica del fotoperiodismo, sino la manera de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de procedimientos didácticos y dispositivos mnemónicos que tienen sus antecedentes en el proyecto cultural de Warburg y en los paneles didácticos de Malevich comentados en el capítulo segundo<sup>35</sup>.

Dispositivos mnemónicos que fluctúan entre la dialéctica de la amnesia y la de la memoria<sup>36</sup>. En este sentido, tal como se observa en la serie de paneles dedicados a las víctimas de los campos de concentración, existe un puente que vincula una imagen a su referente dentro del aparentemente vacío dispositivo de la imaginería fotográfica y la producción universal de signos de valor de cambio: «paradójicamente —señala Buchloh— en este preciso momento que el *Atlas* nos suministra su propio secreto como una colección de imágenes: un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen de memoria»<sup>37</sup> (fig. 30).

### Christian Boltanski: archivo y trauma

Los acontecimientos de mayo de 1968 llevaron al francés Christian Boltanski (1944), por aquel entonces perteneciente al grupo de amigos formado por Jean Le Gac, Paul-Armand Gette, Sarkis, Gina Pane y Annette Messager, grupo en ocasiones citado como L'Equipe Boltanski, a realizar la que sería su primera instalación, el 3 de mayo de aquel año, en el antiguo y prestigioso Théâtre du Ranelagh de París, convertido entonces en

<sup>34</sup> Foucault describe la función del archivo como una disciplina discontinua cuya enunciabilidad se fundamenta en rupturas, en diferencias de diferencias que organizan en distintos grupos las cosas ya dichas, es decir, las cosas que antes no se podían decir puesto que obedecían a un orden universal, a un orden invisible. En fin, dichas cosas, al relacionarse con las condiciones reales, se vuelven temporales, se especifican y se alteran según su presente. Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*, cit., pp. 219-220.

<sup>35</sup> Benjamin Buchloh, «El Atlas de Gerhard Richter: el Archivo anónimo», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, cit., p. 165.

<sup>36</sup> Véase al respecto Lisa Saltzman, «Gerhard Richter's Stations of the Cross: On Martyrdom and Memory in Postwar German Art», *Oxford Art Journal* 28, 1 (2005), pp. 27-44.

<sup>37</sup> Benjamin Buchloh, «El Atlas de Gerhard Richter: el Archivo anónimo», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, cit., p. 160.



sala cinematográfica de arte y ensayo, en cuyo vestíbulo dispuso groseras marionetas de tamaño natural de clara connotación surrealista al tiempo que en la sala se proyectaba su primer film, *La vie impossible de Christian Boltanski*<sup>38</sup>. Su pasión por la repetición y por el acto de coleccionar no se manifestó, sin embargo, hasta un año después en la muestra colectiva *Work in progress*, organizada por el propio Boltanski y Le Gac en el American Center de París. Enfatizando el proceso sobre el resultado, la intervención de Boltanski se centró en el jardín del mencionado centro de arte experimental, donde plantó y luego desenterró más de un millar de estacas rosas. Esta clase de actividad repetitiva, y en este caso de activación de lo absurdo, le llevó en 1970 a fabricar centenares de pequeños cuchillos con mangos de madera y a trabajar en libros de artista usando una fotocopidora, libros en los que, aparte de sus pinturas y sus filmes, vio otra forma de proyectar su impulso narrativo y su interés por «contar historias».

En este sentido, los primeros libros de Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950* (1969)<sup>39</sup> (fig. 31), claramente autobiográfico con nueve páginas con fotografías de su niñez y textos de la época<sup>40</sup>, y el posterior *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*<sup>41</sup>, libro de seis páginas que documenta el futuro, en concreto, un accidente mortal de Boltanski en bicicleta, más que un conjunto de documentos acumulados pasivamente con nostalgia deben ser entendidos como una investigación arqueológica en los niveles profundos de la memoria<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Véase al respecto la autobiografía en forma de «confesión dictada» entre Christian Boltanski y Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski* (París, Seuil, 2007), en la que Boltanski hace un repaso a su trayectoria artística desde sus obras de finales de los años sesenta hasta el momento de realizarse las entrevistas en 2006. Al mismo tiempo, el tema de *La vie impossible* fue recuperado por el autor en 2001 a través de una obra que consta de veinte vitrinas, cada una de las cuales expone fotografías, cartas y periódicos relativos a su vida.

<sup>39</sup> Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950*, París, Éditions Givaudon, 1969.

<sup>40</sup> En la citada edición de 1969 se incluye el siguiente texto que narra los objetivos pretendidos por el autor y que serán constantes a lo largo de su vida: «On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement nous n'essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle, ils luttent sur des points de détail, la retardent de quelques mois, de quelques années, mais tout cela n'est rien. Ce qu'il faut, c'est s'attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. Voilà pourquoi, car il est nécessaire qu'un d'entre nous donne l'exemple, j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps: se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. La tâche est immense et mes moyens sont faibles. Que n'ai-je commencé plus tôt? Presque tout ce qui avait trait à la période que je me suis d'abord prescrit de sauver (6 septembre 1944-24 juillet 1950) a été perdu, jeté, par une négligence coupable. Ce n'est qu'avec une peine infinie que j'ai pu retrouver les quelques éléments que je présente ici. Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse. Mais l'effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer».

<sup>41</sup> Christian Boltanski, *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, París, Éditions Givaudon, 1969.

<sup>42</sup> Démosthènes Davetas, «Christian Boltanski», *Flash Art Internacional* 14 (octubre-noviembre 1985), p. 82.

A p  
ción d  
aluden  
de la V  
y los cu  
artefac  
una lec  
nea de  
de su E  
trines d  
—eviden  
de boli  
fileres,  
existir  
lo hací  
su obra  
cada un  
tiene L  
sólo se  
función  
habitu  
recicla

Otr  
publica  
que je s  
artista t  
cultural  
les cole  
ciones f  
key en 1  
d'une an  
timas d  
un mati  
mille D  
menta  
de 150  
ta inten  
que le e

<sup>43</sup> Ly  
mar Garl



A partir de 1970, Boltanski plantea otras estrategias para trabajar con la reconstitución de la memoria. Interesándose especialmente en la materialidad de los objetos que aluden a la memoria, en la exposición que llevó a cabo en el ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1970 en colaboración con Sarkis, presentó algunas de las trampas y los cuchillos ya realizados con anterioridad, los dispuso en vitrinas de cristal como si de artefactos extraídos de las ruinas de una antigua civilización se tratara, sugiriendo con ello una lectura potencial de esos instrumentos neutros como instrumentos de tortura. Esa línea de trabajo, que tuvo interesantes ejemplos de archivo material como los tres cajones de su *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, le llevó a trabajar entre 1970 y 1973 en sus *Vitrines de référence* (fig. 32), cajas de madera en las que agrupaba objetos autobiográficos –evidentemente sin valor de uso ni estético–, desde páginas de libros hasta apilamientos de bolitas de tierra o fragmentos de cartas, pasando por pelo, pedazos de ropa, hilo y alfileres, objetos que el artista entendía como «sobrantes» de obras que nunca llegaron a existir y que presentaba como reliquias de excavaciones arqueológicas a la manera en que lo hacía el Musée de l'Homme de París, museo cuyas presentaciones fueron decisivas en su obra. Pero lo más interesante en este rostro archivista de Boltanski es cómo identifica cada uno de los objetos con una etiqueta con la fecha y el título de la obra. Tal como sostiene Lynn Gumpert: «Etiquetando cuidadosamente y preservando su obra, Boltanski no sólo se convierte en su propio archivista: se acerca al rol del museo al apropiarse de su función»<sup>43</sup>. También en esta obra Boltanski avanza una práctica y una técnica que serán habituales en su trabajo posterior: no sólo recupera recuerdos de su propia vida sino que recicla objetos viejos para crear otros nuevos.

Otra estrategia concordante con su fiebre coleccionista y archivadora es la que le lleva a publicar libros de fotografía, como el que sale a la luz en mayo de 1970 bajo el título *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue*, que reproduce cinco fotos que el artista trata con un carácter de objetividad casi científica con el fin de potenciar su lectura cultural y contextual. Parecida apropiación de fotografías amateurs como testigos de rituales colectivos y concebidas desde un aproximación etnográfica la encontramos en instalaciones fotográficas de marcado carácter etnográfico, tales como *Les 62 membres du Club Mickey en 1955* (1972), *Portraits des élèves de C.E.S. des Lentillères de Dijon* (1973) (fig. 33), *Images d'une année de fais divers* (1972-1973), en la que presenta 408 imágenes de criminales y víctimas del tabloide *Detective*, *Saynètes comiques* (1974), en la que lo autobiográfico adquiere un matiz humorístico, y, sin duda, su obra más emblemática de este grupo, *L'album de la famille D., 1939-1964* (fig. 34), presentada en la sección *Mitologías individuales* de la Documenta 5 de Kassel (1972), comisariada por Harald Szeemann. Una obra en la que, a través de 150 fotografías anónimas en blanco y negro dispuestas a la manera de un mural, el artista intentaba exponer, en un principio, las personalidades y las vivencias de unos personajes que le eran ajenos, para acabar convirtiéndose en una reflexión sobre su propia existencia:

En julio de 1971 –escribe el autor– pedí a uno de mis amigos, Michael D. D., que me dejase el álbum de fotografías de sus padres. No sabía nada de ellos, pero quería recons-

<sup>43</sup> Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, París, Flammarion, 1994, p. 30. Véase también Didier Semin, Tamar Garb y Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997.



truir su vida usando estas imágenes que, tomadas en momentos significativos, debían permanecer después de su muerte, como prueba de su existencia. Pude descubrir el orden en el que las fotografías habían sido tomadas y las relaciones que existían en las personas representadas en ellas. Pero me di cuenta de que no podía ir más lejos, por el hecho de que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones o de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la Familia D., más bien las integré a mi propia memoria<sup>44</sup>.

