

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
MARIANO DE SANTA ANA
EDS.

JORGE BLASCO GALLARDO
FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
NURIA ENGUITA MAYO
ANTONIO WEINRICHTER
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
ANNA MARIA GUASCH
YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
JUAN JOSÉ LAHUERTA
PEDRO G. ROMERO
LAURENCE RASSEL
MARIANO DE SANTA ANA
ERICK BELTRÁN
ANTONI MUNTADAS



MHAT
MUSEO DE HISTORIA
Y ANTROPOLOGÍA
DE TENERIFE
ORGANISMO
AUTÓNOMO DE
MUSEOS Y CENTROS



l'ampreave

MEMORIAS Y OLVIDOS
DEL ARCHIVO

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
MARIANO DE SANTA ANA
EDS.

JORGE BLASCO GALLARDO
FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
NURIA ENGUITA MAYO
ANTONIO WEINRICHTER
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
ANNA MARIA GUASCH
YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
JUAN JOSÉ LAHUERTA
PEDRO G. ROMERO
LAURENCE RASSEL
MARIANO DE SANTA ANA
ERICK BEL TRÁN
ANTONI MUNTADAS



MHAT

MUSEO DE HISTORIA
Y ANTROPOLOGÍA
DE TENERIFE

ORGANISMO
AUTÓNOMO DE
MUSEOS Y CENTROS



l'ampreave

9	FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ Y MARIANO DE SANTA ANA MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO
11	JORGE BLASCO GALLARDO «CECI N'EST PAS UNE ARCHIVE»
31	FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ ARCHIVO Y MEMORIA EN EL REINO DE LOS REPLICANTES
47	NURIA ENGUITA MAYO RELATOS. DEL ÁLBUM DE FAMILIA A FACEBOOK (CON UN EPÍLOGO DE ISAÍAS GRINOLO)
73	ANTONIO WEINRICHTER «COPY IS RIGHT». TRES MOMENTOS FUNDANTES DE LA POÉTICA DE LA APROPIACIÓN AUDIOVISUAL
91	ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA EL OBJETO Y EL FIN
105	ANNA MARIA GUASCH TIPOLOGÍAS Y GENEALOGÍAS DEL ARCHIVO EN EL SIGLO XX. «OTRA HISTORIA DEL ARTE DEL SIGLO XX»
123	YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ DE LOS USOS Y DESVENTAJAS DEL ARCHIVO PARA EL ARTE
137	JUAN JOSÉ LAHUERTA L.- CARNET '37
181	PE德罗 G. ROMERO ANARCHIVOS
195	LAURENCE RASSEL HACER MEMORIA. EL CASO DE «ARTS COMBINATÒRIES». LUGAR DE EDUCACIÓN. EXPOSICIÓN E INVESTIGACIÓN DE LA FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
215	MARIANO DE SANTA ANA FANTASMAS EN EL ARCHIVO
239	ERICK BELTRÁN NOTAS SOBRE VÍNCULOS. CONSCIENCIA Y EL DOBLEZ. NOTAS SOBRE EL DOBLE. ARCHIVO Y EL YO EXISTENTE
253	ANTONI MUNTANOS ENTRE ARCHIVOS
265	REFERENCIAS

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ Y MARIANO DE SANTA ANA

El archivo, una de las instituciones centrales del ordenamiento social de la Modernidad, atraviesa un periodo de significativas transformaciones en su naturaleza, funciones y usos sociales. Bajo los efectos combinados de los cambios en las estructuras sociopolíticas y económicas de las últimas décadas y de las innovaciones en las tecnologías de la información, el archivo se ha transformado de forma sustancial para, no obstante, seguir siendo una pieza clave de la estructuración de la vida en las sociedades tardocapitalistas.

La introducción de las nuevas tecnologías en la gestión del archivo, el crecimiento exponencial de la capacidad de almacenamiento que proporcionan los soportes digitales y la democratización de la capacidad de guardar y mantener en esos formatos memorias individuales y colectivas son, entre otros, aspectos relevantes de la importancia social del archivo en la cultura contemporánea. Sin embargo, el innegable impacto de los nuevos dispositivos de acumulación y gestión de datos y documentación es normalmente contemplado sólo en sus, a menudo deslumbrantes, dimensiones tecnológicas. Y, de esta forma, el grueso de los debates sobre el archivo en la actualidad remite a la mayor o menor eficacia de los nuevos dispositivos. En consecuencia, el énfasis de las actividades en torno al archivo —cursos, seminarios, congresos...— se coloca en la discusión de estos aspectos operativos y en proporcionar una mayor cualificación técnica a legos e iniciados.

Pero la fascinación generada por la espectacularidad de la puesta en escena de las nuevas tecnologías de la información oculta importantes y decisivas funciones del archivo en el mundo contemporáneo. Aún así, desde todas las disciplinas científicas, sociales y humanísticas se han renovado los planteamientos teóricos y prácticos sobre el estatus, desarrollo y proyecciones del archivo, tanto como mecanismo actualizado de control social como de lugar de afirmación de las otras memorias que se resisten al olvido al que son condenadas.

El seminario *Memorias y olvidos del archivo* amplía el campo de debate sobre el archivo más allá de su habitual reducción a los aspectos técnicos de su gestión, ofreciendo un foro de reflexión crítica a partir de diferentes presupuestos epistemológicos y orientaciones teóricas. Desde la filosofía al arte, pasando por los muy diversos enfoques de las ciencias sociales, este seminario se plantea no como un inventario de las demandas de todos estos usuarios al archivo sino, por el contrario, como un acercamiento a su imbricación en la estructuración de la sociedad y a la centralidad de su papel en la construcción de las memorias colectivas. Un debate, en suma, de las diferentes culturas del archivo.

Con arreglo a esas premisas se han celebrado hasta ahora dos ediciones del seminario, una en Las Palmas de Gran Canaria, en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), del 25 al 28 de noviembre de 2008, y otra en La Laguna, en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife (MHAT), Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife (OAMC), del 23 al 27 de noviembre de 2009. Estas dos primeras ediciones fueron organizadas por los mencionados CAAM y MHAT y por el Máster en Museología y Gestión Cultural de la Universidad de La Laguna. Han colaborado también el Observatorio de Prospectiva Archivística de la Universidad Carlos III de Madrid y el Centro de Documentación Canarias-América del OAMC.

Los editores deseamos expresar nuestro reconocimiento a la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información del Gobierno de Canarias por el apoyo y ayuda financiera para la organización y la publicación de las contribuciones al seminario, así como a la editorial Lampreave por el entusiasmo y generosidad con que ha acogido la edición de este volumen, cuyos textos reflejan el notable esfuerzo de los autores por proporcionar aportaciones originales y rigurosas al debate actual sobre el archivo y el archivar.

«CECI N'EST PAS UNE ARCHIVE»

JORGE BLASCO GALLARDO

El verbo representar no por tan usado últimamente deja de tener siglos de discusión: sea el propio término u otros en los que éste participa. Una buena parte de las intervenciones artísticas —a las que curiosamente se ha llamado «de archivo»— se ha dedicado a practicar este verbo: ha representado archivos en el mejor de los casos, en otros ha reproducido su «imagen». No los ha representado, ni construido —aunque aparentemente sí—, ni ha partido de una realidad en que el archivo es total y todos somos archivo.

No es esto una descalificación; representar es una forma riquísima de indagar, de poner en cuestión, de arrojar luz sobre un problema. Representar es pensar, ensayar sobre una cuestión. Sin embargo, esta tendencia mayoritaria a representar y reproducir «el archivo» o diferentes archivos conlleva sus responsabilidades, y de irresponsabilidades el arte del siglo XX ya sabe mucho.

Llevamos al menos una década utilizando cómodamente el término «archivo» para diferentes variaciones y tratamientos. Tal es la cantidad de usos que se le ha dado que se ha convertido en un término de salón de té donde cómodamente se habla desde la perspectiva del teórico y artista que mira algo altivo a los demás y convierte en conceptos poéticos, o en metáforas, aquello con lo que otros, los archiveros, trabajan. Más que de archivos deberíamos haber hablado en todo este tiempo de «gestos o maneras de archivo», gestos que, en un nivel u otro de las actuaciones humanas, hacemos todos.

También hubiera sido una buena alternativa hablar de «representaciones del Archivo». Archivo no es sólo un sustantivo —algo acabado, diseñado e identificable en un espacio— archivo es un verbo, y nosotros —todos y todas— archivamos, y ésa quizás sea la versión más interesante y menos consciente.

Hemos naturalizado un término hasta el punto de que podemos hablar de cosas de «archivo» sin interrogarnos más sobre la propia categoría que representa y de todo el campo semántico que la rodea. La inacabable repetición del término, lejos de contribuir a la desactivación del lado oscuro de la estructura de conocimiento, circulación de la información, control y construcción de realidad, interconexión de vidas y seres que constituye el archivo positivista clásico, lejos de ello, ha desactivado nuestras posibilidades de acercarnos críticamente a una estructura que ha marcado casi todo lo que nos preocupa: colonialismo, género, criminología, memoria, tragedia, holocausto, cuerpo, etc. Hemos construido un obelisco llamado «archivo» cuando en realidad se trataba de hacer evidente que vivimos de una determinada manera que la palabra «archivo» o el verbo «archivar» podían describir y complejizar. Naturalizando ese término como algo que se puede definir y describir como si de un concepto estático se tratara, nos hemos quedado con la metáfora, la representación, la «forma». Ése quizás es uno de los grandes olvidos de archivo.

En la época de la biopolítica en la que, simplificando para entendernos, la naturaleza es considerada constructo cultural, muchos afirman que el arte debía dedicarse necesariamente a todo aquello que construye las ideas de naturaleza, cuerpo, género y la conducta humana en sí misma. Pero mucho antes que esto, el arte decidió acercarse a un modelo muy diferente a los anteriores, al de la vida. El arte, en un determinado momento, decidió ocurrir y no ser. Dejar de ser identificado por sus objetos en los que se veía «Arte» para convertirse en una forma de hacer, un proceso. Como la vida, un arte que aspiraba a ser vida tenía necesariamente que utilizar los mecanismos de representación que construyen cualquier huella de vida. La vida, fugaz, imposible de atrapar, sólo puede ser representada en el acto de la consulta, exposición y/u organización de sus documentos más o menos burocráticos. La huella de lo hecho que obliga a otro hacer: archivar con toda la complejidad del verbo. Intentando resumir en estas líneas un problema de enorme complejidad, no es en los pasillos de Boltanski —por acertados que sean— donde el documen-

to se coló en el arte. No fue mediante la metáfora o representación visual, que quiso quedar destruida con la navaja y el ojo de *Un perro andaluz*, por lo que el archivar se coló en el arte. Eso vino mucho después, cuando los restos del trabajo de Beuys ya eran bellos y se exponían como presentadores de «Arte» *in situ*, olvidando que la necesidad de exponer lo que queda de la obra —al fin y al cabo documentos de un proceso de vida-arte— debería ser un proceso dinámico, una nueva forma de *performance* y de creación de sentido si utilizamos nuestros propios términos.

No es hasta que esos artistas de la vida necesitan las huellas burocráticas de su paso artístico por este mundo que el archivo deja de ser algo que organiza colecciones de arte, para ser una necesidad fundamental de ese arte que se hacía vida. Exposiciones como *Deep Storage* convertirán todo este archivar frenético en la práctica de la metáfora del archivo. En sí misma ni buena ni mala, pero deudora del cheque de Duchamp, de los vales de espacio inmaterial de Yves Klein, por citar los que se encuentran más a mano.

Lo que parecía una esperanzadora posibilidad de colar en la práctica artística y la estética la reflexión sobre los procesos mediante los cuales el ser humano ha construido y diseñado el mundo, registrándolo y ordenándolo durante siglos, se ha convertido en una decepcionante desactivación de sus posibilidades, en una pobre metáfora o representación poética y tranquilizante, pasiva para el que «mira» la obra.

La palabra «archivo» atufa a actualidad, y todos los que hemos trabajado con ella algo de responsabilidad debemos tener en esa desactivación que lleva a la aparición, por ejemplo, de compilaciones de artistas de archivo o pensadores de archivo, de esa nueva categoría artística sobre la que se publican libros que bien podrían haber sido editados en el XIX a modo de catálogo de pintura.

Los más avezados ya se han dado cuenta y empiezan a renegar del término. De repente se ven inmersos en genealogías y cartografías aquellos que las han evitado durante largos años de práctica. No deja de ser una sutil ironía que «archivo» sea ya una categoría taxonómica tan potente como ciertos estilos y soportes: pintura, escultura, multimedia, archivo y macramé. Es lo que tiene flirtear con una construcción tan potente sin ir bien equipado, acabar convirtiéndote en parte de ella misma y sus mecanismos.

La apropiación de las prácticas de archivo en las prácticas artísticas daba la posibilidad de subvertir lo que de atadura de siglos tenía la exposición

y, viceversa, lo que de control absoluto de nuestras ideas, identidades y cuerpos tenía el archivo.

Probablemente en primera línea de esa desactivación estén trabajos como la exposición *Deep Storage* y su lista de autores y autoras convertidos en archiveros o mozos de almacén poéticos. El archivo, como durante tantos siglos, ha servido en esa exposición para desactivar aquello archivado, catalogado, que una vez controlado se vuelve dócil y controlable, respuesta por defecto a cualquier inquietud que ese artista pudiera crear, pues al ser «de archivo» era también de rabiosa actualidad conceptual y, por ello, agradable a la vista y al pensamiento. La vista acaba acostumbrándose a aquello que se percibe como interesante. Eso, tras largos años de ataques contra la mirada y el ojo, no ha desaparecido de nuestra tendencia a sentirnos agradablemente decorados en aquello que representa o provoca nuestras ideas.

Nos ha dado igual si los montones de imágenes policiales representaban seres medidos, catalogados y represaliados: por interesantes se han hecho bellos.

Pero no se puede tirar de las orejas sólo a la práctica artística, son muchos años de prácticas de archivo o, mejor, exponiendo archivos. Quizás el espacio más excesivo de todo esto sea el del Holocausto y las subsiguientes representaciones de grandes tragedias, desapariciones y otras variantes. No es que antes del Holocausto no existieran ese tipo de representaciones, pero su circulación masiva y propagandística comenzó con el primer momento en que un grupo de ciudadanos alemanes entraron, guiados por soldados aliados, a ver los montones de cuerpos apilados y preparados especialmente para esa visita. Tras ello, las diversas exposiciones de fotografía de los campos en paneles callejeros, preparados para que el pueblo alemán fuera consciente de lo ocurrido, y así hasta la circulación masiva en todo tipo de formatos y colecciones de todas esas imágenes convertidas en ídolos que no decían nada más que una cosa —Holocausto—, cuando lejos de decir deberían haber hecho pensar, para empezar, en su propia condición como imágenes, como poética y política del horror sumo codificada de la mejor manera posible, aquella que hace lo ocurrido inexplicable de tanto verlo en blanco y negro.

La circulación o tráfico de imágenes es, al fin y al cabo, uno de los puntos centrales de esa «cultura de archivo» a la que pertenecemos y a la que hemos dado forma, formalización y formalismo a modo de proyec-

tos, obras de arte, ciclos de conferencias, seminarios y un buen número de confusas actividades «de archivo». El archivo parece haber sido el repositorio por antonomasia de esas imágenes que se consideraban documentales, menos artísticas. La baja imagen. Cada disciplina ha creado su propio archivo de imágenes y, con él, sus exposiciones. La criminología ha sido un buen ejemplo de ello. El panel del criminólogo positivista del XIX salía de su estudio a la exposición universal directamente. Las colecciones de cráneos nacían tanto como archivo en su repositorio como para ser mostradas en visitas al mismo lugar donde, hasta el momento de la llegada del público, eran un archivo o colección de trabajo. Son siglos de tensión entre el archivo y la exposición en muy diversas disciplinas y profesiones las que han culminado en el interés inevitable del arte por esa forma de trabajar con imágenes y textos. Era inevitable que el interés por todo aquello abarcado por los estudios culturales acabara por contagiar sus formas a los creadores de imágenes de arte y, a su vez, a los distribuidores de las mismas, si es que esa división es consistente ya.

Lo que parecía el comienzo de un análisis por parte de las prácticas artísticas de algo tan serio como los males, bienes y fiebres de archivo ha evolucionado en nuestras manos hacia una adoración por la forma del archivo y su aspecto más epidérmico. Por la epidermis expuesta de una forma de conocer el mundo, de asumirlo y de controlarlo. Poco parecen interesar en estas prácticas hechos como la sustancial evolución de los archivos, de los institucionales —tras la llegada de la democracia— y en todo momento se han preferido visiones más tétricas o metafórico-tecnológicas de lo archivístico y el mantra continuo de la deconstrucción del archivo, sea lo que fuese dicho constructo. Al decir «archivo» parecíamos estar enfrentándonos a un bien dibujado monstruo con el que acabábamos re-contextualizando sus mecanismos en el cómodo territorio de la estética y las artes. Al decir «archivo» hemos convertido esa estructura en un monstruo sin alma, en una máquina que los humanos no habitan y en la que los humanos no trabajan. Hemos construido el monstruo y lo hemos decorado mientras lo «criticábamos». Pero ese monstruo no existe sin quien lo trabaja y quien lo comparte. No es un grupo más o menos ordenado de imágenes y textos, es una forma de mediación entre los seres humanos, una mediación a la que desde hace tiempo se llama sociedad de la información. Un grupo más o menos ordenado de humanos ordenando y, en muchos casos, en la mayoría, un grupo más o menos ordenado de

personas en el ejercicio de su empleo, de su profesión, de su actividad y de su vida con los que construye su yo y un yo colectivo en continuo movimiento de ida y vuelta.

El «archivo» no es un lugar ni una estructura, en sí mismo es una forma de hacer. Es algo que, en nuestros tiempos, más que nunca, *ocurre*. Al vivir, archivamos y nos archivan. Exponemos archivos y los escondemos. El «archivo» es algo en constante mutación que puede ser representado por las huellas de ese archivar: imágenes y textos más o menos ordenados. Quizás antes, cuando la mayor parte de la población no tenía acceso a tecnologías de información, archivar no era una forma de vida si no una forma de controlar la vida por parte de unos pocos. Pero hoy «archivar» es un verbo comunitario del que todos participamos. Todos los ídolos que se han producido en torno a la idea de archivo, no hacen más que esconder la realidad de que todos somos responsables y participamos de alguna manera de ese verbo.

Democracia y archivo están íntimamente unidos. La concepción actual de democracia está íntimamente unida a la concepción que se tiene de archivo institucional y del derecho al acceso a la información así como a la privacidad de los datos. Y da la impresión de que la sacralización artística de esa palabra no ha contribuido más que al olvido. Un olvido que no es «de archivo», porque lo que se ha olvidado en nuestras manos es el «archivo» y la consciencia de que no existe archivo sin el archivar, algo que es cosa de cada ciudadano y no sólo de unos profesionales que ejercen sus funciones o de unos teóricos que se entretienen con el concepto.

La gran diferencia entre nuestros antepasados, no tan lejanos, es la cantidad de decisiones de «archivo» que tomamos al cabo del día. Si antes se organizaban fotos familiares en álbumes o cajas, siempre se ha ido al notario, siempre se ha tenido que dedicar un tiempo a los papeles y la burocracia del hogar, no es nuevo que estemos identificados por el Estado —aunque sí que es nuevo que lo estemos en manos de multinacionales de la memoria y el día a día que imponen leyes por encima de las leyes que regulan cualquier Estado—. Se llevaban libros mayores, libros de cuentas, libros de todo tipo. Tener una propiedad era también tener a buen recaudo, y ante notario y el registro de la propiedad, los documentos que lo certificaban. Testamentos, historias clínicas, lista de criminales fichados, listas de morosos, trámites para ser eliminado de determinado archivo poco con-

veniente. Recetas de cocina ordenadas, garantías de productos adquiridos, correspondencia que ordenar, notas de los niños. Todo un universo de números, textos e imágenes con los que se puede representar lo inasible, la vida de alguien. Sin todos esos documentos se puede llegar a perder la identidad y, seguro, la cabeza, porque la vida, tan fugaz, al final se construye en base a esas pruebas de que cada parte de nosotros es real, de acuerdo al método «de archivo» de la época que vivamos. Pero en nuestras vidas han entrado unos aparatitos que comenzaron teniendo la pinta de ordenador personal, los primeros IBM, y cuya filosofía se ha extendido a todo tipo de *gadgets* que van desde el I-Pod y sus variantes, al teléfono móvil y al ordenador ultraportátil. Antes de que esa tecnología formara parte de nuestras vidas, éramos seres que «archivaban» de acuerdo a una metodología, a veces consensuada legal o normativamente por el Estado, otras siguiendo una intuición clasificatoria propia del ser humano desde que es tal. Pero ahora el cambio es sustancial, si antes éramos máquinas de archivar según unos protocolos oficiales o intuitivos, ahora somos humanos que dan vida a máquinas que archivan según unos protocolos que, normalmente, tienen dueño. La propiedad sobre la forma en que organizamos nuestra información no es nueva, por supuesto que se han patentado sistemas de archivo analógico, formatos de álbum y de papel fotográfico. Toda la historia de la patente de esos procesos es un apasionante recorrido por el celo con el que quienes creaban formas de organizar información guardaban su derecho de propiedad sobre ellos.

En pocos años, hemos pasado de la calculadora científica —una herramienta que contiene protocolos y formas de cálculo consensuados a lo largo de la historia, muchos de ellos con nombre propio, el de la persona que lo creó, normalmente un hombre— a unas máquinas que codifican en su forma de funcionar, en su *hardware* y en su *software* siglos de costumbre archivística, y lo hacen de manera *friendly* a través de *interfaces* simpáticas y aparentemente inocuas y, en cierto modo, únicas. Es el síndrome «del tenedor», creer que algo está tan bien diseñado por algún otro que no cabe alternativa posible alguna. Independientemente de estos *interfaces* totalmente extendidos y por no dar a este texto visos demagógicos y amaneradamente utópicos, centrémonos en lo «local» y no en lo remoto. Ya habrá tiempo para lo segundo. En principio se nos propone un sistema de carpetas en un escritorio donde tenemos la posibilidad de crear todas las

carpetas que deseemos. También nos encontramos con unas muy especiales que ya se dan por hechas, «mis documentos», «mis imágenes», «mis vídeos», «mi música», «mis archivos descargados», etc. No parece nada grave que el sistema nos ofrezca estas categorías; al fin y al cabo, son categorías transparentes, útiles, poco problemáticas. Por lo general uno se puede permitir guardar las cosas donde quiera y prescindir de esa primera categorización estándar del material. Pero para alguien que se preocupe por cómo se categorizan las diferentes representaciones de la realidad aparecen ciertas dudas: ¿es el formato del documento el que mejor ayuda a entenderlo y comprender su relación con los demás? Obviamente no se trata de convertir la vida del usuario en una pesadilla de reflexión ontológica. Pero detrás de estas cuantas carpetas hay siglos de positivismo a la hora de dar nombre a las cosas y de agruparlas según criterios consensuados. ¿Es posible que quien diseñe el *software* habilite maneras en las que el usuario participe desde el principio de la categorización de lo que hace, donde esa primera creación de carpetas sea un acto, pequeño pero importante, de reflexión sobre la importancia de categorizar documentos según un criterio u otro? Y es que desde las complejas operaciones de trabajo con código para crear ese *software* y las carpetitas amarillas que usamos, hay una distancia tan grande que finalmente nos convierte en una masa amable de analfabetos en lo que se refiere a gestión de la información y las implicaciones políticas que ello tiene. Recordemos que ahora al entrar en Estados Unidos nuestro portátil puede ser intervenido durante cuatro días, para comprobar si llevamos información «sensible». Tengamos cuidado con los nombres que damos a las cosas.

A diferencia de una calculadora, ese aparatito está conectado a Internet, archivo de archivos, el maravilloso monstruo en cuyo desarrollo hemos colaborado todos. Nadie es inocente en Internet, todos trabajamos para la causa, interconectados, dando información, reportando fallos en su funcionamiento, colaborando «desinteresadamente» en que lo que las compañías hacen de manera lucrativa funcione mejor. Nunca un proyecto unió tanto a la humanidad, y sin necesidad de un líder. Vivimos en red.

Es curioso ver cómo las herramientas con las que se comparte información en la red han hecho que todos tengamos en boca términos más propios de la archivística. Muchas de las herramientas de creación de *blog* permiten etiquetar, clasificar, categorizar y describir todo ello como si con la

red hubiera llegado un maravilloso universo de orden y concierto que antes estaba más o menos desdibujado y ahora aparece fácil, cómodo y *friendly*. Lo mismo ocurre con el «perfil», un término propio de la jerga del criminalista o del psiquiatra. Todos nos hacemos perfiles de acuerdo a los campos establecidos por determinadas compañías y que, en principio, son de lo más razonable, de sentido común. En general las redes sociales, y la propia red en alguno de sus usos, han llevado a la banalización de términos con un pasado algo oscuro, muchos de ellos propios del positivismo del siglo XIX. Cuando parecía que lo peor del XIX lo habíamos purgado, se cuela por nuestras pantallas de una manera *friendly*.

¿Qué contienen los archivos de represión? —como el mal llamado Archivo General de la Guerra Civil Española—. Están llenos de *profiles* hechos con un *software* y un *hardware friendly* para la época, generalmente hechos para instituciones o asociaciones en las que se confiaba y después incautados por tropas enemigas. Lo trágico de los documentos de un archivo de represión como el de Salamanca es que la mayor parte de lo que contienen son documentos que en su día se hicieron en un contexto de normalidad absoluta, sin que ello implicara un riesgo aparente. Así nos encontramos con hojas de «perfil» de conductores de la Generalitat de la Cataluña republicana, con su fotografía adjunta y todos sus datos; infinidad de carnets de afiliados a sindicatos con sus datos y fotografía, etc. Todo son miles de «perfiles» que cuando fueron creados se entregaron, confiada y necesariamente, con la intención de pertenecer a un grupo o institución.

En el caso de la Sección Especial o Masonería el *software* y el *hardware* todavía nos pueden resultar más familiares. Las diferentes logias españolas intercambiaban fotos de grupo o individuales con diversas logias europeas. Por supuesto, estas imágenes iban acompañadas de información sobre la identidad y localización de la mayor parte de los masones. También era común ese intercambio entre logias españolas de diferentes localidades. Toda una red social de intercambio de imágenes, textos, citas, identidades, sentimientos, emociones, en principio sólo mediatizada por una «compañía», el servicio de Correos que, como todo servicio estatal, suponemos que se acogía a las leyes del país. Más seguro imposible.

Lo cierto es que, cuando comenzaron las persecuciones de masones españoles ordenadas por el Tribunal especial para la depuración de la Masonería y el Comunismo, los que tuvieron tiempo destruyeron esa información

que los identificaba y que tanto decía de sí mismos y de otros, buscados y depurables. Recordemos la imposibilidad de destruir hoy en día tus datos en redes como Facebook. Por desgracia muchos no pudieron destruir sus «galerías de fotos», álbumes en aquella época, o sus «notas», cartas en general, o sus «comentarios», respuestas postales al estilo del momento. Y es que el derecho a destruir cierta información sobre uno mismo es tan fundamental como el derecho a preservar otra, porque cuando la información cambia de manos, a unas manos que observan y conciben el mundo de otra manera, lo que era una foto de un padre y una hija con bañador en un río se convierte en la herramienta mediante la cual se ha localizado al primero, se lo ha identificado como masón, y se lo ha depurado. Las redes sociales deberían asegurar el derecho a destruir los datos propios si fuera necesario, como en su día muchos masones españoles pudieron hacer. «Desactivar la cuenta» es un eufemismo simpático que te asegura que, quieras o no, la compañía en la que has depositado tu confianza siga teniendo tus datos. El «archivo» no va sólo de guardar, también de poder destruir. Si ya es preocupante el número de días que el rastro de lo visitado en la *web* queda almacenado, más preocupante es cuando has aceptado unas condiciones de uso que restringen tu derecho de propiedad sobre tus propios datos, a veces muy sensibles, y sometidos a una legislación que ni siquiera es la de tu país sino, en la mayoría de los casos, la de Estados Unidos.

Recientemente, en una conocida red social se ha eliminado del perfil de una mujer una foto de ella misma amamantando a su hijo. Legalmente no hay nada que hacer, esa mujer aceptó en su día un contrato. Pero no debe ser una empresa la que decida qué es legal o no, debe ser el Estado. Lo que hagamos en nuestro *site* puede ser retirado por un juez, pero aceptar ciertas condiciones de uso de redes sociales es como dejar en manos de otros la decisión sobre lo que es moral, ético o no. Cuando las redes se vuelven imprescindibles para la comunicación entre amigos, la cosa ya no es una anécdota, es muy seria, y dota a estas redes de un poder ilimitado sobre nuestras emociones y relaciones sociales. Eso si confiamos en que esa información no acabará nunca en manos no deseadas, no necesariamente porque la compañía «trafique» con nuestros datos, sino porque la historia está llena de momentos de excepción y conmoción en que lo que ayer era el tranquilo ejercer documental del ciudadano se transforma en datos incautados con intención represiva o, en una versión más adaptada a la contemporaneidad, publicita-

ria. Quizás el represor del futuro no utilice nuestros datos para depurarnos, pero sí para reeducarnos a través de una forma dirigida de publicidad. Parece ciencia-ficción, pero no lo es en absoluto. No es malo, no obstante, imaginar qué forma tendrá ese represor, ese censor, que sin duda llegará, si no lo ha hecho ya, de manera callada, como antes lo hicieron otros, por sorpresa utilizando aquello que nunca esperábamos que ocurriera.

«Archivo» es, sobre todo, la primera persona de indicativo del verbo archivar, algo que el ser humano hace cada día y de lo que no se puede librar. En cierta fábrica de misiles de Ucrania los científicos tenían que cumplir cada día con un curioso ritual: entregar a la salida todo pedazo de papel sobre el que hubieran escrito algo. Era, obviamente, una manera de evitar filtraciones, pero es una imagen más que convincente de lo que significa «archivo», de archivar.

La tecnología y la red han variado la relación del ser humano con ese verbo haciendo que todos, poderosos o no, participemos de él y seamos responsables de cómo se conduce, si queremos que el archivo sea realmente un reflejo y un garante de lo que entendemos por democracia. El archivo no es algo que hacen otros, es algo que hacemos todos, a menudo sin darnos cuenta.

Etiquetar, categorizar, etc. se han convertido en verbos del día a día de cualquiera que se involucre ligeramente con la red, con los *blogs*, los *websites*, o con cualquiera de los archivos de imagen que se ofrecen en compañías dedicadas a ello. Por supuesto, sin intentar convertir todo esto en una demagogia o paranoia, o en una forma de puritanismo, esos verbos tienen un pasado pretecnológico. Un pasado asociado a esa disciplina llamada taxonomía que tan vinculada está a la botánica y al resto de áreas de conocimiento. Ordenando, categorizando y etiquetando se han creado formas de pensar durante siglos, se han modelado formas de representar la realidad, de mirar la realidad y, muy a menudo, se ha construido y diseñado la realidad misma. Se ha dado forma a una idea del arte, por ejemplo a aquella basada en los estilos; se ha decidido y modelado lo que se consideraba enfermedad mental o no; lo que se consideraba conducta criminal o «criminal nato»; se han definido grupos raciales basados en ideas y taxonomías aparentemente positivas e inofensivas en tanto que basadas en «la razón»; se han eliminado personas que pertenecían a una u otra categoría; se han creado identidades que posteriormente han sido eliminadas

o se han tratado de eliminar; se han tomado como naturales determinadas categorías como «mujer negra» o simplemente «mujer» como si de una automática y natural esencia se tratara en la cual no existiera constructo cultural alguno. Raza, enfermedad, criminalidad, locura, género: todos han participado o han sido consecuencia de una forma de pensar basada en una manera positivista de trabajar categorías, de practicar la taxonomía, de archivar como verbo que continuamente ocurre y mediante el cual nos relacionamos unos humanos con otros y con el mundo, sea éste nuestra sociedad o cualquier otro constructo que convengamos.

Si autores como Abraham Moles proponían al objeto o sistemas de objetos como los mediadores entre seres humanos que dejaban de tener contacto directo para relacionarse a través de ellos, el tiempo ha desplazado al objeto a un segundo plano para que el sistema, en este caso de gestión de información, tome el protagonismo en esa mediación. Archivar, entendido así, es la manera en que nos relacionamos con el mundo y con nuestros semejantes de manera más extensa, pero también de crear realidades constantemente: gestionando información, produciéndola, interviniendo en sus condiciones de recepción, desde la mera conversación de barrio hasta el más complejo de los procesos binarios. Todo eso es archivo, presente de indicativo del verbo archivar.

Tanto como el término «archivo» nuestro tiempo ha convertido el término «cibernética» en poco más que una caricatura de lo que sus creadores pretendían señalar al acuñarlo.

Obras «archivo»

Archivar, cómo archivamos o somos archivados construye nuestras vidas, tiene consecuencias sobre nuestra realidad, construye nuestra mirada. No es necesario recorrer aquí la historia de la representación del Holocausto, de la difusión del contenido de los archivos del mismo, o de la creación de archivos sobre el mismo, para entender que, junto a la magnitud de la tragedia, el tráfico de imágenes sobre o del Holocausto ha contribuido a convertirlo en un Holocausto con un principio y un final, un Holocausto historiado, perfectamente construido en imágenes y textos, en documentos, en archivos, en exposiciones y museos. Pero todos esos artefactos o espacios no son más que el fruto de un tipo de diseño de la memoria. En sí mismos no se pueden juzgar como buenos o malos, puesto que toda víctima tiene

derecho a una reparación, ya sea simbólica o pecuniaria, de acuerdo a las leyes internacionales. Hay quien dice que no se debe analizar el Holocausto, que es lo indecible, lo inexplicable, lo irrepresentable. Pero lo cierto es que se ha representado sin cesar, y si bien se puede conceder por respeto el no intentar representarlo más, el no mostrar más sus imágenes, si se puede analizar el efecto del tráfico de esas imágenes sobre una forma colectiva de mirar el Holocausto y, por extensión, otras tragedias que frecuentemente se quieren equiparar con él.

Recientemente ante una obra de Francesc Abad sobre el Camp de la Bota expuesta en el MACBA de Barcelona, dos chicas jóvenes pasaban de largo mientras una comentaba «mira otra de esas obras sobre el Holocausto». No es éste un juicio sobre la obra, pero sí sobre su recepción y exposición. Hay una manera de exponer documentación propia del Holocausto. Basta recorrer la historia de la exposición de la misma para ver los recursos a la acumulación de documentos, fotografías, la acumulación de cuerpos en las propias fotografías, o de ropas, o de desechos. Puede decirse que, tras más de medio siglo representándolo, la forma se ha convertido en contenido. Se pueden agrupar fotos de cualquier cosa, en blanco y negro o color, en retícula y acompañadas de cierto aspecto documental para representar lo holocaustiano. El propio Boltanski nos ha dado grandes lecciones del uso de esas organizaciones de objetos, fotografías y etiquetas para representar la ausencia, el dolor, la muerte, todos ellos ingredientes que no faltan en el hecho y en la representación del Holocausto, si ambos se pueden separar.

En cierto modo, quienes trabajamos con la palabra «archivo» deberíamos ser sensibles a la frase de esas dos jóvenes ante una obra que se refería a su propia ciudad, muy lejos de Alemania, y una masacre que forma parte de la historia de la misma. Parece que hemos formado entre todos una cierta manera «de archivo» de documentar la tragedia, de archivarla y de exponerla. Incluso esa «forma» parece extenderse como una mancha de aceite sobre otros fenómenos. «Mira una obra de éstas sobre el Holocausto» es una frase que no deberíamos olvidar, al menos debería estar presente cuando creamos dispositivos, cúmulos, memoriales o museos y, por supuesto, obras de arte. Los que trabajamos con la imagen, en la imagen, estamos obligados a conocer las construcciones previas y tener en cuenta que el uso de ellas no debe ser inocente. Si se hace, debe ser intencionado,

pero nunca dejar que el Holocausto acabe con nuestra propia historia, la aplaste y la aniquile.

Al fin y al cabo, casi todas las representaciones del Holocausto cuentan lo mismo, es relativamente normal pasar de largo en busca de novedades, salvo que, a veces, no es el Holocausto lo que está detrás sino nuestra historia cercana empañada por el velo de tantos años de visiones en blanco y negro.

Sería interesante mostrar en estas páginas la obra que provocó la frase, pero la misma está protegida por VEGAP, y la imagen con la que se difunde la instalación tiene el *copyright* del fotógrafo. Esos también son problemas de archivo, de representación, de autoría y de difusión de la memoria. La memoria de los otros limitada bajo el *copyright*. Curioso.

Archivo, maleta, fotografía y pose

Al final de la Guerra Civil, es de sobra conocido, muchos y muchas de los que habían luchado del lado de la República y similares, o participado o apoyado cierta ideología, cruzaron desde Cataluña a Francia. Está de sobra documentado en cine, fotografías descubiertas en maletas y todo tipo de soporte impreso y gráfico. Cruzaban para refugiarse en un país que parecía haber apoyado su causa, cruzaban con sus maletas y unas pocas posesiones entre las que, por supuesto, no se encontraban trajes de rayas deshilachados, ni zuecos de madera para pisar los barrizales, ni estrellas de David.

No viene al caso analizar aquí por qué muchos de estos y estas refugiadas acabaron en una playa en condiciones inhumanas, ni tampoco porque acabaron en unos campos de concentración al uso, con sus barracones, ratas y barrizales, además de una deficiente alimentación y un trato dudoso. Esa injusticia no es lo que nos ocupa.

Pero no hay duda de que se trata de unos hechos que ocupan desde hace tiempo lo que se pueden llamar trabajos de la memoria. No eran prisioneros, eran refugiados, pero —como es habitual incluso hoy en día— acabaron en campos. Hoy son grandes tiendas de campaña de la ONU o algún otro organismo más o menos bien intencionado.

Lo cierto, en todo caso, es que esos refugiados y refugiadas que cruzaban la frontera no sabían lo que les esperaba allí, así que sus maletas, se puede pensar, no contenían equipos de supervivencia, más bien los enseres y ropas necesarias para una nueva vida, fuera la que fuese, incierta.

Por supuesto esos refugiados han sido indemnizados o ayudados por el Estado español en democracia y por la Generalitat de Catalunya, sobre todo, de diferentes maneras y usando diferentes fórmulas.

Hace unos años a F.G.J. le llegó una carta de un organismo de la Generalitat ofreciéndole una suma de dinero si podía demostrar su estancia en un campo en Francia. En sí, ya es raro que una persona que está en la lista de refugiados en Francia —cómo si no iba a recibir la carta— sea requerido para demostrar ese mismo hecho: su estancia.

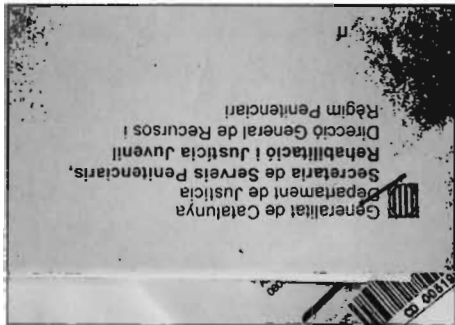
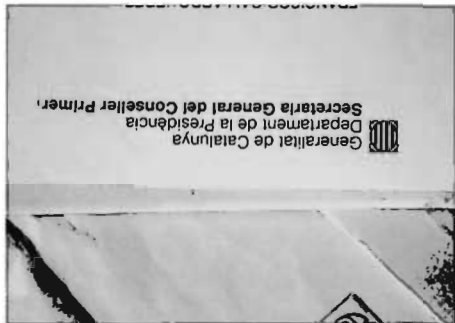
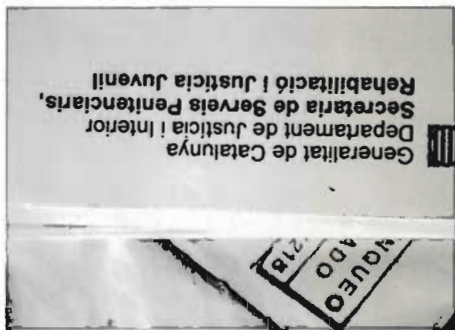
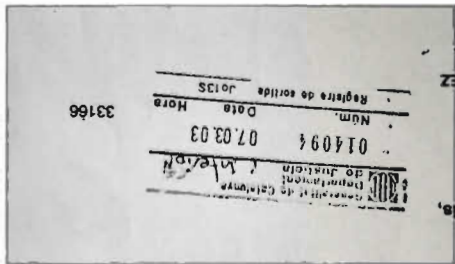
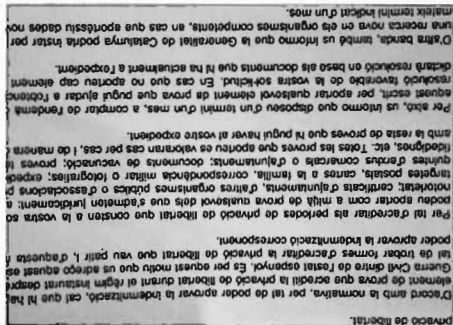
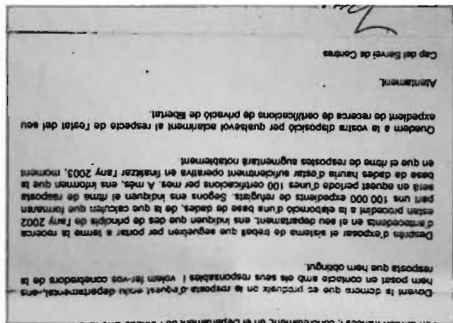
La misiva era bastante permisiva, bastaba con cualquier documento, incluidas fotografías, que demostraran su estancia en un campo francés. El «habilitado», persona jurídica encargada de llevar las gestiones de mutilados o perjudicados por la guerra, procedió a requerir los papeles de las diferentes instituciones que podían guardar documentación fiable que demostrara la estancia de F.G.J. en un campo francés. Se pidieron documentos al Arxiu Nacional de Catalunya, a diferentes instituciones francesas de la región donde estaba situado el campo. En ninguna de ellas aparecía F.G.J. Hay que señalar que hubo una ocupación alemana de Francia, y que los campos fueron reutilizados con otras funciones, por lo que primero cabría preguntarse por la situación y conservación de esos archivos y documentos durante ese periodo. En todo caso, nada parecía demostrar su estancia.

En las cartas de la Generalitat la fotografía era una de las pruebas válidas. Se llevaron varias fotografías de F.G.J. en el campo a la oficina del habilitado. En este texto se reproduce una.

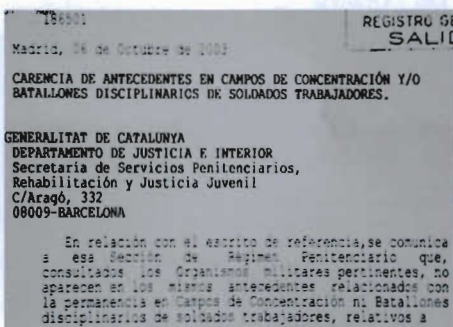
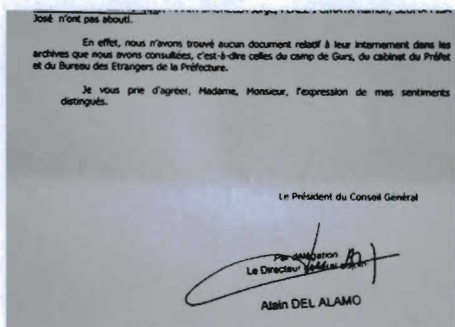
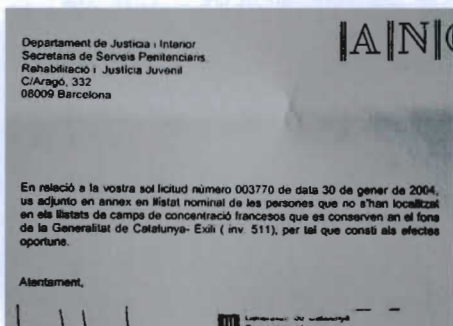
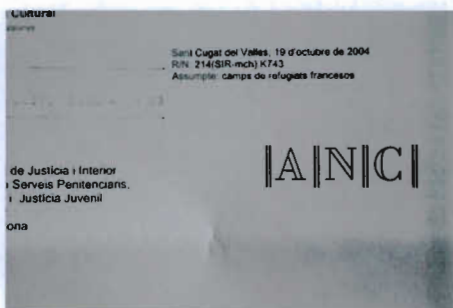
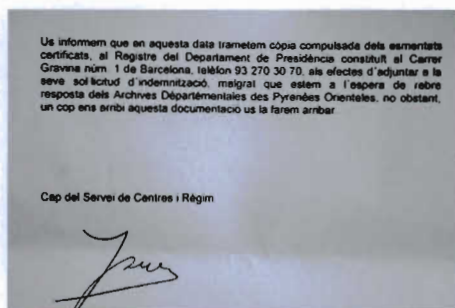
La fotografía habla por sí misma, como todas las demás. Aparece elegantemente vestido, peinado, fumando, incluso nada delgado. Era común en esos campos que los internos se fotografiasen y que alguno con privilegios saliera al pueblo a revelar las fotos. Eran imágenes para la familia, por lo tanto los internos se vestían con lo mejor que tenían en sus maletas, aquellas maletas hechas para una vida nueva. No era deseable aparecer con ropa deshilachada por las malas condiciones de vida si su destino era la familia en Barcelona. Las imágenes fueron rechazadas por el «habilitado» que ni siquiera las envió para su consideración por los organismos competentes. Estaba demasiado elegante, podría parecer la fotografía de un día en una cabaña de campo...