En ese proceso de reconstitución de la memoria individual y, a la vez, colectiva Boltanski trabajó en otro grupo de obras que tituló genéricamente *Les Inventaires*, tales como *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (1974) (fig. 35) y *L'inventaire des objets ayant appartenu à un résident de Oxford* (1973) (fig. 36), series en las que ponía el acento no tanto en los individuos –en este caso ya fallecidos– sino en sus pertenencias más domésticas y cotidianas entendidas como signos de «memoria». En series posteriores, como la de *Les Monuments* (1984), el artista francés recupera la fotografía como medio de vincular la memoria y la muerte, implícitas ambas en las esculturas funerarias y en los memoriales públicos. Se sirvió de pequeñas fotografías en blanco y negro de niños enmarcadas y dispuestas en configuraciones geométricas que, siguiendo la tradición de los ritos judíos de conmemoración de la muerte (*Jahrzeit*), aparecen contorneadas por bombillas encendidas, para llevar a cabo instalaciones dominadas por un intenso sentido de lo sagrado en el que se conjugan tradiciones y ritos bizantinos, judíos y católicos. En esas obras, con fuertes implicaciones en la memoria del holocausto y que adquieren diversas presencias a tenor del espacio en que se presentan, lo inverosímil y lo dramático se unen a lo bello y lo sagrado para despertar intensas emociones en el espectador, al igual que ocurre en la serie *Leçons de ténèbres*.

Con todo, la obra que en su trayectoria marca un hito en la relación entre memoria y archivo es la que presentó en la Documenta 8 de Kassel (1987), *Les archives* (fig. 37), que puede considerarse como una suma del trabajo de Boltanski hasta aquella fecha: en una angosta sala de poco más de 3,4 x 4 m del Museum Fridericianum dispuso una serie de parrillas metálicas en las que, a la manera de los peines de los depósitos de los museos, colgó 366 fotografías de rostros y escenas familiares, incluyendo las de *L'album de la famille D., 1939-1964* (mostrado ya en la Documenta de 1972). En este caso, como en el de otras series posteriores (*Reliquaires*, *Autels* y *Monuments*), ese archivo fotográfico de lo humano manifiesta una clara relación con los registros exhibidos en los campos de exterminio nazi y en los de la policía francesa de la época de ocupación.

Estas series son obras que conjugan la fascinación por la «estética del archivo» con la componente esencial de la memoria. Pero las creaciones de Boltanski no pretenden la reconstitución de un evento del pasado, sino la recuperación y la constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico y existencial. Una memoria que, efectivamente, adquiere presencia a través de fósiles de «algún pasado», de objetos «encon-

<sup>44</sup> Citado por Rebecca J. DeRoo, «Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68», *Oxford Art Journal* 27, 2 (2004), pp. 221-238.

Boltanski  
Archives



trados «de la cotidianidad y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación objeto-sujeto y una clara objetualización del sujeto-individuo». Tal como afirma el propio autor, «prefiero trabajar en la transición del individuo al objeto [...] en este paso del presente a algún momento del pasado»<sup>45</sup>.

En Boltanski, el recurso al archivo le sirve para aludir al Holocausto, a su memoria, a la muerte y a la ausencia de los seres queridos, sean los inmediatos, sean «simplemente» los seres humanos desaparecidos en condiciones infrahumanas. Sostiene el creador: «A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del siglo XIX), porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le vuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia»<sup>46</sup>. La serie de instalaciones que realiza entre 1990 y 1991 bajo el nombre *Les Suisses morts*<sup>47</sup>, de la que destacan por su grandiosidad *La Réserve des Suisses Morts* de 1990 (fig. 38) o las versiones de 1991 (fig. 39), está constituida por fotografías de fallecidos de Suiza publicadas en el obituario de periódicos de este país. El artista refotografía la imágenes de los rostros (elegidas inicialmente, como es de suponer, por la familia de las víctimas), las reproduce en un tamaño más grande y excluye el texto del recordatorio manteniendo la identidad de los difuntos. En algunas instalaciones, junto a las fotografías se disponen sábanas blancas, recordatorios de los sudarios y de las cortinas de los crematorios, y, en otras, cajas de hojalata en tanto que contenedores de la memoria<sup>48</sup>, lugares donde acumular que refuerzan la idea de seriedad. Y en estos casos están presentes los dos principios inherentes en la idea del archivo: por un lado, la destrucción y la muerte y, por otro, la conservación de memoria en el sentido de preservar historias subjetivas y colectivas opuestas a las fuerzas del «mal de archivo».

Algo anteriores (1989) a este tipo de *memento mori* son *Les Archives de C.B. 1965-1988*, un muro de 646 cajas de galletas en estaño oxidado dispuestas en pilas de casi tres metros de altura e iluminadas por tenues lámparas de escritorio con los cables eléctricos colgando, cajas que contienen más de 1.200 fotografías y 800 documentos personales: toda la vida de Boltanski, que, sin embargo, queda oculta a los ojos del espectador y sólo

<sup>45</sup> Véase Gilbert Lascault, *Boltanski souvenance*, París, L'échoppe, 1998.

<sup>46</sup> Gloria Moure, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: emociones en perdición* (cat. exp.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 22.

<sup>47</sup> Véase Günter Metken, *Les Suisses morts. Christian Boltanski* (cat. exp.), Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991, p. 86. En uno de los textos del catálogo, Boltanski explica por qué elige a los suizos y no a los judíos para su narrativa: «Estamos acostumbrados a la idea de la muerte de los judíos; los suizos, en cambio, son gente normal, como nosotros. Cada suizo nos mira y es uno de los nuestros. Su muerte es la nuestra». Es decir, aunque se puedan considerar referencias al Holocausto, el carácter de la neutralidad suiza permite reflexiones históricas más íntimas y, a la vez, más amplias.

<sup>48</sup> Afirma Boltanski respecto a su obsesión por recolectar objetos: «Me parece que la cultura cristiana occidental está basada en los objetos [...]. En muchas otras culturas no es importante guardar un objeto, lo que tiene valor es conocer la idea o historia que hay detrás. Pienso que la estética no significa nada. No hay cosas bonitas o feas [...] el arte no está ahí para crear una gran obra, tiene que ser activo sin pensar en un arte inmortal [...] El arte tiene que ver con nuestra relación con el tiempo en que vivimos». Véase Gloria Moure, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: emociones en perdición*, cit., p. 23.



existe, en definitiva, en la memoria del artista. Envejecidas cajas de galletas que denuncian el carácter corrosivo –en todos los sentidos– del paso del tiempo, enlazando, pero con significaciones opuestas, con las teorías de Freud sobre las relaciones entre memoria y «bloc mágico»<sup>49</sup>, si entendemos este tipo de bloc o pizarra como una extensión infinita de memoria finita.

Freud asocia la memoria con todo aquello que se puede olvidar y, por lo tanto, con el propio consciente; las obras de Boltanski parten del principio opuesto. Si para Freud la memoria se borra a sí misma para no colapsar la psique, para no revivir aquello invisible, las obras del artista francés establecen una lucha contra la «amnesia», no como represión ni como olvido, sino como mecanismo de «borrado» que deja huellas en el aparato psíquico. Si gracias al psicoanálisis nos adentramos en los intersticios de la ausencia de memoria, Boltanski a través de sus obras saca a la luz todos aquellos contenidos que el inconsciente declaró en su momento «ilegibles»: alumbra contenidos sepultados en la historia del sujeto, rescata sustratos inconscientes, ofrece recursos para reconstruir la propia identidad.