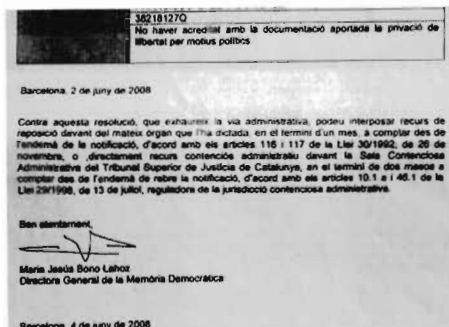
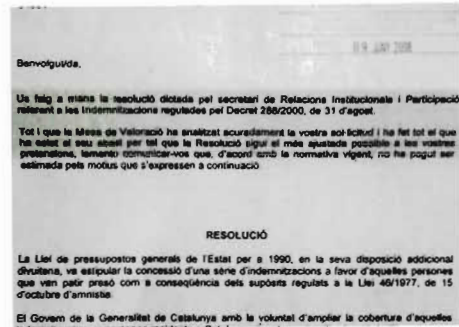
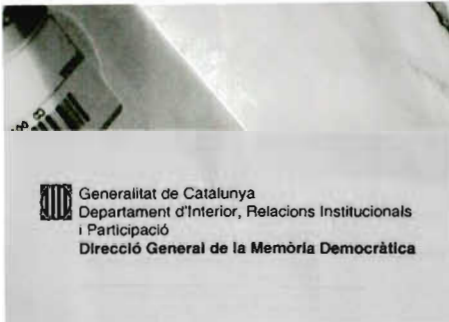
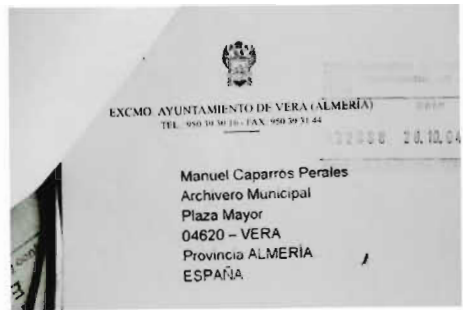
La cantidad de dinero era mínima, pero robarle la dignidad a una persona de 90 años por estar y posar bien vestido en una foto dirigida a la familia es un acto a valorar.

No se trata de culpar al gestor, pero sí de repensar tantos años de construcción de los iconos de la tragedia en archivos, exposiciones y publicaciones y sus efectos sobre la vida real de los seres humanos. En ello, todo lo dicho sobre las representaciones del Holocausto tiene mucho que ver, pero también la representación y documentación de la pobreza y de otros tantos temas que llenan archivos y exposiciones fotográficas que redundan en el tema que describen, sin ofrecer lectura alternativa ninguna al hecho. Sólo cuentan lo que ya sabemos y desactivan cualquier otra forma de contar, además de desactivarse a sí mismas, por repetición.



F.C.J. en el campo de concentración de Francia
Serie de comunicados y cartas intercambiadas durante el proceso





ARCHIVO Y MEMORIA EN EL REINO DE LOS REPLICANTES

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ

En la oscilación entre el *mal de archivo* y el archivo convertido en fetiche, las pasadas décadas han generado una explosión de literatura y de todo tipo de apropiaciones —literales y metafóricas— sobre la institución archivo. Los usos individuales y sociales del archivo, cada vez más extendidos, han hecho también crecer proporcionalmente la cantidad de «archivolépticos». Desde la propia disciplina archivística se han hecho contribuciones importantes sobre esta cuestión¹, pero las más innovadoras provienen de otros campos de las ciencias, el arte y las humanidades. En toda esta producción es difícil encontrar estudios en los que no se aluda, explícita o implícitamente, a Jacques Derrida y/o a Michel Foucault o donde éstos no sean reivindicados como los padres putativos de la ontología contemporánea del archivo. Más allá de las exégesis de estos autores y de las más frecuentes citaciones por mera mimesis acadé-

1 *Archival Science* 1 y 2. *Archives, Records, and Power* [Special Issues], Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2001-2002; Terry Cook, «Fashionable Nonsense or Professional Rebirth, Postmodernism and the Practices of Archives», en *Archivaria* 51, 2001, pp. 14-35; Tom Nesmith, «Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives», en *The American Archivist* 65, 2002, pp. 24-41; y Hugh A. Taylor, *Imagining Archives: Essays and Reflections by Hugh A. Taylor* (T. Cook y G. Dodds, eds.), Lanham-Maryland-Oxford, Society of American Archivists-Association of Canadian Archivists-Scarecrow Press, 2003.

mica, el caso es que el archivo está en la base de las reconsideraciones teóricas sobre muchas esferas y prácticas sociales, muy especialmente en relación al pasado y a la memoria. De manera muy significativa, en estos replanteamientos el debate no se reduce sólo al estudio de la naturaleza del archivo y de su relevancia, en este caso para el pasado y la memoria, sino que está claramente ampliado al problema del futuro del pasado y del futuro de la memoria, en la ya muy extendida creencia de que con el advenimiento de las tecnologías digitales hemos entrado en una nueva era.

Para muchos, pasado y memoria parecen reposar en el archivo a la espera de ser interpelados por el historiador. Muchos otros creen incluso que son los registros mismos los que cuentan la historia al investigador, cuya pericia consistiría en saber «leerlos». Pero, frecuentemente, entre preguntar o leer han quedado ocultas tanto la propia materialidad del archivo como su poder simbólico. Y ello ha impedido además asumir de forma decidida que para entender el pasado y la memoria hay que pensar el archivo. Y, aún más, que no es posible eludir una teoría del archivo a la hora de explicar el pasado y la memoria.

Por lo general, la noción de archivo es empleada para referirse al lugar donde se guardan los registros gubernamentales. Bajo custodia, estos reservorios de documentación —públicos en naturaleza— quedaron siempre fuera del escrutinio social, frecuentemente secretos y ocultando sus mecanismos procedimentales. El archivo ha sido, en su acumulación de los registros oficiales, una institución imprescindible para la administración, regulación y control de territorios y poblaciones. Obviamente, los estados no sólo crearon archivos para guardar datos e información de sus súbditos y territorios sino que también los instituyeron para el mantenimiento de las relaciones con otros estados. Sobre todo a partir de la aparición del estado moderno, han sido piezas claves tanto para el control local y la administración interna como para el desarrollo de sus estrategias de expansión territorial y de neutralización de los intereses de los estados rivales. Foucault mostró magistralmente en sus ya clásicos trabajos sobre la prisión, el hospital, el asilo... el desarrollo paralelo de los archivos, con su acumulación de datos cada vez más normalizados y, por tanto, más cuantificables, y de las disciplinas, con sus procedimientos y protocolos cada vez más uniformizados, desde la estadística a la demografía, desde la medicina a la criminología. En los últimos años, en esta estela, los estudios han alcanzado a los archivos metropolitanos más estrechamente ligados a la

expansión colonial y al control de las poblaciones colonizadas². Y estos primeros estudios sistemáticos ponen de manifiesto que los archivos coloniales son singularmente complejos debido a su peculiar opacidad³. Los archivos coloniales, al igual que los demás, reflejan sus particulares orígenes como registros del estado, pero muestran además las contradicciones adicionales de la gubernamentalidad colonial.

Los archivos, por tanto, han sido piezas de primer orden para la sujeción y supervisión de las poblaciones locales y colonizadas. Pero, al tiempo, han desempeñado otra destacada función ligada al papel del estado en su indisoluble asociación con el desarrollo de las naciones modernas. Custodios del pasado de la nación, han sido uno de los pivotes para su consolidación y legitimación. Junto a las bibliotecas y los museos —archivos que contienen archivos ellos mismos—, se convirtieron en depositarios de la memoria nacional. En su expresión moderna, a partir de la constitución de los Archivos Nacionales en Francia en 1790, han sido lugar para la salvaguarda y conservación de los tesoros de la nación tanto como manifestación de la historia y la memoria nacionales. A ellos acudiría el historiador para interpelar a los registros de la historia y obtener una reconstrucción fidedigna del pasado. El archivo, como lugar y como depositario del pasado, contribuyó entonces decisivamente al desarrollo moderno de la idea de comunidad nacional.

Pero el archivo remite siempre a lo archivable y a su acceso, a lo que se considera pertinente guardar y a lo que se decide finalmente mostrar: la determinación de los procedimientos de clasificación no es en modo alguno un mero asunto técnico, apunta al centro mismo de la función de control y regulación social del archivo. El primer aspecto relevante aquí es que no todos los agentes vinculados al archivo, desde los guardianes de su ubicación física, los archiveros, conservadores, o los investigadores, apuntan en la misma dirección; frecuentemente, incluso, sostienen intereses abiertamente contrapuestos. Por una parte, la decisión de qué catalogar puede dejar fuera mucho

2 Ann L. Stoler, «Colonial Archives and the Arts of Governance», en *Archival Science* 2, 2002, pp. 87-109; y *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton NJ-Oxford, Princeton University Press, 2009.

3 Nicholas B. Dirks, «Annals of the Archive: Ethnographics Notes on the Sources of History», en *From the Margins: Historical Anthropology and its Futures* (B.K. Axel, ed.), Durham NC, Duke University Press, 2002, pp. 47-65.

material que otros pueden considerar significativo, y ello a pesar de las declaraciones formales sobre la exhaustividad con que el archivo debe proceder en la recopilación de documentos y registros. Por otra, sobre los documentos almacenados hay siempre un conflicto potencial entre la tendencia a limitar su manejo y la demanda de máxima accesibilidad. Estos problemas nunca se redujeron a qué catalogar, qué poner a disposición del público y qué dejar fuera del archivo, y ahora además se han agravado con la irrupción del potencialmente inestable archivo electrónico.

Los sistemas más elementales de clasificación utilizados en los archivos, procedentes en gran parte de los usados en las bibliotecas decimonónicas, consisten en la asignación de un número de acceso, generalmente ligado a la fecha de entrada. Pero los archivos modernos establecieron además sistemas más complejos de catalogación e indexación. Por lo general, tales sistemas arrancaron en su concepción de las taxonomías y divisiones disciplinarias que fueron apareciendo en las primeras etapas de la Modernidad y que se refinaron y consolidaron durante la Ilustración, siendo las ideadas por Linneo para la historia natural unas de las más influyentes y populares a lo largo del tiempo. Pero estos sistemas clasificatorios, rígidos en sus categorías, con esa prototípica estructura arborescente de ramas en continua expansión, no responden bien a la tendencia contemporánea en las artes y las ciencias a la transdisciplinaridad, ni a las recientes estrategias de investigación basadas en nuevos tropos como redes o flujos ni a las perspectivas no lineales. Con todo, los archivos están siempre potencialmente abiertos a nuevos sistemas de clasificación, en parte porque curiosamente guardan un enorme contingente de materiales que sólo han sido pobremente clasificados por mero orden cronológico o genérico. Y aunque la aplicación de nuevas taxonomías puede resultar larga y costosa, abre sin duda la posibilidad de un reordenamiento, y así, como lo expresa Featherstone, en tanto los contenidos y relevancia del archivo contienen siempre sorpresas potenciales, ocasionadas precisamente por el hecho de que los documentos están siempre oscilando, de acá para allá, entre lo conocido y lo desconocido, entre la basura y lo sagrado. En suma, contra todas las apariencias, los registros de los archivos están sometidos de forma permanente a un alto grado de contingencia⁴.

4 Mike Featherstone, «Archiving Cultures», en *British Journal of Sociology* 51, 2000, pp. 161-184.

Pero si operar en el archivo, deambulando por cajas, estanterías y anaqueles, fue el trabajo oscuro, incluso sórdido, del investigador, ese trabajo ha sido la precondition de la producción misma de toda narrativa histórica. Paradójicamente, la obsesión por la memoria y la pulsión por archivar contemporáneas se incrementan en proporción inversa al declive de la narrativa histórica académica: los esfuerzos se encaminan más a la preservación del registro histórico que al ensamblaje discursivo que los historiadores, y en general los intérpretes, articulan con esas trazas de la memoria. Y mientras en todos lados se establecen leyes para la preservación de la memoria histórica, simultáneamente asistimos a la neutralización, cuando no al silenciamiento, de su interpretación crítica: esta fascinación con la memoria, que en buena medida parte de la creencia de que es posible almacenar todos los registros del pasado, y que el soporte electrónico ha exacerbado aún más si cabe, hace urgente el replanteamiento de las concepciones heredadas sobre las relaciones entre pasado, historia y memoria.

Por supuesto, seguimos hablando de los *hechos históricos* cuando, de hecho, la historia no está basada en *hechos*, sino en el establecimiento de los juicios aceptados sobre la interpretación de episodios, eventos o acontecimientos sucedidos en el pasado. Estos juicios, a los que para ocultar su misma provisionalidad denominamos «hechos históricos», son el resultado del consenso entre los intérpretes de las huellas del pasado y de las trazas de la memoria. De tal forma que es el historiador el que crea los *hechos históricos* a partir de las *evidencias*, inevitablemente fragmentarias, producto de la decantación y sedimentación a lo largo del tiempo. Entonces no podemos aspirar, como fervientemente deseamos, a reconstruir la historia tal como realmente sucedió, sino a recomponerla de forma, siempre provisional, desde el presente. Por otra parte, la pervivencia de los restos del pasado desafía constantemente la propia estabilidad de nuestros juicios sobre la interpretación de la historia. No obstante, si bien aceptamos que los artefactos y cosas creados por las anteriores generaciones, y por supuesto nosotros mismos, somos todos temporales y que, por tanto, desapareceremos irremediabilmente, la misma supervivencia de los restos del pasado nos hace albergar la esperanza —a la larga siempre frustrada— de que disfruten de una existencia eterna. O al menos que, mediante la restauración, la copia o la reproducción, sobre todo ahora con los más sofisticados medios tecnológicos, se pueda combatir su decadencia. Pero como una rendición a la inevitable obsolescencia y disolución de cosas y ar-

tefactos, los copiamos y reproducimos a fin de no perderlos como testigos y huellas del pasado; y ahora, ante la escasez de objetos y registros «auténticos» del pasado, proliferan las réplicas y los sustitutos «virtuales» generados por la demanda social de rodearse de lo antiguo y viejo como dispositivos mnemónicos de las memorias individuales y colectivas. En una época compulsivamente entregada a la nostalgia, el pasado, la historia y la memoria entran entonces en el reino de los replicantes.

Guardamos los registros de los hechos del pasado en los más heterogéneos contenedores, desde una caja de zapatos o un diario, hasta los más complejos dispositivos de almacenamiento electrónico. Pero todos ellos apelan al archivo, a los archivos, por antonomasia los lugares y los procedimientos para preservar las *evidencias* de las historias individuales y colectivas. Toda clase de materiales, en los más diferentes soportes, han ido conformando esa imagen prototípica del archivo, «un repositorio de materiales culturales lentamente sedimentados a través del tiempo»⁵. Aquí aparece una primera fascinación con el archivo: guardar el pasado es nuestra garantía para no sucumbir al olvido, un extraordinario dispositivo mnemónico que actúa de disparador y vehículo del recuerdo. Pero dado que los registros del archivo no nos hablan por sí mismos sino que han de ser «interpretados», el recuerdo inevitablemente, aun cuando arranque de un acto voluntario individual, termina siempre siendo una práctica social. Es sólo socializando los recuerdos y negociando sus significados como elaboramos la memoria y construimos la historia.

En consecuencia, la memoria —sea individual, familiar o colectiva— es de naturaleza social y existe en la medida en que es también socialmente compartida. En diferentes archivos —públicos— se guardan distintos registros de nuestro pasado —individual—, y, aunque muchos permanecen secretos y herméticos, todos son sociales y requieren un trabajo colectivo. Así, hemos de «con-memorar», de recordar juntos, para dar continuidad entre el pasado y el presente compartidos, aunque no nos debiera pasar desapercibido el hecho de que las conmemoraciones de unos suelen llevar aparejadas el silenciamiento

5 Manuel De Landa, «The Archive Before and After Foucault», en *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (J. Brouwer, A. Mulder y S. Charlton, eds.), Rotterdam, V2_Publishing/NAi Publishers, 2003, pp. 8-13.

o el olvido de las memorias de otros⁶. En este sentido, y dado el decisivo papel que desempeña la historia en la legitimación de los grupos dominantes, la reivindicación de las memorias de los subalternos como meros suplementos de la «Historia», para rellenar vacíos de una narración única y universal, es un claro obstáculo para reconstruir sus propias contra-memorias; más probablemente es un refuerzo a la propia lógica de dominación.

La memoria y sus políticas son hoy un vasto terreno de negociación y disputa en la sociedad contemporánea y apelan a un sinfín de aspectos de la vida social, desde lo individual a lo colectivo, desde lo neurológico a lo cultural, desde lo afectivo a lo político. Ahora podemos identificar cientos de tipos de memoria⁷ al tiempo que asistimos a una eclosión de sus estudios⁸. Pero de la evidencia de que la obsesión con la memoria esté tan extendida y de que su recuperación se haya convertido en una práctica generalizada, en un trabajo colectivo, cabe preguntarse por las razones de la adoración actual a Mnemosyne, la diosa de la memoria. Y a la cuestión que Derrida planteaba en sus *Memorias para Paul de Man*⁹ sobre si el peligro de la saturación de la memoria no es sino el anuncio de la negación y anulación de la narración misma.

Las actuales ofrendas a Mnemosyne, sin duda con precedentes importantes pero multiplicadas notoriamente a partir de las rememoraciones del Holocausto, se han traducido en la erección de innumerables edificios, obras conmemorativas y toda clase de monumentos, y en una desenfrenada propagación de todo tipo de museos. A la par, los medios de reproducción técnica, ahora diseminados por Internet, permiten el acceso público a un potencialmente infinito repositorio de textos, imágenes y sonidos. Es en ese contexto donde también aparece la proliferación de archivos y su promesa de guardarlo todo para

6 Fernando Estévez González, «Guardarlo todo, recordar nada. Pasado, historia y amnesia bajo la memoria digital», en *Exceso y escasez en la era global. La nueva complejidad de la política, la economía, el sujeto, la ciudad y el arte* (A. González, dir.), Las Palmas de Gran Canaria, Obra Social de La Caja de Canarias, 2008, pp. 184-203.

7 Endel Tulving, «Are There 256 Different Kinds of Memory?», en *The Foundations of Remembering: Essays in Honor of Henry L. Roediger* (J.S. Nairne, ed.), Nueva York, Psychology Press, 2007, pp. 39-52.

8 Henry L. Roediger y James V. Wertsch, «Creating a New Discipline of Memory Studies», en *Memory Studies* 1, 2008, pp. 9-22.

9 Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

siempre. Pero ¿guardan los archivos nuestra memoria? Y si fuere así, ¿la guardan indefinidamente? ¿La guardamos aletargada en nuestro cerebro y despierta cuando una traza del pasado, un registro en el archivo, la activa y la hace aflorar?

El archivo ha sido siempre una poderosa metáfora de la memoria —y a la inversa, al archivo le ha gustado verse siempre como memoria—. Asumimos que en el cerebro se alojan nuestras memorias y que, en tanto contenedor de ellas, podemos tomarlo como nuestro «archivo». Pero ahora la metáfora del cerebro como archivo tiene en el «disco duro» una de sus más populares expresiones. Una metáfora particularmente engañosa ya que niega que, de hecho, recordamos con todo el cuerpo, todo él involucrado en todas nuestras rememoraciones de las experiencias del pasado. Sea como fuere, la centralidad de la memoria viene sospechosamente ocultando que ésta es inexplicable sin su contrario, el olvido, de que olvidar es tan imprescindible para la vida como recordar. La cuestión no es sólo que hay que reconocer la importancia de olvidar en nuestras economías de la memoria, sino que tanto epistemológica como ontológicamente memoria y olvido no pueden ser disgregados. A pesar de la capacidad y fidelidad de los dispositivos de almacenamiento, la memoria humana es selectiva y continuamente procede reconfigurando y olvidando sus contenidos. Desde esta perspectiva, como ha señalado Hartmut Winkler, olvidar no es un fallo sino un medio básico de protección¹⁰. Olvidar es vital, hasta el punto de que incluso a menudo olvidamos lo que no debiéramos, lo que pensamos que es importante, y de ahí la amplia panoplia de dispositivos mnemotécnicos a los que históricamente hemos recurrido para, precisamente, impedir que la tendencia al olvido haga desaparecer lo que consideramos un recuerdo valioso.

En la inclinación a guardarlo todo, como vestigio irremplazable del pasado, corremos el riesgo de caer en la hiperamnesia. Recordarlo todo, hasta los más mínimos detalles, impedía pensar al personaje de Borges, Ireneo Funes. «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos»¹¹. En orden inverso, el insomnio que padecieron los habitantes de Macondo derivó en amnesia. En vano fueron los esfuerzos por apuntarlo todo para no olvidarse de qué eran y para

10 José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford CA, Stanford University Press, 2007.

11 Jorge Luis Borges, «De Funes el memorioso» [1944], en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2006.

qué servían las cosas; no pudieron recuperar la memoria ni recurriendo a letreos colocados por todas partes, ni a ese gran dispositivo mnemónico, un diccionario giratorio cual máquina de la memoria para el que prepararon miles de fichas¹². Comparten, entonces, con Funes la pérdida de la capacidad para procesar la experiencia del tiempo, para manejar la dinámica entre la memoria y el olvido, algo que, sin duda, nos retrotrae a Nietzsche, en particular a la *Segunda intempestiva*¹³. La confianza depositada en la memoria y el declive de la autoridad de la historia propician, pues, la seducción del archivo. Los archivos cobran ahora la más positiva dimensión de ser los almacenes de las memorias sociales, de las conquistas, sufrimientos y aspiraciones humanas, haciéndonos dejar de lado su más esencial función de control y ordenamiento social. En este sentido puede que, en la euforia provocada por su expansión, los archivos de memoria social sigan estando bajo la dirección y supervisión de instituciones y corporaciones que evaden cualquier gestión democrática de los mismos. De hecho, el archivo no es el lugar de las memorias colectivas de una sociedad dada, sino más bien el lugar de clasificación y almacenamiento de los datos de los actos administrativos y éstos no son significativos para la historia cultural o histórica sino para la «memoria organizacional»¹⁴. La memoria basada en datos, alojados en el archivo, no puede contar una historia sino contar a secas, en consonancia con su lógica administrativa. Por esa razón, la memoria social remite a la narrativa, mientras que las prácticas no-discursivas son la realidad del archivo. Entonces los archivos no son tanto un asunto de la memoria sino, en el sentido de Pierre Nora, «lugares de memoria» funcionales, esto es, sitios en los que grupos sociales se involucran en actividades de conmemoración pública para establecer o confirmar un sentido de unidad a través de un pasado compartido.

Más aún, para que los archivos de las memorias colectivas sean realmente sociales han de ser capaces de producir memorias y no limitarse a ser lugares para ir a buscarlas. Como de forma muy perspicaz ha hecho notar Johannes Fabian, «detrás de una bien ordenada cultura de la memoria puede es-

12 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Alfaguara, 2007.

13 Michael Bell, «Nietzsche, Borges, Garcia Marquez on the Art of Memory and Forgetting», en *Romanic Review* 98, 2007, pp. 122-134.

14 Wolfgang Ernst, «The Archive as Metaphor», en *Open. Cahier on Art and the Public Domain* 7, 2004, pp. 46-52.

tar al acecho una cultura de la amnesia»¹⁵. Por lo demás, es difícil determinar, en medio de la promoción pública de la memoria, si el fervor por archivarlo todo, por preservar todas las memorias no es, paradójicamente, una consecuencia del miedo a olvidar. En fin, nos enfrentamos a la duda de si estamos, en contra de las apariencias, olvidando demasiado y ello ha desencadenado la *pulsión de archivo* o, por el contrario, si es la obsesión por archivarlo todo la que ha hecho aparecer el fantasma de que quizás estemos en peligro de no poder recordar nada, de que seamos amnésicos saturados de memoria.

Pero, efectivamente, el ansia por preservar las memorias no se traduce en el presente por una demanda de la historia. En la modernidad la historia dominó el manejo social de la memoria. Huyssen, apelando a la recomendación de Nietzsche de recurrir al olvido productivo para compensar esa omnipresencia de la historia, tan asociada a delirios nacionales e imperiales, señala que en la actualidad esta devoción por la memoria «es, más bien, una fiebre mnemónica causada por el cibervirus de la amnesia que a veces amenaza con consumir la memoria misma. Por lo tanto, ahora necesitamos el recuerdo productivo más que el olvido productivo»¹⁶.

La extensión sin precedentes de dispositivos protésicos de almacenamiento de memoria está en el origen de la preocupación misma por su pérdida, y la inseguridad de la preservación a largo plazo de los registros electrónicos de la memoria contribuye a acrecentar el miedo a olvidar. Por otra parte, hay una dimensión significativa en la relación entre la memoria digital y la memoria humana. Mediante el *software*, se presupone que es posible no sólo el registro total de los eventos del pasado sino también su exactitud y fiabilidad sobre la base de que es técnicamente factible fijar los registros de la memoria. Al tiempo se afirma que las tecnologías digitales no pueden ser consideradas meros dispositivos mecánicos de almacenamiento sino que influyen decisivamente en la forma en que acumulamos, seleccionamos y recuperamos esos mismos registros digitales. Pero si este es el caso, ha de aceptarse en consecuencia que esos dispositivos tienen agencia y que son co-constitutivos de lo que somos nosotros mismos. Las dificultades para entender estas peculiarida-

15 Johannes Fabian, *Memory Against Culture: Arguments and Reminders*, Durham NC, Duke University Press, 2007.

16 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford CA, Stanford University Press, 2003, p. 177.

des derivan en gran parte de los presupuestos en los que se ha venido sustentando el desarrollo del *software* de la memoria electrónica. Según Van Dijck¹⁷, por una parte se asume que las memorias personales se almacenan de forma permanente y se mantienen intactas en la mente y que, en esa medida, pueden ser recuperadas tal como eran originalmente. Al mismo tiempo se parte de la convicción de que la persistencia en el registro de todos acontecimientos de la vida está vinculada al deseo innato de poder recuperarlos en el futuro. Ese *software*, por último, también se desarrolla desde la creencia ilusoria de que las memorias de las bases de datos digitales pueden y deben ser mantenidas separadas del resto de los dispositivos conectados a ellas.

Debiéramos tener presente, para insistir una vez más, que la producción de la memoria es social y que no depende tanto de la recuperación precisa de los registros del pasado como de la práctica colectiva de recordar juntos. La memoria siempre es vivida, encarnada. La memoria, como dijo De Certeau, es más un acto de «responder» que de «registrar»; la memoria vive cuando la gente se apropia de ella al tiempo que es regulada por las múltiples formas del juego de la alteración. La memoria existe sólo a través de esa constante y permanente alteración¹⁸.

Desde luego, nuestra habilidad para crear historias con los restos del pasado no está en función de nuestra capacidad para recolectar hechos precisos. Pensamos que sin memoria no hay historia pero, contraintuitivamente, son las historias, las narraciones, las que crean las memorias. Y aunque las memorias digitales influirán cada vez más en la producción y usos de las memorias sociales, éstas serán irreductibles a aquéllas. Ésta es también, por otra parte, la condición de posibilidad de la producción de memorias diferenciales en medio de la uniformización y homogenización social y cultural bajo la globalización. Es en ese sentido que el archivo puede potencialmente convertirse en un proyecto o en una aspiración. Como ha mostrado Appadurai, los «archivos diaspóricos», activados por numerosos movimientos migratorios, son una apuesta por el trabajo de la imaginación para formar nuevas memorias colectivas que no coincidan ni con la memorias de los territorios y culturas receptoras, ni con las de las

17 José Van Dijck, *op. cit.*, p. 232.

18 Federico Casalegno, «Thought on the Convergence of Digital Media, Memory, and Social and Urban Spaces», en *Space and Culture* 7, 2004, pp. 313-326.

comunidades de origen de los emigrantes. Estos archivos migratorios, utilizando los medios de comunicación electrónicos, son ahora centrales para elicitación de las nuevas identidades individuales y colectivas dentro de las dinámicas de las «comunidades imaginadas postnacionales»¹⁹.

Contra la ilusión de una memoria fija e indeleble guardada en las bases de datos digitales, Huyssen nos insiste en que la memoria es siempre transitoria, notoriamente no fiable, y frecuentemente olvidadiza, en resumen, humana y social²⁰. Por esa razón, ni los monumentos ni las bases de datos nos pueden asegurar una recuperación del pasado «tal como realmente fue». La historia seguirá siendo el resultado de la permanente negociación social sobre el significado de los vestigios del pasado. Y esto no depende tanto de la cantidad y fiabilidad de los registros de la memoria como de la capacidad social y colectiva de seleccionar, en la era del dominio de los sustitutos digitales, de los replicantes, qué pasados desechar y qué pasados recordar. No obstante, las tecnologías digitales no son *per se* antagónicas o incompatibles con el desenvolvimiento de las memorias sociales. La acumulación irrefrenable de registros del pasado no nos garantiza el futuro de la memoria, pero abre nuevas posibilidades para el «olvido creativo» así como para la «recordación productiva». Volviendo de nuevo a los planteamientos de Huyssen, «asegurar el pasado es un objetivo tan arriesgado como asegurar el futuro. Y la memoria, después de todas las esperanzas puestas en ella, no puede ser un sustituto para la justicia, ya que la justicia misma estará enredada inevitablemente en la falta de fiabilidad de la memoria. Quizás éste sea el tiempo de recordar el futuro más que, simplemente, de preocuparnos por el futuro de la memoria»²¹. Quizás sea también el momento, dentro al menos del trabajo intelectual, de asumir la tarea de predecir el futuro del pasado, de una prospectiva del pasado por venir —ya que, como sabemos, el pasado cambia en función de los avatares del presente, de forma que mañana no lo veremos como lo vemos hoy—. Al tiempo,

19 Arjun Appadurai, «Archive and Aspiration», en *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (J. Brouwer, A. Mulder y S. Charlton, eds.), Rotterdam, V2_Publishing/NAi Publishers, 2003, pp. 14-25.

20 Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

21 Andreas Huyssen, *Present pasts...*, p. 177.

se podría iniciar también una arqueología del futuro, una excavación de los futuros que hemos imaginado en el pasado —ya que, como deberíamos aceptar, los recuerdos de los futuros soñados o perseguidos son, al igual que los del pasado, restos genuinamente históricos—.

Por desgracia, la ontología de la memoria ha recurrido sobremanera a la metáfora del archivo como repositorio, donde la memoria deviene en algo que tenemos o que carecemos, que guardamos o que perdemos, sin considerar que pueda ser más bien un estado de llegar a ser. La memoria, desde esta otra perspectiva, no es un archivo que clasifica eventos y almacena sus registros. Más allá de ello, está directamente involucrada en la interpretación constantemente cambiante de la realidad.

Con todo, con su rigidez y control disciplinar, el archivo es también, como sugiere Steedman, «un lugar de sueños» que proporciona placeres en el descubrimiento de nuevos «hechos» y «verdades» que habían sido escondidos o secuestrados y que podemos resucitar. El archivo, además, es un lugar en el que el investigador puede lograr estar a solas a la vez que sentirse como en casa²². Allí, misteriosamente, el más insignificante resto del pasado puede iniciar nuevas formas de identificación histórica y de refundición de la memoria, donde lo extraño se trastoca, a veces sorpresivamente, en familiar y donde los fragmentos se recomponen ofreciendo un nuevo sentido a la historia y al yo. En fin, un lugar de revelación. Pero ya no se trata de las figuras del archivero o del investigador, solos y solitarios, deambulando entre legajos y ficheros, sino que todos estamos ocupados en el acopio de documentos, imágenes y grabaciones, conformando nuestros propios archivos. Más aún, todos archivamos y todo es potencialmente archivable. Ésa es la promesa del archivo digital. Arrastrados por esa pulsión por registrarlo todo hemos de reconocer que ahora ser es registrar, ser es archivar²³. Pero la propia flexibilidad para registrar y almacenar proporcionada por las tecnologías digitales amenaza con desestabilizar continuamente los sistemas clasificatorios y de indexación que quedan rápidamente obsoletos, arruinando cualquier expectativa de contener todos los registros bajo una forma unificada e invariable.

22 Carolyn Steedman, *Dust: the Archive and Cultural History*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002.

23 Mike Featherstone, «Archive», en *Theory, Culture & Society* 23, 2006, pp. 591-596.

El archivo digital se aleja entonces del archivo tradicional entendido como un lugar, como el edificio que lo acoge y como sus soportes físicos, para convertirse en un sitio virtual de transferencia de información y acceso inmediato. Hay consecuencias epistemológicas y ontológicas en esta transición: los registros digitales no son sólo una innovación tecnológica en las formas de almacenamiento, también disuelven la antigua naturaleza tangible del registro. Fluido, procesual, dinámico, el archivo digital puede ser reestructurado continuamente y dar constantemente origen a nuevas topologías, hace imposible un orden universal, y propicia, por el contrario, múltiples órdenes simultáneos. Un archivo, entonces, que de manera resuelta se configura como heterotópico. O como dice Paul Voss, «el sueño de un orden perfecto del archivo está trastornado por la pesadilla de sus azarosos, heterogéneos y frecuentemente descontrolados contenidos»²⁴. El archivo no sólo está embebido por el discurso teórico. Él mismo construye teoría. Las propias tecnologías discursivas son dispositivos que condicionan el desarrollo de su teorización. Y, sin embargo, toda la actividad y todas las expectativas sobre la verdad y la capacidad de las ciencias sociales y las humanidades descansa en buena medida en presuposiciones de naturaleza archivística²⁵. Desde luego ésta no es una cuestión intrascendente, puesto que lo que está encerrado en el concepto de archivo, en esta *tecnología de la escritura*, es la estructuración de cómo se organiza, se produce y se distribuye el conocimiento.

Canónicos ya para buena parte de los estudiosos del archivo, Foucault y Derrida desvelaron la naturaleza del archivo moderno. El primero lo entendió como el sistema central en la formación y escenificación del poder, donde éste se hace visible, como un modo de pensar y, en definitiva, como la «ley de lo que puede ser dicho». Derrida, por su parte, vio el archivo como un lugar jurídico en el que «hombres y dioses» ejercen la autoridad y gestionan el orden social mediante la interpretación de la ley. Y aunque más eclipsado en la literatura sobre el archivo, De Certeau ha de ser también tenido en cuenta en su cuestionamiento como paradigma y como conjunto de prácticas procedimentales de clasificar y almacenar. De Certeau no veía el archivo como un lugar que custodia un texto

24 Paul J. Voss y Marta L. Werner, «Toward A Poetics of the Archive Introduction», en *Studies in the Literary Imagination* 32, 1999, pp i-viii

25 Irving Velody, «The Archive and the Human Sciences: Notes towards a Theory of the Archive», en *History of the Human Sciences* 11, 1998, pp 1-16.

de lo que fue dicho sino, más bien, como un momento de enunciación en la formación y transformación de lo que es declarado. Tras el ingente trabajo de-construtivo al que la institución archivo ha sido sometida después de ellos, por un lado, y la pulsión de muerte que socava al propio archivo bajo, curiosamente, la extensión de la «archivolepsia» por otro, ¿puede haber —como se pregunta Kobialka²⁶— tal cosa como un archivo posmoderno? A pesar del escepticismo posmoderno, como señala Bradley, el archivo sigue seduciéndonos con su promesa ilusoria de que todo tiempo perdido puede ser recuperado, persistiendo pese a todo lo dicho en asegurarnos objetividad e integridad²⁷. Pero orden, objetividad y recuperación de lo que se ha perdido son, precisamente, los grandes fantasmas del archivo, expuestos, como sabemos, a todo tipo de contingencias en medio de las que se producen la destrucción, las exclusiones, los olvidos y los vacíos de la historia. Y, si la tecnología archivística mediatiza la relación del archivo con la historia y la memoria, entonces tendremos que replantearnos no sólo los cambiantes métodos de interpretación del archivo sino también las formas en que la tecnología de archivo modula la estructuración, organización y almacenamiento de la información.

Todos archivamos y muchos creen conocer la naturaleza de lo que archivan y del archivo en sí. Pero a la vista de los actuales usos del archivo y de lo archivado, desde recoger los acontecimientos de una vida hasta la potencialmente infinita cantidad de datos que fluyen por las redes electrónicas, habrá que volver a lo que probablemente menos hemos tenido en cuenta del más invocado mentor de los estudiosos del archivo: «Nada es menos seguro, nada es menos claro hoy en día que la palabra archivo... Nada es más turbio ni más perturbador. Lo turbio de lo que es aquí perturbador es sin duda lo que perturba y enturbia la vista, lo que impide ver y saber... Nada es, pues, más turbio y más perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo... (En definitiva)... nos puede el mal de archivo»²⁸.

26 Michal Kobialka, «Can There Be such a Thing as a Postmodern Archive?», en *The New Information Order and the Future of the Archive* (J. Frow, ed.), Edimburgo, The Institute for Advanced Studies in the Humanities-The University of Edinburgh, 2002, pp. 1-11.

27 Harriet Bradley, «The Seductions of the Archive: Voices Lost and Found», en *History of the Human Sciences* 12, 1999, pp. 107-122.

28 Jacques Derrida, *Mal de archivo. una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 97.

JUEVES, 26 DE NOVIEMBRE DE 2009, 20.30H

MUSEO DE HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA DE TENERIFE MHAT DE LA LAGUNA

Nuria Enguita Mayo es licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. De 1991 a 1998 trabajó en el IVAM como conservadora donde comisarió exposiciones dedicadas a Cildo Meireles o Juan Downey. Desde junio de 1998 hasta septiembre de 2008 ha sido responsable de proyectos de la Fundació Antoni Tàpies donde ha organizado exposiciones de Chris Marker, Renée Green y Pedro G. Romero, entre otros. Ha trabajado en proyectos como *Culturas de Archivo* o *Tour-ismes*. Formó parte del grupo de comisarias de Manifesta 4, Frankfurt 2002. Es miembro del equipo de dirección del programa *arteypensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía y editora de *Afterall Journal*.

RELATOS

DEL ÁLBUM DE FAMILIA A FACEBOOK (CON UN EPÍLOGO DE ISAIAS GRIÑOLO)

NURIA ENGUITA MAYO

Como historiadora del arte y programadora de exposiciones me he acercado a las cuestiones del archivo para pensarlo como un *site* —en la diálectica smithsoniana del *site/non site*—, un espacio de significación para ser puesto en funcionamiento, para habitarlo desde el presente, para desplazar su autoridad y su secreto mediante la ficción, la reconstrucción, la dramatización o la comunicación. Me interesa como un *lugar* siempre central que pueda ser desbordado, replanteado y/o superado por diversas excentricidades y nuevas propuestas en los alrededores del propio archivo. Y quizá lo que más me interesa es analizar cómo el trabajo artístico contemporáneo puede traspasar el umbral e introducirse en el gran archivo de la cultura. En realidad más que el archivo lo que me interesa es darme cuenta de cómo utilizar su sentido para editar el tiempo, para editar *lo que queda*.

Volver a mirar ciertas imágenes desde el presente —recoger los restos, los rastros, lo que ha quedado fuera del archivo, lo que permanece en el *espacio profano* (como lo ha nombrado Boris Groys en su libro *Sobre lo nuevo*)— y plantearlas en una nueva configuración, frente a los valores establecidos por la tradición en los archivos de la cultura, libera nuevos significados y nuevas potencialidades. Me interesa, en suma, un trabajo en el arte que quizá tenga más que ver con el verbo «revelar» que con el verbo «crear».

La recuperación, la reorganización y la puesta en circulación de las imágenes del pasado supone, como nos enseña Georges Didi-Huberman, un intento de convocar, con el paralelismo de las imágenes de archivo y las marcas del presente un *tiempo crítico*, propicio, no a la identificación sino a la *reflexión política*.

El archivo se compone de registros, documentos e imágenes, pero el archivo, que en principio organiza, es ya relato. El archivo nos habla sobre todo de la forma, de los modos en que algunos acontecimientos y/o personas fueron registrados, catalogados y codificados. Los archivos son, como el lenguaje o como la ciudad, superficies de inscripción privilegiadas para el estudio de la historia o para el trabajo sobre la memoria. Pero lo que posibilita una reflexión política sobre el tiempo es la consideración de que ese relato sobre el pasado es también una construcción, una interpretación, una forma de narración.

El archivo no es un reflejo de lo real, sino una estructura dotada de sintaxis y de ideología, donde las fuentes no son *puras*, pues obedecen a un tiempo complejo y ya estratificado que comporta su propia *política de la verdad*, en el sentido expresado por Michel Foucault en varios de sus textos. ¿Cómo podemos entonces trabajar con esa construcción, que es construcción ideológica del tiempo implícita en una imagen o en un documento, para reinsertarla en otra narración, para liberar una nueva tensión? ¿Cómo trabajar sobre el orden presente del archivo y el orden pasado de la agencia o individuo que lo organizó?

He tratado en numerosas ocasiones en textos, exposiciones y conferencias el trabajo de autores que se dedican a la edición y montaje de documentos o imágenes como un modo de reflexionar críticamente sobre lo dado, sobre lo visible y lo consensuado. Y sobre esto también versará este texto, pero en su relación, por un lado, con los conceptos de intimidad, privacidad y publicidad de acuerdo con la interpretación de José Luis Pardo en su libro *La intimidad* (diferente pero cercana de la de Carlos Castilla del Pino, que establece una diferenciación más bien espacial entre vida íntima, privada y pública y distanciada de la de otros teóricos, como Richard Sennett, que unen intimidad a privacidad), y por otro lado en relación con el dispositivo narrativo o enunciativo que pueden generar unos u otros montajes de imágenes y documentos.

Este texto es literalmente un ensayo, abierto y arriesgado, o quizá un ejercicio de edición que intenta combinar algunas cosas y convocar algún sentido en ellas.

No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquél para quien nunca se agota el sentido de la pregunta «¿Quién soy?», la pregunta menos fundamental del menos fundamental de los saberes, el saber de sí mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, el saber (el sabor) de la intimidad¹.

Pardo se refiere a la intimidad «no como la suma de las preferencias particulares sino como su forma, es decir su condición de posibilidad. [...] Una capacidad que constituye mi modo de sentir la vida y de la que no puedo desprenderme sin desprenderme de mí mismo. [...] Mis placeres y mis dolores, mis inclinaciones, mis vínculos con la vida, al determinarme como alguien (ese yo que precisamente yo me siento ser), me hacen experimentar mis límites, los límites de lo que yo soy, de lo que puedo sentir»². Lo íntimo no es lo secreto sino algo no explicitable ni traducible, algo que si se expresa «se falsea, se aniquila, se echa a perder». Referido al lenguaje, el significado sería su publicidad, su intimidad serían sus sentidos implícitos, su contenido no informativo, su cara interna, lo que nos distingue aunque utilicemos las mismas palabras. Pertenecemos a una *comunidad* y ésta es la fuente de nuestra intimidad: un espacio-tiempo compartido y una vida emocional y afectiva que nos precede y que funda las condiciones de posibilidad de nuestras vidas. «La vida para saborearla ha de tener una trama, un hilo de sentido» y ese «a lo que nos sabe la vida» es nuestra intimidad³.

Quisiera comenzar por una forma privada de organización de imágenes como el álbum familiar. Es éste un objeto que ya ha sido tratado de forma magistral por numerosos autores, entre los que cabe destacar a Armando

1 José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 51.

2 *Ibidem*. Es imposible explicar en pocas líneas el alcance de este magnífico libro. Remito al mismo para profundizar en este tema y me tomo la licencia de citarlo brevemente para centrar el objeto de este ensayo.

3 Algunos autores han planteado también una contraposición de la casa como el lugar de la tradición y la memoria, frente al archivo, el domicilio urbano, la ciudad, donde todo está sujeto a catalogación. Pardo también plantea esa tensión necesaria entre comunidad y ciudad, siendo ésta última «el límite absoluto de toda comunidad y de toda cultura, aquello que constituye la más profunda intimidad de la comunidad porque es en lo que se cifra su propia mortalidad, su debilidad, sus inclinaciones inconfesables. Y ese límite es la ciudad, la civilización, el pacto social». *Ibidem*, p. 218

Silva y a Ilya Kabakov, por lo que no voy a profundizar en su análisis, pero si quiero centrar el por qué de mi interés en este contexto. El álbum de familia suele construirse a partir de fotografías, y en algunas ocasiones de otros objetos, con el fin de registrar una historia familiar. Se construye para ser visto en un futuro y en su propia elaboración interviene un tiempo *extenso*, es decir, se va construyendo poco a poco. Como han señalado los autores citados y algunos otros, el álbum surge de la imagen fotográfica pero participa del teatro y en general de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, pero sobre todo por la inclusión de la voz del narrador o el autor. Participa del arte en su visualidad y en su capacidad de erigirse como un objeto separado y autónomo para su contemplación; y participa del cine al usar las conexiones entre fotogramas, los métodos de montaje y el ritmo entre ellos. Es una construcción muy sugerente pues es también una obra abierta, que se renueva cada vez que alguien la cuenta por lo que recoge también las lecturas del tiempo.

Pero en casi todos los casos se habla del álbum familiar como de un archivo íntimo, cosa que sería una barbaridad si tenemos en cuenta que lo íntimo no puede comunicarse, decirse, hacerse explícito. En otros casos se habla de un archivo privado, lo que me parece más certero. Pero yo quisiera plantear la posibilidad de considerar el objeto «álbum familiar» como un archivo *público*, en el sentido de que es un repositorio para ser enseñado, pero sobre todo porque los acontecimientos que recoge (tradicional y normalmente) son momentos muchas veces públicos de la persona, momentos importantes de su carrera profesional o celebraciones familiares muchas veces no estrictamente privadas (vacaciones, bodas, celebraciones, etc.), y por último, pero no menos importante, porque en los álbumes de fotografías a menudo la pose es absolutamente estereotipada y marcada por convenciones que construyen una imagen pública.

En el álbum familiar sólo puede existir intimidad en el acto de la narración, y no por lo que se dice sino por lo que no se dice, por lo que se intuye, por lo que se calla, por lo que queda en los pliegues del lenguaje al narrar la vida. Esa intimidad puede desplegarse incluso si la persona que lo mira no tiene nada que ver con la persona que lo narra, mejor aún si es así, pues desde la distancia con la fotografía individual atendemos mejor el sentido íntimo de la narración. El acto de narrar está a su vez pautado por la convivencia entre las diversas imágenes y por su posición precisa



Sanja Iveković, fragmento de *Tragedia de una Venus*, 1975

(posición que muchas veces es trastocada por cuestiones varias). En ese intervalo, en esa figura del montaje, anida también el sentido íntimo de esas imágenes. Se ha dicho que el álbum participa de un tiempo circular, pues su narración va del presente al pasado y al futuro. Y vuelve incesantemente. Otros autores han hablado, obviamente, del álbum como el inicio de una desaparición, y otros aun metafóricamente de sepulcro o fosa común, y es posible que ahí repose su máxima intimidad, como el niño de *El tambor de hojalata*, que cargaba siempre con su álbum de familia, «sepulcro familiar que todo lo aclara»⁴.

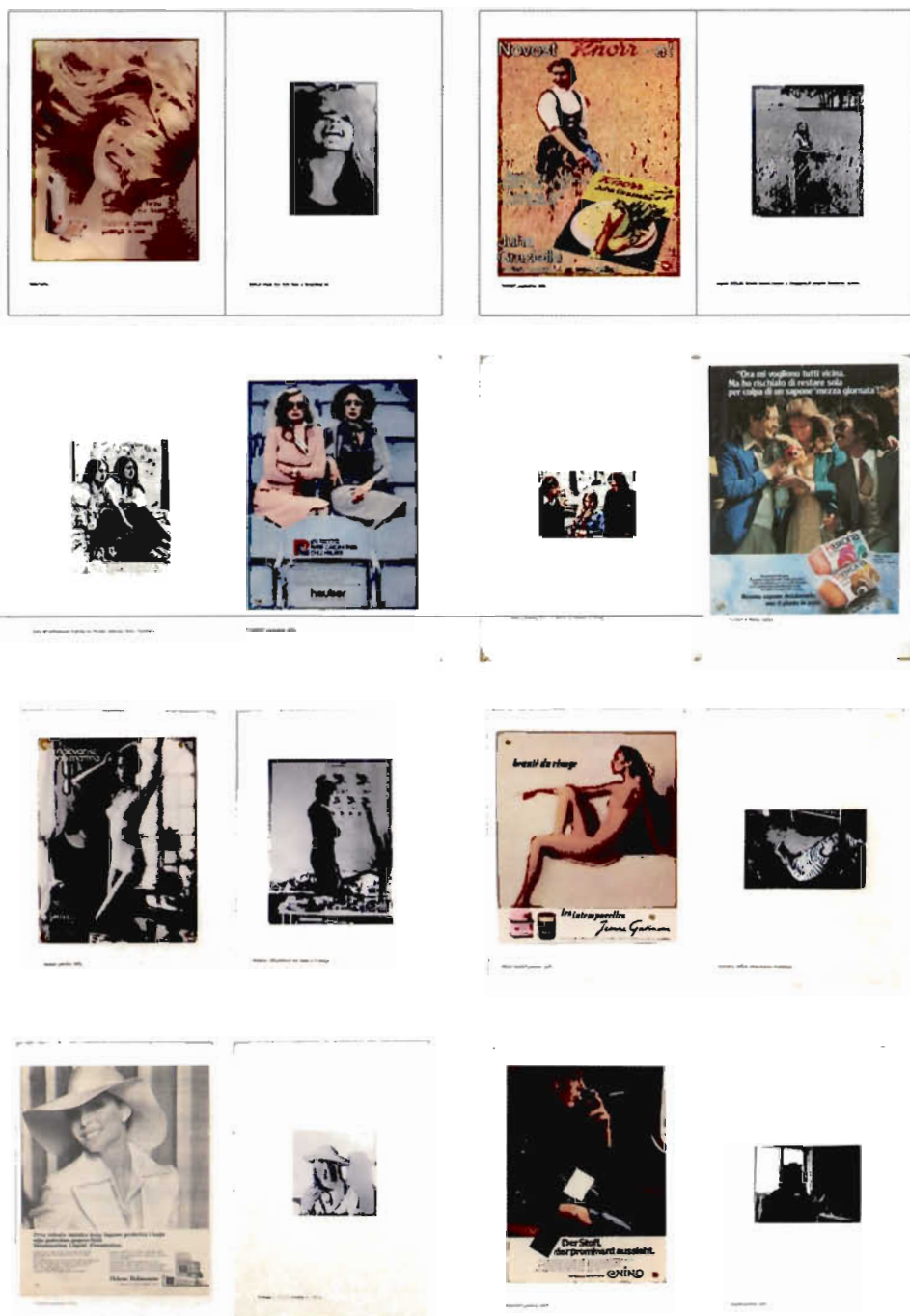
Lo íntimo es el espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera, en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público. Es un espacio pero también una posición en ese espacio; es el lugar del sujeto moderno —su conquista y su estigma— y al tiempo es algo que permite que esa posición sea necesariamente inestable⁵.

En las décadas de los sesenta y setenta un gran número de autoras utilizó imágenes del álbum familiar, imágenes en su mayoría privadas de ellas mismas, en contraposición con las de los medios de comunicación de masas que mostraban estereotipos de la construcción «mujer», otra violenta clasificación del archivo. Si bien, como digo, era una práctica frecuente que además se basaba en la potencia crítica del fotomontaje —basada en la ruptura y el *shock* de la percepción— en muchos casos se convirtió también en una estética afirmativa sin efecto político. En el caso de Sanja Iveković se produce una migración de imágenes del álbum o archivo privado al ámbito de lo público en una serie de trabajos que cargan una fuerte potencia subversiva.

En obras como *Doble vida*, *Tragedia de una Venus*, *Vida amarga* o *Vida dulce*, para las que Iveković toma fotografías de su colección privada, donde aparece con poses y en situaciones que parecen «cotidianas», y

4 Günter Grass, *El tambor de hojalata*, citado por Antonio Ansón en *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000, p. 97.

5 Nora Catelli, *La era de la intimidad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, p. 10.



Sanja Iveković, fragmento de *Doble vida*, 1975

combinándolas con imágenes extraídas de anuncios de revistas y de noticias ligeras o de sucesos, se aborda, como ha señalado Silvia Eiblmayr, «la precaria relación entre la representación aparentemente válida de la realidad y otra realidad indefinible e irrepresentable»⁶. Ese hueco entre las imágenes, que es ruptura y abismo entre ambas narraciones yuxtapuestas, es, para decirlo con palabras de Peggy Phelan en su ya clásico *Unmarked: The politics of the performance*, «lo no marcado; que no es espacial ni temporal, que no es metafórico ni literal. Es la configuración de la subjetividad que excede, incluso cuando informa, tanto la mirada como el lenguaje»⁷. Eso no marcado es quizá lo que constituiría la intimidad de esas imágenes a pesar de su exhibición pública.

Desde mi punto de vista, Iveković, efectivamente, va mucho más allá del carácter de provocación de este tipo de obras y plantea algo perturbador y que tiene que ver tal vez con el cómo la vida privada, y posiblemente también la vida íntima, es una ficción que se construye; y que acaso todas las vidas sean en el fondo intercambiables porque son vidas construidas desde fuera.

En estas obras, como en los álbumes de familia, hay algo también de impulso descarado de lo confidencial exhibido, y ya parecen vislumbrar cuestiones de privacidad y publicidad de la imagen que son centrales en nuestros días.

Estas vidas, no obstante, fueron hechas en un mundo que ya no existe: como los álbumes de familia son restos arqueológicos de un tiempo en el que existían las distancias, como la distancia entre las imágenes del *collage* sobre papel, a pesar de la ya inquietante ubicuidad de los medios de masas.

Sanja Iveković ha continuado con estrategias de este tipo en su obra más reciente, en la que ha estado muy atenta a la evolución de la ciudad, la suya principalmente, Zagreb, en el tránsito del socialismo al capitalismo, y ha llamado la atención desde muy temprano sobre la privatización creciente del espacio público, pareja a la publicidad cada vez mayor de la vida privada.

6 Silvia Eiblmayr, «Sanja Iveković. Alerta General», en *Sanja Iveković. Selecció d'obres* (Nataša Ilić y Kathrin Rhomberg, comisarias), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2008, p. 264 (cat. exp.).

7 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of the Performance*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993, p. 26.

Facebook persuade porque te notifica qué novedades te aguardan si te conectas. Te dice que tienes un mensaje, que han etiquetado una foto con tu nombre, que te han invitado a un evento. Entonces quieres verlo, quieres experimentarlo. Y te conectas. A otro nivel tus amigos crean una red de centenares de personas que está presente en Facebook, de la que eres parte, en la que te sientes integrado⁸.

Como señala Jorge Blasco en el ensayo que también se incluye en este libro, el «archivo» actualmente es algo que ocurre. Al vivir archivamos y nos archivamos. Antes unos pocos controlaban a unos muchos, ahora nos archivamos todos a todos; antes podíamos controlar el relato de vida, ahora se nos escapa de las manos. Somos parte de una maquinaria de poder y control a la que resistimos como podemos, aunque ese archivo sea también una garantía de nuestro paso por el mundo. En muchos casos, la desaparición fortuita o programada de los archivos, sobre todo en territorios azotados por guerras (como los Balcanes o el Líbano), la falta de los archivos no sólo imposibilita seguir las huellas de quién hizo qué y juzgarle como se mereciera, también impide las reparaciones a la población civil, que ni siquiera puede demostrar que su casa era su casa, antes de la guerra o de la destrucción orquestada.

Pero volvamos a la intimidad y a nuestro presente. ¿Qué ocurre con nuestra intimidad cuando fotos privadas pasan al ámbito de lo público, como por ejemplo en redes sociales como Facebook?, ¿qué tipo de relato podemos hacer, para qué interlocutor podemos hablar cuando las imágenes son compartidas con un grupo cerrado pero a veces muy numeroso?, ¿cuándo viajan a toda velocidad como mercancías por Internet y pasan a formar parte del flujo infinito y casi indiferenciado de información?

Las imágenes, como las palabras, parece que dejan de circular por lo que significan, y sólo significan porque circulan. Y su sentido, como el del dinero o como el de la información, sólo es y sólo puede ser circular. Carecen de un pasado compartido y posiblemente no tengan futuro, por eso son ligeras, sin profundidad y sin peso. No dejan huella. Como puntos en un espacio sin tiempo se relacionan entre sí pero sin contradicciones, su obsolescencia

8 B.J. Fogg, director del Laboratorio de Tecnologías de la Persuasión de la Universidad de Stanford, citado por David Alandete en «Los arrepentidos de Facebook», en *elpais.com*, 11/11/2009.

es casi instantánea y la fricción entre ellas es mínima⁹. Son un continuo presente, su modo de tiempo no es ni un círculo ni siquiera una línea, sólo un punto, el del reloj digital del ordenador.

Pero esas imágenes ligeras, sin profundidad, sin peso, sí dejan rastro. Y esto es un problema no sólo jurídico sino también privado. Ya se están empezando a ver los peligros de esas redes sociales (descensos, expulsiones, despidos, etc.), pero ¿qué ocurrirá dentro de unos años, cuando las personas no quieran volver a ver ni quieran que se vean unas imágenes que no puedan retirar?

Facebook es, a decir de algunos expertos y por las razones arriba señaladas, la tecnología más persuasiva que ha existido nunca. Pero este tipo de redes plantea desde mi punto de vista mecanismos de destrucción de la intimidad que funcionan con la misma perversidad que la confesión en el antiguo régimen, en el sentido de hacer necesario el hecho de mostrarse y dar la máxima información (gratis) que se convierte en control. Bajo una apariencia personal/personalizada el que confiesa/el usuario, con el fin de singularizarse, vuelve a pecar/informar, facilitando su identificación.

En ambos casos, en la confesión y en Facebook existe algo que tiene que ver con la evasión, con la huida del tiempo y los espacios indefinidos de nuestra cotidianeidad, con salirse de la rutina, con sentirnos importantes, aun a costa de revelarnos, de perder nuestra intimidad, de desvelar todos nuestros datos, en suma de identificarnos.

Nuestra intimidad navega por la red convertida en identidad-basura. Es como si ya nadie soportase el peso de la intimidad (como demuestran los programas de televisión basura), «nadie se tiene a sí mismo» dice José Luis Pardo en su libro, «la intimidad se ha convertido en una maldición de la que sólo se libra uno convirtiéndola en información, un maleficio que sólo se exorciza con la catarsis publicitaria»¹⁰. La reducción del lenguaje o la imagen a información extrae toda intimidad, todo el sentido alusivo de la palabra dicha.

9 En su artículo «La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0», *Estudios Visuales* 5, p. 78, Juan Martín Prada analiza de forma exhaustiva el fenómeno de las redes sociales y la posibilidad de la creatividad artística «de oponerse a que desaparezca la conciencia de lo real como espacio de oposiciones y fricciones, conciencia cada vez más imposibilitada al velarse todo en una continuidad telemática que, erunciada mediante principios-promesas siempre vinculados a la comunicación, a la participación, a la expresión, y, en definitiva, a la emancipación, impide la percepción ya de contradicción alguna».

10 José Luis Pardo, *op. cit.*, p. 102.

Quiero prolongar este texto con el trabajo *Desmemoria/Contra el olvido* de Isaías Griñolo, un proyecto que tiene que ver con las cuestiones que aquí se han abordado, que no es un proyecto «de archivo» pero piensa las imágenes, los monumentos y los documentos como superficies de inscripción privilegiada para el estudio de la historia. Cuestiona los modos de archivar en el sentido de recuperar, reorganizar, o volver a poner en circulación imágenes como estrategia de reflexión política. Es un *proceso* público pero por el que se cuela la intimidad humillada de toda una época pasada y la lucha presente por recuperarla.

*¡Españoles!
 Badajoz vuelve a ser de
 España ayer sus soldados
 la conquistaron en impetu-
 so avance que los rojos no
 pudieron contener y es natu-
 ral ellos no tienen patria
 nosotros si y solo por la Pa-
 tria se lucha hasta morir
 ¡Viva España!*

Autógrafo del Teniente Coronel Yagüe, publicado en el diario "HOY"
 (16-8-36)

En 1931 se abrió en él una brecha para conectar la vieja ronda con la carretera de Madrid, luego conocida como Brecha de la Muerte, por ser el lugar por donde los legionarios de Yagüe entraron en Badajoz el 14 de Agosto de 1936 tomando el bastión a la bayoneta.

La plaza allí situada se llamó 18 de Diciembre por ser el lugar donde tal día de 1945 anunció Franco la puesta en marcha del Plan Badajoz. El bastión está hoy ocupado por un pequeño parque donde lucen reproducciones de las esculturas de Juan de Ávalos para el Valle de los Caídos, y parte de la Cruz antes situada en la alcazaba

Desmemoria. Contra el olvido

Las relaciones de ida y vuelta entre territorio y memoria son rastreables a poco que arañemos algo la capa de polvo que va cubriendo la Ciudad de los Negocios.

Badajoz se hizo tristemente célebre el 14 de agosto de 1936, pocas semanas después del golpe militar del 18 de julio, llevado a cabo por el general Franco, que desembarcó en la Guerra Civil española. En aquellos días la ciudad contaba con unos 42.000 habitantes y las investigaciones históricas más fiables apuntan que unas 4.000 personas fueron asesinadas, en unos hechos tipificados por asociaciones de derechos humanos como crímenes contra la humanidad, sucesos que desde aquel momento, se conocerían como la matanza de Badajoz.

La antigua Plaza de Toros fue uno de los ejes de aquella barbarie, como centro de detención y, con el Cementerio, de fusilamiento. En contraste con esta trágica efeméride y, como una operación de *lifting* de la memoria histórica que ni el mismo Franco se atrevió a hacer, en el 2002 se derribó la Plaza de Toros y en el mismo lugar, el 27 de abril de 2006, se inauguró un edificio destinado a Palacio de Congresos, obra de los arquitectos José Selgas y Lucía Cano, mostrado en la exposición *On Site: New Architecture in Spain* en el MoMA de Nueva York como ejemplo de la pujante arquitectura española actual.

En Badajoz, como en muchas ciudades españolas, el dinamismo de la construcción ha llevado a las autoridades, de uno y otro signo, a prácticas urbanas que a la postre están haciendo desaparecer la memoria reciente de la ciudad. Hoy, el entorno del Cementerio está amenazado por el ladrillo, los terrenos que lo rodean (desde donde el teniente coronel Juan Yagüe, conocido como el carnicero de Badajoz, dirigió la matanza), son de los más caros de la ciudad. Las empresas constructoras piden que se arreglen y eleven las tapias del viejo Cementerio. Esos mismos muros, que ayer sirvieron como paredes de fusilamiento para personas leales al orden democrático de 1936, hoy deben desaparecer.

Resumiendo, en los pocos años que median entre 2002 y 2009, aquello que estaba ahí como documento de barbarie ha desaparecido. Ya no quedan restos de nuestra crueldad. Desde la Junta de Extremadura, el PSOE, con los fondos FEDER de la Unión Europea, se ha cargado la Plaza de Toros; y desde el Ayuntamiento de Badajoz, el PP, con los fondos del Plan E que el Estado ha destinado para activar la construcción, ha ocultado las viejas tapias del Cementerio tras unas nuevas de bloques amarillos de hormigón. Los unos por los otros.





documentos: Materiales ¡TOMA TALANTE!. Actos y contratos de la inauguración del Palacio de Congresos de Badajoz "Manuel Rojas" (27.04.06)
Fotografías Lo primero BADAJOZ. ¿Qué vemos? Manifestación contra el nombre "Manuel Rojas". La policía protege a unos que entran para las palabras inaugurales, otros recuerdan MEMORIA, DIGNIDAD Y JUSTICIA



Palacio de Congresos "Manuel Rojas"

BADAJOZ

Fue inaugurado por el Excmo. Sr.
Presidente de la Junta de Extremadura.
D. Juan Carlos Rodríguez Ibarra
27 de abril de 2006



UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de Desarrollo Regional

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura



ALFONSO

Maqueta del Palacio de Congresos contenida en el baluarte.

documentos: Materiales de DERUBO. Obras de la transformación de Plaza de Toros a Palacio de Congresos.
miarecuerdodebadajoz.blogspot.com (J.J. Benítez Becerra)
Fondos FEDER: Placa de la inauguración (27.04.06)
Maqueta Rojo-Selgascano

El Ayuntamiento desea que un consorcio gestione el Palacio de Congresos
La discusión sobre qué administración va a gestionar el Palacio de Congresos y Exposiciones de Badajoz se está dando en estos días. Cabe recordar que para la creación del terreno donde se ejecuta este emblemático edificio, en la foto, el Ayuntamiento pasó como condición que la gestión del futuro Palacio fuera municipal. Así pues, será el Ayuntamiento el encargado de darle contenido a este espacio cultural y de congresos. Que todo, el Consistorio apuesta ahora por crear un consorcio para su gestión. Foto: Carlos Mateo

Palacio 13

Centro "Manuel Rojas"

Palacio de Congresos de Badajoz

el encuentro formal con la ciudad

arquitectura y edificación

El Palacio de Congresos de Badajoz, cuya construcción ha sido promovida por la Conselleria de Cultura de la Junta de Extremadura, forma ya parte de la red de Palacios de Congresos, junto al existente en Mérida, obra reciente del estudio Merle y Rodríguez, y con los próximos previstos en Plasencia y Cáceres. Todos ellos son una gran carga arquitectónica y artística, que han de convertirse en símbolos de las ciudades que los acogen. Esta es la función que se ha buscado y encontrado, sin duda alguna, en el Palacio de Congresos de Badajoz, que es hoy un faro cultural de la urbe.

Manuel Rojas, desaparecido en el año 2000, dedicó gran parte de su vida a convertir la Badajoz de la que era alcalde en una nueva ciudad cosmopolita, una metrópoli mentalizada en futuro.

Por ello, Rodríguez Ibarra decidía que él diera el nombre a un Palacio de Congresos, símbolo de ese afán de modernidad, de regeneración de la urbe...

Selgascano, autores del Palacio de Congresos nos contestan a cuestiones sobre el proyecto:

"La última fase del conocimiento es reconocer que todo lo que buscabas estuvo siempre ahí". ¿En qué sentido define esta frase el proyecto?

Está sacado de una frase de Giacomo Leopardi que usamos desde el concurso para explicar que este proyecto no era cosa nuestra sino que simplemente había que agudizar la mirada para descubrir que ya se encontraba allí, que ya existía con prioridad a nuestra intervención y que bastaba con dos recetas y un poco de mimo para revivirlo.

¿Qué vínculos se descubren de la historia de Badajoz en el centro de congresos? ¿Pretende el edificio fundirse con la historia de la ciudad?

No entendemos Badajoz como un edificio sino como una historia en la historia de la ciudad, como un palimpsesto sobre el que se ha ido trabajando desde la excavación circular de la primera plaza de toros de madera en el Baluarte de San Roque y de las posteriores de forja de hierro del siglo XIX, hasta hoy, en el que no sólo usamos el mismo papel sino que intentamos que lo escrito tenga el mismo sentido que lo anterior.



un ramo de flores rojas, amarillas y moradas es el único gesto que dignifica a este Palacio de Congresos cada 14 de agosto

documentos: Materiales MANUEL ROJAS. Folleto publicitario "arquitectura y edificación"
Textos: Rodríguez Ibarra decidía (en clave de modernidad y regeneración),
Lo que buscabas estuvo siempre ahí (las claves para agudizar la mirada)
Fotografías: In memory I / II



"Una rosa con dientes [...]
La base sobre la que trabajar es bastante extraña. La antigua Plaza de Toros de la ciudad, circular, insertada en un bastión de la muralla Vauban del s.XVII, plaza que a su vez se situó sobre otra más antigua de 1850. Desde la memoria del concurso hemos pedido siempre disculpas por usar como partida una cita de Leopardi:

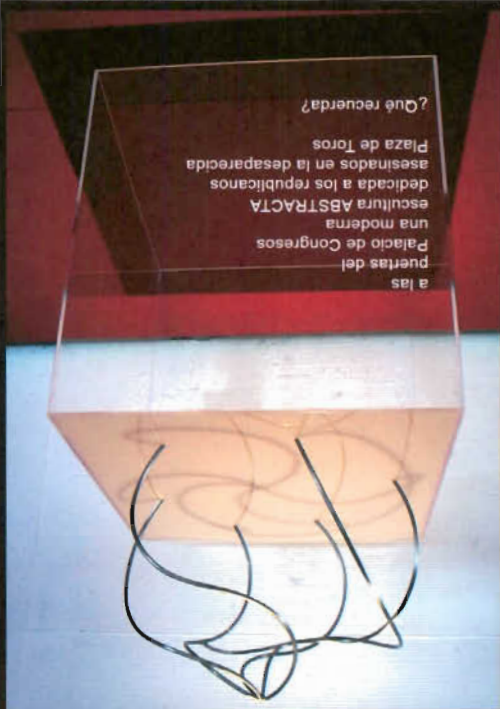
El último grado del saber consiste en reconocer que todo lo que buscábamos estaba siempre delante de nuestros ojos.

Pero nos parecía que con ella resumíamos el proceso de cómo la, en un principio, dificultad de actuación en este condicionado lugar, pasó a una llevadera obviada al reconocer que lo que buscábamos ya existía".



documentos: Materiales SELGASCANO. Una rosa con dientes, Duchamp y Neuman como inspiración para los arquitectos José Selgas / Lucía Cano (revista *El Croquis*)
Fotografía documentación, Biblioteca de la Extremadura
Fotografía Sala roja (interior vacío del Palacio de Congresos)
Fotografía La flor metálica (escultura de Blanca Muñoz (memoria de las víctimas?))

documentos: Materiales Abstractos. Interior del edificio Palacio de Congresos
 Maqueta Monumento a las Víctimas, de Blanca Rénjor
 fotografa de la entrega del premio PAES de la Libertad. (de la misma
 fotografa en la revista El País Semanal, y en www.hola.com acompañando
 a sus mentores María Porto y Francisco Álvarez-Casasos al acto)



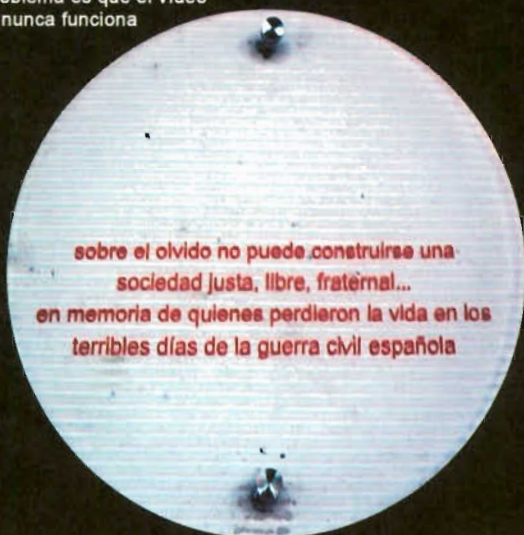
Por Juan José Millás

Caras de circunstancias. Acto incomprensible. El ex presidente Aznar entrega el Premio PAES de la Libertad al rey Juan Carlos. Muchos no entendimos nada de nada.



se supone
que en este
vídeo-contenedor
está depositada la
memoria de lo sucedido
en la ciudad de Badajoz

el problema es que el video
casi nunca funciona



sobre el olvido no puede construirse una
sociedad justa, libre, fraternal...
en memoria de quienes perdieron la vida en los
terribles días de la guerra civil española

documentos: Materiales de MEMORIA. Un mueble con un video que casi nunca
funciona y nadie sabe por qué
Fotografía Protección policial para monumento defectuoso
Fotografía Placa sobre el olvido... (metacrilato como único
testigo en memoria de los asesinados por la Libertad)

documentos: **Retratos de Juan de Avalos, la Alcazaba con la Cruz de los Calidos (ayer)**
Retratos y textos de entrevistas a Juan de Avalos en El Mundo y en
la clave (RVE). Fotografías del Parque de la Legión (hoy) con la Cruz
y las esculturas reubicadas en "Homenaje al Héroe Caído"



Yo recibí 900.000 pesetas
 de honorarios por la obra, de manera...
 pero es una obra señores, vuelvo a repetir,
 el sueño de un artista,
 un artista que quiere hacer una obra para quedar...
 por Dios, GRATIS
 a mí, cuando Diego Mieres me habló
 "Y esto cuánto puede costar..."
 Y yo le dije GRATIS
 porque es el sueño de un artista.

Hoy
 sigue esculpiendo,
 entre otros, para
 Juan Abeledo y
 Esther Koplowitz,
 y guarda como un
 tesoro fotografías
 de la baronesa
 Thyssen desnuda.



Todos le hacen amigo de
 Francisco Franco porque realizó las
 esculturas del Valle de los Calidos.
 Craso error.
 Juan de Avalos, un republicano
 con el carnet número 7
 del PSOE de Mérida.



**Monumento
 al Héroe Caído
 en el Baluarte de Trinidad**

PLAN DE DINAMIZACIÓN
 TURÍSTICA DE BADAJOZ



Obra del urbanista Juan de Avalos, su presencia
 en el baluarte de la Trinidad, junto al Parque de la
 Legión, resalta la significación bélica del lugar.
 Tras las dos expuestas figuras en mármol se alza
 la Cruz de los Calidos anteriormente situada en la
 Alcazaba, y en su entorno, los originales en la
 bronce que sirvieron de modelo para las
 monumentales esculturas de la basílica del
 Valle de los Calidos, en Cuélgamuros.

La Plaza de Toros se convirtió de pronto en una improvisada prisión para más de tres mil personas, ese mismo día empezaron los fusilamientos. Como el pelotón era lento, se decidió colocar una ametralladora. La sangre terminó por saltar el coso y abrirse paso por las calles hasta el río. Ese verano fue muy caluroso; tiempo después de concluida la Matanza, la sangre coagulada en los arriales hacía el aire de Badajoz espeso, irrespirable, vomitivo...

Mário Neves



Bajando por Arco Agüero desde el Garaje Plá hasta la Plaza de Toros. Hoy, 18 de Julio de 1996, me estremezco al pensar en lo que han sido estos sesenta años también para la poesía.

El silencio cómplice del canto a la belleza.



Badajoz

Levantando entre todos
la ciudad del siglo XXI

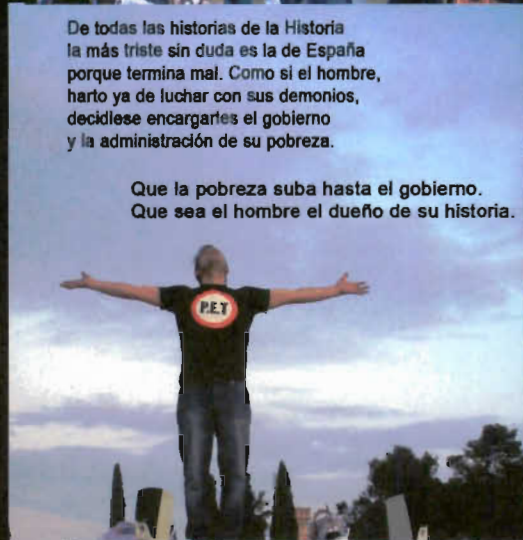
documentos: Materiales de PROPAGANDA. Sevilla, exposición One site: new Architecture in Spain. Cita de Mário Neves que encabeza el poema "Bajando por Arco Agüero", de Antonio Orihuela
Fotografías Graffitis cerca del Garaje Plá
Revista electoral del PSOE (elecciones municipales de 2007)





De todas las historias de la Historia
la más triste sin duda es la de España
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarse el gobierno
y la administración de su pobreza.

Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.



documentos: Materiales P.E.T. (Partido Especial de Tatón). 50 Mitines
¿Qué vemos? 50 actos no autorizados por calles, plazas,
bares y discotecas en un día de elecciones municipales,
terminaron en comisaría (25.03.07). El P.E.T. lee el poema
"Apología y petición", de Jaime Gil de Biedma y baila en
La Alcazaba, donde estuvo la Cruz de los Caídos

CARTEL



M. MARTÍNEZ MEDIRIO

U n cartel repugnante sobre los 36 años, ha precedido revista de la memoria de los que fueron asesinados en esa época y posterior, en la plaza de toros. Con toda la urgencia posible hay que decir, a los que repugnante, que es repugnante decir y como se ha precedido recorda y a veces suena, que a mí fuerza chalmes me sube, que la fecha, pues y solamente unos transitorios, mientras otros caen de la post-rosa y solamente unos transitorios, que no sea la del veinte o el veintio, cuando no había ni de la buena ni de la mala, hubiéramos pasado en el vocero rojo, adonde se acogían ministros hoy en el poder.

Pero tal como aparece reflejado, más parece la esquivancia de otro socorro que puede estar cercano a las ayudas a la gran- deza, o simplemente a una ayuda farmaceutica, o con no muy lejos de las de telefonica, en su indiferencia a través de An- drea y de los demostros, a través del sexo, que la cultura en Es- paña se extinga o casi nada.

Hacer un cartel torero, donde se mezclan asesinados y ase- dinos, entre dentro de la propia pas general del país, cuya cul- ta moral está a la altura de presuntos asesinos. Que en el lugar donde fueron asesinados varios miles, se haga un centro cul- tural, puede ser hasta discutible, pero nunca dar lugar a un cen- tenario central, donde el loco se quiere hacer pasar por cuerdo.

Es cierto que el primer paso para una reconciliación deba na- cer hace años en Badajoz de los gobiernos municipales que han sido y son conservadores, pero que los herederos de esos inventos sean o fueren los que dan inicio a la luz, quiere decir que naciera ya muerto, por eso lo que ha hecho la junta de Ex- tremadura es lo menos malo.

Sería un sueño que la reconciliación la hubiera pedido el Partido Popular en la Asamblea de Extremadura y se hubiera extendido a Extremadura entera, ahora que se buscan cosas co- munes.

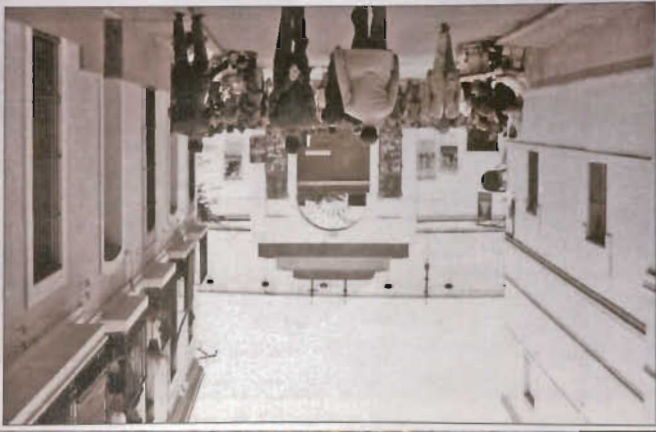
JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura
Consejo de la Junta de Extremadura
Palacio de Congresos
de Badajoz

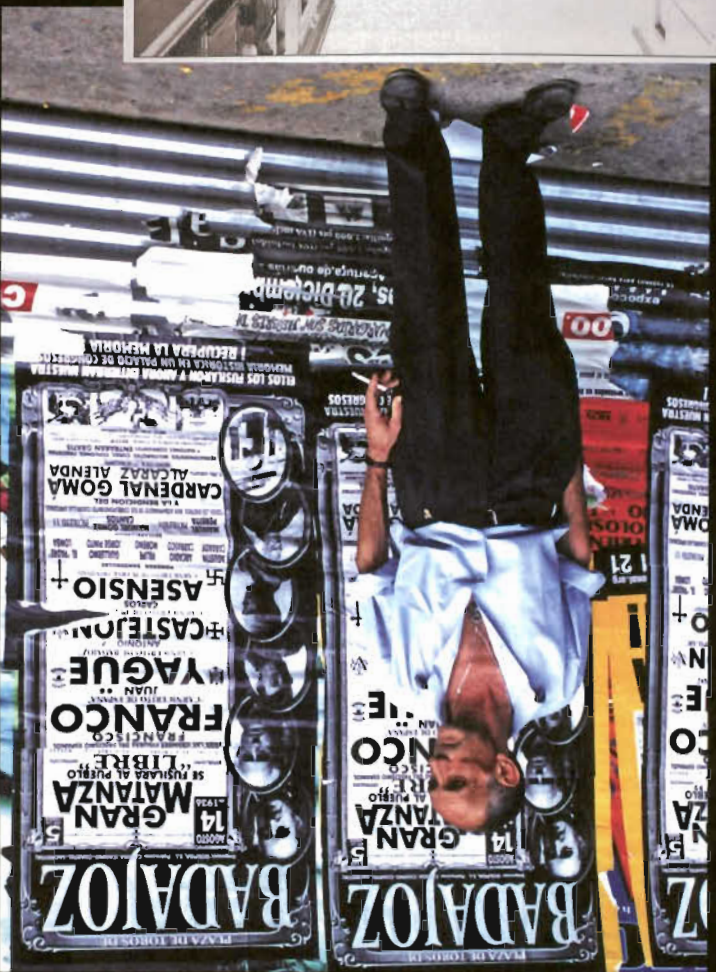
Inversión: 1500.000.000 ptas.

UTE JOCA - PLACOMA
D. José María Salas
D. Carlos Muñoz - D. María Fernández
D. Manuel Fernández

ESTE PROYECTO HA SIDO FINANCIADO POR LA COMUNITAT EUROPEA



Escena tradicional hasta 1967, en que el caso de la Ronda del Pilar quedó fuera de servicio, al ser sus- tituido por el de nueva planta edificado en Pardaleras. Los aficionados se dirigen a la Plaza de Toros de Badajoz desde San Juan por la calle Ramón Albarán, detrás de la Banda Municipal y las autoridades municipales que acompañan a los diestros. La portada que se ve en la fotografía fue derribada en 1994.



documentos: Materias Mercenarias de la Idea. Una clase de Historia en Verano: Badajoz, 14 A
pedada de 250 carteles impresos en Portugal. Noticias de prensa sobre el cartel
memoria. Fotografía bajando hacia la Plaza de Toros, Biblioteca de Extremadura
(15 de agosto de 2002). Fondos FEDER: 1.500 millones de pesetas para borrar la



HISTORIA DE ESPAÑA (NUDO)

Un nudo. Esto, explica la anciana,
fue lo último que hizo mi padre
con sus propias manos. Un nudo.

Piénsalo.

Es lo último que hace ese hombre
con sus propias manos.

No estrecha entre sus brazos
a su madre, a su hermano o a un amigo.
No acuna en ellos a su hija recién nacida.
Tampoco le aprieta las nalgas a su mujer,
ni le acaricia los pezones, los pechos,
las mejillas, el pelo tan siquiera... No,

con ellas, con sus manos,
lo último que le permiten hacer a ese hombre
antes de fusilarle
y arrojarlo a una fosa común es

Un nudo, repite la anciana
para las cámaras de televisión
de un canal
de historia. Historia
de España: de un tajo,

el enterramueños cortó el cordel
que el padre de la anciana
se había atado alrededor del tobillo
para responder así a la pregunta
que horas antes, le había hecho su mujer:

¿Y cómo vamos a distinguir tu cuerpo
entre todo ese montón de cadáveres?

Mientras aparecen los títulos de créditos,
la anciana le da un beso al cordel,
y luego devuelve a su caja de pino
este nudo
que todavía nadie, repito, nadie, se ha molestado
en deshacer.



documentos: Materiales de DERIVAS. Fotografías: *Alguien mira las pintadas* (sobre el edificio de Correos donde se conservan ocultos símbolos franquistas), *Palmas por buñuelos* (para la pintada VIVA EL NEGOCIO), *Pisando las dos Plazas* (en el Museo de la Ciudad de Badajoz, lleno de mentiras) "HISTORIA DE ESPAÑA (NUDO)", poema de David González. Fotografía VIVA LA MUERTE, Biblioteca de Extremadura

Nada de lo ocurrido una vez puede darse por perdido para la historia
Tesis de la filosofía de la historia, Walter Benjamin

Nada hay como la derrota para agudizar la mente del historiador
Sobre la historia, Eric Hobsbawm

Obra promovida por el Ayuntamiento de BADAJOZ

Contratista: **CONST. POZO PRIETO, S.L.**

Denominación del proyecto:
**Refuerzo y acondicionamiento de cerramiento
perimetral en cementerio San Juan**
Presupuesto 905.416,94 €
Plazo de ejecución: 5 meses

Plan E

Plan Español para el Estímulo de
la Economía y el Empleo

El cementerio viejo cambiará su imagen tras
el verano con nuevo muro de piedra. Será
una tapia más alta, de color claro y llevará
en la parte superior un adorno metálico en
forma de arcada. Se pondrán contrafuertes
cada cinco metros en todo el perímetro

FONDO DE INVERSIÓN LOCAL PARA EL EMPLEO

No habrá placa en
recuerdo a los fusilados

documentos: Materiales CONTRA EL OLVIDO. Citas que encabezan el libro
La columna de la muerte, de Francisco Espinosa (y entrevista)
Fotografías: Fotograma cementerio de René Brut. *La noche y
la mañana del primer día* (el 15.05.09 comenzaron las obras,
primero se colocó el cartel del Plan E)

El grupo de personas que ha organizado este acto les invita a asistir a dicha Eucaristía para pedir por su alma
D. E. P.
Con motivo del XXII aniversario de su fallecimiento

Don Francisco Franco Bahamonde

EXCMO. SR.
La que se celebre mañana, día 20, a las 19,30 horas, en la iglesia de las Descalzas (Plaza López de Ayala), de Badajoz, será aplicada por el alma del que fue jefe del Estado español
MISA
Abrenme, Padre Eterno, tu pecho
misterioso hogar, que vengo
fatigado de tanto caminar.

19 DE NOVIEMBRE DE 2007
LUNES

"Por supuesto que los hemos matado", me dijo, "¿Qué esperaba? ¿Iba yo a cargar 4.000 rojos conmigo mientras mi columna tenía que avanzar a marchas forzadas? ¿Iba yo a dejarlos libres en mi retaguardia para que Badajoz volviera a ser rojo?"

ENSEÑANZA PRIMARIA

Todo lo que se levanta como Historia
lo hace sobre montones de cadáveres,
y se levanta como Historia
para dejar de ver los cadáveres.

Antes de ponerte a escribir, consulta primero
qué quieren de ti,
qué quieren que hagas con sus cadáveres.

documentos: Materiales CADÁVERES. Esquela de Dictador (Hoy 17.11.07)
Declaraciones de Yagüe al periodista Jhon T. Whitaker, enviado especial
de The New York Herald Tribune (agosto de 1936), recogidas en
"We cannot escape history". New York. The Macmillan Company, 1943.
"ENSEÑANZA PRIMARIA", poema de Antonio Gribanala.