Por ello creemos posible relacionar las obras de Boltanski con el «bloc mágico» de Freud. El «bloc mágico», un artefacto de características similares al aparato psíquico, permitiría transcribir y materializar todo lo que ocurre en la mente más allá de la escritura convencional o del mecanismo de la escritura más próximo al funcionamiento de la memoria de nuestra psique; a medida que los datos se inscriben en la memoria, ésta selecciona los contenidos que se borran y los que permanecen en ella. Boltanski, como el propio Freud, permitiría comprender cómo el trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo. «No habría deseo de archivo –según Derrida– sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido»<sup>50</sup>. Y esto es lo que ocurre en las obras de Boltanski. Unas obras que no desafían el aura, sino todo lo contrario: al aislar los objetos de su contexto original (por lo general, objetos de personas anónimas –desaparecidas, muertas o simplemente desconocidas–, documentos fotográficos de eventos familiares y objetos encontrados) y al hacerlos museológicos, les procura un «aura» que transforma esos objetos en reliquias modernas que aluden a lo perdido.

Como señala Richard Hobbs, el archivo es a la vez una figura central y paradójica en el trabajo de Boltanski. Por un lado, su obsesión por la muerte y la pérdida, a través de la cual la experiencia es constantemente reducida a fragmentarias memorias del pasado, hace que los archivos supongan una vía de acceso a lo perdido y a aquello que es objeto del lamento; por otro, las obras de archivo de Boltanski descubren irónicamente los limitados y engañosos procesos de un archivo<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, cit., p. 26. Sostiene Derrida: «Ese “bloc mágico”, ese modelo exterior, por tanto, del aparato psíquico de registro y de memorización, no sólo integra los modelos inaugurales del psicoanálisis desde el *Proyecto* hasta los artículos de la *Megapsicología*, en particular todos los que conciernen a la represión, la censura, el registro».

<sup>50</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo*, cit., p. 27. «Ciertamente –afirma Derrida– no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Y sobre todo [...] no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción.»

<sup>51</sup> Véase Richard Hobbs, «Boltanski's visual archives», *History of the Human Sciences* 11, 4 (1998), p. 12.

Boltanski et l'archive



### Annette Messenger: archivo y álbum

En una línea creativa paralela a la de Christian Boltanski, se debe citar a la artista francesa Annette Messenger (1943), que en una ocasión afirmó: «Busco poseer y apropiarme para mí misma la vida y sus acciones. Constantemente inspecciono, colecciono, ordeno, clasifico y reduzco cualquier cosa a numerosas colecciones de álbumes»<sup>52</sup>. Messenger construyó, efectivamente, a principios de la década de 1970 su propio archivo, compuesto por álbumes que se inician en 1970 con el número 1, *Le Mariage de Mademoiselle Annette Messenger*; y concluyen con el número 60, un diario titulado *Mon Comics*, de 1972-1973.

Desde que en 1970 Annette Messenger alquilara un pequeño apartamento en París, bifurcó su identidad y su trabajo según dos ámbitos físicos y, a la vez, conceptuales. La habitación de dormir (a la derecha de la entrada) la identificó con su trabajo o su acción de coleccionar; era el ámbito de la «Annette Messenger coleccionista». El estudio o taller, su otro ámbito (a la izquierda de la entrada), lo identificó con el trabajo de «artista». Una división que, según Fredrickson, «iba a influir en la actividad de Messenger a lo largo de los siguientes treinta años, proyectando sobre la conciencia pública tanto aspectos puramente individuales y autobiográficos como procesos traumáticos de dimensión social»<sup>53</sup>.

Junto a esculturas e instalaciones proyectadas en su estudio en calidad de artista, Messenger desplegó su pasión de coleccionista elaborando conceptos tales como repetición, fragmentación, identidades múltiples o sentido de ausencia, lo que la llevó a trabajar por partes y en fragmentos. Ejemplo de ello es su obra *Les Pensionnaires*, de 1971-1972 (fig. 40), una instalación tridimensional –también un libro con dibujos y textos manuscritos– en la que la artista se convierte en una madre o maestra que cría, mantiene, protege y castiga a sus hijos, las aves, en este caso docenas de gorriones ataviados con chaquetas de lana hechas a mano, agrupados cuidadosamente en hileras y dispuestos en una vitrina de cristal sobre una cama de lino blanco, una obra que se ha considerado como un signo visual de la «cultura del trauma».

En esta misma vía conceptual, entre 1971 y 1974 llevó a cabo un centenar de cuadernos de notas y álbumes<sup>54</sup> (fig. 41) a través de los que se proponía documentar su vida diaria y poner de manifiesto la cultura femenina entendida como una cultura «local» creada y perpetuada por el sistema escolar francés. Rebecca J. DeRoo apunta la similitud entre sus cuadernos de notas como *Ma vie pratique* y *Mes travaux d'aiguille*, basados en una repetición rutinaria de tareas domésticas y cotidianas como vestirse, cuidar de los niños, cocinar, hacer la compra, hacer la colada y otros aspectos relacionados con la economía casera y la educación de los hijos y las ideas del sociólogo Luc Boltanski, hermano de Christian<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Annette Messenger. *Word for Word*, ed. Marie Laure Bernadac, Nueva York, DAP Publishers, 2006, p. 11. Véase también Catherine Grenier, *Annette Messenger*, París, Flammarion, 2000.

<sup>53</sup> Laurel Fredrickson, «Memory and Projection in Annette Messenger's Early Work», *Art Criticism* 18, 2 (2003), p. 36.

<sup>54</sup> Véase *Annette Messenger. Les Messagers* (cat. exp.), París, Centre Pompidou, 6 de junio-17 de septiembre de 2007.

<sup>55</sup> Rebecca J. DeRoo, «Annette Messenger's Images of the Everyday» (2006). Publicado en Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel, y Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008, pp. 164-169.



En especial, DeRoo se refiere al texto *Prime Education et morale de classe*<sup>56</sup> en el que Luc Boltanski entiende el *curriculum vitae* del estudiante como un instrumento de las clases dominantes de control y codificación de sus prácticas cotidianas o «labores domésticas», control y codificación que forman parte de un proyecto sistemático de regular los hábitos de la vida privada y de la futura vida laboral de dichos estudiantes. Es cierto que en sus obras Messenger evoca la sistematización de los comportamientos cotidianos que observa y denuncia Luc Boltanski –y el propio Christian–, pero aplicada a un contexto feminista en tanto la educación de las mujeres conforma su subjetividad y en tanto los comportamientos aprendidos en la escuela son internalizados para convertirse, más allá de las diferencias de clase, en rasgos comunes de las mujeres francesas.

De ahí que en su colección de álbumes de boda<sup>57</sup> la artista incluyese textos, dedicatorias, fotografías e imágenes procedentes de periódicos y revistas, variaciones sobre distintos temas con una protagonista común: la mujer, sus roles tradicionales, sus deseos, sus ansias, etc., así como la manera en que la mujer es vista por el «otro» –el hombre, evidentemente– en una sociedad patriarcal. Entre tales álbumes se puede destacar *Le mariage de Mademoiselle Annette Messenger* (Album-collection n.º 1, 1971) (fig. 42), que agrupa fotos de bodas de periódicos en las que la artista sustituye nombres y rostros de las novias por el suyo propio, proyectando sus deseos en una dimensión irónica y, a la vez, quejosa. También destacaríamos *Les hommes que j'aime* (Album-collection n.º 2, 1972) (fig. 43), *Les hommes que je n'aime pas* (Album-collection n.º 10, 1972) (fig. 44), *Les approches* (Album-collection n.º 8, 1972), colección de fotografías de hombres caminando en las que sólo se muestra el bajo vientre (fig. 45), *Comment mes amis feraient mon portrait* (Album-collection n.º 23, 1972), en el que agrupa retratos de sí misma dibujados a tinta, *Mes clichés-temoins* (Album-collection n.º 33, 1972), con grupos de gente besándose, y la instalación *Les Effroyables Aventures d'Annette Messenger truqueuse* (1975), con fragmentos de dibujos de temática pornográfica y sadomasoquista alusivos a una sexualidad perversa que muestran a mujeres desnudas sometidas a vejaciones por hombres vestidos de negro. Álbumes que, en una línea paralela a la de Cindy Sherman, pueden ser interpretados como reflexiones sobre los roles tradicionales de la mujer, poniendo de relieve las ambivalentes relaciones de las mujeres en el momento de internalizar las expectativas de una sociedad patriarcal que determinan sus miedos y deseos<sup>58</sup>: «coleccionar –como sostiene la artista– es una forma de protección, un modo de luchar contra la muerte»<sup>59</sup>, pero coleccionar es también «una lucha contra el tiempo. Se puede coleccionar todo; se puede clasificar todo y cada clasificación es tranquilizadora, ya que crees que tiene algún sentido, pero no hay sentido»<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Luc Boltanski, *Prime Education et morale de classe*, París, Mouton, 1969.

<sup>57</sup> Sheryl Conkelton, «Annette Messenger's Carnival of Dread and Desire», en *Annette Messenger* (cat. exp.), Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, y Nueva York, The Museum of Modern Art, 1995, p. 12.

<sup>58</sup> Laurel Fredrickson, «Memory and Projection in Annette Messenger's Early Work», cit., p. 47.

<sup>59</sup> Natasha Leoff, «Annette Messenger», *Journal of Contemporary Art* 7, 2 (1995), p. 9.

<sup>60</sup> Penelope Rowlands, «Art that Annoys», *ARTnews* 94, 8 (octubre 1995), p. 134.



## De la tautología conceptual al archivo como acumulación de datos

En pleno auge del pensamiento conceptual, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, época dominada por las consignas apuntadas por Joseph Kosuth en su decisivo ensayo «Art After Philosophy»<sup>61</sup>, en el que declaraba la autonomía del arte al margen de la filosofía y lo vinculaba a la lógica, a las matemáticas y a la ciencia, algunos artistas como Robert Morris y el colectivo Art & Language mostraron una indudable fascinación por la estructura de archivo en tanto que procedimiento tautológico al margen de todo contenido semántico, fascinación acompañada por el interés en las posibilidades secuenciales y matemáticas del archivo y en el principio del índice, entendiendo por tal una «huella física» o «presencia muda» en la que las cosas hablan por sí solas en lugar de hablarse entre sí. Como afirma Mary Ann Doane, gracias al concepto de índice «toda la historia de las convenciones estéticas que conciernen al estilo y a la expresividad (como también una cierta concepción del “yo” de la representación) se derrumba»<sup>62</sup>.

En paralelo a estas estructuras archivísticas en «clave tautológica», un grupo de artistas (Bernd & Hilla Becher, Hanne Darboven y On Kawara) presentes igualmente en algunas de las grandes exposiciones que consolidaron el conceptual como tendencia hegemónica, entre ellas *18 París IV, 70* (París, 1970), *Conceptual Art and Conceptual Aspects e Information* (ambas Nueva York, 1970), mostraron una creciente voluntad de incorporar a sus obras el tiempo y la memoria, fuese la individual, fuese la colectiva. En este sentido, la vinculación de estos artistas con las tesis de Sol LeWitt y su uso de los sistemas seriales y secuenciales puede considerarse sólo aparente<sup>63</sup>. Bernd & Hilla Becher, Hanne Darboven y On Kawara pusieron de manifiesto una clara voluntad de alejarse del pensamiento artístico «centrífugo» implícito en el conceptual más ortodoxo y neutro en favor de un pensamiento «centrípeto» o vuelto hacia el interior, evidenciando con ello los primeros síntomas de un cuestionamiento del propio yo y una vuelta hacia la «esfera privada» interesada en descubrir el aspecto psíquico de la existencia más allá de las presencias neutras o puramente físicas. En esos casos, las estrategias del archivo no sólo se entendieron como un instrumento de almacenamiento y ordenación de registros autobiográficos (como así ocurrió, efectivamente, en el proyecto *I am still alive*

<sup>61</sup> Artículo publicado en la revista *Studio International* como parte de una trilogía (octubre, noviembre y diciembre, 1969) y republicado en el catálogo de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, The New York Cultural Center, 10 de abril-25 de agosto de 1970.

<sup>62</sup> Mary Ann Doane, «Indexicality: Trace and Sign: Introduction», *A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, 1 (2007), p. 3.

<sup>63</sup> Nótese al respecto las declaraciones de Sol LeWitt en «Paragraphs on Conceptual Art» (*Artforum* 5, 10 [verano 1967]): «Trabajar con un plan preestablecido es evitar la subjetividad. También evita la necesidad de diseñar cada uno de los trabajos. El plan diseñaría todo el trabajo. Algunos planes requieren millones de variaciones y algunos, un número limitado, pero en ambos casos se trata de variaciones “finitas”. Otros planes implican infinitud. Sin embargo, en cada caso, el artista selecciona la forma básica y los papeles necesarios para la solución del problema. Después de ello, cuantas menos decisiones hechas en el proceso de acabar la obra, mejor. Esto elimina la arbitrariedad, lo caprichoso y lo subjetivo. Ésta es la razón para usar este método».



de On Kawara), sino como una manera de recuperar una dimensión del tiempo que excediese lo biográfico en beneficio de lo social e histórico, como hace patente Hanne Darboven al registrar el tiempo histórico coleccionando o reconstruyendo objetos cargados de ese tiempo.

### Robert Morris y Art & Language: el archivo como estructura tautológica

Uno de los primeros artistas que, partiendo del arte conceptual, manifestó un inicial impulso archivístico fue el estadounidense Robert Morris (1931-). Lo hizo tempranamente en una obra de 1962: *Card File: July 11-December 31, 1962*, que siguió a un conjunto de esculturas protominimalistas realizadas en 1961 como *Column*, *Pin Portal*, *Portal*, *Box for Standing*, cuyos simples volúmenes en contrachapado y pintados de gris presentaban referencias al cuerpo humano, en este caso al cuerpo del artista del que tomaban sus medidas.

Aunque se considera una obra fundacional del arte conceptual derivada de la filosofía del lenguaje del filólogo inglés John Langshaw Austin y en especial de su texto *How to Do Things With Words*, *Card File: July 11-December 31, 1962* (fig. 46) también se puede entender, efectivamente, como una obra absolutamente tautológica, que se define a sí misma como un banal fichero industrial del tipo Cardex que Morris podía encontrar, por ejemplo, en las bibliotecas de Nueva York<sup>64</sup>, fichero que se convierte en guía o sumario de su propia existencia a través de la ordenación por orden alfabético de fichas que definen esa existencia, tales como «Adquisición», «Concepción», «Consideración», «Decisión», «Error», «Firma», «Precio», «Título» o «Trabajo». Así, por ejemplo, la ficha «Decisión» contiene una lista de las primeras páginas del archivo y las fechas en que fueron creadas; la ficha «Error» ofrece un listado de los errores ortográficos de las otras páginas; «Firma» contiene la firma del artista; «Título», el título de la obra, y «Trabajo», el día en el que Morris interrumpe el trabajo del fichero o, lo que es lo mismo, da por concluida la obra. Como plantea Sven Spieker, en esta obra la construcción de un archivo a partir de la interconexión entre el lenguaje, las palabras y los procesos de «almacenamiento y clasificación» conecta con el modelo característico del archivo del siglo XIX que captura el tiempo de manera inopinada<sup>65</sup>.

Parecida estrategia de archivo se encuentra en la obra del colectivo Art & Language (A&L), constituido en 1966/1968 en el Reino Unido e integrado en sus inicios por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell, cuyas primeras actividades se centraron en la publicación de la revista *Art-Language*. El primer número apareció en el mes de mayo de 1969 con el subtítulo de *The Journal of Conceptual Art*. Este número y los siguientes, en los que colaboraron artistas como Joseph Kosuth e historiadores del arte como Charles Harrison, constituyen la base de la que fue la primera obra de archivo del colectivo: la instalación *Documenta Index (Index 01)* presentada en el mar-

<sup>64</sup> Rosalind Krauss, «La problématique corps/spirit: Robert Morris en séries» (1994), en *Robert Morris* (cat. exp.), París, Centre Georges Pompidou, 5 de julio-23 de octubre de 1995, pp. 51-52.

<sup>65</sup> Sven Spieker, *The Big Archive*, cit., p. 14.

co de la Documenta 5 de Kassel de 1972, un trabajo que en el catálogo oficial se presentó firmado por Atkinson, Baldwin, Harrison, Hurrell, Kosuth y Ramsden.

Se trataba de una instalación de ocho ficheros o contenedores metálicos que contenían copias de alrededor de 100 de los 350 textos publicados tanto en la revista *Art-Language* como en la revista estudiantil *Analitic Art*, o bien textos, inéditos algunos de ellos, presentados por miembros o simpatizantes del grupo. En las paredes del espacio expositivo del Museum Fridericianum se dispuso un mural que comprendía un índice con un listado de los distintos textos organizado y clasificado según tres modalidades: relaciones de compatibilidad (con los textos más representativos de la ortodoxia A&L), relaciones de incompatibilidad (textos considerados poco ortodoxos según las premisas A&L) y relaciones de incomparabilidad (textos que revelaban una etiqueta de «excentricidad relativa») en un intento de crear un mapa del arte y del correspondiente discurso lingüístico<sup>66</sup>. El *Documenta Index (Index 01)*, que tendría otras versiones posteriores, no sólo era, pues, interesante por su carácter colaborativo, por intentar crear un marco de seguimiento para el propio discurso del grupo A&L o por su voluntad de liberar el arte de su autonomía artística e incluso de subvertir el concepto de «autoría», sino porque suponía el primer uso del índice como «instrumento de clasificación y ordenación del conocimiento»<sup>67</sup>. Como se podía leer en la *Documenta Memorando (Indexing)*, «las cuestiones relativas a la indexación son suficientemente interesantes. Coinciden con las dificultades que uno encuentra al mapear el espacio en el que tienen lugar nuestras conversaciones»<sup>68</sup> (fig. 47).