«COPY IS RIGHT»

TRES MOMENTOS FUNDANTES DE LA POÉTICA DE LA APROPIACIÓN AUDIOVISUAL

ANTONIO WEINRICHTER

Yo reclamo para la imagen la humildad y los poderes de la *magdalena*.
Chris Marker

Proliferan hoy en día seminarios y congresos, como el que motiva esta publicación, sobre el archivo y la memoria, y sobre la relación entre una y otro. En este contexto se citan siempre frases como «No es el pasado literal lo que nos domina, sino las imágenes del pasado», de George Steiner, o «La Historia se descompone en imágenes, no en narrativas», de Walter Benjamin. A Benjamin se recurre a menudo dada la asombrosa relevancia actual que tiene, a este respecto, su inacabado *proyecto de los Pasajes* (traducido sólo muy recientemente al castellano, en 2005). Fue éste un revolucionario proyecto archivístico surgido de la modernidad de las vanguardias históricas: «Mi método: el *montage*», decía el gran pensador alemán, y añadía de forma contundente «No tengo nada que decir, sólo mostrar», provocando la alarma de su mentor Adorno: ¿cómo podía un pensador de su talla no tener nada que decir y conformarse con mostrar un montaje, una mera yuxtaposición, de artefactos ajenos, no salidos de su mente? Pero fue un proyecto también que —visto retrospectivamente— fundaba ideas claves de la posmodernidad como el remontaje y la cita, entendida ésta en su sentido más estricto, lleno de violencia tanto formal como conceptual: la cita literal supera la mera alusión pues arranca un fragmento de su texto, cancela su sentido original y lo convierte, otro fecundo concepto benjaminiano, en una imagen dialéctica.

Para más agravio, el *proyecto de los Pasajes* suponía también la superación del viejo recelo de la alta cultura (y de la escuela de Frankfurt en particular) frente a la cultura popular, al proponerse como un montaje de objetos de la naciente cultura de consumo y de masas.

Las frases citadas de Steiner y Benjamin aluden, en ambos casos, a la relación entre el pasado y la *imagen*, desafiando de forma pionera y provocativa el monopolio de la memoria que han ostentado siempre los historiadores y su discurso verbal. Por el contrario, su relación con la imagen y con el cine ha sido, hasta fecha reciente, de desconfianza, como lamenta Robert A. Rosenstone en su libro, de explícito subtítulo, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Sin embargo, y pese al prejuicio de los historiadores, existe toda una tradición de trabajar la memoria a partir de la imagen surgida, evidentemente, de una práctica condenada a trabajar con imágenes: el cine. Esta tradición se bifurca en dos grandes ramas de la tradición cinematográfica, precisamente las menos frecuentadas por los historiadores, que han preferido figurar (y cobrar) como asesores de grandes producciones épicas de género histórico, la forma más convencional y quizá menos rigurosa de representar la Historia.

En el campo del cine documental, el llamado *compilation film* (también denominado documental de archivo o *film de montage*) ha sido el formato usual para evocar la Historia por parte de una práctica habitualmente circunscrita al registro del presente. En el campo del cine experimental —la segunda rama a la que aludimos—, la idea de la recurrencia a un material de archivo *legitimado* por su condición de evidencia o documento histórico no es la que prevalece: lo que entra en juego son conceptos como el *gesto* de la apropiación (ese gesto presuntamente inartístico que inaugura Duchamp) y la técnica (elevada a principio estético heredado, como en el precedente intelectual de Benjamin, del principio vanguardista del *montage*) del remontaje, o desmontaje, del material apropiado. En el cine de *found footage* o metraje encontrado —que así es como ha pasado a denominarse internacionalmente el cine de apropiación experimental— el interés principal, por otro lado, no es la Historia sino la historia de las representaciones, el propio cine como materia, del que el *found footage* vendría a representar el canto del cisne, en palabras de uno de sus más señalados representantes, el cineasta austriaco Peter Tscherkassky.

Podría decirse entonces que en el *compilation film* la imagen se recupera por su contenido, por su valor evidencial e histórico, y se hace de ella

una lectura literal. Mientras que en el *found footage* la imagen se recupera por su valor matérico y se hace una lectura alegórica. Pero esta «división del trabajo» entre forma y fondo, entre la materia formal y el contenido, según la cual trabajarían los cineastas experimentales y documentales, respectivamente, se revela engañosa. Pese a las mayores facilidades de copia que proporciona la tecnología digital (pero antes también el vídeo analógico), algunos cineastas de *found footage* insisten en seguir trabajando con el viejo celuloide, precisamente por su condición de soporte antiguo, al que el tiempo ha dotado de pregnancia; es una ruina en el sentido que tomamos, de nuevo, del Benjamin de los Pasajes cuando habla de que la operación esencial de la alegoría, vaciar un objeto de su significado original e insertarle otro nuevo, es inseparable de su dimensión temporal: «La Historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva»¹.

La radical recontextualización del material que practica el cine de apropiación abre una brecha entre la imagen y su referente original, o la intención original con la que fuera filmada. En general, y como sucede con todos los procedimientos de *montage*, con sus técnicas de apropiación, fragmentación y yuxtaposición, se produce una separación de significante y significado, como dice Benjamin Buchloh. Pero esto no equivale a la exterminación de toda referencia histórica en el material remontado, como temen quienes profesan una visión negativa de la apropiación; lo que ocurre es que la distancia temporal que nos separa de los fragmentos apropiados borra su función semántica pretendida originalmente y los convierte en un objeto históricamente concreto susceptible de un ejercicio de contemplación dialéctica. Esto lo han sabido entender algunos realizadores, y en particular uno de los grandes cineastas de la memoria como es Chris Marker, quien además ocupa un lugar especial dentro de esa división que hemos establecido (no de forma caprichosa) entre documental y experimental. Se trata, en efecto, de un ensayista, y el ensayo cinematográfico es una forma que piensa que aborda el mundo real desde una perspectiva subjetiva, tentativa, abierta (o, si se prefiere, un ensayo fílmico es cine de no ficción con una escritura experimental). Pues bien, Marker, se hacía ya

1 Véase el espléndido estudio de Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa), 1995.

en 1982 en *Sans Soleil*, una de las más grandes reflexiones cinematográficas sobre la relación entre la memoria y la imagen, la famosa pregunta de «cómo hacía la gente para recordar» cuando no disponía de imágenes, abundando en la misma ecuación planteada por Steiner y Benjamin.

En la cita que abre estas líneas, Marker alude a la magdalena de Proust para sugerir que una imagen del pasado es un catalizador activo de la memoria que sirve para convocar otras imágenes. Como escribe Uriel Orlow, esta noción *magdalenística* de la imagen desafía la ecuación de identidad que se establece usualmente entre el carácter de registro de la imagen fotográfica y el concepto de registro archivístico. Se inscribe así la imagen en un régimen indicial (relación directa, mecánica, con lo real) en vez de hacerlo en un régimen icónico modificado por la temporalidad y sujeto a una relación subjetiva con el pasado. Siempre según Orlow, la concepción markeriana de la imagen choca con la idea propuesta habitualmente (Sontag, Barthes) de que el pasado, el haber sido, es la esencia de la imagen fotográfica: «Su noción de una temporalidad centrada en la imagen (en vez de una noción de la imagen centrada en el pasado) se parece más a la de Walter Benjamin cuando escribe: "Mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la del pasado con el ahora es, por el contrario, de carácter dialéctico: no es de naturaleza temporal sino de naturaleza pictórica"»².

Pese a lo ya dicho, que serviría para iluminar la relación entre memoria y archivo visual, el cine de remontaje ha sido escasamente historiado. He estudiado las razones históricas y conceptuales de este «olvido» en mi libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (2009), por lo que no es cosa de reproducirlas aquí. Sólo quiero sugerir que, en esta era de apropiación generalizada, sigue siendo una tarea conveniente repasar la génesis de una práctica que ha salido de su ámbito vanguardista —o de su nicho reservado, en el caso del *compilation film*, a quienes se interesan por el cine documental— para constituirse en un recurso casi

2 Uriel Orlow, «Chris Marker: The Archival Power of the Image», en *Lost in the Archives* (Rebecca Comay, ed.), Alphabet City Media, Toronto, 2002. Texto disponible también en www.urielorlow.net.

trivial por ubicuo en la cultura de la copia digital. Sólo con esta visión retrospectiva se puede recuperar algo del potencial radical que tuvo originalmente y que todavía asoma en el trabajo de proselitistas del reciclaje y del anti-*copyright* como el cineasta californiano Craig Baldwin y —fuera ya del ámbito cinematográfico— un sinfín de *media hackers* y *culture jammers*. Jugando con el término que regula la propiedad intelectual (en realidad, la propiedad es de las corporaciones mediáticas), estos agitadores afirman «*Copy is right*», copiar está bien... y, añade guasón Baldwin, «*It's your best entertainment value*»³. Además, sigo pensando, como decía en la conclusión de mi investigación, parafraseando a Ernst Fischer, que la apropiación se revela como un método ineludible para hablar del siglo XX con el estilo del siglo XXI.

En esta revisión quiero detenerme, como ya hice de hecho con la aportación de Benjamin (que volverá a comparecer), en tres momentos que fundan una poética de la apropiación. Proceden de *fuera* del cine; pero, al seguir la pista de esa línea oculta que es la manipulación de metraje ajeno, llama la atención la cantidad de *antecedentes* o, según avanza el siglo, de *paralelismos* con el principio de la apropiación que salen a la luz en otras prácticas artísticas. Es más, estoy convencido de que dicha poética sólo encontró acomodo en la institución experimental cuando ésta empezó a acusar recibo de los debates que el concepto y la práctica de la apropiación habían generado extramuros del cine: del dadaísmo y el surrealismo al *appropriation art* de los años 80, pasando por el *pop art* y el situacionismo de Debord, entre otros hitos.

Surrealismo

La película canónica del surrealismo, *L'Âge d'or* (1930), de Luis Buñuel, contiene un fuerte elemento *collagístico*: con frecuencia la acción se ve interrumpida por la inserción de material documental: un reportaje sobre la vida de los alacranes, imágenes de noticiarios sobre la ciudad de Roma, etc. Esta prefe-

3 Baldwin ha dedicado un film a estos *hackers* mediáticos, *Sonic Outlaws* (1995). Y otros artistas han realizado obras explícitas sobre el dudoso estatuto jurídico de su trabajo de copia y apropiación. Antoni Muntadas hizo en 1988 el video *Warnings*, que incluía los rótulos de advertencia del FBI sobre infracción del *copyright* que anteceden a las copias caseras de productos audiovisuales. Según Muntadas, eran «logotipos para la era de Walter Benjamin»...

rencia por el fragmento sacado de contexto adquiriría una primera plasma-ción definitiva unos años después en *Rose Hobart* (1936), el pionero film de *found footage* del surrealista americano Joseph Cornell⁴. Pero estos ejemplos aplicados de apropiación no son la única aportación que ofrece el surrealismo a una poética del *found footage*. Su ideario, expresado en multitud de textos poético-programáticos, contenía, de hecho, todo un proyecto implícito para una primera apreciación de la *autonomía* del fragmento, y por tanto, *de la imagen*.

Es sabido que los surrealistas se interesaron por el cine popular («Lo popular es maravilloso», escribió Ado Kyrrou), pero las narraciones que vehiculaba les parecían un ejemplo de un cine imperfecto que debía ser objeto de una «recreación creativa»: con el fin de despojarlo de su lógica *racional* había que buscar la forma de hacer aflorar el contenido latente, frente al manifiesto, de las imágenes. Para ello debía separárselas de su función narrativa original; una pionera instancia de separación de significante y significado, presidida —y ésta es la particular aportación surrealista— por la noción de fetichismo, una exclusiva y secreta lectura personal del film que se toma como objeto de deseo. El énfasis de los surrealistas en la imagen autónoma se concretó en diversas prácticas: la «ampliación irracional» de un *objeto encontrado* que bien podía ser una película (véase al respecto su ampliación de *Shanghai Gesture* o de *Malombra*)⁵; el daliniano «método crítico-paranoico», un ejercicio de sobreinterpretación que llevaba, de forma decididamente «irracional», y obsesiva, a privilegiar una escena aislada de una película o un detalle de una fotografía o un cuadro, en lo que constituye, de hecho, toda una premonición del *punctum* de Barthes⁶; juegos surrealistas como el llamado cadáver exquisito; o, incluso, los peculiares hábitos espectatoriales de juventud evocados

4 En uno de esos casos de coincidencia milagrosa que sólo se pueden apreciar retrospectivamente, Cornell hace su película, remontando metraje ajeno, el mismo año que Benjamin escribe «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». La base teórica y la práctica estaban resueltas a la altura de 1936, pero nadie pareció darse cuenta entonces...

5 Véase «Data Towards The Irrational Enlargement of a Film: *Shanghai Gesture*» [1951] o «*Malombra*, Dark Ring of Absolute Love» [1947], textos del grupo surrealista francés y rumano, respectivamente. Traducidos al inglés en *The Shadow and its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* (Paul Hammond, ed.), Londres, British Film Institute, 1978.

6 Véase Salvador Dalí, «Psychologie non-euclidienne d'une photographie» [1935], republicado en la revista *Oui* en 1971.

por Breton⁷. Todas estas prácticas excéntricas pueden considerarse como una aplicación de la idea sugerida por Louis Aragon en 1918 de una «crítica sintética». Según Hammond, este término pronto pasó a designar «la lectura tangencial de un film, trayendo a la superficie la segunda y secreta vida de un film, su contenido latente. En vez de criticar un film desde una posición objetiva (si eso fuera posible), el espectador surrealista lo descomponía según le convenía. Una forma de hacerlo era extraer imágenes concretas o secuencias cortas cuya carga poética quedaba intensificada al verse liberada de la narración que las mantenía prisioneras. Luego esas imágenes se reensamblaban, se sintetizaban en un “guión” paralelo en el texto crítico»⁸.

Liberar o separar la imagen de su contexto narrativo es el primer paso para verla *en cuanto imagen*, primero, y para llegar a considerarla, segundo, como un elemento autónomo con el que ensayar una lectura poética o jugar a cambiarlo de contexto. Una primera consecuencia de este tipo de proceder resulta evidente, aunque no siempre se mencione al ocuparse de las relaciones de este movimiento con el cine: el surrealismo cinematográfico no se reduce a hacer films surrealistas; consiste también en apreciar el surrealismo *latente* en el cine nominalmente convencional, como hace Ado Kyrrou en *Le surréalisme au cinéma* (asimismo, este interés de un movimiento vanguardista por la cultura popular anuncia la posterior querencia del cine de *found footage* por reciclar materiales menos nobles aún que el cine comercial, como los films institucionales, etc.). Una segunda consecuencia, que casi nunca se menciona, es que esta concepción lleva implícita la idea, más allá de la lectura *aberrante*, del paso a la *manipulación directa* de las imágenes: cuando el surrealista Cornell dio ese paso, instituyó de hecho la práctica del *found footage*.

7 «Nunca empezaba consultando las páginas de espectáculos para ver cuál podía ser la mejor película, ni averiguaba a qué hora empezaba. De acuerdo con Jacques Vaché, no había nada que nos gustase más que que meternos en un cine pusieran lo que pusieran, en cualquier momento de la proyección, y marcharnos al primer signo de aburrimiento —o de empalago— para correr a otro cine donde nos comportábamos de igual manera, y así sucesivamente (obviamente, esta práctica hoy no podríamos permitírnosla). No he conocido nunca nada que fuera más *magnetizante*: no hace falta decir que a menudo nos levantábamos de nuestros asientos sin saber ni el título de la película, que no tenía ninguna importancia para nosotros». André Breton, «Como en una madera» [1951]. Traducimos por la versión inglesa aparecida en Hammond, *op. cit.*, pp. 42-43.

8 *Ibidem*, p. 5. En otro lugar, hablando de las ampliaciones irracionales, Hammond califica este tipo de ejercicios de «remontaje mental».

En 1956, otro surrealista, el belga Marcel Mariën, publicó un texto titulado «Otro tipo de cine» que reivindica el remontaje hasta el punto de convertirse en un tratado adelantado del *found footage*. Tras lamentar que el montaje pasara de ser considerado la «operación esencial» de la realización filmica a verse relegado al estatuto de una «técnica menor», y celebrar con alborozo las posibilidades expresivas de los fallos de *raccord* (un empeño surrealista, sin duda, bien anecdótico), Mariën expone su programa estético, que contiene la revolucionaria propuesta de que la expansión de los recursos del lenguaje cinematográfico «sólo puede provenir de la experimentación con las propias imágenes, imágenes aisladas arrancadas de la eterna narración que ahora las constriñe». Y añade: «¿Por qué no tomar todas las producciones cinematográficas existentes como materia prima y trabajar directamente con ellas, cogiendo un plano de aquí, una escena de allá, un fragmento de esto o de aquello, a nuestra voluntad? Este método tiene la ventaja añadida de reducir casi por completo los gastos de producción, si es que no los elimina del todo. Porque todo es útil, *todo es bueno*: fragmentos de noticiarios, documentales, *trailers*, films amateur, dibujos animados, films publicitarios y, finalmente, hasta las “obras” mismas, en su totalidad. Al igual que *las mismas palabras* aparecen en *Les Fleurs du Mal* y en la prosa más banal, tenemos razones para pensar que *las mismas imágenes* pueden usarse para componer un film mediocre o excelente. Es sólo una cuestión de ensamblaje, de supresiones y de inversiones»⁹. Ya de forma más sistemática, Mariën acaba su texto realmente visionario proponiendo media docena de estrategias para trabajar en la «descomposición» de un film pre-existente.

Situacionismo

Maurice Lemaître, uno de los fundadores del movimiento letrista, realiza en 1951 su primera obra, *Le film est déjà commencé?*, en donde ensaya ya esa mezcla de grafismo (letrista), rayado o pintado de la emulsión, y empleo de *found footage* que caracterizará a sus cerca de cuarenta títulos posteriores. Pero es el grupo situacionista, parcialmente desgajado del letrista, el primero en conseguir que el concepto de apropiación desborde los círculos de la vanguardia, dado el eco —amplificado por el mayo francés— que obtienen sus postulados y prácticas en la esfera pública y que aún hoy se prolongan en el trabajo

9 Marcel Mariën, «Otro tipo de cine», en *ibidem*, pp. 86-95.

de los *adbusters*, *hackers* mediáticos, etc. Evoquemos la tesis inicial de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*: «Todo lo que antes se vivía directamente se ha desplazado a una representación»¹⁰. El poder, añade, se ha consolidado a través de la imagen que, en la sociedad de consumo, ha quedado imbuida de un nuevo sentido de lo sagrado al servicio del Estado. Para desafiar este estado de cosas hay que trabajar con(tra) la imagen; al mismo tiempo, hay que desafiar la promesa de lo siempre nuevo que nos ofrece el paradigma del consumo ideando un modo de producción que cancele la escandalosa proliferación de imágenes. Un pensamiento sin duda *ecológico* que se traduce en la famosa práctica del *détournement*, que aúna ahorro e iconoclastia en la idea de trabajar con representaciones anteriores para desviar su sentido. Volvemos a encontrar aquí un principio ya entrevisto en el surrealismo: como explicita el propio Debord, no cabe hablar de pintura o música situacionistas, sólo de un *uso situacionista* de dichos medios.

El grupo situacionista se consolida en 1957 en torno a Debord, con la publicación del primer número de la revista *Internationale Situationniste*. Pero el texto que nos interesa aquí surge un año antes, en mayo de 1956, con la publicación en el número 8 de la revista *Les Lèvres nues* de «Mode d'emploi du détournement», firmado por Debord y Gil J. Wolman¹¹. Es interesante observar que los autores comienzan por desechar la noción de la mera provocación («hay que superar toda noción de escándalo»): frente al gesto antiartístico de Duchamp de pintarle un mostacho a la Mona Lisa, contraponen el gesto de Brecht de alterar obras de teatro clásicas para que

10 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967. Hay que aclarar, pues es una confusión frecuente, que Debord juega con dos sentidos del término «espectáculo»: lo utiliza para designar tanto las imágenes del mundo (ámbito representacional) como una nueva relación social entre las personas que aparece *mediada por las imágenes* (una condición histórica).

11 Citamos a continuación por la versión inglesa de la página web www.nothingness.org, que ha publicado muchos de los escritos situacionistas en su sección «The Situationist International Text Library». El artículo ha sido traducido al italiano en *Guy Debord (control) il cinema* (Enrico Ghezzi y Roberto Turigliato, eds.), Florencia, Il Castoro, 2001, que contiene también la traducción de su posterior texto «Le détournement comme négation et comme prélude» [1959]. El famoso «Mode d'emploi» se publica el mismo año, 1956, que «Otro tipo de cine», el artículo de Marién mencionado antes que, si bien tiene mucho menos alcance teórico y político y alcanza desde luego menos resonancia, propone estrategias que en más de un caso resultan muy similares. Curiosamente, nadie que sepamos establece una conexión entre estas dos propuestas estrictamente contemporáneas: otro ejemplo de coincidencia histórica que pasa desapercibida...

resulten más *educativas*. Es decir, el desvío situacionista no se queda en la negación iconoclasta sino que tiene una vocación instructiva. Si bien el manifiesto declara, «Es obviamente en el ámbito del cine en donde el *détournement* puede alcanzar su mayor eficacia y, sin duda, para quienes se interesen por este aspecto, su mayor belleza», la aplicación directa que sugiere se limita a un desvío global de *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, D.W. Griffith, 1915), por ser un film racista: proponen respetar todo el montaje original y alterar la banda sonora, añadiendo una denuncia de los «horrores de la guerra imperialista y las actividades del Ku Klux Klan». Esta versión anotada del clásico de Griffith les parece, empero, un ejemplo muy moderado de *détournement*: la mayoría de los films, añaden, sólo merecen ser recortados para componer piezas nuevas.

Más interés ofrece su teoría general del *détournement*, en la que distinguen dos categorías generales de elementos desviados. El *détournement* menor es el desvío de un elemento sin mayor importancia (un recorte de prensa, una frase neutral), que adquiere todo su sentido a través del nuevo contexto en el que se coloca. El *détournement* engañoso, que también denominan «*détournement* premonitorio de proposiciones», nada menos, designa en cambio el desvío de un elemento intrínsecamente significativo (una secuencia de Eisenstein, por ejemplo) que adquiere un sentido diferente en su nuevo contexto. Debord y Wolman plantean cuatro reglas sobre el desvío de materiales. La primera, que califican de esencial, se formula así: el elemento desviado más *distante* es el que contribuye más agudamente a la impresión general, no así los elementos que determinan directamente la naturaleza de dicha impresión (se refiere a que deben tratarse de yuxtaponer los elementos más disparatados o distantes entre sí que sea posible). Las otras tres reglas son las siguientes:

- la distorsión introducida en los elementos desviados debe ser lo más simple posible, pues la potencia de un *détournement* está directamente relacionada con la memoria consciente o vaga del contexto original del elemento.

- el *détournement* resulta menos efectivo cuanto más se acerca a una respuesta racional.

- el *détournement* por simple inversión es siempre el más directo y el menos efectivo.

Este programa, que constituye ya un tratado en toda regla para una poética del cine de *found footage*, no se quedó en un oscuro manifiesto pu-

blicado en una revista minoritaria. A ello contribuyeron las publicitadas escaramuzas de los situacionistas con los iconos del cine y la cultura del momento, como Godard (uno de sus blancos favoritos), quien realizaria sin embargo en *Le gai savoir* una aplicación impecable de sus formulaciones. Pero los situacionistas hicieron más que crear polémica en el ámbito fílmico: ellos o seguidores suyos más o menos conscientes de serlo desviaron cómics y, en pleno mayo del 68, alteraron los anuncios publicitarios del metro parisino. Más mencionadas que vistas fueron en cambio las películas que hicieron. Pese a las pretensiones del situacionismo de hacer *tabula rasa* del «arte» anterior, un título de Debord como *La société du spectacle* (1973), homónimo de su famoso libro, exhibe con orgullo cinéfilo secuencias completas de *Johnny Guitar* y *The Shanghai Gesture* sin remontarlas: no es ésta la película que citaríamos como ejemplo de las posibilidades expresivas del *found footage*.

Más notoriedad tuvieron en su momento, al menos en el Barrio Latino, las películas de René Viénet, quizá por resultar más divertidas. Viénet había dado un paso más allá del propuesto por los surrealistas en su defensa del cine popular, al escribir en 1967: «Apropiémonos de los balbuceos de esta nueva escritura; apropiémonos sobre todo de sus ejemplos más logrados, más modernos, aquellos que han escapado a la ideología artística, más aún que los films de serie B americanos: los noticiarios, los *trailers* y, sobre todo, el cine publicitario»¹². Luego desoyó su propio consejo y se apropió de films orientales de artes marciales, entonces el género de serie B en boga tras la relativa decadencia del *spaghetti western*, y alteró su doblaje o mantuvo la versión original pero alteró los subtítulos, de forma que los diálogos originales pasaran a convertirse en diatribas políticas o culturales o, a veces, en simples chistes: «Si no te rindes, te mandaré a mis lacans y a mis foucaults y si eso no basta te enviaré a mis estructuralistas», exclama un guerrero en *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973)¹³. Pese al relativo valor, más allá de

12 Citado en Eugeni Bonet (ed.), *Desmontaje: Film, Video/ Apropiación, Reciclaje*, catálogo de una retrospectiva itinerante originada en el IVAM, Valencia, 1993, p. 25.

13 Se trata de la apropiación —el *détournement* se reduce a alterar los subtítulos y, posiblemente, el remontaje de más de una secuencia— de una película dirigida por Doo Kwang Gee cuyo título internacional era *The Crush*. Cabría preguntarse si, más que seguir los dictados de Debord, en cuyo grupo había dejado de militar dos años antes, Viénet no habría visto el precursor *détournement* realizado por Woody Allen, siete años antes, en su film *What's Up, Tiger Lily?*

su gesto apropiatorio, de títulos cuasi-satíricos como éste, lo cierto es que su manifiesto arriba mencionado y la resonancia que tuvieron algunas de sus intervenciones en la esfera pública hacen del situacionismo una referencia absolutamente inexcusable en una poética del *found footage*.

Apropiacionismo

En los años 70 surge el *appropriation art* o apropiacionismo, que lleva la estrategia que había adoptado incluso como nombre hasta sus últimas consecuencias: en 1981 Sherrie Levine (re)fotografía las fotos sociales de Walker Evans y titula la serie simplemente *After Walker Evans*. Y, ya rizando el rizo de la autorreferencialidad a su trabajo y a su fuente de inspiración, en 1991 fotografía un urinario y lo titula *Fountain. After Duchamp*. El lanzamiento de este movimiento tuvo lugar en 1977 con la exposición *Pictures*, cuyo comisario Douglas Crimp invitó a artistas «que en ningún caso trabajaban con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes»¹⁴. Esta exposición «puede considerarse como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista», según Guasch, por el debate que provoca respecto al vigente paradigma modernista, empezando por el texto escrito por el propio Crimp para el catálogo¹⁵. No era la primera vez, desde luego, que se suscitaba el dilema apropiacionismo vs. originalidad de la obra artística; pero quizá sí la primera en que el debate se enmarcó en el contexto de la posmodernidad, en donde ese dilema empezaba a adquirir una enorme relevancia. Por decirlo en palabras de Crimp, el paso de las técnicas de producción a las técnicas de *reproducción* obligaba a pensar que el arte se había vuelto posmodernista.

La circunstancia común de tener un nombre que explicita el *procedimiento empleado*, el hecho de trabajar explícitamente con técnicas de reproducción (como hace el cine de *found footage* con la refotografía y la positivadora óptica) y la coincidencia temporal (en realidad el *found footage* es contemporáneo del *pop art*, pero nadie se fijó entonces) podría hacer pensar

14 Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 342.

15 Trad. castellana: «Imágenes», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Brian Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001. Véase también una traducción de textos de Crimp en *Posiciones críticas. ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

que *appropriation art* y *found footage* fueran equiparables en mayor medida que anteriores tradiciones *collagísticas* y apropiativas. Pero es importante no establecer una identidad entre prácticas realizadas en soportes diversos y a partir de concepciones diversas. Paul Arthur advierte sobre la divergencia entre el *found footage* y las diversas prácticas de citación y copia en medios «adyacentes» como la pintura y la fotografía: «Cuando Mike Bidlo copia un cuadro de Picasso o Sherrie Levine refotografía una placa de Walker Evans manejan básicamente los mismos materiales y técnicas que constituyen los originales, lo que plantea cuestiones de autoría y del estatus de la mercancía (*commodity status*). Estos artistas ofrecen el consumo de sus copias prácticamente a la misma audiencia que tuvieron las piezas originales»¹⁶.

Lo que apunta Arthur es que el cineasta que se apropia de material no utiliza las mismas técnicas que constituyen los originales (guión, puesta en escena, etc.) pues trabaja en un modo de producción radicalmente diferente, ya se trate del material apropiado de un film de Hollywood o de un oscuro film industrial. Así, el *found footage* se separa del arte de apropiación, ya que ni su técnica ni su audiencia son homologables con las del producto apropiado. Su práctica se desarrolla en un ámbito diverso y su estrategia, prosigue Arthur, consiste en «redirigir los procesos de recepción de la imagen implícitos en el cine dominante. Por otro lado, la re-presentación de material de archivo no “simula” nada: lo que produce es sólo otra copia exacta (si bien convertida a un formato diferente) de un objeto cuyo valor de cambio depende sólo de forma nominal de su carácter único (en tanto que negativo original)». Así, siempre según Arthur, se produce una paradoja que da al *found footage* un fecundo «exceso de significado»: la paradoja de un desplazamiento radical en el contexto de producción (y por tanto de recepción) pero manteniendo una «materialidad idéntica» para el objeto apropiado.

Aclarado el diferente sentido de estas dos prácticas, diremos que el debate teórico que suscitó el *appropriation art* ayuda a arrojar luz sobre el contexto del *found footage* en la tradición de la vanguardia. Algunas voces afirmaron que la apropiación no revelaba ningún tipo de gesto detrás, alineándose con la posición de quienes, como Fredric Jameson, veían en fenómenos como la

16 Paul Arthur, «Lost and Found: American Avant-Garde Film in the Eighties», en *A Passage Illuminated: The American Avant-Garde Film 1980-1990* (Nelly Voorhuis, ed.), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1991, p. 22.

moda *retro* una incapacidad del arte y de la cultura para representar la Historia. El propio Crimp escribió unos años después un artículo en donde moderaba entusiasmos anteriores. Empezaba así: «En los últimos años ha venido viéndose de forma cada vez más clara que la estrategia de apropiación ya no representa una postura particular ante las condiciones de la cultura contemporánea. Decir esto es sugerir que la apropiación *pareció* en un principio llevar implícita una posición crítica y también admitir que esa lectura era demasiado simplista. Porque ahora vemos que la apropiación, el pastiche, la citación, son métodos que se extienden virtualmente a todos los aspectos de nuestra cultura. Y si todos los aspectos de la cultura emplean este nuevo modo operacional, entonces dicho modo ya no puede articular una reflexión específica sobre dicha cultura»¹⁷. Se impone por tanto distinguir entre la apropiación material y la apropiación estilística. La segunda es regresiva: procede de «una idea premodernista del arte como una combinación de elementos derivados de un vocabulario histórico dado». La primera es progresiva, «retiene las lecciones históricas del modernismo al mismo tiempo que critica su dimensión idealista desde una perspectiva posmodernista»¹⁸. Cabe reseñar que Crimp otorga un valor progresista a la apropiación literal de objetos frente a la mera alusividad estilística.

Para otros, el nuevo marco cultural tornó triviales las acusaciones de que estas nuevas corrientes apropiacionistas sólo exhibían una postura de clara derivación del pasado y se enfrentaron a la nueva situación tratando de relacionar de forma más fructífera el apropiacionismo con la tradición de las vanguardias, superando la crisis del modernismo. Autores como Peter Bürger, Craig Owens y Benjamin Buchloh retomaron el viejo concepto de alegoría de Walter Benjamin para aplicarlo al nuevo paradigma de la apropiación¹⁹. Según Owens se daban las condiciones para «elaborar una teoría fuerte del posmodernismo, a partir del reconocimiento de la constante presencia en él

17 Douglas Crimp, «Appropriating Appropriation», en *Tension* 2, 1983, p. 27.

18 *Ibidem*, p. 28.

19 Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Península, 1987; Craig Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* [1984] (Brian Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001; Benjamin H. Buchloh, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», en *Artforum*, vol. XXI/1, septiembre 1982.

de un impulso alegórico»²⁰. A la hora de establecer los vínculos de las obras de arte actuales con la alegoría, sugiere cuatro principales, de los que nos interesa el primero, que no es otro que el principio de apropiación: «Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de *apropiación*: el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen dice otra cosa (*allos*=otro + *agorenei*=hablar)»²¹.

Si Owens piensa que alegoría y modernismo no son antitéticos en la práctica («es sólo en la teoría donde se ha reprimido el impulso alegórico», escribe), Buchloh analiza «la continuidad en el uso de procedimientos alegóricos entre la tradición moderna y las obras posmodernas»²², siendo de los primeros en postular esa continuidad frente al relato canónico que postula una ruptura de la tradición modernista. El enfoque de Buchloh hace mayor énfasis en aspectos ideológicos en la relación del arte con el universo de la mercancía, pero lo que nos interesa es que los procedimientos alegóricos que destaca son, nuevamente, la apropiación y el montaje. Contra la lectura habitual de que el apropiacionismo peca de complacencia o de fetichismo acrítico, Buchloh escribe que «la mentalidad alegórica se pone del lado del objeto y protesta contra su devaluación al estatus de mercancía, al devaluarlo una segunda vez en la práctica alegórica. La repetición del acto original de vaciamiento y la nueva atribución de significación redimen al objeto»²³. Es así como Buchloh puede enlazar a Duchamp con el *pop art* y el *appropriation art* en una teoría que postula el potencial ideológico radical de la apropiación. José Luis Brea, por su parte, en su estudio de la alegoría hace hincapié en una «estrategia general, que situamos en el orden de la interposición de un dispositivo de interrupción de la enunciación, [...] de interrupción de la cadena signifiicante»²⁴, para insistir en el carácter radical de un procedimiento que permite abandonar la ilusión de la presencia plena de sentido.

20 Citado en José Luis Brea, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2007, p. 91. En lo que sigue, nos basamos en la lectura de Brea.

21 *Ibidem*, p. 93.

22 *Ibidem*, p. 97.

23 *Ibidem*, pp. 98-99.

24 José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 50.

En resumen, el debate sobre la apropiación, que es una de las facetas más llamativas del posmodernismo (no en cuanto «estilo» sino, más en general, en cuanto nueva condición histórica), no sirvió siempre para descalificarlo. A lo largo de los primeros años ochenta —cuando el debate se plantea con especial vigor—, varios estudios coinciden en negar el pesimismo cultural de los primeros detractores de la posmodernidad. No reciben la nueva condición con los brazos abiertos sino, como vimos que hacía Douglas Crimp, tratan de discutir su potencial crítico, por mucho que no siempre resultara evidente a primera vista, y en particular tratan de establecer su relación con el paradigma modernista, que consideran que es mucho más compleja que la mera liquidación del mismo (como piensan los pesimistas). Uno de los análisis más completos de esta relación es el de Andreas Huyssen²⁵, que empieza por distinguir entre lo que denomina posmodernismo de los años sesenta (que considera una forma de vanguardia americana, definida por el eje Duchamp-Cage-Warhol, que constituye un ataque a la institución arte: el *pop art*) y la situación de los años setenta, que separa en dos corrientes: «Una cultura de eclecticismo, un posmodernismo mayormente afirmativo que ha abandonado toda voluntad de crítica, transgresión o negación; y, por otro lado, un posmodernismo alternativo en el que la resistencia, la crítica y la negación del *status quo* se redefinen en términos no-modernistas y no-vanguardistas, términos que concuerdan con la evolución política de la cultura contemporánea de forma más efectiva que las viejas teorías del modernismo»²⁶.

El punto esencial que nos interesa retener es que el posmodernismo no liquida el modernismo sino que lo que hace es poner en cuestión su *normativa*, tal y como venía prescrita por los guardianes de la modernidad (de «Adorno a Greenberg», según dice Huyssen), para proponer otras formas de intervención. La existencia de *dos vías* dentro del posmodernismo, una afirmativa (y conservadora) y otra de carácter crítico, es una idea que se repite en los escritos de Crimp y Huyssen, pero también de Hal Foster. En la introducción de su citadísima antología *The Anti-Aesthetic*, escribe: «En la política cultural actual, existe una oposición básica entre un posmodernismo que quiere deconstruir el modernismo y resistir al *status quo*, y un posmodernismo que

25 Andreas Huyssen, «Mapping the Postmodern», en *New German Critique* 33, otoño 1984.

26 *Ibidem*, p. 16.

repudia a aquél para celebrar éste: un posmodernismo de resistencia y otro reaccionario»²⁷.

Fueron este tipo de precisiones las que no se hicieron ante las primeras muestras de cine de *found footage*, y ello determinó el rechazo inicial ante la variante filmica del apropiacionismo. Cuando este debate se incorporó a la institución cinematográfica pudo verse que el cine de metraje encontrado se inscribía en una amplia tradición artística de carácter oposicional; en no pequeña medida, oposicional frente al paradigma modernista que imperaba también en el cine de vanguardia, *underground* o experimental. Y pudo verse asimismo que el *found footage* había sido una instancia de vanguardia posmoderna, con todas las matizaciones que provoque este particular emparejamiento de términos: encarnaba el principio de una nueva actitud estética e ideológica frente a la (temida) cultura popular que ayuda a entender la exponencial expansión posterior de las prácticas apropiacionistas audiovisuales.

27 «Postmodernism. A Preface», en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Hal Foster, ed.), Seattle, Bay Press, 1983, pp. xi-xii. Luego insistirá en esta idea, ya en el terreno específico de la apropiación en «(Counter) Appropriation», sección del capítulo «Readings in Cultural Resistance», en *Recordings*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 166-179.

EL OBJETO Y EL FIN

ISIDRO VALCÁRCEL MEDINA

Me ha sorprendido la actualidad —yo diría la contemporaneidad—, eso si no decido llamarla la moda (sinceramente creo que es la moda: una moda). Por todos lados me hablan de archivo. Yo conocía ese concepto, sabía en qué consistía físicamente, cómo era su materialidad y a qué respondía su interioridad. Pero hete aquí que ahora, desde hace un tiempo, me dicen a cada paso que hay cosas que están fuera del archivo. Porque eso es lo que viene a significar la avalancha de la archivística consensuada. Y nada más peligroso en la cultura que cuando se establece consenso sobre un concepto.

Me preguntan qué pienso de los archivos y yo me quedo estupefacto ya que nunca supuse que hubiera que meditar sobre semejante materia. Así que al no saber qué decir voy adquiriendo una suerte de complejo si no de ignorancia, sí de descoloque. ¿Por qué se me interrogará tanto sobre archivos de un tiempo a esta parte? ¿Por qué razón hace un tiempo nadie hablaba de archivos? Llamemos a las cosas abiertamente: el archivo es un almacén. Lo archivado es una reserva. Siempre material rancio. Ya no es un don tener buena memoria, y eso que nada impera tanto como lo conocido.

Sí, he ido acumulando un desasosiego sobre este particular como consecuencia de no saber contestar oportunamente. No puedo decir que no sé lo que es, pero tampoco me es posible dar una contestación culta y sesuda, toda vez que deduzco —por la condición y categoría de las personas que me inquietan— que una respuesta simplista, «agrupación de datos o conocimientos sobre una materia debidamente ordenados para su consulta o conserva-

ción», no ha, en modo alguno, de satisfacer las expectativas. Porque yo intuyo alguna mayor enjundia en el asunto. A la vez, sin embargo, he ido atesorando datos de mi propia experiencia.

Cuando alguien —en este terreno del arte en el que creo que estamos— me ponía frente a un trabajo, una obra, un análisis en que se me informaba (no para que yo lo supiera, eso de sobra debería saberlo) de sus valores y componentes archivísticos, yo me daba cuenta de que eso era una simpleza; y cuando, a más saber, se me proporcionaban nombres de analistas y críticos (solamente para que los recordara, claro) que sagazmente iban destripando los trasfondos de los ficheros de la cultura, yo me quedaba aturdido porque nunca hubiera imaginado por mí mismo que por ahí andara (o anduviera) matiz alguno de nuestra creatividad.

En un momento no demasiado inmediato a aquellos contactos con la teoría artística, me parecía casi risible que a poner en fila una serie de objetos, noticias, sujetos, ideas o lo que fuera se viniera concediendo categoría creativa (no ya porque la creatividad fuera materia más noble, sino porque la creatividad era otra materia). Pero, ay, las convicciones personales son fugaces y, tal vez acomplexado (creo que ya he usado esta palabra), comencé a remirar mis propias obras y fui concienciándome de que aquello que hice el año pasado podría, según lo visto y oído, ser considerado labor de archivo profesional. O sea que a lo mejor la cosa no era tan tonta. Poco a poco fui cayendo en la cuenta de que tal vez aquel trabajo de hace un par de años respondiera a requerimientos y catalogaciones de ortodoxia archivera. Y la cosa se fue estirando o encojiendo y me iba diciendo «lo cierto es que aquella obra del 98 era íntegramente como un fichero administrativo, ¡y yo sin darme cuenta!». Por fin, en el colmo del desconsuelo y de la incredulidad, me percaté de que mi primer cuadro de pintor serio —hablo de los primeros sesenta— era indiscutiblemente como un archivo enmarcado. Comprenderán los presentes tanto mi sorpresa como mi jolgorio. ¡Resulta que no estaba fuera de órbita, sino que muy probablemente pertenecía al mismo sistema! Quién sabe si antes de que hubieran ingresado en él quienes venían últimamente adoctrinándome (creía yo) sobre lo que se lleva.

No todo lo que diga va a ser irónico, ya que pienso que la cosa es seria. Y digo yo, ¿por qué no va poder un archivero desenvolverse en el terreno del arte? Así que abramos la mano, seamos menos cerriles: si los registros han entrado en el arte hagamos arte con ellos. Solamente un detalle: no nos creamos que con anterioridad no existían registros.

Cuando le expuse telefónicamente a Mariano de Santa Ana, en nuestro primer contacto con motivo de esta digresión, que yo percibía con cierta aprensión el hecho de que no era en ningún modo simpatizante de este ingreso desbocado de la archivística en el arte (yo le llamaría arte registral), él me dijo que podía hablar —y es cierto— con todo derecho de mi obra *Ir y venir*, que consistía en tres hermosos ficheros en los que reposaban nada menos que 90.000 fichas, alfabetizadas, cronologizadas, argumentadas, etc. Siento ganas de repetir: ¡y yo sin saberlo!

Esta intromisión de lo personal y de lo anecdótico (por no decir del chismorreio) viene a cuento de que acabo de expresarme en el sentido de que si los archivos han entrado en el arte, hagamos nosotros, los artistas, todos, arte con ellos. Y ahora viene el chisme. En aquel momento, noviembre de 2002, tuve la ocurrencia de que bien podría, ya que mis citados ficheros medían nada menos que 5,5 metros cada uno, en una sola pieza, registrarlos el Libro Guinness como los más grandes del mundo. Yo creo que muy probablemente lo fueran, y la perspectiva de verme en ese catálogo maravilloso, de pasar del arte al registro de la magnificencia magnitudinal me parecía el colmo del logro creativo.

Como la cosa iba en serio, aunque los aquí presentes no lo crean, encomendé a la Fundación Tàpies, de Barcelona, donde en esos momentos se hallaban expuestos los mamotretos, que por favor gestionaran, como entidad seria que era, mi solicitud. Debo añadir que la petición fue cortésmente rechazada porque la empresa que lleva a cabo la certificación de los récords no considera la cultura como materia apropiada para sus especulaciones. ¡Lástima! De modo que ya se ve que el registro, la catalogación, el archivo, no tienen nada que ver con el arte.

Esta mañana he pensado «Podría aportar un ejemplo de archivo», y he comprado todos los diarios. Luego, naturalmente, me he dado cuenta de que cada periódico era un archivo. Me he percatado más tarde de que esto que acabo de explicar era información que ya portaba en el archivo de mis conocimientos previos, etc. Cuando he llegado aquí he deducido que podría formar un fichero de titulares sobre economía o sobre deportes —por hacer algo especializado y nada original—, pero que igualmente, y esto era atractivo, sobre

encabezamientos de no importa qué. Más adelante he investigado en mi *va-demecum* particular (ya se sabe, en el catálogo vital que va conmigo) y me he preguntado por qué no sacar frases de la letra chica que sigue a los titulares habitualmente. Esto me ofrecía un atractivo añadido y es que, como no tenía tiempo de hacer una cuidada selección, como no me era posible leer toda la prensa, no estaría mal pillar frases al azar y componer un nuevo archivo que podría titularse «Frases del día 27 de noviembre», o, mejor, «Archivo de hoy». Sería una colección irreprochable en lo documental, de la cual, a su vez, se podría hacer una selección, ya fuera estudiada, ya fuera fortuita. En fin, todo es archivo.