### Hanne Darboven: el archivo enciclopédico

Tras cursar estudios en la Hochschule für Bildende Künste de Hamburgo, Hanne Darboven (1941-2009) (fig. 48) se instala en 1966 en Nueva York, donde permanecerá hasta 1968 y en donde, en contacto con los artistas minimalistas y en concreto con Sol LeWitt y sus sistemas seriales, empieza a investigar las permutaciones numéricas a partir de los cuatro o seis dígitos necesarios para anotar el día, el mes y el año de un acontecimiento. Como manifiesta la propia artista, «sólo uso números porque es una manera de escribir sin describir. No tienen nada que ver con las matemáticas ¡Nada! Elijo números ya que son constantes, limitados y artísticos. Los números son probablemente el único descubrimiento real de la humanidad. Un número de algo (dos sillas o cualquier otra cosa) es otra cosa. No es un puro número y tiene otros significados»<sup>69</sup>.

En esos años, Hanne Darboven trabaja con la pretensión de, a través de sistemas topológicos y computacionales, revelar la estructura de obras literarias, como las de Hein-

<sup>66</sup> Informaciones aportadas por Charles Harrison, «Art & Language: les dix premières années: conditions et intérêts», en *Art & Language. Les peintures* (cat. exp.), Bruselas, Palais des Expositions du Palais des Beaux Arts, 1987.

<sup>67</sup> A esta obra siguieron otras obras tituladas *Index*, desde *Index 002 (Bxal)* de 1973 hasta *Index: Wrongs Healed in Official Hope* de 1999. Véase al respecto *Art & Language in practice*, 2 vols., ed. Carles Guerra, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1999.

<sup>68</sup> Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, cit., 2001, p. 108.

<sup>69</sup> Lucy Lippard, «Hanne Darboven: Deep in Numbers», *Artforum* 12, 2 (octubre 1973), pp. 35-36.



rich Heine y Jean-Paul Sartre, y, posteriormente, icónicas. Las secuencias numéricas resultantes remiten a la noción de tiempo, de tiempo en tanto que flujo de puntos secuenciales y, por tanto, durables<sup>70</sup>. Parece que el sistema analítico que utiliza Darboven remite a una «topología» geométrica cuya función es la de trazar una continuidad de relaciones, entendiendo por tipología, tal como afirma George Kubler, «la geometría de relaciones dentro de magnitudes o dimensiones que tienen sólo superficies y direcciones»<sup>71</sup>. De igual modo que sus sistemas numéricos no describen sino que miden a través del acto de escribir las relaciones que se cruzan en el tiempo, la construcción del tiempo de Hanne Darboven, como sostiene Coosje van Bruggen, nos habla de la trascendencia de la vida, el paso inevitable del tiempo<sup>72</sup>.

Su contribución a la exposición *Konzeption/Conception* (Städtisches Museum de Leverkusen en 1969)<sup>73</sup> resume claramente el uso de sistemas permutacionales por parte de Darboven relativos a los números pertenecientes a los doce meses del año y en función de dos estructuras diagramáticas opuestas: una simetría axial (basada en lo estático) y otra diagonal (basada en el movimiento y la rotación): «La simetría diagonal –escribe la artista– se construye dentro de la simetría axial, significando que la simetría axial es el primer orden en ser destruido por el segundo orden, el de la simetría diagonal. Dos estructuras, cuando se enfrentan, forman una tercera estructura –tercer orden– y para este orden he creado un nuevo orden de base»<sup>74</sup>.

Bajo estas premisas, Hanne Darboven presentó en 1971 en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf (la misma galería en la que cuatro años antes había realizado su primera muestra individual, *Konstruktionen*) la obra en formato archivo *Ein Jahrhundert in einem Jahr* o *Bücherei: Ein Jahrhundert* (*Un siglo en un año* o *Libros: un siglo*) integrada, en su totalidad, por 365 clasificadores negros en formato DIN A-4, cada uno conteniendo 100 hojas, 68 dibujos enmarcados y sus correspondiente índices (fig. 49). La exposición estuvo abierta del 1 de enero al 31 de diciembre de 1971. El primer día del año, la exposición mostraba un solo clasificador, al que cada día se le añadía uno más. El clasificador del 1 de enero contenía los datos relativos a todos los 1 de enero del siglo, el segundo todos los relativos a todos los 2 de enero y así sucesivamente hasta el clasificador 365

<sup>70</sup> Como afirma Annelie Pohlen al referirse al uso del tiempo como una estructura esencial y primaria de la vida humana por parte de Darboven, «el tiempo es básicamente una medida intangible para la totalidad de los índices que determinan el ser; es el contenido de lo consciente; existe más allá de la comprensión humana». Véase Annelie Pohlen, «Hanne Darboven's Time: The Content of Consciousness», *Artforum* 21, 8 (abril 1983), p. 52.

<sup>71</sup> George Kubler, «The Shape of Time» (1962), en *Conceptual Art*, Nueva York, Phaidon, 2002, p. 209.

<sup>72</sup> Coosje van Bruggen, «Today Crossed Out, an Introduction», *Artforum* 1 (enero 1988), p. 70.

<sup>73</sup> En la exposición estuvieron presentes los siguientes artistas: Keith Arnatt, John Baldessari, Robert Barry, Iain Baxter, Bernd & Hilla Becher, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Eugenia Butler, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Gilbert & George, Dan Graham, Douglas Huebler, Richard Jackson, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Michael Kirby, Joseph Kosuth, David Lamelas, Sol LeWitt, Bruce McLean, Bruce Nauman, Giuseppe Penone, Adrian Piper, Sigmar Polke, Emilio Prini, Markus Raetz, Alan Ruppersberg Ed Ruscha, Fred Sandback, Richard Sladden, Robert Smithson, Timm Ulrichs, Bernar Venet, Lawrence Weiner y Zaj / Walter Marchetti.

<sup>74</sup> *Hanne Darboven* (cat. exp.), Basilea, Kuntshalle, 1991, p. 3.



que contenía los datos relativos a todos los 31 de diciembre del siglo. Cada hoja presentaba la suma de los dígitos de la fecha a la que correspondía y un número correspondiente de «casos». Con ello, Darboven, que concibe el tiempo como una realidad material y objetiva aprehensible a través de secuencias numéricas que escapan a toda aproximación subjetiva, resume un siglo en un cuantitativo «bloc temporal»<sup>75</sup>.

Sin embargo, a finales de los años setenta los «números K» (K de *Konstruktion*), las palabras como sistemas representacionales para delimitar el paso del tiempo al margen de toda expresión («Yo no uso formas de expresión» le gustaba decir a Darboven) y los rígidos sistemas seriales propios del arte conceptual van cediendo ante un nuevo interés de la artista por los momentos históricos y por la dimensión narrativa del discurso plástico. Ello se evidencia en *Bismarckzeit o La era de Bismarck* (1978), obra en la que Darboven incorpora documentación visual resultado de imágenes encontradas y refotografiadas relativas al primer canciller alemán, y, muy especialmente, en *Kulturgeschichte 1880-1983 (Historia cultural 1880-1983)* (fig. 50), realizada entre 1980 y 1983 y expuesta por primera vez en el ARC de París en 1986<sup>76</sup>, obra monumental en la que a su reflexión sobre la irreversible dimensión del tiempo añade un nuevo nivel simbólico que mezcla hechos reales con aspectos ideales y ficcionales.

Darboven sitúa en 1.590 paneles (cada uno de 50 x 70 cm) dispuestos de modo serial una inmensa colección de imágenes heterogéneas de centenares de postales de las primeras décadas del siglo XX con vistas de ciudades, paisajes y lugares turísticos; fotos de estrellas del celuloide; tarjetas de visita; portadas de los semanarios alemanes *Der Spiegel* y *Stern* y de otras revistas ilustradas; imágenes de *pin ups*; pósters de la Revolución rusa; hojas de un calendario artístico con acuarelas de pintores románticos; referencias documentales de la Primera y la Segunda Guerra Mundial; muestreo heterogéneo de portales de Nueva York; catálogos de exposiciones dedicadas al arte europeo y americano; dibujos e inscripciones propias, etc. Imágenes que crean un red de relaciones sociales y culturales discontinuas, en la que lo privado se conjuga y se interseca, como ocurre en la realidad, con lo colectivo, y en la que la historia personal no se puede entender sin la historia del siglo y viceversa, una historia, sin embargo, no histórica, sino ahistórica, como desarrolla Lauren Sedofsky: «Lo que Darboven ha hecho —afirma— es buscar esta herencia ahistórica, la que no conoce distinción entre antes y después, entre significado e insignificado: sólo la posibilidad de recuperar, reeleccionar y remarcar»<sup>77</sup>.

La estructura formal, interminable por su monumentalidad y repetitiva por su composición, de esos paneles físicamente contiguos pero cognitivamente discontinuos permite e incita a que el espectador se sumerja, efectivamente, en un historia acronológica, sin principio ni fin, sin causas ni efectos, cuyo discurso, por su magnitud y escala, no invita a ser leído. Como si de una enciclopedia sin una clasificación se tratara, como el entendimiento circular definido por la cultura griega (ἐν κύκλῳ παιδεία o *enkyklios pai-*

<sup>75</sup> «Artists on their Art», *Art Internacional* 12, 4 (abril 1968), p. 55.

<sup>76</sup> Véase Jean-Pierre Bordaz, «Hanne Darboven or the Dimensions of Time and Culture», *Parkett* 10 (1986), pp. 109-111.

<sup>77</sup> Lauren Sedofsky, «Hanne Darboven: Dia Center for the Arts—artist Hanne Darboven's work *Kulturgeschichte 1880-1983*», *Artforum* 7 (marzo 1997), p. 89.



*deia*), la obra de Darboven, espectacular y emocional al mismo tiempo, archiva, distribuye y difunde información sin obedecer a narrativa maestra alguna. Sin jerarquías apriorísticas exhibe imágenes fragmentarias que funcionan como pequeños flashes que no reivindican la memoria personal de la autora, sino la evocación múltiple de un pasado colectivo que no obedece a la idea de progreso sino, a través de sus irregularidades, repeticiones y desórdenes, a la posibilidad de las mutaciones históricas multifocales y multidireccionales.

De ahí que la obra se desarrolle cognitivamente en espacios heterotópicos, cuya heterocronía acentúa su heterogeneidad y su discontinuidad, a la manera que Michel Foucault considera propia de su época: «la idea de acumularlo todo —dice—, la idea de formar una especie de archivo, el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo, y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad»<sup>78</sup>.

Ese tipo de acumulación conceptual y visual, archivo de reflexiones y emociones, hace que el espectador quede absorto por sus infinitas imágenes y, especialmente, por las infinitas relaciones implícitas en esas imágenes, al igual que quedaría frente a un espejo histórico que lo reflejara «todo» menos su propia imagen: la obra de Darboven devuelve la mirada del espectador, le hace notar su ausencia, su carácter de no lugar: «En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia»<sup>79</sup>.

La irrealidad de ese espacio se contrapone con la realidad de los objetos-esculturas, en concreto diecinueve esculturas aisladas, que Darboven incluye en su instalación, esculturas en las que, como afirma Lauren Sedofsky, «te encuentras a ti mismo empujado, presente en una escenificación en curso»<sup>80</sup>. El espectador percibe, pues, una realidad alterada, moldeada por un continuo cambio secuencial de imágenes preformadas<sup>81</sup>. Se encuentra ante un proceso dialéctico entre realidad e irrealidad, entre lugar y no lugar, sintomático de una sociedad que induce a un continuo retorno de la memoria, retorno que se convierte en algo ilusorio, puesto que el acto de volver a recordar lo olvidado se reduce tan sólo a una impresión o un simulacro.

En un nuevo proyecto de archivo enciclopédico titulado *Heute (Hoy)* de la serie *Menschen und Landschaften (Gente y paisajes)* presentado en la Hamburger Bahnhof de Berlín en 1999 (fig. 51), Darboven se sirve de un millar de postales de finales del siglo XIX y principios del XX, dispuestas, junto a otras tarjetas simplemente de color verde, en 84 paneles sin ningún orden cronológico o geográfico, para aportar una mirada frag-

<sup>78</sup> Michel Foucault, «The Other Spaces», en *The Visual Culture Reader*, Nueva York y Londres, Routledge, 1998, p. 242.

<sup>79</sup> Michel Foucault, «The Other Spaces», cit., p. 240.

<sup>80</sup> Lauren Sedofsky, «Hanne Darboven: Dia Center for the Arts—artist Hanne Darboven's work *Kulturgeschichte 1880-1983*», cit., p. 88.

<sup>81</sup> Dorothea Dietrich, «On a Number of Things», *On Paper* 2, 1 (1997), p. 17. Véase también Dan Adler, *Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2009.



mentaria sobre la gente, sus sentimientos comunitarios y sus paisajes (celebraciones festivas, campos, etc.). Es una mirada que huye de lo romántico, lo folclórico y lo popular para, a través de sus comentarios escritos, adentrarse en la idea abstracta de nación y, a partir de allí, en la historia contemporánea de Alemania desde el punto de vista del presente. Su *Heute (Hoy)* escrito a mano no sólo implica un nivel de referencia temporal, sino una determinada manera de enfatizar el acto de escribir, el tiempo de la escritura, y la recepción por parte del lector de esta misma escritura. Es una manera que también se aplica a las postales verdes, en las que la artista, en el lugar reservado al remitente, escribe repetitivamente su dirección en Hamburgo, la ciudad en la que nació, creció y regresó de vuelta de Nueva York en 1968, y en la que siguió viviendo y trabajando, en la misma dirección, hasta su muerte en 2009.

Esa insistencia de su «vivir» en Hamburgo hace pensar que la historia que presenta Darboven no sólo se refiere a Alemania y a sus gentes, a su historia, su política y su cultura, sino a la propia artista, que se convierte en «gente» y «paisaje». Lo que expone Darboven es «su» entendimiento de conceptos tales como nacionalismo, patriotismo, cosmopolitismo o decadencia, es algo que habla de «ella», que construye su biografía, lo cual hace pensar en la autobiografía de juventud escrita por Walter Benjamin en la década de los años treinta, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Infancia en Berlín hacia 1900)*, obra que no es propiamente una expresión de memoria cronológica, sino una recopilación de relatos cortos con observaciones de su propia existencia y de su paisaje, de su mundo vital: el Berlín de principios de siglo XX, con su modernidad, su novedad, sus lugares y cosas, sus calles, sus estaciones de tren, sus monumentos y sus lugares de ocio, pero también una ciudad decadente que sentía el llegar de la Gran Guerra<sup>82</sup>.

En otra instalación, *Friedrich II, Harburg, 1986*, presentada en el Goethe Institut de Londres en 1994-1995 (fig. 52)<sup>83</sup>, se puede hablar de un tiempo «petrificado» que no forma parte del presente y, a la vez, de un tiempo «proliferado» que se repite indefinidamente subrayando su presencia en tanto causa del presente. El tiempo aparece o se insinúa a través de la imagen fotográfica de una escena urbana de Harburg (una pequeña localidad de Baviera) en la que se muestra a personas circulando en bicicleta y otras en un tranvía. La imagen se repite a través de 398 reproducciones, yuxtaponiéndose de modo serial para configurar una repetición infinita que envuelve la mirada del espectador. Cada una de las fotografías se acompaña, en la parte superior, de un texto –todos ellos distintos–. Son notas escritas a mano por la autora en dos colores –azul y rojo– que crean secuencias textuales, numéricas y categóricas: 2 índices –las únicas notas escritas en rojo, en tanto que las demás lo están en azul–; 19 textos enciclopédicos sobre Federico II; 4 textos con reflexiones de Darboven; 1 texto para explicar el nú-

<sup>82</sup> Véase al respecto Anna Maria Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 45-55.

<sup>83</sup> La instalación *Friedrich II, Harburg, 1986* formaba parte de la serie de exposiciones *Conceptual Art in Germany since 1968* presentadas en el Goethe Institut de Londres. Con ocasión de dicha exposición (18 de noviembre de 1994-14 de enero de 1995) se publicó el texto de Ingrid Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven. Constructed, Literary, Musical: The Sculpting of Time*, Ostfildern, Cantz, 1994. En dicho catálogo se reprodujeron en su totalidad las 398 imágenes que componían la instalación de Darboven.



mero «86»; 7 notas con cálculos relativos a los días del año; 365 notas correspondientes a los días del año<sup>84</sup>.

La relación entre pasado y presente es narrada por los cambios, las diferencias y los intervalos que se construyen y fluyen con el paso del tiempo, cuyo transcurso numérico, coincidente con las notas de los días del año, dibuja una línea ilimitada, que circula sobre sí misma en tanto que la condición del tiempo se traduce en una acción histórica repetitiva y durable: «El presente es el repetidor; el pasado, la repetición misma; el futuro es lo repetido»<sup>85</sup>. Observamos que el movimiento repetitivo construye relaciones de relaciones, cada una de las cuales funciona como si fuera constituyente de la otra, se comporta como si fuera la cita de la otra dibujando una escritura del tiempo y de la historia.

En *Friedrich II, Harburg, 1986*, a través de esa secuencia repetitiva visual y textual, se construyen «nudos de tiempo» que pretenden, según la propia artista, reconciliar el pasado con el presente<sup>86</sup>. Al transferir el pasado al presente mediante la repetición se evoca la memoria del espectador conduciéndole a pensar sobre los intervalos que han tejido los dos estadios del discurrir temporal. No es la descripción detallada de los acontecimientos lo que presenta el pasado histórico sino su ausencia, ya que la repetición visual del pasado sumada a la manualidad, a través de las notas, del día a día del presente es la que insinúa una acción, un viaje a través del tiempo que no se lee literalmente sino que se percibe en su concepto.