Bien, me diréis que esto habría que plasmarlo en letra escrita o en grabación sonora, en fin, algo perdurable. ¿Y por qué?, si esto es un archivo de estupideces, una recopilación prescindible. Además, ¿es que no nos va a durar por lo menos hasta mañana? Archivemos pues *ad libitum* para estar en el momento.

Los que amamos el arte entero no visitamos los archivos ni necesitamos ficheros; más bien permanecemos como súbditos de una memoria a la que podríamos llamar fáctica. O sea, una memoria de hecho, no de hechos. Es como si la archivística patentizara un desprecio hacia la memoria estándar. El «que nada se escape» frente al «que se conserve lo que merezca conservarse». Puestos en lo peor, mi postura es que todo es archivo. Vendría bien aquí el dilema de lo que algunos queremos presentar como la ecuación «biblioteca = archivo» y que los modernos quieren decantar hacia que el archivo se ha comido o se comerá a la biblioteca.

Otro chisme. El CSIC ha sustituido su antigua biblioteca del centro de Madrid por otra, moderna, a estrenar, ubicada en un lugar que ni siquiera parece las afueras. Como frecuente usuario desde 1995 a 2000 del Centro de Estudios Históricos del CSIC (donde recopilé buena parte de la información para mi estudio *2.000 d. de J.C.*) me apeteció ir a conocer el nuevo enclave, y he de reconocer que el sitio ya no parece una biblioteca. Tanto fue así que a la bibliotecaria que me recibió y explicó los mecanismos internos de aquel «archivo» terminé por decirle: «Deme usted toda la información, yo la oigo, pero yo nunca vendré aquí». Sin embargo, ya que estaba allí, pasé a la sala de lectura, inmensa y vacía y, por añoranza tal vez, pedí algunos de los tomos de los fondos. Qué duda cabe de que eran los mismos que antes, es decir, el contenido no había progresado, era sólo la mecánica, el procedimiento. Y ahí

yo había perdido: ya no era cierta la canción de antaño «biblioteca = archivo», casi me atrevería a concluir —continuando con la señalización aritmética— que «archivo > biblioteca». En este sentido, la moda del archivo se había impuesto, si bien la riqueza de la contemporaneidad no había superado en nada a la que ya conocía un normal practicante de la lectura bibliotecaria. La culturización bobalicona nos hace comulgar a la trágala. ¿Qué es sino un archivo la lista que hacemos de las cosas, las compras, los recados, los encargos que tenemos que cumplir cada día? ¿Se detienen los sesudos filósofos (de los que ha nacido esta pejiquera del archivo) en fundamentarnos el por qué de nuestra costumbre de escribir en un papelito lo que no queremos olvidar? ¿Qué es un cementerio sino un archivo, en el que, además, se repite tantas veces «no te olvidamos»?

Ya sé que peor ha sido —y más nos incumbe— que los analistas o críticos del arte, primero, y los artistas, después, hayan ido cayendo en la cuenta de que necesitaban enterarse de las glorias del registro, de los niveles de la documentación, de las ventajas de la catalogación. Eso nos ha llevado a la histeria por los legajos. Pero, estúpidamente, habíamos soslayado el hecho de que los legajos en sí eran ya, desde antes, posibles obras de arte, adecuadas para a su vez figurar en nuevos encuadres culturales, nacidos de lo sabido, certificados por la evidencia. Pero, ¿qué falta había de estos prescindibles pasos?

En el año 1976 realicé en Sudamérica una serie de prácticas colectivas o de participación que luego conté en un dossier. Creo que un dossier es un archivo, ¿no? Por lo menos es un registro de la realidad. Pero esas prácticas que digo eran ya un dossier, sin que yo parara mientes en ello, ni falta que hacía. Por ejemplo, era dar la vuelta a las manzanas del centro de una ciudad o preguntar a las personas cuál era la palabra favorita de su idioma. El plano y el vocabulario surgidos de aquellos ejercicios no necesitaban acogerse al código del archivo, ni se acogieron hasta que ahora con frecuencia me lo hacen ver los fanáticos del oportunismo al uso, los acólitos de la moda.

Desde luego no siento angustia por las cosas que critico, si acaso me genera una cierta relajación porque veo que no pasa nada grave: los orácu-

los de la moda realmente no pregonan una nueva mercancía, como sería su obligación. Lo que les acontece es que se han empapado de una fórmula inocua que, por tal inocuidad, resulta ser lo adecuado para los que quieren labrarse un camino sin demasiados vericuetos, un recorrido manido, pero disfrazado de modernidad a ultranza o, mejor dicho, disfrazado a ultranza de modernidad. Para mí, la angustia (preferible es llamarla cabreo) radica en la adscripción de muchas mentes del progreso (atención, progreso mental individual, no progreso económico cultural), digo la adscripción de muchas de esas personalidades que tienen asignado el avance del pensamiento a esos formulismos casi pueriles. Si ustedes quieren que llamemos a todo archivo, hagámoslo, porque verdaderamente casi todo es archivo. Nuestros procesos mentales o son archivo o se nutren de él. Nuestro conocimiento viene de lo archivado. Y aquí sí es imperioso advertir que he dicho «conocimiento», no «conocimientos», que es indiscutible que son puro archivo.

Ciertas tendencias o estilos o géneros artísticos han sido de antiguo representaciones de cosas registradas con cualquier otro motivo, o han sido intromisiones en facetas, incluso técnicas, de campos del saber o del hacer que los autores del arte han ido repelando cuidadosamente en su propio provecho. Lo que deberíamos tener presente, digo yo, los manipuladores de la materia creativa, es el hecho de que el archivo no enseña nada nuevo sino que, como mucho, recuerda algo viejo; y en ese sentido bien está aprovecharse de ello, construir sobre ello, copiar su presentación, usar sus mecanismos si es que son útiles o curiosos o insólitos en el novedoso terreno del arte. Como mucho, el archivo podría llegar a ser un género expresivo, y en ese sentido es respetable y eficaz.

¿No será que en toda esta riada del archivo subyace un miedo a olvidar algo, a no meter todo lo que sabemos en la apariencia de nuestras obras? Porque incuestionablemente nosotros arrastramos un bagaje memorístico del que no queremos prescindir pero al que tampoco adoramos. Porque si no, se nos echa encima un consejo horrible: archivemos, fijemos, documentemos lo que nos ha pasado. Más aún: archivémonos; ésa es la cuestión: archivémonos. La fotografía, por ejemplo, ha dejado de ser un disfrute para hacerse una

imposición —por una cuestión de orgullo— que no nos arriesgamos a llamar archivo, que es lo que es. Y sin embargo, ¡qué buena ventura olvidar lo olvidable! Mejor dicho: lo que se olvida es porque resultaba olvidable. No merecía ser archivado hasta las últimas consecuencias.

Tal vez haya que crear sólo sobre los dictámenes de lo recordado. ¡Y lo que no esté archivado, que se pierda! No pasa nada (y si pasa, se le saluda). ¡Qué bonitos los archivos olvidados! ¡No cerrados, sino descuidados! Archivos a la espera del momento. Pero sobre todo, no hagamos archivos a la fuerza o bien levantemos registros transitorios, para un rato. Las cosas que los nuevos tiempos empiezan a requerir no son, desde luego, creativas, y el gran peligro reside en los registros escuetos, no especulativos. Como los artistas en ciernes se percaten de las conveniencias de la artificialidad, estamos perdidos.

Lo hermoso de un libro es que se puede tener un parecer contrario y sigue sirviendo. Un archivo si se le discute ya no sirve.

Está claro que la oficialidad desea archivos fijos y diría que el arte gestiona ideas móviles. Bastante archivo tenemos con nuestra cabeza. La fiebre nuestra consiste en registrar el archivo, en hacerlo visible y cotizable, no sólo en tenerlo por algo útil. La memoria, salvo en el caso de que alguien quiera exhibirla o presumir de ella, es cosa oculta y no por ello inútil. De hecho, hablamos gracias a lo archivado en la memoria, los argumentos y los términos lingüísticos, sin necesidad de llegar a las citas culteranas. ¿Acaso es el fin de nuestras obras de arte encajar en esta retícula de archivos? ¿Nos atreveríamos a decir siquiera que nuestro objeto al hacerlas sea congraciarnos con los gestores de los registros?

Sí, ya sabemos de la pasión de los artistas por el catálogo pesado (que pese mucho), y de la de los centros culturales porque esos catálogos garanticen en el tiempo sus actividades. Somos conscientes de la falacia de esos fines, así como de su omnipotente presencia, pero también sabemos, porque no somos necios, que el objeto del arte es la acción y no el producto o por lo menos esto lo sabemos algunos generalmente poco escuchados. Pero aquí hay un buen ambiente para soltarlo una vez más. ¡Qué bien vienen los archivos para acudir a ellos! ¿Y es que no es ése su fin? Ahora bien, un archivo puede ser objeto de mi atención: puedo analizar si está pintado de verde o de gris, puedo juzgar si la letra de sus documentos es más o menos legible, puedo sacar estadísticas sobre los hechos que recoja, y así sucesivamente. Es decir, un archivo puede ser objeto de mi trabajo aunque su fin no sea ése. Y

esta simpleza que acabo de soltar es algo que desconocen los artistas que, embarcándose en los flujos de la modernidad, se dejan llevar hasta confundir no el fin con los medios sino el fin con el objeto.

Yo no tengo condiciones para fabricar registros o catálogos; por ello, si acudo a unos documentos ha de ser con la intención de hacerlos objeto de mi análisis con el fin de crear una obra nueva en la que, idealmente, diga lo que quiera decir. Y ahora, rizando el rizo, puedo añadir que también me será dado servirme del lenguaje registral para testimoniar alguna idea. Ahora bien, ese proceder no tendrá como fin la formación de un nuevo registro o archivo de cualquier tipo, sino que se limitará a dar entrada en mi quehacer a un objeto, a una materia de conocimiento; en suma, viene luego a la luz otra visión diríase más lírica, teóricamente, más apropiada a lo que se entiende por artística, cosa que ya sabemos que no suele tomarse por creativa. En esa diferente visión el objeto es el fin y el fin es la conclusión. Ésta es la perspectiva fácil, la de aquellos que nunca permiten que se rocen arte y creatividad, los que se contentan con que arte se mezcle con cultura, es decir, la peor versión del archivo.

Los retazos de prensa van más allá de su información y los retazos de los retazos permitirían cómodamente que mi intervención finalizara a cada paso. El honor del archivo metido en menesteres creativos no sobrepasa una escueta utilidad menestral, pero la deseable perspectiva artística le da la cancha precisa para hacerse, como cualquier otra cosa, objeto artístico, es decir, el fin del objeto y el objeto del fin. Todo muy sano si no se contamina con la erudición o el oportunismo.

He pretendido en estos últimos párrafos aclarar ligeramente la intención del título un tanto enigmático que le he colocado a esta digresión, pero si no han servido para ello tampoco hay que preocuparse, la cosa es secundaria. Por fortuna o por desgracia, sin embargo, no todo se dilucida tan sencillamente y nos resta, también en plan aclaratorio, la cuestión del tiempo. Por ejemplo, esa obra que yo he hecho o fabricado con el lenguaje archivístico ¿desde cuándo es registro?, ¿desde cuándo puede servir a otros para acopiar información fiable con objeto de surtir a fines diferentes? Porque ya he dicho que mi archivo no pretendía «ser un archivo», una reserva do-

cumental, sino un gesto creativo apoyado en circunstancias ajenas a la ortodoxia del arte. Es decir, puede ser que haya recogido datos que no me interesen tanto como tales datos y que, por lo tanto, su uso y, más aún, su difusión no resulten del todo documentados. Pero esas cuestiones pueden también ser materia transitoria según el paso del tiempo. Puede que hacer uso de un dato de ayer para una obra que se divulgará mañana haya perdido, creativamente hablando, eficacia y autenticidad, ya que el terreno del arte (aún contando con su obligación de ser respetuoso) no es en modo alguno el de la documentación ni su fin es proporcionar documentos, aunque sus obras resulten documentos.

Así que los que se dedican al arte pueden, tranquilamente, pasar de la moda, aunque, por descontado, sin olvidar la actualidad. Y estas dos palabras habrá que tomarlas con cuidado, sobre todo ahora que la moda, para agudizar el consumo, y la actualidad, para ensombrear el pensamiento, tienden a ser una misma cosa.

El momento histórico es el primer soporte de la obra de arte en gestación, pero éste no es ni moda ni actualidad, aunque de los dos participe forzosamente. Las obras de arte que siguen la moda siempre son inoportunas y las que se limitan a la actualidad resultan pobres.

No recordar es mi forma de memoria.

No archivar es mi respeto para con los hechos.

Un archivo es una compartimentación y, por lo tanto, un confeccionador de límites, de contornos. De modo que esta parcelación choca con la indisolubilidad íntima del concepto de arte, es decir, hagamos arte antes y mejor que archivo. Seamos conscientes de que lo almacenado tiende a hacerse rancio, incluido ese sabor relajante que lo recordado tiene. Relajante y, si me apuráis, descomprometido. Cuando el dato almacenado sale hacia su nueva vida — tras ser manipulado por las manos de un nuevo autor — ya no es el dato ni importa que lo sea. Creo que tal vez es materia de un renacido fichero que servirá a otros para seguir con el tic de la recopilación y con la, en cierto modo

triste, manía de no olvidar. Pero desde luego que estos vicios que comento no son exclusivos de este asunto. Téngase presente, sin ir más lejos, lo ocurrido con el rollo de las «obras en proceso». Calculo que hace mucho, en nuestra modernidad, que aparecen estas manifestaciones que no terminan a punto y que no empiezan al principio. Sin embargo, es a partir de un momento cuando se las nombra así y desde entonces todo son obras en proceso, como un género más. A la vez, las originarias parece que no hubieran existido. Y es que, ay, el archivar promueve el olvidar. Lo único que no se consiente es olvidar el archivo.

Por mi parte puedo decir que las fichas de las que antes hablé, las que llenaban los ficheros aspirantes al récord, las que agobiaban en mi casa, fueron siendo regaladas por raciones a bondadosos solicitantes. Y los que no tuvieron voluntarios a quedarse con ellas han sido enterradas con todas las de la ley y con el adecuado protocolo en el cementerio del arte de Morille. Lo mismo que concluir: «Sepultemos el archivo, aunque no lo olvidemos».

Lo que realmente resulta curioso o sospechoso es cómo, siendo como es evidente la omnipresencia y la vulgaridad de los archivos, de las recopilaciones, de los almacenamientos, de la conservación de cualquier género de materias, de la universalidad del documentalismo, se sigue tratando sesudamente esta monotemática manía de los archivos. Además, el insano tufillo burocrático que desprende todo lo recopilado, y luego ordenado, y luego conservado, porque es tal su naturaleza, porque su fin es ser objeto, no tiene mucho que ver con el desprejuicio, descaro e independencia que debería lucir el menester artístico, el cual, desde luego, no es objeto.

La desoladora imagen de los almacenes de los museos (grandes archivos, quíerase que no, o a *faute d'autre chose*, como se decía ayer) es lo más lejano al arte. Si un trabajo creativo genera un archivo, ese archivo ya no sirve para recordar sino para desmitificar.

Comentando con alguien el hecho de que me había comprometido a hablar sobre este asunto, esta persona me dijo: «Poca gente habrá que pueda decir

por propia experiencia más que tú sobre la cuestión». Pero claro, ella se refería a mis posibilidades de soltar una retahíla de ejemplos propios y de adornarlos tal vez con centenares de datos fidedignos. Lo malo es que yo no tengo interés en hacerlo, además, honestamente, como dije antes, yo no estaba archivando cuando montaba esas cosas; lo que hacía era expresar un concepto convivencial, el cual, por razones equis, se manifestaba de forma múltiple en el espacio, en el tiempo o en el ámbito diverso. Diría que la labor de quien archiva es algo más inocua, por no decir insípida, que la de quien cuenta las cosas del mundo porque le interesa el mundo, no tanto las cosas mismas. Cuando el archivar es una forma, tal vez la más cómoda o sencilla o descomprometida, de dar cuenta de algo, lo que se hace no es estrictamente archivar, más bien parece recordar y para recordar no hace falta el registro mecánico. Y si llega a hacer falta, ¿por qué metemos al arte en esta batalla?

Voy a seguir la sugerencia de mi interlocutor antes citado, voy a poner un ejemplo (otro) de obra (permitidme la palabra) propia. En Madrid hay multitud de calles que llevan nombres de profesionales —botoneras, regueros, embajadores, incluso artistas—. En un momento dado me dediqué a pedir, mostrando una foto de la calle, que algún habitante de la misma me certificara con su firma la autenticidad de la imagen. ¿Es la colección de fotos resultante un archivo? Y más, ¿lo es de documentos?, ¿o de personas?, ¿o sencillamente de calles?, ¿o de oficios?, ¿o de grafismos? Para empezar, lo que pienso es que aquello no era sino un retazo de la ciudad a la que pertenecían las calles y las personas. ¿Es entonces que mi archivo no tiene valor como tal, sino que es una simple circunstancia, una oportunidad sin más? ¿Realmente puede afirmarse que la archivística creativa existe como lenguaje al menos? ¿No será algo así como si aceptáramos el color verde como definitorio de ciertas pinturas? ¿Por qué agarrarse a un nuevo método para crear esta furibunda orgía de lo archivístico? ¿Se le ocurre a alguien una clase de los cuadros apaisados, pongo por caso?

Me molesta esta subversión de la idea por el recurso al lenguaje... ya que en el arte no hay temas, no hay lenguajes, sólo hay ideas.

La cosa del archivo como manera de expresarse, como recurso estilístico, está muy bien, siempre que no se anteponga a la materia de que se trata. Más aún, puede llegar a ocurrir que los que hemos venido haciendo estas cosas desde antiguo nos sintamos temerosos de una simplicidad facilon y descomprometedora en lo que es la presentación de nuestro trabajo.

Y esto puede terminar por ser así si nos vemos afectados por la visión o lectura de tantos estudios como se hacen sobre el arte registral, en los cuales se presenta el asunto como una simple hilera de nombres, datos, imágenes, y cosas por el estilo, desprovistas de cualquier intencionalidad y no digamos emoción.

El arte —tanto el de hoy mismo como el de hace siglos— no es una acumulación lo más exhaustiva posible de los datos conocidos sobre un tema, sino, como mucho, la ideación que sobre ese tema puede edificarse con la ayuda oportuna de esos datos. *La Familia de Carlos IV* es un archivo pero a nadie se le ocurriría la bobada de definir así ese cuadro. ¿Por qué ahora parece que no tenemos otra palabra posible para una obra de alguien a quien le vino en gana presentar la lista de una parentela o exhibir un florido árbol genealógico?

Personalmente, lo malo de haber entrado en conocimiento de esta matraca del archivo es que ahora, cada vez que se me ocurra hacer algo por el estilo, voy a sentir un rechazo previo por la sencilla razón de no repetir el método de moda. Sin embargo, y por otro lado, habría que ser consciente de que la insatisfacción debe acechar a todos los fanáticos de los inventarios, como a todos los coleccionistas. De hecho, tanto un inventario completo como una colección terminada son ya de por sí una frustración. Quiere decirse que son inclinaciones irredentas y no se entiende muy bien cómo es que siendo así mantienen esa nube de partidarios. Deberían desanimarse estos masoquistas y dejarnos trabajar a gusto a los que lo hacemos por expresar y no por guardar, ni por clasificar, y, desde luego, nunca por recordar.

En esta demagogia de los fanáticos de la teoría inventarial, archivística, registral o como quiera llamársele, no está de sobra recordar con la correspondiente sorna el dilema prototípico del librero que decide hacer una catalogación de todos los catálogos de sus fondos que no estuvieran a su vez catalogados. Bien. Pero al final le llega la angustia de si debe figurar este catálogo suyo, fabricado por él, en la lista de los que no se encuentran recogidos.

Si es un catálogo posterior no puede estar incluido, pero si no lo incluye —sabiendo como sabe de su existencia— no puede ser completo. En una palabra, ¿puede el contenido no estar en el continente?, ¿debe el continente ser indiferente ante el contenido?, ¿puede el arte desentenderse de la realidad?, ¿puede la teoría burlarse de la creación? El archivo, para concluir, ¿nace o se hace?

Personalmente, en contra de la idea de que se archiva para guardar las cosas para cuando se pierda su memoria, yo entierro el archivo y, por supuesto, levanto otro nuevo. ¡Qué hermosos los archivos no objetuales! ¡Qué tranquilizantes los fines no concluyentes!

TIPOLOGÍAS Y GENEALOGÍAS DEL ARCHIVO EN EL SIGLO XX «OTRA HISTORIA DEL ARTE DEL SIGLO XX»

ANNA MARIA GUASCH

A José Luis Brea, *in memoriam*

Me gustaría iniciar esta conferencia señalando la necesidad de acotar lo más específicamente posible el término «archivo», y sobre todo acotarlo en función de nuestra particular noción de archivo, no sólo para explicar algunas prácticas artísticas de los siglos XX y XXI sino para sentar las bases de lo que entendemos por el «giro archival» que se instaura como *modus operandi* y como estructura de pensamiento entre las prácticas artísticas, literarias e historiográficas desde los años veinte del siglo XX hasta la actualidad.

Me he referido a la necesidad de acotar el polivalente término de archivo, lo cual supone retrotraerlo a su concepto originario, al mundo griego, para —dando un salto en el tiempo— recuperarlo en el contexto del positivismo de finales del siglo XIX con el Principio de Provenencia instaurado en 1881 en Berlín, y de ahí pasar a sus usos más indirectos o metafóricos, con conexiones con el psicoanálisis de Sigmund Freud, las técnicas del montaje literario de Walter Benjamin y las técnicas del montaje dadaísta, en concreto, el collage y el fotomontaje.

Nuestro primer encuentro con el archivo como estrategia creativa vino a raíz de la lectura de un texto esencial: «Warburg's Paragon? The End of Co-

llage in Postwar Europe»¹, de Benjamin Buchloh en el catálogo de una muestra clave para una primera comprensión del archivo *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* (Múnich, Berlín, Düsseldorf, Nueva York y Seattle, 1998-1999), un artículo en el que analizaba la «creciente naturaleza enigmática o la estructura formalmente similar, pero a la vez muy distinta, de los trabajos de artistas europeos que habían acumulado colecciones fotográficas desde la década de los años sesenta, entre ellos Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers o Gerhard Richter. Trabajos notables tanto por su homogeneidad y continuidad (como en el caso de los Becher) como por su heterogeneidad y discontinuidad (como en el de Richter).

El archivo aparecía así como un *continuum* que abrazaba distintas prácticas, desde el *Libro de los Pasajes*² de Walter Benjamin o el proyecto de historia del arte de Warburg hasta el trabajo de fotógrafos asociados a la Nueva Objetividad o a los fotomontajes de Ródchenko o Hanna Höch, incluyendo los paneles pedagógicos de Malévich. Buchloh llegaba también a la conclusión de que esta nueva tipología de trabajos no podía entenderse según los términos propios de las vanguardias unidos a los principios de inmediatez, shock y fragmentación, ni tampoco con los términos tradicionalmente usados desde la historia de la fotografía (fotografía documental, topografía, fotoperiodismo). Todo se parecía más, según Buchloh, a la «organización didáctica tanto de las ilustraciones técnicas como de los catálogos que sirven para los proyectos administrativos o de archivo»³.

Al artículo de Buchloh fueron sucediéndose nuevas reflexiones como las de Hal Foster que en el ensayo «Archives of Modern Art»⁴ situó claramente a Michel Foucault como el origen de la introducción de la noción de archivo en la reflexión filosófica contemporánea y que en otro posterior de 2004, «The Archival Impulse»⁵, amplió el «impulso alegórico» de Craig Owens —con el que había bautizado buena parte de las prácticas apropiacionistas de la década

1 Este texto de Benjamin H. Buchloh, ampliado, se publicó en la revista *October* 88, primavera 1999, con el título «Gerhard Richter, *Atlas*, "The Anomic Archive"», pp. 117-145.

2 Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Rolf Tiedemann, ed.), Madrid, Akal, 2005.

3 Benjamin H. Buchloh, *op. cit.*, p. 120.

4 Hal Foster, «Archives of Modern Art», en *October* 99, invierno 2002, pp. 81-95.

5 Hal Foster, «An Archival Impulse», en *October* 110, otoño 2004, pp. 3-22.

de los años ochenta⁶ — al «impulso del archivo» que localizó en artistas como Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huygue, Philippe Parreno, Mark Dion y Renée Green, que, según Foster, tenían en común el hecho de convertir una información histórica, a menudo perdida o desplazada, en físicamente presente para lo cual trabajaban sobre imágenes encontradas, objetos, textos e instalaciones usando un sistema no jerárquico, lo cual «es bastante raro» en el arte contemporáneo. Quizás en este sentido la intuición más feliz de Foster fue señalar cómo el medio ideal del archivo sería el «mega-archivo» de Internet y su retórica de la «interactividad» apuntando cómo algunos de los términos más recurrentes en el reciente arte contemporáneo como los de «plataformas» y «estaciones» se relacionan con los *networks* electrónicos de los archivos.

También Okwui Enwezor se sumó recientemente a este «uso y abuso» del término archivo en su exposición *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (2008), aunque sólo exploró una posible lectura del archivo, vinculada a la fotografía y al documento. Aparte de los artistas reunidos (Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki, Hans Peter Feldmann), y como cada uno de ellos exploraba distintas estrategias conceptuales para transformar los «modelos de archivo documentales», quizás lo más interesante de la exposición de Enwezor fue la necesidad de establecer un contexto epistemológico (desde Foucault a Derrida) que «garantizara un uso del archivo no simplemente para salvaguardar el pasado o actuar contra las formas contemporáneas de amnesia sino como un lugar donde la sutura entre pasado y presente se localiza en una indeterminada zona entre la acción y la imagen, el documento y el monumento»⁷.

Éstos han sido algunos de nuestros compañeros de viaje de este largo recorrido a través de esto que hemos denominado «giro del archivo» y que hemos acometido con una necesidad fundamental: crear una cartografía sobre las prácticas del archivo, no desde el cajón de sastre de la teoría y de los casos de estudio sino siguiendo un guión cronológico y una metodología histórica basada en diferentes procesos de contextualización. Y ello a partir de dos objetivos: primero definir, acotar y precisar el campo epistemológico que

6 Craig Owens, «The Allegorical Impulse», en *October* 12-13, primavera-verano 1980.

7 Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, International Center of Photography, 2008.

desde las contribuciones teóricas, filosóficas, literarias, psicoanalíticas diera razón de ser al mencionado «giro», y segundo separar las prácticas de archivo de los artistas de otras prácticas de almacenamiento, colección, acumulación que no correspondieran a los protocolos del archivo, como principio (*arkhé*) y consignación que tan claramente apuntó Derrida en su *The Archive Fever*. La «fiebre de archivo» suponía una pulsión por almacenar, por guardar, por registrar a través de distintas tipologías (de ahí el recurso a inventarios, tesauros, atlas, álbumes, entre otras estructuras archivísticas o materiales de archivo), pero siempre en función de regularidades específicas y en especial del principio de consignación, según el cual el archivo va acompañado de las funciones de «unificación, identificación y clasificación» en el sentido de que el acto de consignar no sólo consiste en asignar residencia o depositar un artefacto en un lugar determinado, sino poner juntos una serie de signos no de una manera amorfa o indeterminada, sino todo lo contrario: coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan, en palabras de Derrida, la unidad de una configuración ideal.

Está claro que el *modus operandi* del archivo que se irá instalando entre las prácticas literarias (Benjamin), historiográficas (Warburg), artísticas (en las técnicas del montaje dadaísta) y fotográficas (sobre todo en la fotografía de la Nueva Objetividad) de los años veinte y treinta tiene unos primeros contactos con el orden científico del concepto de archivo en el siglo XIX basado en el principio de la procedencia —*Provenienzprinzip*— que estipulaba que los documentos del archivo deberían estar dispuestos en estricta concordancia con el orden en el cual ellos habían sido acumulados en el lugar en el que se habían originado antes de ser transferidos al archivo. Un concepto éste de archivo, ordenado topográficamente y en ningún caso semánticamente, que es un lugar neutro que almacena con un orden determinado registros y documentos que permiten a sus usuarios volver a las condiciones en las que éstos emergieron en otro lugar (siempre hay dos lugares), a los contextos de los que formaban parte, y a las técnicas que fueron claves para su emergencia⁸.

Pero lo más interesante será ver cómo el concepto de archivo, que empezará a interesar a los pensadores y creadores de las primeras décadas del siglo XX, cada vez se irá alejando más del principio de procedencia que por

8 Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge MA-Londres, MIT Press, 2008, p. 17.

otra parte tanto incomodaba a Nietzsche, como lo apuntó en un texto de 1874, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*⁹, en el que expresó su disconformidad con una época en que todo, incluso el presente, era tratado como histórico, acercándose a otra manera de entender el archivo, en este caso más relacionada con el psicoanálisis.

El año 1881, resulta curioso, no sólo fue el origen del primer archivo científico sino el del nacimiento de Sigmund Freud, cuya teoría del inconsciente puede considerarse, como apunta Jacques Derrida, un primer ejemplo de teoría del archivo, sobre todo en la manera como éste almacena y guarda, pero también olvida y destruye trazos del pasado. Según Derrida, Freud en el texto de 1925 «Notiz über den Wunderblock» («Nota sobre el bloc mágico») habría presentado una precisa descripción de la psique en forma de archivo. El bloc mágico sería en efecto una «máquina de archivo» que anota a la vez que borra, una máquina que incorpora junto a la pulsión de «conservación» (y por lo tanto de archivo) la de destrucción, de olvido, de amnesia, como mecanismo de borrado que deja huellas en el aparato psíquico. Es así que de un modo parecido a la escena arqueológica, el discurso del psicoanálisis no sólo versa sobre el almacenamiento de impresiones y el cifrado de inscripciones, sino también sobre la censura y la represión, la supresión de los registros.

Años 1920-1930

Resulta interesante ver cómo dos de los grandes proyectos de archivo de las primeras décadas del siglo XX (el archivo fotográfico de Sander y el archivo historiográfico de Aby Warburg) se sitúan bajo la larga sombra de estas antitéticas modalidades de archivo que alimentan dos radicales maneras de entender el archivo: una más cercana al archivo de procedencia, unida a una búsqueda de orden, rigor y claridad reticular, y otra vinculada con el archivo en clave psicoanalítica y a los conceptos de diagonalidad, pluralidad y ficcionalidad.

Una, la primera, más cercana a la homogeneidad y continuidad, a la «ley» (al principio) tal como se pone de manifiesto en el proyecto fotográfico de Sander, y otra que trabaja con la pulsión de la heterogeneidad y discontinuidad del archivo «anómico» como hizo Warburg, y después Richter y otros muchos.

9 Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: Segunda Interpestiva* (Germán Cano, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

El archivo y la fotografía: el principio, la ley

La idea de fotografía como una clase de archivo está presente desde los primeros días de la fotografía. En este sentido, más allá de los aspectos documentales vinculados a la fotografía, ésta pronto se manifestó como un instrumento idóneo, siguiendo la mentalidad científica del siglo XIX, para la clasificación y la fragmentación.

Un caso singular en el contexto del positivismo del siglo XIX es el de la fotografía policial, o la aplicación de la fotografía a la criminología que, como se puede ver en las aportaciones del británico Francis Galton y del francés Alphonse Bertillon, el inventor de la «ficha policial», supo combinar dos recursos: por un lado la fotografía, que proporcionaba la evidencia científica para corroborar los asertos y, por otro, la estadística que garantiza su correcta clasificación en el formato archivo o, dicho en otras palabras, la fotografía como un instrumento de control social. Como sostiene Allan Sekula en «The Body and the Archive», los proyectos de Galton y Bertillon constituyen dos polos metodológicos de los intentos positivistas de definir y regular la desviación social, el primero desde el punto de vista racial y el segundo, criminal¹⁰.

Más que referimos a este tipo de fotografía lo haremos a la fotografía practicada por la generación de fotógrafos y teóricos alemanes de mediados de los años veinte que, coincidiendo con un cierto debilitamiento de la era de la cámara Leica y con el fenecimiento del potencial crítico del fotomontaje, sustituyeron la estética del fotomontaje por la epistemología del orden del archivo¹¹. De ahí la mención al fotógrafo alemán de la Nueva Objetividad Karl Blossfeldt y su colección de fotografías (o archivo fotográfico) de plantas que nunca fueron usadas con fines artísticos sino didácticos; a Albert Renger-Patzsch, y sobre todo a August Sander, que fueron los primeros en sustituir el fotomontaje por el archivo, con la mirada puesta en el modelo archivístico del siglo XIX y su énfasis en el origen topológico y en el conocimiento positivista y en su apuesta por la historia.

Resulta paradigmático el caso de August Sander, que agrupó sus más de 540 imágenes realizadas entre 1927 y 1929 (45 portfolios cada uno con 12 fotografías clasificadas en siete volúmenes temáticos) de su proyecto a gran

10 Allan Sekula, «The Body and the Archive», en *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Richard Bolton, ed.), Cambridge MA, MIT Press, 1992, p. 353 [ed. cast.: «El cuerpo y el archivo», en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento contemporáneo* (Gloria Picazo y Jorge Ribalta, ed.), Barcelona, Macba, 1997, pp. 135-195].

11 Benjamin H. Buchloh, *op. cit.*

escala *Menschen des 20. Jahrhunderts*¹², que el propio fotógrafo vio como una búsqueda de la verdad tras el abandono de las técnicas fotográficas «pictorialistas» con las que había estado trabajando como retratista comercial¹³.

En una carta escrita por Sander al historiador de la fotografía Erich Stenger en 1925, cuenta cómo quiere realizar un corte a la sociedad de su tiempo presentando retratos en una serie de portafolios organizados según diversas categorías sociales y profesionales. Y siempre con la ayuda de una «fotografía clara, pura y absoluta».

El cuadro taxonómico creado por Sander divide a los «hombres del siglo XX», retratos de hombres y mujeres de la Democracia de Weimar, en siete categorías: «Agricultores», «Comerciantes específicos», «Mujer», «Clases y profesiones», «Artistas», «La ciudad» y «Los últimos hombres» (el cero de la vida, el cero de la existencia, los hombres insensatos, enfermos, ciegos o muertos) pero en un sistema cíclico y circular parecido al propuesto por Friedrich Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra*¹⁴, sin ningún tipo de jerarquización. Se trataría más bien de un «retrato colectivo» en el que todo se clasifica, se organiza, se colecciona en categorías de clase social y profesión diferente. La especie humana se repite constantemente, y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias¹⁵.

También el *Libro de los Pasajes* (el proceso de transformación del París capitalista en el reino del espectáculo) de Walter Benjamin era una reunión de 36 categorías de títulos descriptivos como «Moda», «Aburrimiento», «Ciudad de sueño», «Fotografía», «Catácumbas», «Publicidad», «Prostitución», «Baudelaire», «Teoría del progreso», «*Flâneur*», con sus códigos de reconocimiento identificados con colores, acompañado con 46 fotograbados a media tinta. Pero más interesante resulta su proyecto de la noción de historia como recolección que enlaza con el concepto de historia como recuerdo que manifestó el historiador del arte Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, un archivo visual y temático en el que Warburg empezó a trabajar en 1925.

12 Existe edición en catalano: August Sander, *Hombres del siglo XX*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano-La Fábrica, 2002.

13 Citado por Andy Jones, «Reading August Sander's Archive», en *Oxford Art Journal* 12, 1, 2000, p. 3.

14 Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Edaf, 1978, p. 290.

15 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». Susan Sontag, *Sobre fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 59.

Inspirándose en las reflexiones sobre la memoria del ensayo de Richard Semon *Die Mnemé*, con su metáfora de la memoria como «inscripción», se sirvió de un símbolo visual (todo este conjunto de motivos recurrentes, gestos y expresiones gestuales corporales que el propio Warburg denomina *Pathos-formel*, fórmula expresiva del *pathos*, del sentimiento, del padecimiento) para coleccionar una memoria social y colectiva de Occidente y Oriente en un recorrido transversal más allá de toda cronología, y sobre todo para trabajar en un método discontinuo a partir de heterogeneidades y discontinuidades (aunque respetando la autonomía e individualidad de cada imagen), que además presenta una estructura «infinita».

Años 1970-1980

Se hace necesario apuntar también otro importante capítulo de auge archival: el que coincide con prácticas artísticas de los años sesenta en las que coexisten dos grupos de fuerzas aparentemente irreconciliables: la necesidad de recuperar la memoria unida a los acontecimientos del trauma, y por otro lado el recurso a sistemas seriales: inventarios, taxonomías y tipologías que en un primer momento se pueden confundir con las estrategias del arte conceptual.

Éste es el telón de fondo del trabajo de artistas como Gerhard Richter, On Kawara, Stanley Brouwn, Dieter Roth, Christian Boltanski, Annette Messager, Hanne Darboven, Bernd & Hilla Becher, Susan Hiller, Douglas Huebler, John Baldessari, Hans-Peter Feldmann, cuyos recursos a la metodología del archivo suponen arrinconar el concepto de «implosión», así como el collage y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial, y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal, todo más cercano al montaje literario.

Trabajos que comparten una falta de interés por la interpretación en favor de la construcción discursiva de la memoria textual, lo que supone a la vez un gradual proceso de anti-subjetivismo, previo a una cierta crítica a lo que Buchloh denomina la «función-autor» de un texto¹⁶. Todo más cerca

16 Benjamin H. Buchloh, «Atlas/Archive», en *The Optic of Walter Benjamin*, vol. 3, de-,dis-, ex (Alex Coles ed.), Londres, Blas Dog Publishing Limited, 1999, p. 24.



August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Hombres del siglo XX*), 1927-1929

también del «histórico a priori» de Foucault, y de su teoría de los enunciados en el sentido de que el concepto de archivo «que interesa a estos artistas, más que ser una gramática de roles abstractos o un almacenamiento de información es un “modelo”, un método» cuyos roles se constituyen ellos mismos junto con los enunciados que los artistas formulan.

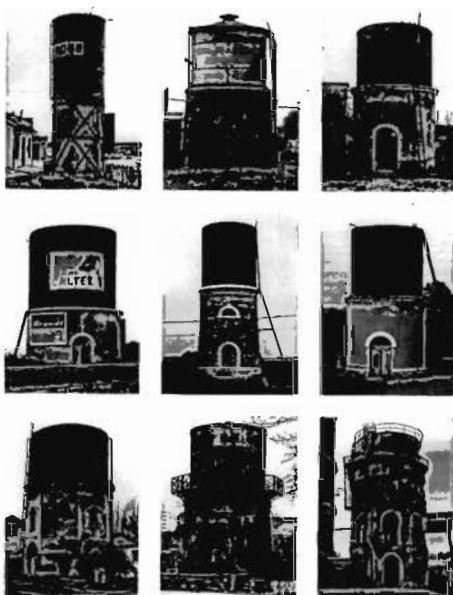
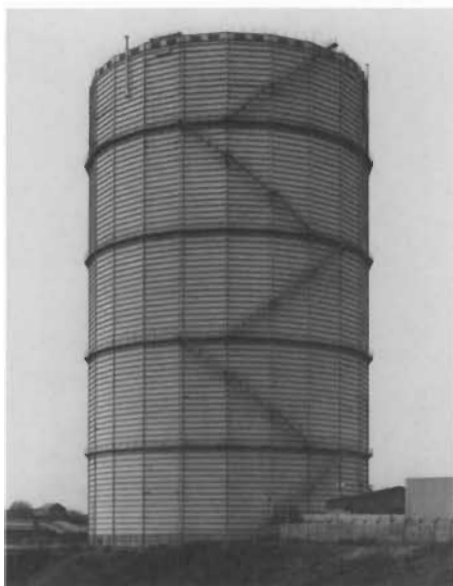
Está claro que cuando Foucault, el *nouvel archiviste*¹⁷, según Gilles Deleuze, reivindica el archivo más allá de la biblioteca y cuando antepone el «enunciado» (que no es una proposición ni una frase, y que sólo alude a la materialidad de lo dicho en tanto que dicho, al margen de todo tipo de evocación, de empatía y de alusión tanto de carácter subjetivo como objetivo) a la frase, del gesto del «habla» más allá del «pienso», está planteando una nueva estructura de pensamiento y conocimiento en la que ya no interesa la «interpretación del documento» ni tampoco la historia de las ideas sino sólo «la experiencia desnuda de su orden».

Bajo estos parámetros habría que entender el proyecto de los Bernd & Hilla Becher que desde 1957 se dedican a fotografiar de una manera programática arquitecturas anónimas (primero de hábitats tradicionales y a partir de 1961 de edificios industriales) que, como los enunciados o los «acontecimientos singulares» de Foucault, construyen un archivo (aquí en forma de inventario) de las construcciones nacidas de la revolución industrial en Europa y en los Estados Unidos, amenazadas por su desaparición.

Apuntaríamos, además, cómo en estos repertorios, al igual que ocurre con las series fotográficas de Sander *Hombres del siglo XX*, también los Becher (en una relación directa con el archivo de procedencia del siglo XIX) clasifican estas imágenes por tipologías (torres o depósitos de agua, torres de refrigeración, gasómetros, castilletes de extracción, graveras, caleras, silos de cereal, silos de carbón, altos hornos, naves industriales prefabricadas) según criterios como función, material y forma estructural.

Por otro lado, a estos mismos parámetros corresponde el macroproyecto de Gerhard Richter, *Atlas*, iniciado en 1962 y activo en la actualidad, que consta de una ingente colección de imágenes (5.530 documentos fotográficos tanto en blanco y negro como en color (fotografías encontradas y propias), imágenes que se hallan distribuidos en paneles (783) con unidades de tres medidas estandarizadas.

17 Gilles Deleuze, «Un nouvel archiviste», en *Critique* 274, 1970, pp. 1095-1209.



Bernd & Hilla Becher, *Gas Tank*, 1997

Bernd & Hilla Becher, *Blast Furnaces*, 1983

Bernd & Hilla Becher, *Water Towers*, 1965-1985

Estamos ante una acumulación, por un lado, de distintos géneros de imágenes constituidas a partir de heterogeneidades y discontinuidades. Por ejemplo, cada panel está ordenado de modo aritmético (1-15, 16-20, 21-23) y se clasifica temáticamente (*Campos de concentración, Retratos enciclopédicos, Visión aérea de ciudades, Flores, Holocausto, Bocetos para sus pinturas*). Pero su contenido es variable. Por ejemplo, en el panel 30-37, titulado *Retratos enciclopédicos*, Richter reúne 48 rostros de hombres famosos a modo de díptico, pero al situarse al lado de otro panel, 49-50, *Fotografías personales*, se altera el ritmo del sistema. De modo que la lectura de cada panel influye en la lectura que conlleva el otro, y esto acentúa la irregularidad tanto del sistema que emplea el artista como las conexiones alterables que se construyen entre los paneles. Como dice Benjamin Buchloh, las fotografías del *Atlas* «al mismo tiempo que generan significados, desintegran lecturas»¹⁸. Y es en esta descomposición donde se situaría inevitablemente el «reinado universal de la anomia».

Este paso del orden sistemático, serial y tautológico, del conceptual al mnemónico y serial del archivo, lo veremos en dos artistas que creemos fundamentales para ilustrar este *rite du passage*, artistas que en realidad se dieron a conocer en las primeras exposiciones conceptuales (*18 Paris IV*, 1970, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, 1970, o *Information*, 1970-1971), pero que utilizan precisamente esta serialidad y secuencia mecánica para ahondar en la memoria (individual en unos casos y colectiva o cultural en otros).

Es interesante constatar el salto que suponen estas obras de los años setenta de Hanne Darboven, todavía en el «canon» u «ortodoxia conceptual», obras en la que Darboven hace una interpretación de todos los días de los meses de febrero del siglo XX proclamando una nueva unidad temporal: la unidad K (de *Konstruktion* o de *Kasten*, caso), respecto a sus obras de los años ochenta en las que incorporará diferentes momentos históricos narrativos a partir de los «enunciados» de Foucault.

Ello se puede ver en el proyecto *Historia Cultural 1880-1983* (*Kulturgeschichte 1880-1983*), ejecutado entre 1980 y 1983 y expuesto por primera vez en el ARC de París en 1986. Darboven sitúa sobre 1.600 paneles (cada uno de 50x70 cm), yuxtapuestos de modo serial, una colección de imágenes heterogéneas: centenares de postales de las primeras décadas del siglo XX de vistas

18 Benjamin H. Buchloh, «Fotografiar, Olvidar, Recordar Fotografía en el Arte alemán de pos-guerra», en *El nuevo espectador*, Madrid, Visor-Fundación Argentinaria, 1998, p. 75.



Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-...

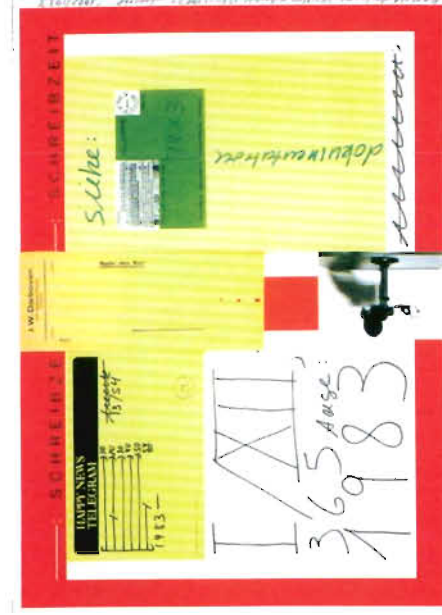
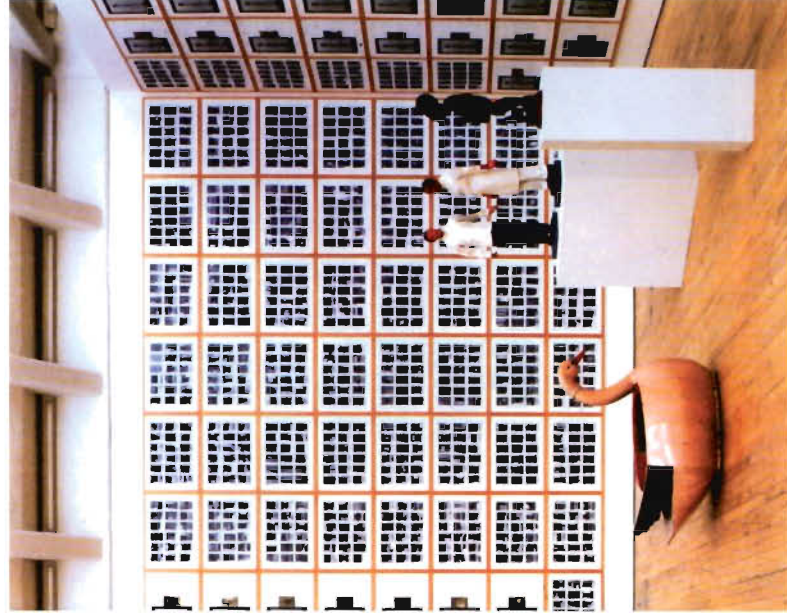
de ciudades, paisajes y lugares turísticos, fotos de estrellas del celuloide, tarjetas de visita, cubiertas de los semanarios alemanes *Der Spiegel* y *Der Stern*, diagramas geométricos, pósters de la Revolución Rusa, páginas de un calendario artístico con acuarelas de artistas románticos, articuladas bajo un ritmo discontinuo.

El archivo virtual

Ya en los años noventa se asiste a una verdadera «fiebre» del archivo como una manera de crear una vía propia dentro de las estrategias apropiacionistas y deconstructivistas de la posmodernidad, caracterizadas, al igual que ocurre al archivo, por el cuestionamiento de la representación y la autoría: la cita se convierte en una recolección, tal como reza el título de la que fue la primera exposición dedicada al archivo *Deep Storage: Collecting, Archiving, Storing in Art*, de 1998-1999, una exposición en la que Ingrid Schaffner explica cómo la noción de «almacenamiento» hace tanto alusión a la memoria (cosas guardadas como recuerdos) como a la historia (cosas salvadas como información), sin olvidar lo virtual como una forma ideal de conservar y guardar esta misma cultura material.

Antes de esta exposición inaugural, «la fiebre del archivo» llegó de la mano de Derrida y el texto de la conferencia pronunciada el 5 de junio de 1994 en la North London Freud House de Londres en el coloquio internacional *Memory: The Question of Archives* en la que buscó dar respuestas a preguntas como ¿Por qué reelaborar hoy en día un concepto del archivo en una sola y misma configuración, a la vez, técnica y política, ética y jurídica? y ¿No es preciso distinguir el archivo de aquello a lo que se le ha reducido con demasiada frecuencia, la experiencia de la memoria, y el retorno al olvido, pero también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumiendo cuentas, la búsqueda del tiempo perdido?

Es en el marco de esta conferencia, titulada «El concepto de archivo. Una impresión freudiana», donde Derrida avanza otra dimensión del archivo, la condición «inmaterial» que relaciona el psicoanálisis de Freud con la naturaleza «espectral» del archivo en Internet. De la misma manera que la teoría del psicoanálisis se transforma en una teoría del archivo o en una teoría de la memoria (en lo que se conoce como «bloc mágico» —*der Wunderblock*—, un modelo técnico de máquina-herramienta que según Freud representa el «afuera» de la memoria), también el archivo digital en Internet se caracteri-



za por un flujo continuo de datos (el equivalente de las «impresiones» en el psicoanálisis freudiano), sin geografía y sin restricciones temporales, con el consiguiente desplazamiento de la noción de almacenamiento, clasificación y consulta de la información, hacia la navegación y hacia los hipervínculos que relacionan las piezas de información.

Como afirma Derrida, «en el pasado el psicoanálisis no habría sido lo que fue si el e-mail no hubiera existido. Y en el *porvenir* no será ya lo que Freud y tantos psicoanalistas han anticipado, desde que el e-mail se ha hecho posible»¹⁹. Y sostiene Derrida: «Pero, asimismo, privilegio el inicio del e-mail por una razón más evidente: porque el correo electrónico está a punto de transformar todo el espacio público y privado de la humanidad, así como el límite entre lo privado, lo secreto y lo público o fenomenal»²⁰.

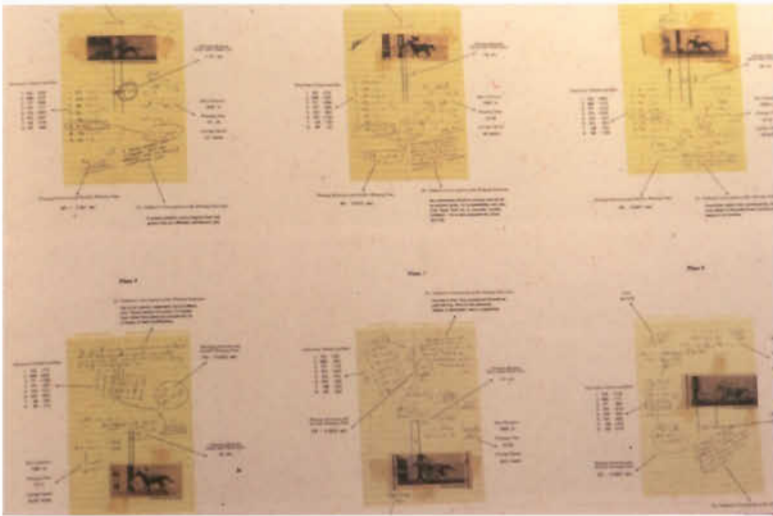
Es en el marco de esta nueva cultura de la memoria (vinculada a la «cultura digital») y del archivo donde, desde 1994 hasta la actualidad, algunos artistas como Antoni Muntadas, Vera Freckel, Pedro G. Romero, Daniel García Andújar o The Atlas Group, entre muchos otros, han realizado las primeras contribuciones al respecto. Y en todos los casos con obras que han transformado profundamente la naturaleza del archivo. Éste, más que ser un conjunto de objetos (carpetas, libros, obras de arte, almacenados en determinados lugares), se convierte en un continuo flujo de datos, al margen de toda geografía o contenedor, sin ningún tipo de restricción temporal.

Lo que nos parece más apasionante es como la digitalización nos lleva de lleno a otro concepto de gran interés: la trans-archivación, pues la organización de la memoria clásica (la psicoanalítica) cede su terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos. Y en este sentido se puede llegar a la conclusión de que en realidad «no hay memoria»: «Los procesos de conexión de las bases de datos señalan el principio de una relación con el conocimiento que disuelve la jerarquía asociada con el clásico archivo. El archivo generativo, el paradigma del archivo, dentro de la genuina cultura digital, está siendo reemplazado por muestreos, un casuístico acceso directo a las señales»²¹.

19 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 24.

20 *Ibidem*, p. 25.

21 Wolfgang Ernst, «The Archive as Metaphor», en *(No) Memory* 7, 2004, pp. 51-52.



Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994
The Atlas Group, *The Atlas Group Archive*

DE LOS USOS Y DESVENTAJAS DEL ARCHIVO PARA EL ARTE

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

Este texto surgió de una invitación para hablar sobre el archivo en el contexto de un museo de arte moderno. No deja de ser curioso, por tanto, que no se contara entre los invitados con un solo archivero, que nadie esperara que nos pusiéramos a hablar de métodos de selección, clasificación, conservación y consulta, o de lo quiera que hablen los archiveros cuando nadie les escucha. Con un plantel básicamente compuesto de historiadores del arte, críticos, artistas y diletantes varios (lo de varios es por no sentirme tan sola en esto del diletantismo), se sobreentendió que íbamos a hablar de otras cosas. Es decir, sólo acertamos a definir negativamente aquello que nos reunía. Esta puesta en escena con este reparto hubiera sido bastante improbable si durante las dos últimas décadas no nos hubiera dado por hablar del archivo en todas sus variedades, como si su relación con el arte resultara evidente. Ahora, después de tantos años de aceptar tácitamente al archivo como «palabra clave»¹, da cierto pudor levantar la mano en ese tipo de encuentros para preguntar si alguien sabe exactamente de qué se supone que veníamos a hablar.

Rebuscando por ahí me encontré con esta aclaración, cortesía de Beatrice von Bismarck. Según ella, el «archivo» ha servido para aludir, entre otras cosas, a «... la orientación hacia el pasado, la búsqueda de una visión de futuro en el cambio de milenio... las esperanzas y especulaciones aso-

ciadas a la memoria, la capacidad de procesamiento de los medios digitales y la investigación sobre la potencia y el funcionamiento de la memoria humana». La misma autora aventura que, dentro del mundo del arte, los puntos de referencia de los que suelen partir los debates sobre el archivo son: «la cultura entendida como legado nacional, la musealización de la sociedad, el papel y las tareas de los archivos culturales en la era de la economización y la globalización, la función de los monumentos y las conmemoraciones en conjunción con los procesos de memoria, o las consecuencias sociales y políticas del procesamiento digital de la imagen...»².

Cuando nos ceñimos —como parece pertinente hacer aquí— a la recepción del término archivo dentro de lo que nos ha dado por llamar «teoría» del arte³, nos damos cuenta de que el término toma fuerza en un momento que Bismarck llama «el cambio de milenio» y que, siendo económicos, podríamos llamar «los noventa» (siempre que no nos tomemos la década al pie de la letra), ese intervalo entrecomillado por los acontecimientos de 1989 y 2001⁴. Son los años en los que el temible virus del milenio vaticinaba que de-

- 1 El gusto por referirse a ciertas palabras como términos clave —o *keywords*— debe mucho al influyente estudio de Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (Londres, Fontana Press, 1976). Sin embargo, mientras que Williams aclaraba que «cada una de estas palabras... literalmente demandó mi atención porque el problema de su significado me parecía que estaba inextricablemente ligado al problema que se utilizaba para debatir» (p. 15, cursivas mías), en la época de Google y la lectura acelerada de *abstracts*, los términos clave (y/o de busca) se imponen cada vez más como guías de navegación esenciales en un «archivo» de información en constante crecimiento. Quizás por eso, el carácter *problemático* de su significado se pasa por alto con pasmosa regularidad.
- 2 Beatrice von Bismarck, «Interarchive. Preface», en *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Colonia, Walther König, 2002, p. 417.
- 3 Participo de cierta suspicacia ante el término «teoría». Como Jean-Jacques Lecercle ha apuntado en otro contexto [*Radical Philosophy* 109, septiembre-octubre 2001, p. 36], todos sabemos qué son las teorías (en plural) para las ciencias exactas (por ejemplo, las teorías sobre el origen del universo) y el término no suena tan extraño cuando se singulariza en una *teoría* (por ejemplo, «la teoría de la evolución»), pero utilizado del mismo modo que «medicina» o «contabilidad» (como cuando decimos que alguien «se dedica a la teoría») resulta, si lo pensamos bien, verdaderamente peculiar. Una *teoría del arte* quizás no pudiera ser otra cosa que una teoría sobre lo que el arte es y, sin embargo, si hay algo que nos queda claro de ésta es que, muy sensatamente, permanece indiferente a cuestiones ontológicas. Este énfasis en la «teoría» se apoya en una escisión entre teoría e historia que hizo posible excluir a la última del ejercicio de la primera. Una diáfana exposición de las consecuencias de esta escisión aparece en el capítulo «Estructuras» de Krzysztof Pomian, *El orden del tiempo*, Madrid, Júcar, 1990, pp. 189-245.

bido a un fallo informático la civilización iba a llegar a su fin (léase *finis*). De ese modo, el destino demostraba su habitual ironía al elegir para fulminarnos justo el momento en que —después de habernos hermanado todos en un capitalismo triunfante de alcance planetario— nos maravillábamos colectivamente de no haber caído en la cuenta —hasta que Fukuyama nos avisó— de que vivíamos en el mejor de los mundos posibles y en el tan cacareado fin de la historia (aquí, léase *telos*). Todo eso para que el once de septiembre y la entrada en guerra acabaran con ese embeleso conmemorativo-apocalíptico recordándonos que la historia no estaba ni por agotarse ni por culminarse. Fueron también los años en los que todos nuestros vaticinios respecto a lo que iba a poder hacer por nosotros aquello que entonces llamábamos «la autotopista de la información» se quedaban desfasados a una velocidad vertiginosa. Algunos porque pasaron al cajón de lo no-realizado⁴. Otros, la mayoría, porque Internet consiguió superar nuestras expectativas más salvajes, sobre todo las que concernían a su capacidad para almacenar datos y facilitar nuestro acceso a ellos. Para entonces, los pioneros de la nueva historia del arte y la nueva museología angloamericana habían dejado de ser pioneros para convertirse en catedráticos adosados a programas que enseñaban a enfrentarse a una versión de las cosas (la «vieja») que ya no ofrecía resistencia académica, pues (apenas) nadie la enseñaba ya. Y en medio de todo esto, el conceptual recogía su carné de pensionista de manos de una generación (definida sobre todo como *post-* o *neo-* algo) que no parecía tener ninguna prisa por cumplir su deber freudiano y ocuparse de matar al padre, sintién-

4 Una lista breve de algunos textos publicados entonces que hoy siguen siendo reproducidos y citados, pasaría por: «The Body and the Archive», de Allan Sekula (1986); «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions» (1990) y «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive» (1993) de Benjamin H. Buchloh, «Archive without Museums» (1996), «Archives of Modern Art» (2002) y «An Archival Impulse» (2004) de Hal Foster y «Perpetual Inventory» (1999) de Rosalind Krauss. Desde entonces, el interés por el archivo, lejos de debilitarse, se ha consolidado hasta tal punto que el tono de diagnóstico incipiente de los textos de hace una década se ha abandonado en pos de una completa naturalización del término. En este sentido es ilustrativa la publicación de la excelente antología de Charles Merewether, *The Archive*, Londres, Whitechapel, 2007, dentro de la serie «*Documents of Contemporary Art*» (cursivas mías).

5 Entre ellos, tristemente, lo que ya en 1998 Faith Wilding calificó de *utopianismo de red* en referencia explícita a ciertas posiciones feministas, véase «Where's the Feminism in Cyberfeminism», en *n paradoxa* 2, 1998, pp. 6-12.

dose, más bien, en la obligación de ponerse a escribir su historia. También por entonces dos nuevas disciplinas irrumpen con fuerza en el panorama académico occidental, desplazando parcialmente tanto a la historia del arte como a la museología: los estudios visuales por un lado y los estudios curatoriales por el otro.

Si volvemos ahora al amplio campo de alusiones que enumera Bismarck, no puede sorprender la ansiedad que revela respecto a la posibilidad de posicionarnos en un continuo histórico («orientación hacia el pasado... búsqueda de una visión de futuro») y a unas tecnologías de gestión documental cada vez más sofisticadas y abrumadoras («capacidad de procesamiento de los medios digitales... musealización... archivos culturales... monumentos y conmemoraciones...»). Está claro que esa manía por el archivo que ha poseído a artistas y asociados tiene que ver con la historia y, de un modo impreciso pero recurrente, con la memoria. Esto ya es significativo, pues lo cierto es que en su sentido más básico —el de institución encargada de custodiar documentos— el archivo es, precisamente, sintomático de una fractura entre memoria e historia, de la imposibilidad (en sí misma histórica) de seguir pensando en la historia como una memoria vital colectiva, transmitida de generación en generación.

Al igual que las bibliotecas y los museos, los archivos fueron herramientas de la empresa de consolidación de una historia disciplinar positivista, externalizada y metodológica que animó el siglo XIX⁶. Formaron parte del disfraz de objetivismo epistemológico con el que se armó el proyecto de construcción de una Historia única y total, sirviendo para construir la imagen una memoria colectiva que ya no podía ser directamente experimentada, sólo representada. Con el tiempo, y a pesar de la creciente montaña de documentos que tenemos a nuestra disposición, hemos perdido la fe en la capacidad de esta empresa para cumplir con lo prometido por Ranke y mostrarnos el pasado «tal y como realmente fue». Lo que hemos ganado es una mayor conciencia del poder que las narraciones del pasado ejercen sobre nuestro presente, y de la autoridad que delegamos en aquellos a los que confiamos la tarea de construirla.

6 Un buen recuento de esta transición aparece en Jacques Le Goff, *Memory and History*, Nueva York, Columbia University Press, 1992, esp. pp. 90-216.

En el esfuerzo colectivo, fragmentario y conflictivo por reclamar esta tarea, la práctica artística ha reivindicado su papel, o incluso su particular capacidad, para articular y poner de relieve el artificio inherente a cualquier intento de re-construir el pasado. Con mayor o menor esmero, un número creciente de artistas ha adoptado el *modus operandi* del archivero, recopilando y sistematizando materiales históricos, ya sean éstos encontrados o recreados, como parte sustancial de su producción. El «archivo» se ha convertido en un término genérico para referirse a esta estrategia, pero la heterogeneidad de las prácticas en las que se integra y de las lecturas que suscita es tal que no creo que nos juguemos gran cosa registrando una obra como perteneciente a este difuso género⁷. Mi propósito aquí es otro. Trataré de preguntarme sólo sobre el gusto por recurrir al archivo como modelo *expositivo* justo en el momento en el que —a falta de crítica— la exposición se ha impuesto como uno de los instrumentos más poderosos de conformación de canon (un poder que comparte solamente, y en condición de desventaja, con el mercado). Me interesa explorar a qué responde esta tendencia y qué consecuencias tiene para nuestra forma de concebir e historiar el arte hoy.

Como punto de partida, me referiré a un documento de mi archivo personal, una entrevista que grabé hace ya muchos años con un respetable —y por mi parte muy respetado— director de museo. Un señor al que nunca había visto yo aspecto de archivero. En ella me decía literalmente lo siguiente: «... las colecciones, quieras o no, tienen una línea patrimonial, masculina, objetual, lineal», pero no así los archivos, según él los archivos «permiten múltiples navegaciones, de modo que no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, entre documento y obra, la noción

7 Entre los intentos de definir el género, véase, por ejemplo, Benjamin H. Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive» (*October*, vol. 88, primavera, 1999, pp. 117-145); Hal Foster, «An Archival Impulse» (*October*, vol. 110, otoño, 2004, pp. 3-22), o Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureocracy* (Cambridge, MIT Press, 2008). Entre las numerosas exposiciones/catálogos conformadas en torno a éste, se encuentran, *Deep Storage* (ed. I. Schaffner, Prestel, 1998); *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (ed. B. Bismarck, Walther König, 2002); *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (ed. O. Enwezor, Steidl, 2008) y sólo en el último año *Archive Generation* (Castello Sforzesco, Milán, 2010), *Lost and Found: Queering the Archive* (Bildmuseet, Umea, 2010); *Critique of Archival Reason* (Royal Hibernian Academy, Dublin, 2010) y *A History of Irritated Material* (Raven Row, Londres, 2010).

de autoridad cambia... quien tiene el archivo, tiene la clave. Un archivo implica conocimiento, implica promover el conocimiento y no tanto el mercado».

La declaración me pareció sorprendente, me lo sigue pareciendo. ¿Por qué sólo un archivo y no una colección permite múltiples navegaciones? ¿Por qué sólo un archivo implica conocimiento? ¿Por qué no promueve el mercado? Las preguntas parecen querer responderse en base a la primera frase, «no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, entre documento y obra», y luego «la noción de autoridad cambia». Si «obras mayores y secundarias», «documentos y obras» se sitúan en un sólo plano de jerarquía expositiva, entonces ¿a qué orden externo se apelaba para discriminar internamente entre obras mayores y menores, entre documentos y obras? ¿Sabía él distinguir entre ellas y trataba de ocultárnoslo? Y si lo hacía ¿era esto compatible con el deseo de diluir su propia autoridad? Él mismo nos responde: «quien tiene el archivo tiene la clave». A pesar de la aparente incongruencia, nuestro director bien merece el beneficio de la duda. Lo cierto es que no cuesta imaginar por qué el museo —que apenas ha conseguido sacudirse su sambenito de mausoleo para reconvertirse en parque temático de las clases creativas— resulta una modelo incómodo. Más difícil es entender por qué el archivo se propone como una alternativa preferible.

No parece muy discutible que todos los museos de arte contienen ya un archivo. Si nos guiamos por una definición foucaultiana que ha tenido un éxito inusitado entre nuestra bibliografía: «el archivo es, en primer lugar, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares»⁸. Este archivo (que Foucault utiliza de forma intercambiable con la *episteme*), se adivina en el museo a través de las fronteras que éste impone a su objeto para hacerlo coincidir con lo ya dado. Pero este archivo no puede proponerse como una meta, pues sería, al contrario, el «*a priori* histórico» en el que estamos siempre ya inmersos, cuyas reglas no podemos conocer hasta haberlas dejado atrás y más allá del cual no nos es dado ver. No es fácil discernir cuál sería su atractivo o fuerza crítica. Detectar el orden de los archivos

8 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 219.

pasados tiene su utilidad, pero ésta es limitada, la mirada arqueológica es capaz apenas de construir «monumentos irónicos»⁹ que sólo se hacen visibles en la distancia histórica. Acorde con esta orientación, carece —fatalmente— de futuridad.

Por otro lado, si nos tomamos en serio la tarea de transformar el museo en archivo —y entendemos archivo en esta ocasión de un modo más que metafórico— nos enfrentaremos inmediatamente con un obstáculo técnico. Una colección se compone de objetos sustraídos de su lugar en la praxis vital y re-contextualizados dentro de un orden creado por la propia institución en el acto de coleccionar. El fondo documental, por el contrario, es el conjunto de huellas de ciertas acciones, los registros que deja tras de sí una actividad en el orden que ella misma genera al desempeñarse. Esto es así, por lo menos, en la medida en que estemos dispuestos a respetar ciertos principios básicos de la archivística, según los cuales los registros provenientes de una misma fuente no deben separarse ni mezclarse con otros de distinta proveniencia (*respect de fonds*) y el orden original en el que los registros fueron creados y mantenidos debe ser preservado por el archivero (*Registraturprinzip*). La frontera que separa el archivo del museo de la colección de arte, aunque móvil y variable, se antoja entonces infranqueable.

Todo en el museo apunta en la dirección opuesta a la del principio de proveniencia. Podría decirse, incluso, que esta contra-dirección fue la condición de posibilidad para la emergencia del museo de arte moderno. Para reconciliarse con la idea de reunir y preservar una enorme cantidad de artefactos, que a todas luces contradecían sus ideales (estatuas religiosas, retratos de *émigrés*), el palacio del Louvre, convertido extravagante y revolucionariamente en un (en el primer) museo de arte moderno, tuvo que llevar a cabo un ejercicio de racionalización sorprendentemente efectivo y duradero.

En el léxico militar y preciso que adoptarían poco después las tropas napoleónicas, el museo debía anexionar y liberar estos artefactos de

9 La expresión proviene del útil comentario a las limitaciones del método arqueológico en relación al desarrollo posterior del pensamiento foucaultiano que aparece en David Owen, *Maturity and Modernity Nietzsche, Weber, Foucault and the Ambivalence of Reason*, Londres, Routledge, 1994, esp. caps. 8 y 9.

su función y destino original. Quedaban inauguradas así la obra de arte moderno y la operación básica del museo¹⁰.

Si atendemos, sin embargo, a algunos argumentos recientes de Boris Groys, podríamos pensar que lo llovido desde entonces ha abierto, o incluso forzado, la posibilidad de pensar en el museo como archivo. La operación museística ha quedado hoy invertida. Si antaño el conservador del museo debía devaluar los iconos sagrados convirtiéndolos en meras obras de arte, el comisario contemporáneo se encarga ahora de revalorizar cosas ordinarias y profanas, para convertirlas no ya en obras de arte sino en *documentación artística*. Lo que nos sale al paso en los museos ya no es, estrictamente hablando, arte en sí mismo, sino documentación, documentos que hacen referencia al arte. Mientras que el arte que entraba en el Louvre lo hacía como el producto final de la vida (el icono desacralizado como el resto del culto), justificando la repetida caracterización del museo como institución funérea, la documentación de arte no es sino el subproducto de la vida misma, de la pura práctica de lo que Groys llama una «vida artística». El arte, nos dice, «se convierte en una forma de vida, mientras que la obra de arte se convierte en no-arte, en mera documentación de esta forma de vida», y nos proporciona una lista de ejemplos sobradamente familiares, «intervenciones complejas y variadas en la vida cotidiana, procesos largos y complicados de discusión y análisis, la creación de circunstancias de habitación inusuales, la investigación artística sobre la recepción del arte en varias culturas y contextos y las acciones artísticas políticamente motivadas. Ninguna de estas actividades artísticas puede ser presentada de otro modo que no sea mediante la documentación artística, ya que desde el principio ninguna de ellas sirve para producir una obra en la que el arte en sí pueda manifestarse»¹¹.

La idea del arte como documento bajo lo que Groys llama un régimen de «igualdad de derechos estéticos»¹² nos lleva de vuelta al museo-archivo de Borja-Villel, cuya pertinencia parece ahora reforzada. Si las vanguardias

10 Al respecto, véase el fascinante recuento de Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley, University of California Press, 1994).

11 Boris Groys, *Art Power*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2008, p. 54 (cursivas mías)

12 *Ibidem*, p. 15.

establecieron una *lucha por el reconocimiento estético* de la que salieron triunfantes, la «igualdad estética» de todas las formas y soportes visuales ya ha sido, en principio, establecida. En este régimen, el que Thierry de Duve denominó como el del «arte genérico», cualquier cosa y lo que sea puede ser arte o, para seguir con Groys, puede *hacer referencia* al arte¹³. De hecho, el museo devenido archivo cultural sólo pervive gracias a los ítems que puntualmente va integrando desde su otro, lo que Groys llama el espacio de lo profano, que funciona como una fuente aparentemente inagotable de recursos susceptibles de devenir museables¹⁴. El museo-archivo de este régimen de igualdad de derechos estéticos en el que no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, en el que documento y obra permanecen indistintos suscita, sin embargo, nuevas preguntas. Si la realidad no es más que «la suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas»¹⁵, definida sólo como el afuera del museo-archivo a la espera de su integración en éste ¿qué realidad *material* posee —si es que posee alguna— ese arte al que la documentación acumulada en el museo-archivo hace referencia? ¿Cuál es la lógica de esa integración, la lógica generativa del museo-archivo y —por extensión— de la documentación artística? ¿Es meramente acumulativa? Y si no, ¿qué permite identificar ciertas actividades como artísticas y, por tanto, susceptibles de ser documentadas? ¿En qué consiste, por ejemplo, la «vida artística»?

Aquí Groys nos remite directamente a un viejo concepto: lo nuevo. Sólo lo que es nuevo en relación a lo ya existente en el museo-archivo es susceptible de ser integrado en éste. «Sólo lo nuevo puede ser reconocido por *la mirada entrenada en el museo* como real, presente y vivo. Si repites un arte que ya ha sido coleccionado, tu arte es calificado por el museo como mero *kitsch* y rechazado»¹⁶. De repente, nos encontramos con un

13 Véase Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge-Londres, MIT Press, 1996), especialmente el capítulo 5 y también la excelente reseña de Jason Gaiger, «Art After Beauty: the Retrieval of Aesthetic Judgement» (*Art History* 20:4, 1997, pp. 611-616), que problematiza el uso que hace De Duve de las teorías de Saul Kripke sobre el nombre propio.

14 Véase Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005, especialmente el capítulo 2.

15 Boris Groys, *Art Power*, p. 24.

16 *Ibidem*, p. 25 (cursivas mías).

Groys que nos recuerda (seguramente con voluntad polémica) al más clásico Greenberg. Pero si para Greenberg es el soporte el que establece límites y constreñimientos a la práctica artística, para Groys es el museo-archivo el que determina negativamente el arte posible. Es éste el que genera en cada artista un «comisario interior» que funciona como el *demon* de Sócrates, indicándole aquello que ya no puede hacer puesto que ya ha sido archivado. Si Greenberg investía a su heroico artista de vanguardia de una «conciencia histórica superior»¹⁷, ésta queda, con Groys, reducida a un mínimo común denominador en la aparente universalidad y consiguiente banalidad de ese archivo en el que, como en el Arca de Noé, *todo cabe por lo menos una vez*.

Es en este punto donde el argumento de Groys comienza a parecer menos convincente, puntuado como está por frecuentes contradicciones internas. En un primer momento, recurriendo a Kierkegaard, Groys especifica que lo nuevo no puede ser sólo diferente de lo ya archivado, sino que esta diferencia debe ser en sí misma nueva e irreconocible; algo más adelante, lo nuevo deja de ser una categoría temporal para (de forma característicamente postmoderna) convertirse sólo en un problema espacial, es nuevo aquello que está (aún) fuera del museo, pero sólo un poco más tarde esa diferencia más allá de la diferencia kierkegaardiana se convierte en «una diferencia no en la forma, sino en el tiempo» reducida al hecho de que aquello que es trasladado al contexto del museo-archivo ve su longevidad incrementada¹⁸. En último término, Groys sólo ofrece un argumento circular¹⁹. Lo susceptible de entrar en el museo-archivo es lo nuevo y lo nuevo, a su vez, es aquello que por virtud de haber entrado en el museo-archivo se ha diferenciado (de sí mismo) gracias a una recién adquirida longevidad.

Groys depende funcionalmente de una idea de museo que al mismo tiempo rechaza de forma explícita. Aunque «el ideal moderno de un espacio museístico universal y transparente (en cuanto que representación de

17 Véase Clement Greenberg, «Avant-garde and Kitsch» [1939], en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1 (John O'Brian, ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22.

18 Boris Groys, *Art Power*, pp. 28-30, 34 y 36.

19 Al hacerlo, se acerca también, sin pretenderlo, a una teoría institucional del arte a la George Dickie. Véase *The Art Circle*, Chicago, Chicago Spectrum Press, 1997.

la historia del arte universal) es irrealizable y puramente ideológico», reclama el museo como la sede privilegiada (incluso única) de la representación histórica²⁰. Sólo en el museo, nos dice, tenemos «la oportunidad para diferenciar entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente... los museos son los repositorios de la memoria histórica... en este sentido, sólo el museo puede servir como la sede de una comparación histórica sistemática que nos permita ver lo que verdaderamente es diferente, nuevo y contemporáneo... Si esta comparación no es posible, cualquier pretensión de diferencia e identidad estará hueca y exenta de fundamento...»²¹. Pero ninguna comparación histórica *sistemática* es posible en los términos que él mismo propone; para ello Groys debe introducir un *deus ex machina* que encuentra en el «comisario independiente», investido de una inefable capacidad para discernir entre lo nuevo y lo antiguo. Una capacidad que el comisario (que aquí sustituye funcionalmente al sujeto trascendental de la historia) adquiere por virtud de poseer esa sagaz «mirada entrenada en el museo». A pesar de lo pedestre de la pregunta, hay que hacerla: ¿en qué museo se entrena esta mirada? Si es en el museo contemporáneo que Groys describe, en el que las obras funcionan sólo como ilustraciones de un relato más entre una multitud de relatos curatoriales efímeros, enfrentados, parciales y en constante flujo, el entrenamiento no servirá para distinguir lo archivado de lo aún por archivar (las *air-miles*, realmente, no dan para tanto). Si debe entrenarse en ese espectral museo universalista, su existencia dependerá de la continuidad —aún cuando sólo sea ideológica— de aquello que justamente pretende reemplazar. Ahí reside el conservadurismo latente de esta postura.

Si los *cul-de-sacs* a los que regresa Groys merecen atención es porque suponen un intento particularmente sofisticado de escapar de un problema que comparte cualquier tentativa de construir esa imposible criatura: un archivo de arte. No es casual que sea en la categoría de lo nuevo donde encontramos el punto de inflexión —y de ruptura— de este intento. Desde el Romanticismo de Jena, la promesa emancipadora del arte se ha alojado precisamente ahí, en su pretendida capacidad para producir lo histórica y

20 Boris Groys, *Art Power*, p. 34.

21 *Ibidem*, p. 20.

cualitativamente nuevo, diferenciado de la mera novedad y preñado con la posibilidad de trascender las condiciones de existencia presentes.

El imperativo de lo «nuevo» acarrea entonces la esperanza de producir el futuro, de hacer que los hombres *construyan su propia historia sobre la pesadilla de la tradición*. Pero esta modernidad romántica, aunque preserva la forma del desarrollo dialéctico hegeliano, desecha el contexto sistemático que hace de este desarrollo una definición progresiva del absoluto²². En la medida en que pierde este horizonte, el imperativo de lo nuevo pierde también su fundamento y autoevidencia, quedando acosado permanentemente por el espectro de lo siempre-igual, cuya forma privilegiada, como explicó Walter Benjamin, es la de la mercancía²³.

Cuando la Historia se revela absurda, la batalla por la producción crítica de lo nuevo (cuyo tropo más evidente es la vanguardia) se desplaza al arte. El museo ha sido, al mismo tiempo, el terreno donde imaginar estas batallas²⁴ y donde este arte —moderno y romántico— se descubre más claramente como una invención (o una patraña)²⁵. Si el museo no puede ser más que un repositorio de promesas incumplidas, el resultado acumulado de juicios espurios emitidos en nombre del arte (de los que han dado buena

22 Véase Peter Osborne, «Modernism and Philosophy», *The Oxford Handbook on Modernism* (Peter Brooker et al., eds., Oxford, Oxford University Press, en imprenta) para una confrontación de dos genealogías enfrentadas de lo nuevo después de Hegel, una negativa (post-hegeliana) y otra afirmativa (post-nietzscheana). Un intento de escapar el panlogicismo y excepcionalismo al que parecen condenar estas opciones se ofrece en Wesley Phillips, «History or Counter-Tradition? The System of Freedom after Walter Benjamin» (*Critical Horizons*, vol. 11, enero 2010, pp. 99-118).

23 Véase Walter Benjamin, «Central Park», en *Collected Writings*, vol. 4 (Cambridge, Belknap Press, 2006, pp. 161-199); véase también, Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Londres, Continuum, 2004, pp. 28-29) sobre la convergencia de la obra de arte y la mercancía.

24 «Toda obra de arte aspira [al ocaso del arte] cuando quiere llevar a la muerte a todas las demás... La tolerancia estética, que valora directamente las obras artísticas en su limitación sin romperla, lleva a éstas al falso ocaso, el de figurar unas al lado de otras, en el que a cada una le es negada su particular pretensión», Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998, p. 73 (cursivas mías).

25 Tal y como aseguran Paul Kristeller en «The Modern System of the Arts» (*Journal of the History of Ideas* 12, 1951, pp. 496-527 y 13, pp. 17-46) y, más recientemente, Larry Shiner en *The Invention of Art* (Chicago, University of Chicago Press, 2001) y Jean-Marie Schaeffer en *Art of the Modern Age* (New Jersey, Princeton University Press, 2000). Que esto deba causar algún tipo de escándalo es ya harina de otro costal.

cuenta la nueva museología y la crítica institucional), quizás no tenga ya sentido seguir defendiendo su existencia. Pero el arte (que efectivamente no se encarna en sus objetos) no posee otra existencia que la que otorga el ejercicio crítico y estará en todo a la altura de éste²⁶. Es por esto por lo que no es posible desvestir al arte de su promesa, suspender la crítica y meramente documentar su actividad. La oximorónica idea del archivo de arte se puede resolver sólo en dos direcciones. Si el archivo mantiene un interés activo, si se trata de un archivo vivo, éste apuntará hacia la terrorífica idea de la documentación total de la vida. Si el archivo está estático, si hablamos aquí de un archivo muerto, no podrá ofrecer más que el repositorio de lo que fue una ilusión ya agotada, esperando acaso su futura reavivación.

26 El sentido en el que la crítica *completa* el arte ha sido desarrollado por Walter Benjamin en «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán» y «Las afinidades electivas», en *Obras completas. Libro I* (Madrid, Abada, 2006).

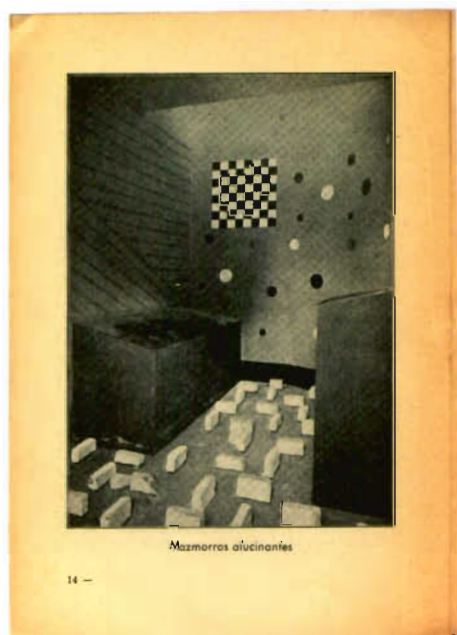
L.- CARNET '37

JUAN JOSÉ LAHUERTA

En un mercadillo de Barcelona, en un cesto lleno de libros viejos y papeles, di hace algún tiempo con esta libreta, en realidad dos en una, de hojas cuadriculadas, cosidas, encuadernadas con tapas de hule negro, unidas por un lomo común en cuyo pliegue interior una pestaña servía para sujetar un lápiz que ya no estaba. El formato es vertical, 14 x 9,5 x 1 cm, las puntas redondeadas y los cortes pintados de rojo. Está escrita con letra firme en tinta sepia y algunas hojas han sido arrancadas. En un par de ocasiones los textos, fragmentarios, se interrumpen con dibujos, y en la última página utilizada hay pegada una fotografía. El autor demuestra una cierta prudencia, ya que no menciona prácticamente ningún nombre propio, sino sólo iniciales. La mayoría de ellas, como se verá en las notas que acompañan mi transcripción, corresponden a lugares y artistas de la Bauhaus en el momento de su traslado de Weimar a Dessau, entre 1922 y 1926 aproximadamente. Si tenemos en cuenta que el '37 del título corresponde sin duda al año en que estos borradores han sido escritos, y que su autor se refiere en un momento dado a sus andanzas de «quince años» atrás, vemos cómo fechas y lugares coinciden, de modo que durante tres o cuatro años nuestro personaje debió de moverse con una cierta facilidad en esos ambientes, tal vez haciéndose pasar por lo que no era —corresponsal de una revista, músico y arquitecto—, como se deduce de sus notas, interesado sobre todo por los efectos psicológicos del color, la composición y el espacio, por un lado, y por cuestiones de música, teatro y cine, por otro. Intereses todos ellos, por decirlo de algún modo, «aplicados». En todo caso hay

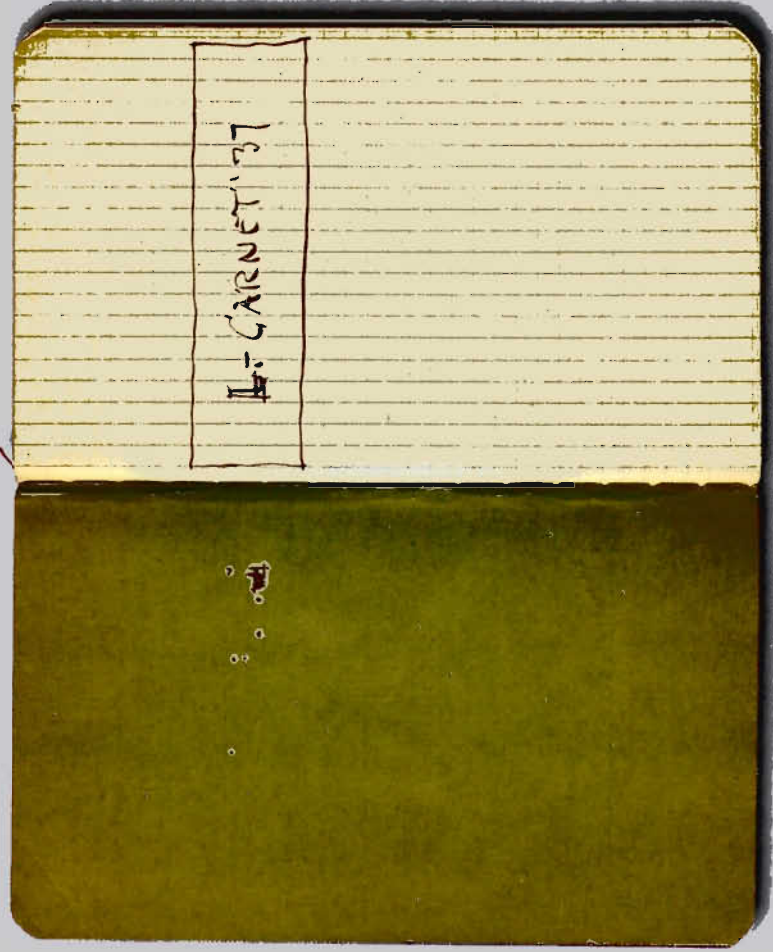
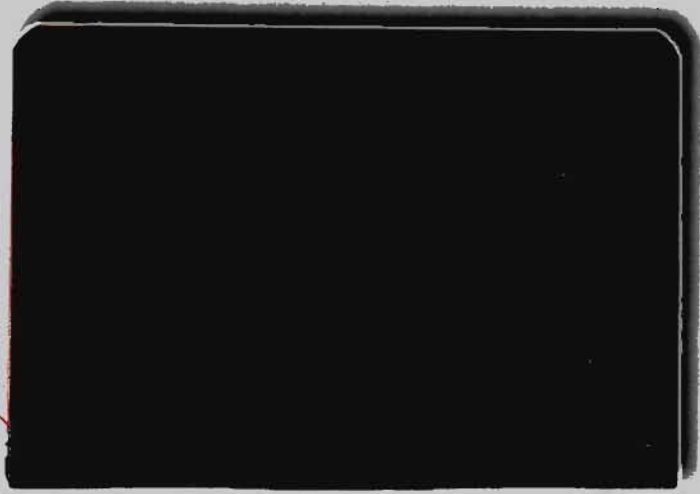
que resaltar que sus conocimientos de un determinado mundo alemán de vanguardia son de primera mano, absolutamente directos. Otras referencias a algunos textos del círculo surrealista parecen situarlo en París hacia 1928-1929, y, en fin, la alusión a determinados hechos, como por ejemplo algunas sesiones cinematográficas, nos lo muestran en Barcelona entre 1933 y 1935, al menos, y también ligado a los ambientes modernos. Lo más probable es, desde luego, que las notas que nos ocupan fueran escritas en esta ciudad, aunque no hemos podido deducir las identidades de aquellas personas a las que se dirige directamente: el tal Bouffon (uno de los pocos nombres que aparecen escritos) y F.F. En el título, *L. - Carnet '37*, escrito en la primera página, el número debe de corresponder, como ya hemos dicho, al año de redacción, mientras que la L. es, por ahora, un misterio: ¿tal vez la inicial del nombre del autor?