### On Kawara: archivar el tiempo

De la producción conceptual del artista japonés On Kawara, cuya edad no se calcula por cómputo de años, sino según los días transcurridos a partir de su nacimiento<sup>87</sup>, destacan una serie de proyectos llevados a cabo a partir del periodo 1963-1965, momento en que se instala en Nueva York tras viajar por Europa, México y Estados Unidos y en el que abandona la práctica tradicional de la pintura y la escultura, fuese figurativa o abstracta, pero, en cualquier caso, arte post-Hiroshima. Interesado por el existencialismo de Jean-Paul Sartre (*El ser y la nada*) y de Albert Camus, empieza a trabajar con conceptos, fechas y letras, como hace en *Nothing, Something, Everything* (1963) utilizando capitales negras del tipo Letraset; en los papeles de la serie *Paintings of codes* (1965), en los que emplea letras encriptadas, cuya codificación sólo conoce el artista japonés, para trasladar poemas de amor; en *Location* (1965), con indicación de coordenadas geográficas, y en el tríptico *Title* (1965), obra, esta última, de marcado compromiso político, en

<sup>84</sup> Véase Ingrid Burgbacher-Krupka, Hanne Darboven. *Constructed, Literary, Musical: The Sculpting of Time*, cit., p. 79.

<sup>85</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París, Presses Universitaires de France, 1968 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 151].

<sup>86</sup> Entrevista de Mark Gisbourne a Hanne Darboven, «Time and Time Again», *Art Monthly* 181 (noviembre de 1994), p. 5.

<sup>87</sup> Nació en la ciudad de Aichi-ken el 24 de diciembre de 1932, aunque su fecha de nacimiento se sitúa también en el 2 de enero de 1933. Al inaugurarse la Documenta 11 de Kassel el 8 de junio de 2002, tenía, por ejemplo, 25.763 días y 28.405 días el 1 de octubre de 2010.



la que en sus tres superficies (pintura liquitex sobre lienzos rectangulares de  $118 \times 131 \times 4,4$  cm los laterales y  $131 \times 160 \times 4,4$  cm el central) escribe con letras capitales el texto: ONE-THING / 1965 / VIETNAM.

Son obras que anticipan la pintura alfanumérica en clave de archivo: sus *Date Paintings* o *Today* (fig. 53), una serie iniciada el 4 de enero de 1966 que se asemeja, en cuanto a soporte se refiere, a la materialidad de una pintura tradicional al preservar la convención del marco rectangular, y que redefine en cuanto a la naturaleza de las imágenes y su relación con la representación (fig. 54). Cada una de las pinturas de On Kawara hace referencia a una fecha precisa (día, mes y año), la fecha en la que el trabajo fue realizado (por ejemplo, el 24 febrero de 1969), con la particularidad de que cada obra debe ser comenzada y completada el mismo día; si no es así, la pintura se destruye. Pero On Kawara no sólo pinta «una» fecha, sino «su» propia fecha, que se convierte en el tema del cuadro y en su única referencia icónica<sup>88</sup>, con variaciones formales de color y de tamaño, aunque siempre en blanco sobre un fondo monocromático y en la lengua y siguiendo la tradición gráfica del lugar donde esté pintando. Si está pintado en Estados Unidos, la fecha presenta el mes, el día y el año; si lo está en México, el día se coloca delante del mes según la costumbre europea y el año sólo con los dos últimos dígitos, y si se encuentra en un país como Japón, Corea o Rusia, el nombre del mes se escribe en esperanto. Es una serie en la que aparentemente no hay ni principio ni fin ni progreso; ningún acto individual de creación; ningún discurso. Sólo repetición (fig. 55).

Pero en realidad no es así, ya que On Kawara dispone o, mejor, archiva cada uno de esos «imposibles iconos del tiempo» en una caja de madera trabajada manualmente, en la que incluye, además, una página del periódico del día y de la ciudad en la que se pinta y, hasta principios de la década de los 70, una nota escrita por el artista, escrita por lo común también en la lengua del país en que se halla, sobre la realidad o los acontecimientos del día que fija la pintura. Así, en la nota de la pintura JAN.18.1966 se lee: «I am painting this painting»; en la de JUNE. 30.1967: «Soviet Premier Kosygin left Havana today after 4 days of talk with Cuban Premier Fidel Castro»; en la de 28.ABR.68: «Temperaturas de hoy en el Valle de México: Máxima, 25.7, Mínima, 10.4»; en la de 6.JUN.68: «El senador Robert F. Kennedy expiró hoy a las 2:44 de la mañana (hora de México), veinticinco horas y media después de haber sido herido a tiros en la cabeza por el fanático jordano Sirhan Bishara Sirhan, de 24 años de edad»; en la de MAR.3.1971: «Communist China orbited its second earth satellite today», y en la de JUNE.3.1971: «North Vietnam announced today that it was canceling all arrangements to receive sick and wounded prisoners of war from the South on the ground that only 13 out of 570 originally announced would be transferred». Con posterioridad a estas fechas, tan sólo suele incluir en la nota el día de la semana al que corresponde la fecha y, a partir de enero de 1980, ningún tipo de referencia, aunque en los últimos años recupera las leyendas y así en FEB.5.2006 se lee «Regardi la teron kun kosma konscio» (es decir, «Para ver la tierra con la conciencia cósmica»), haciendo patente un deslizamiento del existencialismo a la ontología de la conciencia pura o cósmica. En la serie *Date Paintings* o *Today*, se pone, pues, de manifiesto que una pintura puede ser autorreflexiva y no ilusionista aun mante-

<sup>88</sup> Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s*, cit., p. 55.



niendo puntos de referencia con la historia exterior. Un carácter autobiográfico que elimina el binomio temporal pasado-presente y que se da igualmente en el «diario» (fig. 56) de carácter anual que acompaña a las pinturas y a las cajas de cartón de *Date Paintings*, consistente en archivadores de anillas que en sus hojas recogen el calendario del año en cuestión correspondiente al país en el que el artista pasa el primer día del año, una selección de fotografías en blanco y negro del entorno doméstico y público del artista, un mapa con pruebas de color usadas en las *Date Paintings* (negro y rojo), breves comentarios y anotaciones relativos a las pinturas y otras anotaciones personales.

En 1967, On Kawara empieza otras series autobiográficas, cuyo títulos se inician con el pronombre I (Yo): *I Met...*, *I Read...*, *I Went...* (fig. 57), que constan de una serie de hojas en la que el artista va anotando meticulosamente la gente con la que se encuentra (*I Met...*), las cosas que lee (*I Read...*) o los lugares que visita (*I Went...*), hojas que guarda en una funda de plástico y archiva. A este grupo cabe asociar la serie de postales tituladas *I Got Up* (fig. 58), llevada a cabo desde 1968 hasta 1979, postales que envía a dos amigos diariamente desde cualquier parte del mundo con la hora exacta en la que se levantó –no despertó– ese día (*I got up...*), y las direcciones de emisor y receptor escritas con tampón. Una voluntad de existencia que queda patente en la serie de telegramas que empezó a enviar en 1970 a sus amigos y colegas (críticos de arte, artistas, galeristas, etc.), destinatarios elegidos cuidadosamente y que conocía en persona, con frases del tipo *I am still alive (I am not going to commit suicide, Don't worry, I am going to sleep. Forget it)* (fig. 59). Un «todavía estoy vivo» que incide en la necesidad del individuo de conectarse con otros seres humanos y, a la vez, en la imposibilidad de la comunicación verdadera, ya que ninguna de las informaciones de las tarjetas postales o de los telegramas tiene que ver con la vida empírica, individual o biológica del artista, ni tampoco con la historia o con la narrativa convencional, como suma de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural.

Lo relevante de esas series no es el contenido biográfico en sí mismo, en el que parece adivinarse una temporalidad abstracta ajena a las presencias históricas, sino la estructura de esos contenidos. Los mensajes no son ni icónicos ni simbólicos; lo que domina es un trabajo indicial que en último término plantea la sistemática construcción de un archivo de uno mismo a partir de situaciones rutinarias, nimias, irrelevantes y austeras para todo el mundo menos para On Kawara, situaciones que le sirven para dar «significado» a su hermético sistema conceptual.