Hemos transcrito el texto directamente. Nuestras interpolaciones están en cursiva y las cosas que hemos podido averiguar o deducir, así como algunas aclaraciones elementales, en unas escuetas notas adjuntas. También hemos incluido las ilustraciones correspondientes a los temas aludidos, igualmente indicadas en la transcripción. Dejamos por ahora para otro momento el estudio más detallado de las conexiones, intenciones e ideas de este oscuro personaje, ya desde ahora clave para la comprensión de la vanguardia en España (aunque ya podemos adelantar que dichas investigaciones deberán necesariamente tener en cuenta libros como *Por qué hice las «chekas» de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*, de R.L. Chacón, publicado sin mención de editorial en Barcelona en 1939, o *Cómo funcionaban las checas de Barcelona*, publicado por el CIAS. Acción contra la III Internacional, en Barcelona también, sin fecha).



Por qué hice las «chekas» de Barcelona, 1939, portada.

Cómo funcionaban las checas de Barcelona, c. 1939, portada e ilustración interior.



Mussorgsky o Ravel? (Enterarse de si
eran judíos)

Muy Sr. Mio,
Tiene usted razón. P.K. es un
ingeniero cuando dice que los hechos
psíquicos son formas (Pädagogisches Ski-
zenbuch). Pero es ingeniero no porque no
tenga deje de tener razón, sino por todo
lo contrario. En verdad estos artistas
escritores no tienen ni idea de hasta
dónde puede llegar a ser cierto lo que
dicen tan alegremente. No saben cuánto se
lo agradecemos. Siempre me pregunto, ¿en
qué están pensando?
Respecto a las cuestiones que
hemos estado discutiendo últimamente, y
también en relación a la discusión que
hemos tenido sobre K. y otros elementos
como él, permítame que le recuerde cómo
todas las posibilidades de trabajo de
construcción de [ilegible] las descubri en
aquellas visitas que le comenté a la casa
y al estudio de D.
Hace ya muchos años, ¿quince tal
vez?, pero lo recuerdo como si fuese ahora,
en W.

[página en blanco y restos de varias hojas
arrancadas]

Mussorgsky o Ravel? (Enterarse de si
eran judíos)

Muy Sr. Mio,

Tiene usted razón. P.K.¹ es un
ingeniero cuando dice que los hechos
psíquicos son formas (Pädagogisches Ski-
zenbuch). Pero es ingeniero no porque no
tenga deje de tener razón, sino por todo
lo contrario. En verdad estos artistas
escritores no tienen ni idea de hasta
dónde puede llegar a ser cierto lo que
dicen tan alegremente. No saben cuánto se
lo agradecemos. Siempre me pregunto, ¿en
qué están pensando?

Respecto a las cuestiones que
hemos estado discutiendo últimamente, y
también en relación a la discusión que
hemos tenido sobre K. y otros elementos
como él, permítame que le recuerde cómo
todas las posibilidades de trabajo de
construcción de [ilegible] las descubri en
aquellas visitas que le comenté a la casa
y al estudio de D.

Hace ya muchos años, ¿quince tal
vez?, pero lo recuerdo como si fuese ahora,
en W.

- 1 Estas iniciales se refieren a Paul Klee, quien había dado conferencias sobre el color en la Bauhaus a partir de noviembre de 1922, reunidas en *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, aunque en realidad el título *Pädagogisches Skizzenbuch* corresponde al libro que Klee publicó en la colección de la Bauhaus en 1925, y es difícil encontrar en él las opiniones de nuestro autor, que parecen más bien interpretaciones libres. La K. que aparece más abajo podría volver a ser Klee o tal vez Kandinsky.

Al entrar allí estaba T.D. leyendo una revista, de pie, entre su mujer N. y aquel escultor del que nunca volvi a saber nada más, creo que se apellidaba Sch[ilegible] no sabría decirle^{2,3}.

Lo importante lo que me impresionó era el ambiente. La atmósfera. La gran cristalera creaba una luz diluida, casi me atrevería a decir, líquida, era como si se pudiesen tocar los granos del aire, y, en una habitación amueblada muy sobriamente (sólo había una mesa sobre dos caballetes con algunos rollos de papel encima, una silla y en la esquina del fondo una mesilla redonda alrededor de la que ellos estaban reunidos) (decir algo de la lámpara, que no se encendió a pesar de que poco a poco fue oscureciendo) pero en cuyas paredes colgaban dos composiciones verticales de D. Creo que una de ellas era un estudio a tamaño natural para una cristalera⁴. A D. le interesaba mucho la posibilidad de iluminar por detrás sus obras,

como si la luz surgiese de ellas mismas. Como si los colores fuesen de luz. Pero aquí no. Era un cartón en la pared, y por tanto sólo podía iluminarse desde fuera, desde la cristalera. Bien, pero lo que quiero decir

Volver a empezar. Preguntarse por es la cuestión de la luz y la composición abstracta, e intentar explicárselo.

Veamos:

Recuerdo el panel vertical, una composición de rectángulos con algunas diagonales. De repente descubrir que las diagonales eran hombres trabajando muy esquematizados. Duda entre puras diagonales

Al entrar allí estaba T.D. leyendo una revista, de pie, entre su mujer N. y aquel escultor del que nunca volvi a saber nada más, creo que se apellidaba Sch[ilegible] no sabría decirle^{2,3}.

Lo importante lo que me impresionó era el ambiente. La atmósfera. La gran cristalera creaba una luz diluida, casi me atrevería a decir, líquida, era como si se pudiesen tocar los granos del aire, y, en una habitación amueblada muy sobriamente (sólo había una mesa sobre dos caballetes con algunos rollos de papel encima, una silla y en la esquina del fondo una mesilla redonda alrededor de la que ellos estaban reunidos) (decir algo de la lámpara, que no se encendió a pesar de que poco a poco fue oscureciendo) pero en cuyas paredes colgaban dos composiciones verticales de D. Creo que una de ellas era un estudio a tamaño natural para una cristalera⁴. A D. le interesaba mucho la posibilidad de iluminar por detrás sus obras,

como si la luz surgiese de ellas mismas. Como si los colores fuesen de luz. Pero aquí no. Era un cartón en la pared, y por tanto sólo podía iluminarse desde fuera, desde la cristalera.

Bien, pero lo que le quiero decir

Volver a empezar. Preguntarse por es la cuestión de la luz y la composición abstracta, e intentar explicárselo.

Veamos:

Recuerdo el panel vertical, una composición de rectángulos con algunas diagonales.

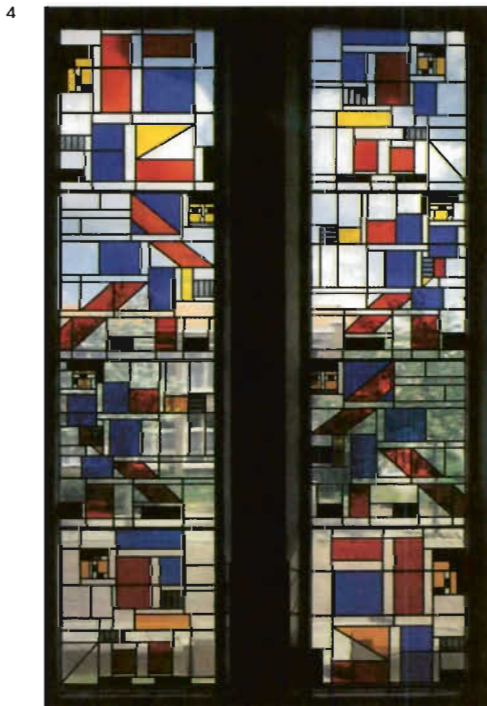
De repente, descubrir que las diagonales eran hombres trabajando muy esquematizados.

Duda entre puras diagonales

- 2 Sin duda se refiere al taller que Theo van Doesburg tenía en Weimar cuando impartió sus clases «De Stijl» en la Bauhaus, entre marzo y julio de 1922. N. tiene que ser Nelly y el escultor probablemente Harry Scheibe. Curiosamente existe una fotografía de febrero de 1922 en la que aparecen en el estudio estos tres personajes en una posición muy semejante a la que describe nuestro autor. Además, en la pared, puede verse la pintura a la que se refiere más abajo. Se trata, en efecto, de un boceto para la vidriera *Gran Pastoral* que Van Doesburg diseñó entre 1921 y 22 para la Escuela de Agricultura de Torenstraat, un proyecto de C. de Boer.



Theo van Doesburg, Nelly y Harry Scheibe en el taller del primero en Weimar, 1922



Theo van Doesburg, *Gran Pastoral*, 1921-1922. Vidrieras en la Escuela de Agricultura de Drachten

y hombres.
 Ver una cosa y la otra
 alternativamente.
 La duda se vuelve obsesión.
 Me distraigo de la conversación
 de mis huéspedes.
 Ellos creen en el plano, en
 los efectos de los colores entre
 ellos.
 Me hablan de la ley construc-
 tiva (Nieuwe Beelding) (aún creen que
 represento a la revista R).
 De los colores primarios sus-
 tractivos, amarillo-rojo-azul-
 y del eje del no-color, blanco y negro,
 un triángulo contra un eje que ya
 permite muchas composiciones.
 Hablan de la reducción de los co-
 lores naturales y todas sus tonali-
 dades a los colores primarios, que
 en realidad ya son esas figuras
 geométricas.
 Limitan la figura al rectángulo
 para de-limitar el color.
 Rectángulos, triángulo de color,
 eje de no-color. To-

do se reduce a un juego
 de ritmo y de timbre
 que encadena los
 conceptos.
 Y sin embargo, yo me obsesio-
 naba con otras cosas. Con ese
 ver aparecer y desaparecer casi
 imperceptiblemente las figuras de
 los sujetos trabajando surgiendo
 desde dentro el fondo de la compo-
 sición de rectángulos de colores,
 y luego ver cómo se sumergían otra
 vez. Estoy seguro de que hay un
 espacio muy fino entre el aparecer
 y el desaparecer de esos personajes
 en la geometría. Este sí que es un
 hecho psíquico convertido en for-
 ma. Esta es una forma convertida
 en hecho psíquico. En obsesión.

y hombres.
 Ver una cosa y la otra alternati-
 vamente.
 La duda se vuelve obsesión. Me dis-
 traigo de la conversación de mis
 huéspedes. Ellos creen en el plano,
 en los efectos de los colores entre
 ellos.
 Me hablan de la ley constructiva
 (Nieuwe Beelding) (aún creen que
 represento a la revista R).⁵
 De los colores primarios sustrac-
 tivos, amarillo-rojo-azul, y del
 eje del no-color, blanco y negro,
 un triángulo contra un eje que ya
 permite muchas composiciones.
 Hablan de la reducción de los co-
 lores naturales y todas sus tonali-
 dades a los colores primarios, que
 en realidad ya son esas figuras
 geométricas.
 Limitan la figura al rectángulo
 para de-limitar el color.
 Rectángulos, triángulo de color,
 eje de no-color. To-

do se reduce a un juego de ritmo y
 de timbre que encadena traba esos
 conceptos.
 Y sin embargo, yo me obsesio-
 naba con otras cosas. Con ese
 ver aparecer y desaparecer casi
 imperceptiblemente las figuras de
 los sujetos trabajando surgiendo
 desde dentro el fondo de la compo-
 sición de rectángulos de colores,
 y luego ver cómo se sumergían otra
 vez. Estoy seguro de que hay un
 espacio muy fino entre el aparecer
 y el desaparecer de esos personajes
 en la geometría. Este sí que es un
 hecho psíquico convertido en for-
 ma. Esta es una forma convertida
 en hecho psíquico. En obsesión.

- 5 Van Doesburg titulaba *De Stijl* como *Orgaan der Nieuwe Beelding*. No hemos podido averiguar a qué revista se refiere la R.

Como la acuarela de G.M., que transformó a las multitudes de la fotografía de VZ en bolas de colores. Aunque debió de ser el altavoz, quien las transformó. Lo importante no es la voz, sino el altavoz. ALUCINAR. Eso hacen las multitudes, que flotan como bolitas de colores. LA VOZ DE SU AMO. ¿Cómo se le ocurrió a M. usar esa fotografía, justamente esa, para felicitar a G. en su aniversario? Ni hecho apuesta!!! Las masas como espectáculo de sí mismas y el altavoz ¡Claro que todos alucinan! Bolitas de colores.

Puedo afinar.

Veamos:

Crean en un plano y en una relación de formas y colores. Rectángulos y diagonales. Ritmo y timbre. Pero todo eso va cambiando bajo dos circunstancias:
1/ La obsesión por una forma reconocible e irreconocible.
2/ La gradación atmosférica a medida que va oscureciendo afuera. (O sea: el tiempo la luz menguante y el como tiempo).

¡Y la música!!

Hay que trabajar en serio sobre esto

~~Hay~~

Como la acuarela de G.M., que transformó a las multitudes de la fotografía de VZ en bolas de colores. Aunque debió de ser el altavoz, quien las transformó. Lo importante no es la voz, sino el altavoz. ALUCINAR. Eso hacen las multitudes, que flotan como bolitas de colores. LA VOZ DE SU AMO. ¿Cómo se le ocurrió a M. usar esa fotografía, justamente esa, para felicitar a G. en su aniversario? Ni hecho apuesta!!! Las masas como espectáculo de sí mismas y el altavoz ¡Claro que todos alucinan! Bolitas de colores.^{6,7}

Puedo afinar.

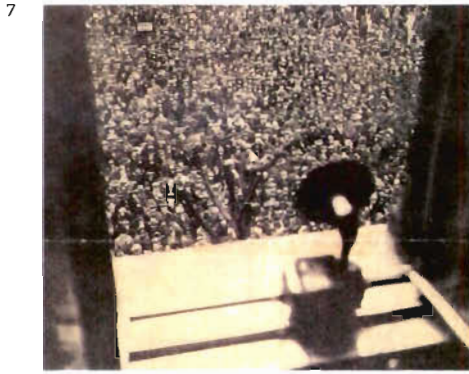
Veamos:

Crean en un plano y en una relación de formas y colores. Rectángulos y diagonales. Ritmo y timbre. Pero todo eso va cambiando bajo dos circunstancias:
1/ La obsesión por una forma reconocible e irreconocible.
2/ La gradación atmosférica a medida que va oscureciendo afuera. (O sea: el tiempo la luz menguante y el como tiempo)

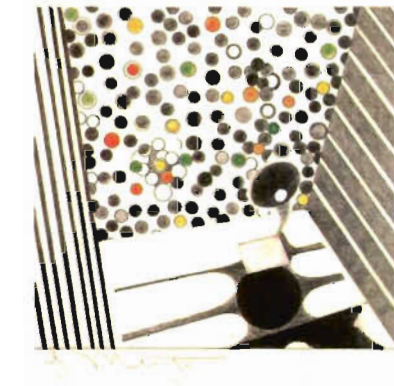
¡Y la música!!

Hay que trabajar en serio sobre esto

- 6 En 1924, para felicitar a Walter Gropius en su 41 aniversario, Moholy-Nagy organizó una carpeta con obras de seis profesores de la Bauhaus. Debían inspirarse en una fotografía aparecida en el suplemento *Zeitbilder*, del periódico *Vossische Zeitung*, en la que se veía en primer término un altavoz en una ventana frente a una multitud concentrada en la calle. Se supone que ese altavoz estaba retransmitiendo por primera vez a través de la radio los resultados de las elecciones. En su acuarela, Georg Muche convirtió a la multitud en círculos de colores.



Fotografía publicada en el suplemento *Zeitbilder* del periódico *Vossische Zeitung*, 1924



Georg Muche, lámina para la carpeta del 41 cumpleaños de Walter Gropius, 1924

(A B. --- Borrador)

Querido Buffon,
Berlín era entonces
muy distinto, como tú, amigo,
bien sabes. Hace diez o quince
años. No había otra ciudad mejor
en Europa. Actué Desde luego, ante
aquellas cafeteras, no se podía decir
que la música y la arquitectura
de variedades fueran esas hermanas
en las que piensan esos cerdos
estetas de la A.V.⁸, pero yo era
un Eupalinos tanto tocando el
banjo como pensando en mis
habitaciones. ¡Y qué habitaciones!
A veces creo que nadie ha
imaginado la síntesis como yo lo
hacía entonces... ¡sin pensar! Weimar
y Dessau no eran lo mismo.

Por aquí no vamos a ninguna
parte.

[página en blanco]

(A B. --- Borrador)

Querido Buffon,

Berlín era entonces muy distinto,
como tú, amigo, bien sabes. Hace diez o
quince años. No había otra ciudad mejor en
Europa. Actué Desde luego, ante aquellas
cafeteras, no se podía decir que la música y
la arquitectura música de variedades y arquitectura
de variedades fueran esas hermanas en las que
piensan esos cerdos estetas de la A.V.⁸,
pero yo era un Eupalinos tanto tocando el
banjo como pensando en mis habitaciones.
¡Y qué habitaciones! A veces creo que nadie
ha imaginado la síntesis como yo lo hacía
entonces... ¡sin pensar! Weimar y Dessau no
eran lo mismo.

Por aquí no vamos a ninguna parte.

- 8 La referencia que a continuación hace a Eupalinos nos hace pensar que se refiere a la revista *L'Architecture Vivante*, editada por Albert Morancé y dirigida por Jean Badovici, y que se había abierto en 1923 con una cita de *Eupalinos ou l'architecte*, de Valéry. Junto con *Cahiers d'Art*, editada también por Morancé y dirigida por Christian Zervos, representaban el proyecto de un arte moderno sincrético basado en la idea del *lyrisme contemporain*. Tanto Bataille en 1929 («Cheminée d'usine», *Documents*, n.6), como Dalí en 1930 («L'âne pourri», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.1) se habían referido con desprecio a los «cerdos», «estetas defensores del lirismo contemporáneo».

GESTALT:

Tengo que yo ~~soy~~ tengo que darle la vuelta al calcetín de esos ingenuos, a los psicólogos, a los isomorfistas, a los mazdaznan, (Mazdaznan: iluminados por Mazda! ¡sólo medio watt!) (buscar foto en N.) Po-bre J.I. Comedores de ajo.⁹ La experiencia es nuestra. Ya no habrá distinción entre el arte y la vida.

Vamos a ver:

Formas (artísticas, simbólicas, gráficas, psicológicas): ~~espaciales~~
Formas = (música, ruido, ~~terrazado~~ ilegible): no espaciales.

Unificación:

Organización
Estructura
Composición

Tridimensionalidad

- Gleichnis der Armonie (prestado a F.F. ver. otra vez, ^{Ad usum puerum} Froebel (idem))
- Punkt und Linie (idem más)

Se les puede tratar como a niños. Borrador de carta a F.F. Urgente. Tiene que ser firme.

GESTALT:

Tengo que. Yo sabré tengo que darle la vuelta al calcetín de esos ingenuos, a los psicólogos, a los isomorfistas, a los mazdaznan, (Mazdaznan: iluminados por Mazda! ¡sólo medio watt!) (buscar foto en N.) Po-bre J.I. Comedores de ajo.⁹ La experiencia es nuestra. Ya no habrá distinción entre el arte y la vida.¹⁰

Vamos a ver:

Formas (artísticas, simbólicas, gráficas, psicológicas): espaciales.

Formas (música, ruido, ~~terrazado~~ ilegible): no espaciales.

Unificación:

Organización
Estructura
Composición

Tridimensionalidad

- Gleichnis der Armonie (prestado a F.F. ver. otra vez. ^{Ad usum puerum}) - Froebel (idem)
- Punkt und Linie.¹¹ (idem más)

Se les puede tratar como a niños. Borrador de carta a F.F. Urgente. Tiene que ser firme.

- 9 Johannes Itten, profesor del curso preliminar de la Bauhaus desde sus inicios en Weimar hasta que fue despedido por Gropius en 1923, había entrado en contacto con la secta Mazdaznan ya en 1906, y trató de introducir sus principios en la Bauhaus, a algunos de los cuales, en relación con la respiración o la alimentación, se refiere nuestro autor cuando habla del ajo. Respecto a Mazda, una fotografía de un anuncio de esa marca de bombillas cierra el libro de André Breton *Nadja*, publicado en 1928.



Paula Stockmar, fotografía de Johannes Itten con su estrella cromática al fondo, 1920



Anuncio de Mazda publicado en *Nadja* de André Breton, 1928

- 11 El primero es el título de un libro de Max Burchartz; el segundo, Friedrich Fröbel, pedagogo autor entre otras cosas, hacia 1826, del sistema de «regalos» o «dones», una serie de ejercicios y juegos didácticos para practicar en el jardín de infancia, de reconocida influencia en el arte y la arquitectura modernos; el tercero es el título del libro de Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* publicado en 1926 (justo cien años después de Fröbel) en la colección de la Bauhaus.

Muy Sr. Mío:
 ¿Por De qué desconfía usted? El proyecto no tiene fallo alguno y pronto, cuando le lleguen los dibujos, verá como sus dudas no tienen fundamento. La unificación de las formas espaciales y no espaciales, la unificación de la organización, la estructura y la composición, y la creación de otra tridimensionalidad, que podríamos llamar mejor cuarta-dimensión, debida a los colores (ilegible) están han sido una y otra vez comprobadas en los experimentos de los artistas constructivos. Lo que yo le propongo es simple. Trasladar el poder de sugestión de esas formas ya tan comprobadas a la vida. En cierto modo, me propongo comprobarlas definitivamente. Conmoción

E - m - o - u - v - o - i - r¹²

(Poner ejemplos)

El absurdo, hay que hacer otro intento. Son niños, pero nada de me parece física recreativa.

Muy Sr. Mío:
 Bla
 bla
 bla
 el interés de la instrucción y la impresión de la bella forma ha nacido para nosotros. ¿Cuál podría ser, sino, su fin? ¿Qué otra cosa es sino un gran experimento cuya realización (última) definitiva está ahora en nuestras manos? (Un poco de historia, para impresionar)

Brewster
 Mach
 Schopenhauer
 Ostwald
 Chevreul
 Superville etc.)

(Poner ejemplos)

Muy Sr. Mío:
 ¿Por De qué desconfía usted? El proyecto no tiene fallo alguno y pronto, cuando le lleguen los dibujos, verá como sus dudas no tienen fundamento. La unificación de las formas espaciales y no espaciales, la unificación de la organización, la estructura y la composición, y la creación de otra tridimensionalidad, que podríamos llamar mejor cuarta-dimensión, debida a los colores (ilegible) están han sido una y otra vez comprobadas en los experimentos de los artistas constructivos. Lo que yo le propongo es simple. Trasladar el poder de sugestión de esas formas ya tan comprobadas a la vida. En cierto modo, me propongo comprobarlas definitivamente. Conmoción

E - m - o - u - v - o - i - r¹²

Es absurdo: hay que hacer otro intento. Son niños, pero nada de me parece física recreativa.

Muy Sr. Mío:
 Bla
 bla
 bla
 El arte nuevo de los constructivos y los psicólogos de la forma ha nacido para nosotros. ¿Cuál podría ser, sino, su fin? ¿Qué otra cosa es sino un gran experimento cuya realización (última) definitiva está ahora en nuestras manos? (Un poco de historia, para impresionar)

Brewster
 Mach
 Schopenhauer?
 Ostwald
 Chevreul
 Superville etc.)¹³

(Poner ejemplos)

- 12 Le Corbusier, en *Vers une architecture*, de 1923, donde aparece su famoso eslogan de la casa como una *machine à habiter*, se refiere al Partenón como *machine à émouvoir*. A partir de 1926-1927, y sobre todo después de sus fracasos en Ginebra y Moscú y de las críticas recibidas desde el frente de arquitectos radicales centroeuropeos, insistirá en el «lirismo» como condición de la arquitectura, y la palabra *émouvoir* se convertirá en una de sus favoritas.
- 13 David Brewster es autor a mediados del siglo XIX de diversos estudios sobre el caleidoscopio; Ernst Mach, al final del mismo siglo, lo es de estudios sobre las sensaciones; Schopenhauer está aquí sin duda por sus textos sobre la visión y los colores; Wilhelm Ostwald, premio Nobel de química, es autor, entre otros estudios sobre el color, de una rueda y un abecedario del color, de 1917, y fue invitado a pronunciar conferencias en la Bauhaus en 1927; Chevreul es autor, en 1839, de una teoría de los contrastes de color; Humbert de Superville es autor, entre 1827-1832, de una teoría de los signos incondicionales del arte cuya influencia sobre el arte moderno, y particularmente sobre Mondrian y otros artistas neoplásticos, es bien conocida.

(Ver cómo ligar la mayonesa de un, o dos, m.)
 Cuestionario de las figuras y los colores: gelb, rot u. Blau // Form u. Farbe

La visita a la J.K. (recordar explicar que se trataba de un proyecto de un museo de arte nuevo que nunca se llegó a realizar) de Berlin en (creo que 1923), de la cual le adjunto alguna documentación bla bla bla... Aunque hayan pasado tantos años, su enseñanza permanece viva en mí. Creo que estoy aún sintiendo la emoción misma de entonces al atravesar el portal y verme repentinamente trasladado a un ambiente atmósfera universo en el que la relación de ritmo y timbre, conseguida entre los colores y las formas llegaba a un extremo de perfección y síntesis que yo nunca había sentido ^{experimentado} antes. Pero creo que no soy completamente justo si empleo las palabras "perfección y síntesis" en lugar de...

comoción y sugestión, que era lo que verdaderamente se sentía allí.

Imagínese usted, a través de las fotografías que le acompaño¹⁷, una sala octogonal, como tantas capillas funerarias y baptisterios en los que la forma misma del octógono nos transporta ya a un sentido solemne del espacio, resurreccional. E imagínese ahora, una vez invadido ya por ese peso anímico, las ocho paredes los ocho muros pintados de negro, como brea, como goma en el fondo de la cual hasta los sonidos parecen perderse en una amortiguación terriblemente angustiosa, hecha de pasta ^{blanda} y de siniestra profundidad se lo puedo asegurar. (Hablar de los teatros de sombras)

En el aire negro de ese octógono sin fondo y sin luz, de repente, flotan las formas y los colores. (fantasmatiques: fantasmáticos)

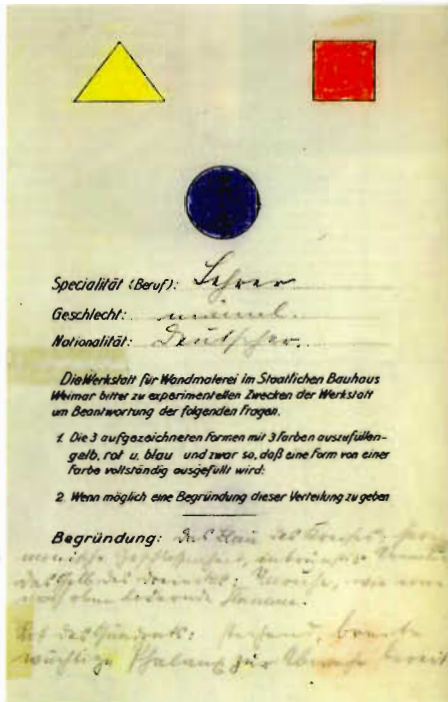
En este punto es en el que tenemos que esforzarnos porque las teorías (que ya le he ex-

(Ver cómo ligar la mayonesa de con los ejemplos)

(Cuestionario de las figuras y los colores¹⁴: gelb, rot u. Blau // Form u. Farbe)¹⁵

La visita a la J.K.¹⁶ (recordar explicar que se trataba de un proyecto de un museo de arte nuevo que nunca se llegó a realizar) de Berlin en (creo que 1923), de la cual le adjunto alguna documentación bla bla bla... Aunque hayan pasado tantos años, su enseñanza permanece viva en mí. Creo que estoy aún sintiendo la emoción misma de entonces al atravesar el portal y verme repentinamente trasladado a un ambiente atmósfera universo en el que la relación de ritmo y timbre, conseguida entre los colores y las formas llegaba a un extremo de perfección y síntesis que yo nunca había sentido ^{experimentado} antes. Pero creo que no soy completamente justo si empleo las palabras "perfección y síntesis" en lugar de...

14



Wassily Kandinsky, cuestionario para su taller de pintura mural en la Bauhaus, 1923

- 15 Se refiere a la encuesta que Kandinsky hacía responder a los alumnos de la Bauhaus, consistente en poner en relación tres colores —amarillo, azul y rojo— con tres formas —triángulo, círculo y cuadrado—.
- 16 Jury-Freie Kunstschau. Kandinsky, junto con algunos de sus alumnos de la Bauhaus, fue encargado de decorar el salón octogonal de la exposición de la Jury-Freie Kunstschau, en realidad de 1922, en Weimar, que cubrió con grandes paneles de tela negra que habían sido pintados en el suelo del auditorio de la Bauhaus, de los cuales ahora sólo conocemos algunas fotografías y bocetos.

17



Wassily Kandinsky, Exposición de la Jury-Freie Kunstschau, Berlín, 1922. En el centro un bronce de H. Garbe

plunder / de M.B. y del propio K¹⁸ (no habla de otros) sobre la tri-dimensionalidad debida a los colores y los movimientos de los colores frios, que retroceden, y cálidos, que avanzan (dos renglones tachados ilegibles) y aunque hay líneas onduladas compensadas con rectas, todo se basa, esencialmente, en una ascensión diagonal de izquierda a derecha y de abajo arriba, compensada con horizontales frias, verdes, blancas y cortas diagonales armónicas antagónicas^{planos} antagónicas: triángulo y disco, y, sobre todo, con una tensión de damero en disolución en flotación.

Mientras que las diagonales se disparan hacia los discos, y estos explotan en esquiras geométricas, el damero, en cambio, parece pertenecer a un extraño resto tectónico, formar parte haber formado parte del zócalo y de los dinteles y las jambas de las puertas, que se recortan violentamente como vacíos luminosos sobre el negro muro (hay que pensar en el damero) (damero: destino).

La impresión ^{conmoción} era extraordinaria. Sin embargo, tenían razón los que calificaron esta obra de "chinoiserie" el negro da que pensar en la Laca: tenerlo en cuenta y a K. de pintor de papeles pintados decorador.¹⁹ (volver a corregir)

(investigar sobre el teatro de marionetas judío²⁰; cómo flota el damero entre esos muñecos! Por no hablar de esas paredes góticas, de cómo se mueven los cuadros en ellas)²¹

Al contrario, nosotros tenemos que darle a muros como esos su auténtico sentido, que no puede admitir ninguna veleidad. Por fin más allá del bien y del mal.

¿Cómo?

Fíjese usted en la fotografía que le acompaño (atención: corregir la copia). El secreto está en esa mujer de piedra²², sin brazos, a punto de ponerse en pie, en doloroso "contra-

plicado) de M.B. y del propio K¹⁸ (no hablar de otros por ahora) sobre la tri-dimensionalidad debida a los colores y los movimientos de los colores frios, que retroceden, y cálidos, que avanzan (dos renglones tachados ilegibles) y aunque hay líneas onduladas compensadas con rectas, todo se basa, esencialmente, en una ascensión diagonal de izquierda a derecha y de abajo arriba, compensada con horizontales frias, verdes, blancas y cortas diagonales armónicas antagónicas^{planos} antagónicas: triángulo y disco, y, sobre todo, con una tensión de damero en disolución en flotación.

Mientras que las diagonales se disparan hacia los discos, y estos explotan en esquiras geométricas, el damero, en cambio, parece pertenecer a un extraño resto tectónico, formar parte haber formado parte del zócalo y de los dinteles y las jambas de las puertas, que se recortan violentamente como vacíos luminosos sobre el negro muro (hay que pensar en el damero) (damero: destino).

La impresión ^{conmoción} era extraordinaria. Sin embargo, tenían razón los que calificaron esta obra de "chinoiserie" el negro da que pensar en la Laca: tenerlo en cuenta y a K. de pintor de papeles pintados decorador.¹⁹ (volver a corregir)

(investigar sobre el teatro de marionetas judío²⁰; cómo flota el damero entre esos muñecos! Por no hablar de esas paredes góticas, de cómo se mueven los cuadros en ellas)²¹

Al contrario, nosotros tenemos que darle a muros como esos su auténtico sentido, que no puede admitir ninguna veleidad. Por fin más allá del bien y del mal.

¿Cómo?

Fíjese usted en la fotografía que le acompaño (atención: corregir la copia). El secreto está en esa mujer de piedra²², sin brazos, a punto de ponerse en pie, en doloroso "contra-

18 Max Burchartz y el propio Kandinsky.

19 Se refiere a la crítica de Willi Wolfradt en *Das Kunstblatt*.

20



Modjacot Shpeel, teatro judío de marionetas en Nueva York, c. 1932

21 Se refiere sin duda al *Modjacot Shpeel* que aparece publicado en el famoso libro de 1932 de J. Gregor y R. Fülöp-Miller sobre el teatro y el cinematógrafo norteamericanos.

22 En el centro del salón octogonal había una escultura, en realidad un bronce, de H. Garbe.

postos sus brazos. El jesueta la zozobra
tiene los brazos invisibles atados a
la espalda: ese es el motivo de tanta
angustia: los brazos que no están, que no
se ven, miembros fantasmáticos, pero al mismo
tiempo inmovilizados a la espalda.
«Todo son contradicciones que provocan
la mayor aflicción: los brazos cortados
pero no encuentran apoyo en el plano
pero al atados las piernas que se apoyan
inclinado del pedestal (hablar del dolor de
la rotilla piedra clavada en la piedra rotilla); los
muslos separándose para conseguir un
grueso equilibrio al que los miembros
tes brazos no pueden ayudar. Todo este
desequilibrio

Otro recuerdo. Aun mejor; (Anterior en-
 cesar) Bilder einer Ausstellung²⁶ (es lo
 mejor)

RESUME

Deixam-las das coisas:

hablar de que tras-
pasar el vestido de K. se
O.D.²⁵ No hay contradicción de
Tal vez una cosa explicaría
la otra, según nuestras
intenciones, y el decorador
se trocaba en un infantil
caricatero)

The number of units
 written in each cell is
 the value of the cell
 (e.g. 10000)

2114532

$$= 1.7 \times 10^{-11} \text{ m}^2$$
[illegible][illegible]

- 23 Sin duda Jan Purkinje, quien en 1823 había realizado distintos estudios sobre la persistencia retiniana de las imágenes.

24



Jan Purkinje, imágenes de persistencia retiniana, 1823

- 25 En la exposición de la Jury-Freie se exhibían obras de Otto Dix.
- 26 En 1928, G. Hartmann invitó a Kandinsky a diseñar los decorados de la obra de Mussorgsky *Cuadros de una exposición*, que fue interpretada en el Friedrich-Theater de Dessau en dos representaciones en abril de ese año, bajo la dirección de Arthur Rother. En las líneas siguientes nuestro autor se refiere a los cuadros XV, *Los sombreros de Baba Yagá*, y II, *Gnomus*. Se ha conservado una serie de bocetos, dibujos y acuarelas de Kandinsky y sus ayudantes.

~~Imaginese~~ Imaginese
usted el cuadro XV, Los som-
breros de Baba Yagá.

Un triptico (ver el esquema).
A la izquierda puntos de
colores transparentes.
A la derecha líneas hori-
zontales transparentes tam-
bién.
En el centro una tela negra.
Suenan la música y se van iluminando
los puntos y rayas perforados con un
foco, por detrás, así que el espectador
ve, lee la música. O, por mejor decir,
es obligado a leer la música mientras
la escucha. Le puedo asegurar que eso
impide totalmente la concentración.
El espectador queda hipnotizado. Es
un espectador hipnotizado, y no un
oyente. En realidad, dependiendo de la
música ~~con cualquier música~~, ese espectácu-
lo se puede convertir en un tormento.
En realidad se obliga al público a
concentrarse extraordinariamente en una

cosa sin importancia, las luces,
mientras pierde completamente
la concentración de lo importante,
la música. Quien defiende
esa combinación como obra de arte total
es un ingenuo, o un niño,
~~o un malintencionado. Nada hay más~~
~~disgregado, ni más disgregador.~~
~~Como se engaña, o nos quiere engañar,~~
~~quien dice que la música de M. restituye al público~~
~~psicológicamente los famosos cuadros de~~
~~la exposición. ¡Claro que no! O sea que~~
~~nos encontramos ante una terrible~~
~~perversión de los sentidos: de entrada,~~
~~una música que dice interpretar los~~
~~cuadros de una exposición que no vemos; y,~~
~~de salida, unos puntos, líneas y colores~~
~~que dicen interpretar la música que dice~~
~~interpretar.~~

Apreciado amigo Imaginese usted el cua-
dro XV, Los sombreros de Baba Yagá.²⁷

Un triptico (ver el esquema).

A la izquierda puntos de colores
transparentes.

A la derecha líneas horizontales de
colores transparentes también.

En el centro una tela negra.

Suenan la música y se van iluminando
los puntos y rayas perforados con un
foco, por detrás, así que el espectador
ve, lee la música. O, por mejor decir,
es obligado a leer la música mientras
la escucha. Le puedo asegurar que eso
impide totalmente la concentración.
El espectador queda hipnotizado. Es
un espectador hipnotizado, y no un
oyente. En realidad, dependiendo de la
música ~~con cualquier música~~, ese espectácu-
lo se puede convertir en un tormento.
En realidad se obliga al público a
concentrarse extraordinariamente en una

cosa sin importancia, las luces, mientras
pierde completamente la concentración de
lo importante, la música. Quien defiende
esa combinación como obra de arte total o
es un ingenuo, o un niño,

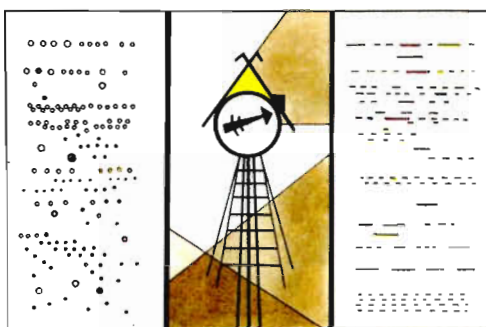
[cinco renglones tachados ilegibles]

o un malintencionado. Nada hay más
disgregado, ni más disgregador. Como se
engaña, o nos quiere engañar, quien dice
que la música de M. restituye al público
psicológicamente los famosos cuadros de.

[cinco renglones tachados ilegibles]

de la exposición. ¡Claro que no! O sea
que nos encontramos ante una terrible
perversión de los sentidos: de entrada,
una música que dice interpretar los
cuadros de una exposición que no vemos; y,
de salida, unos puntos, líneas y colores
que dicen interpretar la música que dice
interpretar.

27



Wassily Kandinsky, dibujo para el cuadro XV, *La cabaña de Baba-Jaga*, para la escenografía de *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, 1928

la madre. Si M.²⁸ hablaba del tubo de cristales de colores caleidoscopio como ejemplo máximo de alineación, ¿qué habría dicho de esto?

Tenemos mucho que aprender, y lo vamos a aprender.

Ahora imagínese que en el centro, con el público en nuestras manos, se ilumina un reloj amarillo, que marca un tempo imposible, que nada tiene que ver con la música. Uniforme, constante, ¿se imagina sustituir toda esa maquinaria con el simple tic-tac del metrónomo? Eso es lo que se me ocurre como éxtasis de esa máquina. Ha habido quien le ha puesto un ojo al metrónomo²⁹. Sería el reflejo del espectador hipnotizado. Fíjese: el metrónomo mediría eternamente una música que no existe, interpretada en los puntos y las líneas sobre los muros de la celda planos. Lo que nos enseña el arte nuevo es

57

Menos claridad. Volver atrás. (pero conservar la buena idea: marcar el tempo de una música que no existe)

Imagínese usted el cuadro II, Nomo casi en blanco y negro, como una habitación baja que huye hacia el fondo (caja perspectiva). En la pared de la derecha fugan franjas horizontales, a toda velocidad, aplastándose. En la izquierda, por el contrario, franjas verticales, como una sucesión de barrotes-pilares que barran la pared. La derecha se desliza. La izquierda se detiene y se fija. Duda constante que no soluciona el disco verde suspendido en el aire. El espectador, ayudado por una música que ya no es más que un fondo, se siente arrastrado y aplastado. (Tal vez tendríamos que em-

los cuadros. Si M.²⁸ hablaba del tubo de cristales de colores caleidoscopio como ejemplo máximo de alineación, ¿qué habría dicho de esto?

Tenemos mucho que aprender, y lo vamos a aprender.

Ahora imagínese que en el centro, con el público en nuestras manos, se ilumina un reloj amarillo, que marca un tempo imposible, que nada tiene que ver con la música. Uniforme, constante, ¿se imagina sustituir toda esa maquinaria con el simple tic-tac del metrónomo? Eso es lo que se me ocurre como éxtasis de esa máquina. Ha habido quien le ha puesto un ojo al metrónomo²⁹. Sería el reflejo del espectador hipnotizado. Fíjese: el metrónomo mediría eternamente una música que no existe, interpretada en los puntos y las líneas sobre los muros de la celda planos. Lo que nos enseña el arte nuevo es

Menos claridad. Volver atrás. (pero conservar la buena idea: marcar el tempo de una música que no existe)

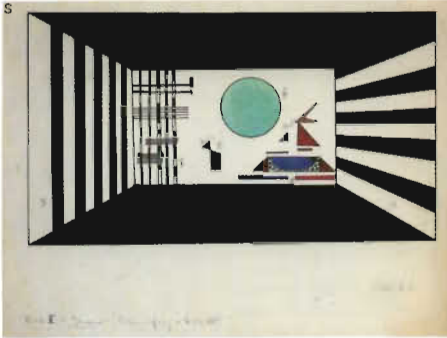
Imagínese usted el cuadro II, Nomo³⁰ casi en blanco y negro, como una habitación baja que huye hacia el fondo (caja perspectiva).

En la pared de la derecha fugan franjas horizontales, a toda velocidad, aplastándose.

En la de la izquierda, por el contrario, franjas verticales, como una sucesión de barrotes-pilares que barran la pared. La derecha se desliza. La izquierda se detiene y se fija. Duda constante que no soluciona el disco verde suspendido en el aire. El espectador, ayudado por una música que ya no es más que un fondo, se siente arrastrado y aplastado. (Tal vez tendríamos que em-

- 28 La M. anterior es Mussorgsky, pero ésta debe de ser Karl Marx, quien había usado el caleidoscopio y su juego de espejos como metáfora del engaño y la ilusión en *La ideología alemana*.
- 29 Evidentemente Man Ray y su *Objet à détruire*, cuya primera versión puede ser de 1923.

30 S



Wassily Kandinsky, acuarela para los cuadros II y IV, *Gnomus* y *Das alte Schloss* respectivamente, para la escenografía de *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, 1928



pegar a pensar en films Q.F.: el de los cigarri-
llos. Más perspectiva: K. nunca lo habría
imaginado. F.F. tampoco.)

—Muratti—

DAS WEISSE FEST. Eso, la fiesta
blanca. ¿Cómo no lo he pensado antes? En realidad
todo está en el tarjetón de H.B. ¡Y con esa
palidez!!! Por cierto, ¿qué hace ahora H.B.?
¿Propaganda para la gran Alemania?

¡¡¡ ESCRIBO AL DIKTAT!!!

Retener: muros con líneas con-
tradictorias, disco.
Para el suelo recordar la visita
a Noordwijk^{34, 35}. Decía Bouffon que
las losetas del pavimento producían el
efecto de relieve, como en algunos expe-
rimentos ópticos. Eso combinado con M.³⁶
Die gegenstandslose Welt: recuperarlo,
será perfecto. Aviones. ^{Vista de pájaro.} Sus-
tituir el efecto de relieve por el relieve.
Pensar en esa plancha con clavos.³⁷ El
arte o la vida.

Para el ambiente recordar la visita a la
casa de K. en D.^{38, 39} Las paredes rosa, el
techo gris (que da materia-

pezar a pensar en films Q.F.: el de los cigarri-
llos. Más perspectiva: K. nunca lo habría
imaginado. F.F. tampoco.)