Con todo, la más completa obra de archivo de On Kawara la constituyen veinte archivadores con 200 páginas –cada una de ellas con 500 años mecanografiados con números árabigos en diez columnas cuyas cinco hileras separan las décadas– distribuidos en dos grandes bloques. El primero, que, con el título *One Million Years-Past* y el subtítulo *For all those who have lived and death (Para todos aquellos que han vivido y han muerto)*, evoca el tiempo pasado desde el año 998.031 antes de Cristo hasta 1969, fue creado en 1969 –año de acontecimientos políticos, históricos y culturales relevantes como el festival de música de Woodstock, las protestas contra la guerra de Vietnam y el primer paseo del hombre en la Luna– y expuesto por primera vez en la galería Konrad Fischer de Düsseldorf en octubre de 1971; el segundo, que, bajo el título *One Million Years-Future* y el subtítulo *For the last one (Al último de los hombres)*, fue creado en 1980 y expuesto en 1981 también en la galería Konrad Fischer de Düsseldorf, abarca desde 1980 hasta el año



1.001.980 con la dedicatoria para el tiempo futuro. Una obra paradigmática de «archivo del tiempo» o una masiva medición del tiempo cronológico con dos grandes apartados, en sus veinte volúmenes o ficheros, que abarcan 2.000.000 de años<sup>89</sup> (fig. 60). Como afirma Jonathan Walkins, «representando un millón de años desde el momento en que se inició la obra, yendo adelante y atrás en el tiempo, On Kawara adopta una forma representacional concreta de un vasto periodo temporal que, en lo concerniente a la evolución humana y a la civilización, es enorme, aunque geológicamente es breve»<sup>90</sup>. Lo cual explica el salto de escala que supone esta obra respecto a anteriores proyectos, ya que sitúa las fechas, los actos, los gestos propios del artista, el tiempo microcósmico del individuo y de la historia en una dimensión propia del «reino de lo sublime»<sup>91</sup>.

Una escala en cualquier caso visual, a la que On Kawara añadió la sonora. La primera presentación en formato audio de esa odisea cósmica tuvo lugar en el marco de la exposición individual de On Kawara *One Thousand Days One Million Years* en el Dia Art Center for the Arts de Nueva York (1993), la primera gran exposición de On Kawara en su ciudad de residencia, inaugurada el 1 de enero de 1993 y clausurada el 31 de diciembre de aquel año, cuyos visitantes pudieron escuchar la lectura de *One Million Years-Future* mientras estaban contemplando *One Million Years-Past* —y viceversa—, y más de 1.000 cuadros de la serie *Today* ejecutados en Manhattan entre 1966 y 1992 se iban mostrando, con cambios cada mes, en los muros de la galería. En 1999, la misma institución publicó el primer audio CD de esta obra, de la que hasta la actualidad se han editado 27 CDs, estimándose que para la lectura total de la obra son precisos 2.700 CDs. La más destacada de estas «lecturas en vivo» se llevó a cabo en el marco de la Documenta 12 de Kassel de 2002, en la que parejas de hombres y mujeres, encerrados en una vitrina de cristal, leyeron por turnos la obra a lo largo de los 100 días que duró el certamen. Es de destacar también la lectura a lo largo de 7 días y 7 noches (29 de marzo-5 de abril de 2004) en Trafalgar Square con ocasión de la muestra performativa *On Kawara: Reading One Million Years* celebrada en la South London Gallery, muestra que una vez más puso de manifiesto la voluntad y la necesidad de On Kawara de ser «ciudadano del mundo»<sup>92</sup> conjugando el individuo y la sociedad, lo anónimo y lo público, lo íntimo y lo histórico, lo local y lo global.

### Stanley Brouwn: el archivo como medición

Tras su participación en acciones Fluxus en Holanda y Alemania a lo largo de la primera mitad de los años sesenta y con posterioridad en algunas exposiciones conceptuales como la ya citada *Konzeption/Conception* (1969) con obras que representaban conceptos abstractos (como el acto de caminar) en términos concretos al margen de la producción

<sup>89</sup> Entre 1970 y 1971 se llevaron a cabo doce ediciones del bloque dedicado al Pasado, y entre 1981 y 1999, doce dedicadas al Futuro.

<sup>90</sup> Jonathan Walkins, «Survey: Where "I Don't Know" Is the Right Answer», en *On Kawara*, Londres, Phaidon, 2002, p. 98.

<sup>91</sup> Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 190-191.

<sup>92</sup> José Lebrero Stäls, *Tierra de nadie*, Granada, Hospital Real, 1992, p. 116.



del objeto material, el trabajo del holandés Stanley Brouwn (1935-) se substancia en conjuntos de libros, obras sobre papel y fichas indexicales dispuestas en archivadores o ficheros en los que utiliza sus propios «pasos» como unidad representacional y de medida, no del tiempo, sino de la distancia.

La primera ocasión en la que Brouwn mostró su obra de archivo fue en la Documenta 5 de Kassel (1972), con una instalación constituida por un conjunto de ficheros metálicos colocados sobre caballetes que almacenaban las fichas que documentaban el número de «pasos» que el artista había dado a lo largo de un día o la longitud de cada una de sus zancadas, que oscilaba entre 840 y 890 mm («contar pisadas equivale a medir distancias», afirmaba el artista). Este método de medir la distancia lo amplió y sofisticó Stanley Brouwn en el Pabellón de Holanda de la Bienal de Venecia de 1982<sup>93</sup>, donde se podía apreciar mejor las posibilidades que presentaba el uso de ficheros que, en este caso, contenían reconstrucciones conceptuales de paseos llevados a cabo por el autor en Berlín, Marruecos, Argelia, Francia, Bélgica o España, ilustrando su voluntad de documentar e inventariar cada acción e introduciendo lo científico e impersonal en el proceso creativo. En cada una de las fichas de los archivos, fuesen de madera o metálicos, se indexaban 1.000 pasos, oscilando cada uno de ellos entre 840 y 890 mm, en tanto que la totalidad de las fichas daban razón de la totalidad del recorrido. Como señala Rorimer, «la representación de la distancia y, por implicación, la imposición de la forma de un espacio amorfo, no definido, abierto-cerrado, alcanza un punto de especificidad entre los diversos ficheros. En conclusión, un simple paso puede ser entendido como una distancia expresada en milímetros y una distancia puede ser representada como la suma numérica de pasos realizados y contados por el artista»<sup>94</sup>.

Artista apenas citado en los estudios canónicos del arte de la segunda mitad del siglo XX, Stanley Brouwn se integra en la generación de conceptuales y artistas *land* que, como Sol LeWitt, On Kawara o Richard Long, conciben la serie, la geometría y el índice no como un puro ejercicio tautológico, sino como una manera de documentar y dejar testimonio de su particular relación con el mundo. En el caso de Brouwn, esta relación se concreta a través de la recuperación de la tradición baudeleriana del *flâneur*; de la acción del paseo y de la voluntad de medir todas y cada una de las acciones que, de ser desapercibidas, anodinas y repetitivas, se convierten en instrumentos «utópicos» para modificar el mundo. En este sentido, Brouwn sigue la tradición de las preocupaciones premodernas o modernas, que alcanzan a grandes rasgos de Durero a Le Corbusier, de trabajar las medidas antropomórficas (pies, codos y pasos), medidas que contraponen al sistema métrico universal y con las que mide y finalmente acaba «retratando» calles, edificios, salas de exposiciones<sup>95</sup> y, también, individuos.

En las propuestas de Brouwn, dominadas por un absoluto minimalismo, la falta de materialidad y de carácter artístico, que en ocasiones roza los límites de toda visibilidad,

<sup>93</sup> Jan Debautt, *stanley brouwn, la biennale di Venecia*, Amsterdam, Arts Office for Abroad, 1982, s. p.

<sup>94</sup> Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s*, cit., p. 182.

<sup>95</sup> Así ocurrió con la doble retrospectiva que en 2005 se presentó en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla bajo el comisariado de Roland Groenenboom y Christiane Berndes.

queda compensada por la activación de la presencia del espectador, elegido por el artista como participante activo y anónimo de su creación. Ello explicaría, por ejemplo, el sentido de la serie *This Way Brouwn (Por aquí Brouwn)*<sup>96</sup>, que consiste en una colección de registros (dibujos, huellas) que recogen la información derivada de preguntar a turistas deambulantes por las calles de Amsterdam una determinada dirección. El resultado es un conjunto de dibujos mínimos (tintas sobre papel) y huellas de pisadas de los transeúntes con las que el artista borra prácticamente su identidad de autor (que se concreta en una firma-sello) en aras de un proyecto dialógico de cooperación. Como sostiene el propio Brouwn, «cada dibujo o huella de la serie *This way Brouwn* es un retrato de un minúsculo pedazo de tierra fijado en la memoria de la ciudad: el peatón»<sup>97</sup>. Un proceso creativo, en definitiva, en el que Brouwn se sirve de distintas técnicas artísticas (dibujo, pintura, escultura, arquitectura) y de diferentes soportes (fichas, cajas, reglas, maquetas, puertas) para construir un único lenguaje universal basado en la radicalidad materialista y en la abstracción formal: «En mi obra –afirma el artista– nunca hablo de dibujo ni de escultura. Todo milímetro, metro y distancia tienen su propia identidad. La presentación visual es material en sí misma»<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Stanley Brouwn, *This way Brouwn*, 25-2-61/26-2-61, *Zeichnungen I*, Colonia y Nueva York, Verlag Gebr. König, 1971, s. p.

<sup>97</sup> Citado por Anne Rorimer (*op. cit.*, p. 284) del artículo «Naar de weg vragen kunstwerk: Stanley Brouwn graaft paden in hele wereld» (Paul Witteman), *De Tjd* 30 (mayo 1969).

<sup>98</sup> *Ibid.*