—Muratti—³¹

DAS WEISSE FEST³². Eso, la fiesta blanca.
¿Cómo no lo he pensado antes? En realidad
todo está en el tarjetón de H.B. ¡Y con esa
palidez!!! Por cierto, ¿qué hace ahora H.B.?
¿Propaganda para la gran Alemania?³³

¡¡¡ ESCRIBO AL DIKTAT!!!

Retener: muros con líneas contradic-
torias. Disco. Para el suelo recordar la
visita a Noordwijk^{34, 35}. Decía Bouffon que
las losetas del pavimento producían el
efecto de relieve, como en algunos expe-
rimentos ópticos. Eso combinado con M.³⁶
Die gegenstandslose Welt: recuperarlo,
será perfecto. Aviones. ^{Vista de pájaro.} Sus-
tituir el efecto de relieve por el relieve.
Pensar en esa plancha con clavos.³⁷ El
arte o la vida.

Para el ambiente recordar la visita a la
casa de K. en D.^{38, 39} Las paredes rosa, el
techo gris (que da materia-

- 31 Se refiere a Oskar Fischinger, quien desde la mitad de los años veinte experimentaba con películas de animación, esencialmente con la traducción de la música a imagen, y que es autor de un célebre film publicitario para la marca de cigarrillos Muratti, *Muratti Grieff Ein*, de 1934.
- 32 Herbert Bayer diseñó la invitación para *Das Weisse Fest*, que se celebró en la Bauhaus en 1926, respondiendo a la idea para los disfraces: dos tercios de blanco y un tercio de color a cuadros, topes y rayas. En 1936, antes de emigrar a Estados Unidos, diseñó el catálogo de la exposición de propaganda de la Alemania nazi *Deutschland Ausstellung*.



Herbert Bayer, ilustración para la *Fiesta blanca* de la Bauhaus, 1926

- 34 Se refiere a la casa De Vonk, construida por J.J.P. Oud en Noordwijkerhout en 1917-1918, cuyos pavimentos de losetas de colores conformando dibujos geométricos fueron diseñados por Theo van Doesburg.



Theo van Doesburg, pavimento para el pensionado De Vonk, de J.J.P. Oud, Noordwijk, 1918

- 36 Kazimir Malévich publicó *Die gegenstandslose Welt* en la colección de la Bauhaus en 1927.
- 37 La de Man Ray, otra vez, claro.
- 38 Se refiere sin duda a la casa de Kandinsky en Dessau.



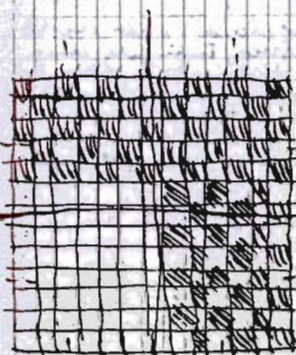
Salón de la casa de Kandinsky en Dessau, c. 1928

la bola al blanco), los marcos
de las puertas negros (dibujo
duro dibujo) y sobre todo el
nicho dorado con la pintura de
los discos (brillos, K. no
podía dejar de ser
ruso). Todo eso se puede invertir.
Volverse loco con el rosa, el
gris oprimiendo, y la atención
está en el oro. Volverse loco
siempre lo mismo, sin
escapatoria.

Pobreza del oro.

Concentrarse en la litografía.
Contradicción de diagonales en
el punto.
Damero de 47 cuadrados. Así
queda cerrado, como una
planta clásica, el cuadrado y
la cruz inscrita. Equilibrio,
quincux. Perfectamente
compacto, como una visión
de la Jerusalén Celeste, con sus cuatro
torres y sus doce puertas. Los tres cua-
drados

que se desplazan a la derecha
no se han desprendido de él.
K. sólo persigue armonías,
pero crea extrañas inconsecuencias.
No sabe llegar hasta el final. El
tablero de ajedrez en cambio
es simétrico. En su damero de 64
particiones flota el juego y el
destino y el dolor de la dualidad.
(Pensar en un damero en los angeles)



lidad al blanco), los marcos de las puer-
tas negros (dibujo, duro dibujo) y sobre
todo el nicho dorado con la pintura de
discos (brillos, K. no podía dejar de ser
ruso). Todo eso se puede invertir. Volver-
se loco con el rosa, el gris oprimiendo,
y la atención estúpida en los discos que
giran en el oro. Volverse loco siempre lo
mismo, sin escapatoria.

Pobreza del oro.

Concentrarse en la litografía^{40, 41}:
Contradicción de diagonales en el punto.
Damero de 47 cuadrados. Así queda cerrado,
como una planta clásica, el cuadrado y
la cruz inscrita. Equilibrio, quincux.
Perfectamente compacto, como una visión
de la Jerusalén Celeste, con sus cuatro
torres y sus doce puertas. Los tres cua-
drados

que se desplazan a la derecha no se han
desprendido de él. K. sólo persigue armo-
nías, pero crea extrañas inconsecuencias.
No sabe llegar hasta el final. El tablero
de ajedrez en cambio no es simétrico. En
su damero de 64 particiones flota el jue-
go y el destino y el dolor de la dualidad.
(Pensar en un damero en los angeles)

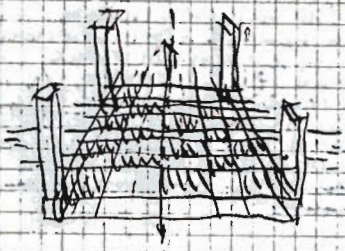
(dibujo de damero)

- 40 Por la descripción tiene que ser una litografía de 1923 conocida como *Naranja* (Roethel [grabados], nº 180)

41

Wassily Kandinsky, *Naranja*, litografía, 1923





Dientes de sierra, discos, medios discos, líneas, triángulos, cuadrados, rectángulos: demasiadas cosas conforman se quiera o no un paisaje. Hay que reducir a lo mínimo. ¿Qué entenderán esos por abstracción? Como P.M.⁴² que se apoya cada vez más en el blanco, pero sin llegar a ser blanco.

Volviendo al film, algo menos abstracto. Dice G.C.⁴³ que hay imágenes superrealistas que luego son imitadas por la realidad: un padre que mata a su hijo por una nonada. (Buscar la invitación del pase privado de los "films D'AVANTGUARDA" del Lido⁴⁴). Un agujero con luz. Se aplica el ojo. Se ve una navaja que corta un ojo. (Pensar si es posible).

En el muro de la izquierda, superposición de Nomo. Líneas amarillas. En el de la derecha, las líneas se hacen llagas de sillares. El muro se curva. Sin aristas. Cueva. Acuario.

que mata a su hijo por una nonada. (Buscar la invitación del pase privado de los "films D'AVANTGUARDA" del Lido⁴⁴). Un agujero con luz. Se aplica el ojo. Se ve una navaja que corta un ojo. (Pensar si es posible).

[dibujo]

[dibujo]

Dientes de sierra, discos, medios discos, líneas, triángulos, cuadrados, rectángulos: demasiadas cosas conforman se quiera o no un paisaje. Hay que reducir a lo mínimo. ¿Qué entenderán esos por abstracción? Como P.M.⁴² que se apoya cada vez más en el blanco, pero sin llegar a ser blanco.

Volviendo al film, algo menos abstracto. Dice G.C.⁴³ que hay imágenes superrealistas que luego son imitadas por la realidad: un padre

que mata a su hijo por una nonada. (Buscar la invitación del pase privado de los "films D'AVANTGUARDA" del Lido⁴⁴). Un agujero con luz. Se aplica el ojo. Se ve una navaja que corta un ojo. (Pensar si es posible)

En el muro de la izquierda, superposición de Nomo. Líneas amarillas. En el de la derecha, las líneas se hacen llagas de sillares. El muro se curva. Sin aristas. Cueva. Acuario.

42 ¿Piet Mondrian?

43 Se refiere a *Arte y Estado*, de Ernesto Giménez Caballero, publicado en 1935.

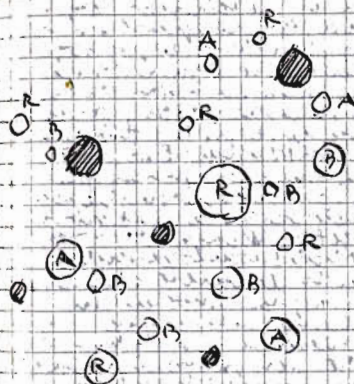
44 El 13 de enero de 1933 se celebró en el Cinema Lido de Barcelona una «controversia literario-cinematográfica» privada en la que se proyectaron *L'Âge d'Or* y *Le (sic) Chien Andalou*. La discusión estuvo a cargo de Lluís Montanyà y Guillem Díaz-Plaja, y las suscripciones se pudieron hacer en la redacción de *Mirador*, en la librería Ariel o en el local del GATCPAC.

El muro del fondo.

Damero.
Discos.

Pequeños se alejan.
Grandes se acercan.
Rojos y amarillos: acercamiento
caliente, Domina el rojo. Sangre.
Blancos y negros: suspensión,
duda. (Intime Mitteilung⁴⁵ como
desesperación, desconcentración
obsesiva. Insistir en la atención
vacía, en la vacuidad de lo que más
llama suspende la atención)⁴⁶ 21
puntos. Acentuar la diagonal de
izquierda a derecha, de abajo arri-
ba, pero crear tensión caliente
hacia el centro. Disolución que
fija la atención. Desconcentración
concentrada.

UN JUEGO DE NIÑOS No dejar verlo



Rojos
Amarillos
Negros
Blancos
Luz roja: todo se enciende.
Luz verdosa: cadáveres.

El muro del fondo.

Damero.

Discos.

Pequeños se alejan

Grandes se acercan

Rojos y amarillos: acercamiento
caliente, Domina el rojo. Sangre.

Blancos y negros: suspensión,
duda. (Intime Mitteilung⁴⁵ como
desesperación, desconcentración
obsesiva. Insistir en la atención
vacía, en la vacuidad de lo que más
llama suspende la atención)⁴⁶ 21
puntos. Acentuar la diagonal de
izquierda a derecha, de abajo arri-
ba, pero crear tensión caliente
hacia el centro. Disolución que
fija la atención. Desconcentración
concentrada.

UN JUEGO DE NIÑOS No dejar verlo

[dibujo de círculos con indicaciones de
color]

Rojos

Amarillos

Negros

Blancos

Luz roja: todo se enciende.

Luz verdosa: cadáveres.

- 45 Se trata de una pintura de Kandinsky de 1925 cuyo esquema ilustra una lámina de *Punkt und Linie zu Fläche*.

46



Wassily Kandinsky, *Comunicación íntima*, 1925, esquema en Punto y línea sobre el plano

No puedo entender la prevención de M. contra el verde. Nadie podría creer que sea cierto que en el recibidor tenga una flor artificial con las hojas pintadas de blanco, precisamente para evitar la mínima mancha de verde en su casa⁴⁷. Hasta parece que el propio K. ironiza ahora con los puntos verdes^{48, 49}. Ellos sólo piensan en composiciones planas. En realidad creo que el único modo de conseguir los efectos deseados ^{de conseguirlos definitivamente} es usando el verde. Tiñendo de verde el aire, la atmósfera. Como en un acuario. Se comprende su repulsión a los artistas modern'style, pero son los únicos que han conseguido alcanzado la atmósfera. Pensar en Wagner. Mejor en Huysmans, en la casa de Des Esseintes⁵⁰. La atmósfera verdosa lo convertirá todo en fósforo. Fuegos fatuos.

9. (Teoría de los colores: recuperar) FAUSTO

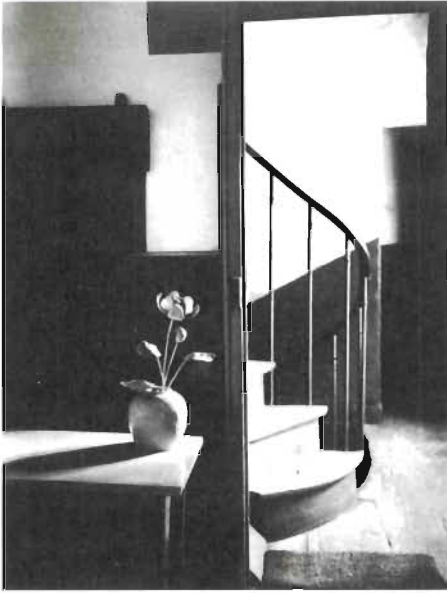
En el Atlántida el film ruso lo dieron un domingo, justo antes del día Frankenstein y del hombre invisible⁵². Da que pensar. Estoy convencido de lo que nos enseña el cine. Y de lo que no enseña. Intentar aplicar. Por ejemplo, todo lo que quisieron hacer, soñaron con conseguir elementos como Q.S. con sus armaduras y sus carcasas, con su geometría, o lo que ha querido conseguir P.⁵³ con su teatro político, lo ha obtenido sin arte, ese film americano de las vampiresas⁵⁴: que masas enteras bailen al ritmo de su nuestra música. Este sin arte es mi propósito. Sin arte quiere decir: lo más delicado del arte. Yo haré lo que K. y otros como él no se han atrevido a hacer.

No puedo entender la prevención de M. contra el verde. Nadie podría creer que sea cierto que en el recibidor tenga una flor artificial con las hojas pintadas de blanco, precisamente para evitar la mínima mancha de verde en su casa⁴⁷. Hasta parece que el propio K. ironiza ahora con los puntos verdes^{48, 49}. Ellos sólo piensan en composiciones planas. En realidad creo que el único modo de conseguir los efectos deseados ^{de conseguirlos definitivamente} es usando el verde. Tiñendo de verde el aire, la atmósfera. Como en un acuario. Se comprende su repulsión a los artistas modern'style, pero son los únicos que han conseguido alcanzado la atmósfera. Pensar en Wagner. Mejor en Huysmans, en la casa de Des Esseintes⁵⁰. La atmósfera verdosa lo convertirá todo en fósforo. Fuegos fatuos.

G⁵¹ (teoría de los colores: recuperar) FAUSTO

En el Atlántida el film ruso lo dieron un domingo, justo antes del doctor Frankenstein y del hombre invisible⁵². Da que pensar. Estoy convencido de lo que nos enseña el cine. Y de lo que no enseña. Intentar aplicar. Por ejemplo, todo lo que quisieron hacer, soñaron con conseguir elementos como Q.S. con sus armaduras y sus carcasas, con su geometría, o lo que ha querido conseguir P.⁵³ con su teatro político, lo ha obtenido sin arte, ese film americano de las vampiresas⁵⁴: que masas enteras bailen al ritmo de su nuestra música. Este sin arte es mi propósito. Sin arte quiere decir: lo más delicado del arte. Yo haré lo que K. y otros como él no se han atrevido a hacer.

47



André Kertész, entrada del taller de Mondrian en París, 1926

- 48 M. es Piet Mondrian, en cuyo estudio de la rue du Départ 26 de París había, hacia 1930, una famosa flor artificial pintada de blanco. K. es Kandinsky, y su pintura la conocida como *Dos puntos verdes*, de 1935, en la que utiliza óleo y arena.

49



Wassily Kandinsky, *Dos puntos verdes*, 1935

- 50 Des Esseintes es el protagonista de *À rebours*, de J.-K. Huysmans, publicado en 1884, e imagen por excelencia de la *maison d'artiste* del decadentismo finisecular. Por otro lado, Salvador Dalí y otros habían iniciado una recuperación del modern'style ya desde 1929.
- 51 Goethe, naturalmente.
- 52 El 15 y 16 de junio de 1935 se proyectó en el cine Atlántida de Barcelona la película *URSS. El gran experimento*, y unos días después, el 20, un programa «de pó» (sic) con *El Doctor Frankenstein* y *El hombre invisible*.
- 53 Se refiere a Oskar Schlemmer y a su ballet de la Bauhaus, y al teatro político de Erwin Piscator. La K. que viene a continuación vuelve a ser Kandinsky.
- 54 Sin duda se refiere a *The Gold Diggers of 1933*, con coreografía de Busby Berkeley, que aquí fue conocido como *Vampiresas*.

Esquemas:

~~Como en los cuadros de
hombres de espaldas con traje negro y
bombín y bombín el hombre de espaldas que se ve
a sí mismo de espaldas en el espejo~~

Mejor: los tres monos. Ni ver, ni oír, ni
hablar. Las manos a los ojos, a las orejas,
a la boca.

A la vez. Triple programa de terror.

Empezar otra vez borrador. Dibujos y
esquemas. (Fácil).

Muy Sr. Mío:
En Weimar



Escenificación: Como en esos cuadros de
hombres de espaldas con traje negro y
bombín el hombre de espaldas que se ve
a sí mismo de espaldas en el espejo^{55, 56}.

Mejor: los tres monos. Ni ver, ni oír, ni
hablar. Las manos a los ojos, a las orejas,
a la boca.

A la vez. Triple programa de terror.

Empezar otra vez borrador. Dibujos y
esquemas. (Fácil).

Muy Sr. Mío: En Weimar.

[una fotografía pegada]

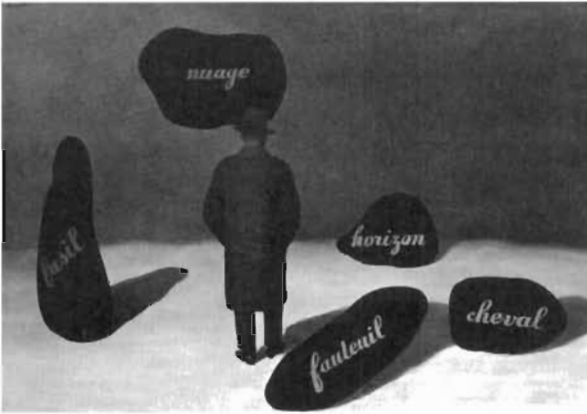
[el resto del cuaderno en blanco]

55 ¿Se refiere a Anton Räderscheidt, a Magritte o a los dos?

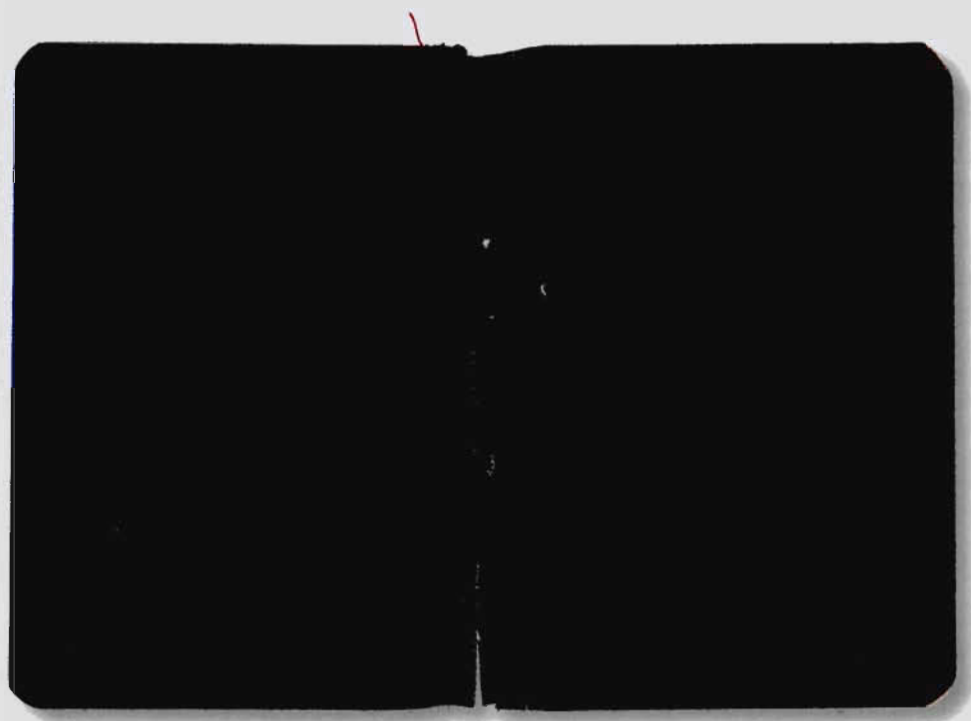
56



Anton Räderscheidt, *Escena urbana*, c. 1922



René Magritte, *Figura caminando hacia el horizonte*, 1928-1929



ANARCHIVOS

PEDRO G. ROMERO

Primero

En Sevilla. Está a punto de abrirse un nuevo espacio cultural, un archivo para la ciudad. Durante algún tiempo el destino municipal del conjunto de edificios Torneo 18-San Clemente pasaba por instalar en el mismo un Museo de la Ciudad o, mejor dicho, un centro de interpretación de la geografía y la historia conocida de Sevilla, pues todos los que aspiramos a vivir durante algún tiempo en Sevilla queremos, entre otras cosas, detener, por inefable que parezca, su conversión en museo. Una ciudad son todas aquellas cosas que todavía no pueden almacenar sus museos, sus bibliotecas, sus archivos¹.

Que precisamente en el momento en que están en crisis las instituciones de vigilancia y castigo —las instituciones de encierro: la familia, la cárcel, los tribunales de justicia, la escuela, el hospital, la fábrica, etc.— que tradicionalmente concibieron el archivo y la cartografía como sistemas de poder y control, las instituciones artísticas acudan a estas dos formas de presentación como sustitutas del caduco almacén de mercancías en que se estaban convirtiendo, no deja, sin embargo, de ser sintomático. Ahora que los desplazamientos efectuados por las diversas tecnologías en los sistemas de orden y progreso que nos gobiernan están dejando obsoletos esos sistemas de almacenamiento del saber, precisamente ahora se convierten en la práctica artística dominante en nuestro tiempo.

1 Pedro G. Romero, *Anarchivo*, Sevilla, Centro de Artes de Sevilla caS-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2006.

El Archivo y sus índices visuales —el diagrama, la cartografía, el mapa, etc.— se han constituido en el fin lógico de la práctica artística contemporánea puesto que la crítica a las mercancías ha desplazado hacia su pura representación la obra de arte, y si las nuevas máquinas informáticas pueden controlar ya nuestra pasiones y nuestros gestos, las palabras y las cosas han quedado como un resto que guardar, que almacenar, un resto con el que resistir. Asumir una política de Archivo es pues el principal reto de las instituciones artísticas al día de hoy².

Archivos que no se constituyan en genealogías de poder, Archivos que no ordenen jerárquicamente los saberes de la comunidad. El Archivo general, la Biblioteca y el Museo como espacios a democratizar, deslegitimizar la administración única de la historia y sus cuerpos de control. Resulta significativo que la palabra «anarquía» se construyera etimológicamente así, «an-arkhé», es decir, sin-cabeza, sin-mandato, sin-origen, sin-archivo.

Leamos un momento el *Mal de archivo*³ —texto paradójico contra el archivo, repetidísimo, como primera piedra sobre la que edificar el archivo universal— de Jacques Derrida: «En cierto modo el vocablo “archivo” remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y antes aun, “archivo” remite al *arkhé* en el sentido nomológico, al *arkhé* del mandato. Como el *archivum* o el *archium* latino (palabra que se emplea en singular, como se hacía en un principio en francés con “archivo”, que se decía antaño en singular y en masculino: “un archivo”), el sentido de “archivo”, su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que

2 Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

3 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.



Archivo F.X.: Entrada: Colegio de Sociología

también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia».

Encontrar modos de romper las lecturas historicistas, las genealogías piramidales, las cronologías teleológicas que quieren hacer de la potencia abierta del discurso artístico un sistema de control: ¿un arte sevillano?, ¿un arte andaluz?⁴ Son otras las preguntas que debemos formularnos si queremos salvar la utilidad política del arte en nuestra comunidad, salvarla de las dos máquinas que más están contribuyendo a su desactivación: la reclusión patrimonial y la exhibición turística.

Michel Foucault⁵ dedicó un interés especial por dos tipos de Archivos, aquellos que procedían de un saber especializado, archivos de genealogía aristocrática que habían sido desechados «por arriba» del conjunto de saberes de la sociedad y aquellos expulsados del cuerpo social «por abajo», los Archivos que almacenaban el saber de los niños, de los locos, de los delincuentes. Atender estos dos niveles, mezclarlos, encontrar los puntos donde se hacen intersección o donde colisionan, ésa es la política de nuestros anachivos. Esos son precisamente los trabajos de arqueología —arqueología del presente, claro está— que debemos enseñar en anachivos, un modo de hacer que no se quiere ni patrimonio ni turismo. anachivos como un lugar contradictorio, un lugar en el que se despliegan los archivos negando la posibilidad de que sobre éstos se inscriba genealogía alguna.

Cuando las instituciones deciden totalizar el mundo como expresión del Archivo, el anachivo no puede operar ya en los límites cerrados de una topera sino que lucha contra los fuertes anillos de una boa constrictor que aprieta, por seguir el símil de Gilles Deleuze⁶.

4 Pedro G. Romero, *Consejo de las artes*, Sevilla, Centro de Artes de Sevilla caS-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2006.

5 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

Segundo

«Las pretensiones de convertir el arte en vida, la vida en arte llegaron de los artistas cuando esto estaba siendo ya una realidad social, política, económica. De todo el proceso de desmaterialización de la obra de arte, el mundo —el artístico primero, después el otro— sólo aprendió a cómo convertirlo todo, hasta la más nimia, vulgar y democrática situación, en mercancía. Así nos encontramos con la insistencia de ir cercenando y cercenando, cada vez más, los espacios de la vida. ¿Qué momento nos queda sin que un artista haya echado sobre él su mirada para transmutarlo inmediatamente en algo que no se sabe muy bien para qué sirve, pero que sí sabemos por qué podemos cambiarlo, dónde podemos venderlo?... Pasear por el campo, charlar con los amigos, tomarte unas copas solo, el silencio de la tarde, una obscenidad secreta, todo peligra, pues los artistas, vanguardia de la industria, están dispuestos a colonizar cualquier territorio».

Este fragmento de una de las diez *Les song* —juego de palabras entre el francés y el inglés: «lecciones» pero también «canciones»—, que publiqué en *El fantasma y el esqueleto*⁷, da buena cuenta de una obsesión determinante aquellos días. Los artistas convertidos en otra cosa, vanguardia del capitalismo financiero —o de lo que David Harvey llama renta monopolista—, reificando en mercancía todo aquello que tocan, no ya el oro de Midas, la mercadería que reina en este mundo de maravillas. Pero no se trataba de renunciar a este trabajo —quizás el trabajo del arte: adentrarse en el territorio de lo no conocido— sino de inutilizar la efectividad de esta herramienta como vanguardia del mercado, adentrarse en lo desconocido no es necesariamente colonizarlo. Pero, no podemos ser inocentes, siempre queda un resto, se abre una puerta. No hay acción sin práctica instituyente. Tomemos entonces conciencia de ese movimiento, de esa consecuencia. En el amplio marco de relaciones que se define actualmente el trabajo del arte trabajemos ese amplio marco y sus límites, o sea, el Archivo, o mejor, los archivos.

Los Archivos siempre serán Archivos de la policía. En otro de los textos de estas *Les songs* hacía notar la presencia, cada vez mayor, de films y telefilms policíacos, que tienen espacios de arte como protagonista escenográfico —un vistazo general a la televisión en esta semana de agosto de 2008:

7 Pedro G. Romero, *El fantasma y el esqueleto*, Arteleku-Diputación de Álava-Diputación de Granada, 1999

lunes, capítulo XVII de *CSI. Las Vegas*; martes, *Peligrosamente juntos*, 1986, de Ivan Reitman; miércoles, *El coleccionista*, 1965, de William Wyler; jueves, *Coacción a un jurado*, 1996, de Brian Gibson; viernes, *Seven*, 1995, de David Fincher; sábado, *Camino de retorno*, 1991, de Dennis Hopper; y el domingo, *Un cubo de sangre*, 1959, de Roger Corman—.

Es más, todo un género del cine de psicópatas enfrenta, de hecho, a la policía con un artista conceptual, pues así se comporta el criminal. Sus fuentes documentales están claras: nuevas mitologías, fetichismo realista, *art brut*, accionismo vienés, *fluxus*, *arte povera*... ¿no tienen Demian Hirst o Santiago Sierra o Mathew Barney ese perfil de criminales? No me voy a detener ahora en el Método Morelli, ese sustrato común, en la manera de figurar y representar, de la policía y la historia del arte, del psicoanálisis y la antropología, pero hay que mencionarlo —Giovanni Morelli desarrolló un método de autenticación de obras de arte basado en los pequeños detalles, donde el artista relajaba su atención y se expresaba de forma automática. Sus obras se componen de atlas de dedos meñiques, lóbulos de la oreja, comisuras de los labios, etc. Conan Doyle, Freud, Warburg, Lombroso se inspiraron en su método. Un acercamiento al método indicial puede encontrarse en Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1999—.

Lo que me interesa es la dicotomía básica que estos films provocan al identificar al espectador con un policía que se fascina e identifica con el criminal y por eso lo persigue, y por eso el argumento, a modo de *MacGuffin*, es un camino de conocimiento, y por eso el policía atrapa siempre al criminal —aparte de que se triunfe con una o dos secuelas—. La identificación del trabajo del artista con el criminal, la parte maldita que caricaturizaría el propio Bataille⁸, es una simplificación. Es cierto que el funcionamiento del trabajo del artista en las sociedades poscapitalistas lo sitúa en la figura del criminal. Toda la mecánica del sistema produce —la escenografía es la misma: museos, galerías, el misterioso estudio del artista donde éste acumula los restos de sus víctimas...— un tipo de trabajo dependiente del valor de cambio de la mercancía que va recargándose en la concatenación de retóricas varias: miedo y deseo, acumulación y consumo, precariedad y autoridad, publicidad y misticismo, etc. Pero donde se produce el verdadero trabajo es en la policía, el autor omnisciente del relato. El policía es la institución. Conformarse con el papel de

8 Georges Bataille, *La parte maldita*, Madrid, Paidós, 1999.



artista —mero títere que funciona como chivo expiatorio de la narración— en esta película es perder la posibilidad de trabajar con el lenguaje en un cuerpo a cuerpo de fricciones productivas, al fin y al cabo, el trabajo del arte.

Pero, ¿en qué facultad de bellas artes, taller de arte o foro social puede triunfar la afirmación de que el verdadero trabajo del arte es el de ocupar el espacio de la policía? Afortunadamente Jacques Rancière⁹ nos brinda una distinción fundamental entre policía y política, en la que se oponen ambas específicamente, dos mundos en uno sólo. Superando la definición de baja policía —aquellos que reparten mamporros en las manifestaciones, según definición del propio Rancière—, el filósofo francés ha intentado deshacer el malentendido por el cual se piensa que el conjunto de procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de estas distribuciones es la política, cuando eso sería exactamente la policía, mientras la política, precisamente, es lo que pone en cuestión, a cada momento, ese orden, esa institución. Ya nos hemos referido a que hay un *arkhé*, un mandato que organiza el mundo —un archivo o la propia destrucción de archivos, como en la paradoja que Boris Groys¹⁰ ha señalado: la destrucción de archivos significa la inmediata inclusión en el archivo de los archivos destruidos—, proceso que lleva a cabo la policía y una política que trata de transformar ese orden, básicamente como anarquía, *an-arkhé*, anarchivo.

En ese sentido, política y policía están íntimamente ligados por el desencuentro necesario, la fricción, el desajuste, el antagonismo. En potencia el trabajo del arte es política, en el sentido mismo de Rancière —trabajo en lo desconocido, lo anónimo, lo invisible—, pero cualquier movimiento, cualquier gesto que ofrezca, dé, haga, produzca, cualquier intento de presentar, de nombrar, de mirar aparece inmediatamente policía. Una policía que no es la nuestra, que no es la amiga, que no son los buenos. La repartición de lo sensible que deviene cualquier gesto artístico —un gesto de lenguaje mínimo que permite una mirada sobre algo en el mundo— no puede dejarse administrar policialmente sin más, no hay efectividad política del arte si no aspira a situarse frente a la policía, al menos moverse en esa dirección, aun a costa

9 Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

10 Boris Groys, *Política de la inmortalidad*, Buenos Aires, Katz, 2008.

de quedarnos sin crimen, sin cadáver. Un arte político es aquel que muestra la aberración del sistema policial que lo está administrando, la aberración del Archivo.

Tercero

Archivo como la partición de las cosas, su clasificación y uso. El «pensar es clasificar» de George Perec¹¹, claro. Partición, repartición, uso. Estrictamente el archivo que es el Archivo F.X. no es de gran utilidad fuera de su institución. El procedimiento base, la aleatoria relación entre una imagen, procedente del archivo de imágenes de iconoclastia, y su entrada, procedente del amplio tesoro de la vanguardia moderna, sigue una mecánica cercana a las duplicaciones fonéticas de Raymond Roussel¹². Produce muchos sentidos pero no es inmediatamente eficaz para historiadores del arte u oficinas de la memoria histórica, por ejemplo. Tanto con unos como con otros el Archivo F.X. ha trabajado, pero de otra forma, colaborando directamente en sus funciones, no hipertrofiando su trabajo bajo el rédito cierto del arte. Básicamente el sustrato del trabajo pasa por un juego casi sin sentido, *non sense*, cambio de sentido, desviación, suspensión del sentido. Archivo como la partición de las cosas, su clasificación y uso. Su utilidad no es, efectivamente la comunicación. El trabajo del arte tiene un plus semiótico, un más allá de la inmediata comunicación. Funciona como algo que se comunica, claro, pero no se trata de eso exactamente. No es nada difícil, es algo tonto la más de las veces. El trabajo del arte quizás consista en hacer productiva esa ligereza, doblez, tontería. Utilizo mucho la definición que hace Agamben de gag¹³: «en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío en la memoria o una imposibilidad de hablar... La definición de Wittgenstein de lo místico, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, es, literalmente, una definición gag... de gag que exhibe el lenguaje mismo, lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de palabra». Se trata, por tanto de un trabajo clasificatorio que se debe más a sus interrupciones que a sus comunicaciones. Instituir estos registros es hacerlos productivos.

11 Georges Perec, *Pensar, clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986.

12 Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos*, Barcelona, Tusquets, 1973.

13 Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

La práctica instituyente de este nombrar es su producción. Un plus de conocimiento que si trabaja en la sin parte —por volver al concepto de Rancière para la política— se hace efectivo, productivo con un no se qué, ciertamente policía. Entonces, es una cierta responsabilidad con mi trabajo, esa peligrosa potencia policía, la que movió todo este engranaje instituyente, para hacer, efectivamente, de ese conocimiento como forma política, una institución, un Archivo.

En este amplio sentido creo que las relaciones de los artistas y el Archivo —el gran Archivo cultural de nuestras sociedades pero también los museos pero también su propia práctica instituyente— básicamente no han cambiado. Básicamente sigue siendo el mismo problema: emancipación y comunismo. La historia y la teoría moderna han insistido mucho en la emancipación. Veamos, por ejemplo, el vodevil del Museo del Prado con la autenticación del cuadro *El coloso*. Ahora vamos a enterarnos de que Goya trabajaba en un taller, participaba de las ideas compartidas en cenáculos ilustrados y, probablemente, era masón. Pero además colaboraba con otros artistas, que no parecen menores si se confirma la autoría de Asensio Julià. Era algo evidente desde el momento que su trabajo comenzó en la fábrica de tapices, pero la construcción del artista Goya ha patrimonializado el relato romántico de su emancipación. Su carrera de pintor en la corte, su trabajo intelectual, sus aspiraciones políticas, el carácter patológico, el delirio visionario, etc. Algo similar pasa con Velásquez. Se pone tanto hincapié en sus aspiraciones a ser copero del rey que se olvida su formación en los círculos conceptistas de Herrera y Pacheco en Sevilla. Así, el asombro de su trabajo se desplaza como misterio, una especie de sabiduría indolente. Por eso digo, comunismo y emancipación —distribución y jerarquización— como dos constantes necesarias y necesariamente convergentes.

Anarchivo quizás sea sólo una nueva relación para los marcadores dentro del Archivo. Distribuir y jerarquizar. Comunismo y emancipación. En fin, un par de figuraciones instituyentes pero que se mueven en un marco concreto, un mundo poscapitalista en el que las reglas del capital parece que se han naturalizado. O como afirma intuitivamente Walter Benjamin, el capitalismo es la religión de nuestro tiempo. Una institución en todos los sentidos del dispositivo capaz de aumentar la jerarquización en relación a la distribución, pues mientras la distribución tiene un crecimiento en progresión aritmética la jerarquización crece en progresión geométrica. Religión en un



Archivo F.X.: Entrada: Police

sentido más universal que el dado por Max Weber a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*¹⁴. Cómo si el capitalismo hubiese entrado en una fase católica. Como en el lápsus de Ortega y Gasset, le cambiaron «ecuménico» por «económico». Por eso será que nuestros filósofos más radicales (Agamben, Badiou, Žižek)¹⁵ vuelven a San Pablo. Los grandes sistemas institucionales de nuestro tiempo, sus expresiones más radicales como lenguaje —por ejemplo, *Loyola*, *Sade*, *Fourier*, tal y como lo vio Roland Barthes¹⁶— no son más que radicalizaciones más o menos patológicas de ese espíritu católico que alienta ahora el capitalismo. Y no debemos dudar de las palabras de León Rozitchner¹⁷, «la más honda transformación del cristianismo fue preparar estructuralmente al individuo para el capitalismo». Espectáculo, consumo, jerarquía. El final de la utilidad de las cosas. Como nos recuerda Agamben¹⁸ profanar es, literalmente, devolver las cosas a su uso común. Devolver las cosas, su sentido, su uso a la comunidad. Todo lo contrario a cómo el dispositivo católico se inscribe en nosotros: el propio «Cristo» exhibido en espectáculo, consumido, literalmente canibalizado; hecho par de una férrea jerarquía. Abandonemos por un momento a los teólogos. Steven Pinker¹⁹ —que se llama a sí mismo..., no filósofo, sociólogo, psicoanalista, un hombre que trabaja como científico— en su *La tabla rasa* parece poner objeciones a cualquier posibilidad que no esté inscrita en el código genético —el ADN salomónico, como el baldaquino de San Pedro en Roma—. No deja lugar a interpretaciones de eso que llamamos cultura. Pero después, cuando pasa a valorar esas inscripciones —el capítulo *Las Artes* sobre la estética es buena prueba de esto, un neokantismo básico que, de simple, asusta— discurre por pasajes elaborados desde el pragmatismo más ralo. Así, el capitalismo parece inscrito en nuestro cuerpo con razones genéticas. Del proletariado al cognotariado, de producir mercancías al propio cuerpo. Como en *La moneda viviente*²⁰ de Pie-

14 Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1999.

15 Giorgio Agamben, *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid, Trotta, 2006; Alan Badiou, *San Pablo. Fundador del universalismo*, Barcelona, Anthropos, 1999; Slavoj Žižek, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

16 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1971.

17 León Rozitchner, *La Cosa y la Cruz, Cristianismo y Capitalismo*, Buenos Aires, Losada, 1996.

18 Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.

19 Steven Pinker, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 2003.

re Klossowski —según Michel Foucault el libro más importante de su tiempo— parecería que funcionamos y producimos en torno al goce y el gasto, sin recompensa alguna. Una implantación definitiva de la jerarquía sobre la distribución basada en el número, la fábrica, la economía. Y en el trabajo del arte, el gran mito de la comunicación interiorizando las razones de su ser, el comercio, el intercambio. Lógicamente comunicación sometida a publicidad, precio, leyes. Así, las relaciones naturalizadas entre distribución y jerarquización dejadas a las leyes del libre mercado. En este estado de cosas, mínimamente, corregir. Evidentemente un Archivo, en su lógica interna, tiene que corregir la tendencia. La propia práctica instituyente está desquiciada, desnivelada, descompensada. Distribuir y jerarquizar, como par necesario, movimiento doble. En un mundo que sólo jerarquiza —en la cumbre del nihilismo jerarquiza hasta en la nada— no le queda otra cosa que hacer al Archivo, o sea, el anarchivo: distribuir, distribuir y distribuir. Como en uno de sus emblemas, la cita que usa Jean-Luc Godard en su película *El origen del siglo XXI*, una frase afortunada de Pepe Bergamín: «Con los comunistas hasta la muerte, ni un paso más».

HACER MEMORIA

EL CASO DE «ARTS COMBINATÒRIES», LUGAR DE EDUCACIÓN, EXPOSICIÓN E INVESTIGACIÓN DE LA FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

LAURENCE RASSEL

A la memoria de Miren Eraso, diciembre 2009

Preámbulo

¿Puede tener interés recordar aquí el hecho de que en un momento dado me haya interesado por la cuestión del archivo? Para precisar el sentido de mi pregunta será necesario que explique cómo utilizo, qué herramienta representa para mí, la palabra «archivo».

Primero, la memoria. Acontecimiento fundador, mi mirada transformada por la obra de Chris Marker, un proceso sin fin de interrogación de la memoria en «la era de su reproductibilidad técnica». Por ejemplo, en *Sans Soleil* (*Sin sol*, 1983) el autor de las cartas que conducen la película, leídas por la voz en *off* femenina, declara: «Me acuerdo de ese mes de enero en Tokio o, más bien, de las imágenes que filmé en enero en Tokio. Ahora sustituyen a mi memoria, son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no fotografía, que no graba en video». O la cita que usa como prefacio a *Le Tombeau d'Alexandre* (*El último bolchevique*, 1992): «No es el pasado quien nos domina, son las imágenes del pasado»¹. Una memoria constituida, reemplazada por los documentos producidos en el momento del acontecimiento o, mejor dicho, por

el montaje de los documentos producidos en el momento. Documentos escritos, grabados, etc. ¿Cómo nos acordaremos de este momento de conferencia en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife?, ¿mediante la publicación del texto de la conferencia?, ¿por las imágenes proyectadas, los testimonios de los asistentes, las facturas y correos electrónicos intercambiados con el departamento de administración? Nos acordaremos de estos días de noviembre, o, mejor dicho, nos acordaremos de los documentos que estamos produciendo durante estos días de noviembre. Pero esto no reconstruye el momento. Faltan las emociones, los pensamientos asociados, lo que surge en el instante de intentar ordenar los documentos, el conjunto que constituye la memoria.

Hacer memoria. En la misma secuencia, y podríamos decir en la película entera *Sans Soleil*, Chris Marker utiliza el montaje, imágenes y sonidos, intentando construir y a la vez reflexionar sobre el proceso, el trabajo mismo de la memoria. Una memoria que funciona aquí mediante asociaciones, resonancias, derivas: «Esta memoria que va de refugio en refugio como Juana de Arco, que un anuncio en onda corta de la radio de Hong Kong se reciba en una isla de Cabo Verde y se proyecte hacia Tokio, y que el recuerdo de un color concreto en la calle rebote en otro país, en otra distancia, en otra música y no se acabe nunca». Chris Marker nunca cesará de *aparatus* a *aparatus*, de la videoinstalación a la presencia en Second Life, de la cartografía de una «immemoria» al altar del cine mudo, de buscar, experimentar mecanismos con la esperanza de ganar «un poco más de poder sobre esta memoria»² en movimiento, en desplazamiento.

La construcción de los mecanismos con-memorativos³ siempre ha estado acompañada por Marker del deseo de que éstos, una vez entendidos, enseñados, puedan ser a su vez apropiados por las memorias de los/las es-

1 «Ce n'est pas le passé qui nous domine, ce sont les images du passé», cita de Georges Steiner en *Le Tombeau d'Alexandre*.

2 Chris Marker, *Sans Soleil*.

3 Empleo el término «con-memorar» con las mismas precauciones críticas que Fernando Estévez, quien en su conferencia *Archivo y memoria en el reino de los replicantes* apuntaba que «la memoria es social, y como tal exige un trabajo colectivo. Así, hemos de "con-memorar", de recordar juntos, para dar continuidad entre el pasado y el presente compartidos, aunque no debiera pasar desapercibido el hecho de que las conmemoraciones de unos suelen llevar aparejadas el silenciamiento o el olvido de las memorias de otros».



Imagen extraída de *Sans Soleil*, Chris Marker, 1982, Argos-Films

pectadores/as, memorias hechas de imágenes, sonidos, textos de los/las espectadores/as. Citando una de estas invitaciones al/la espectador/a a que cree su propia asociación con-memorativa, con estas palabras termina el texto de presentación de su CD-Rom *Immemory* (1997): «Mi deseo profundo es que aquí se encuentren los suficientes códigos familiares (la foto de viaje, el álbum familiar, el animal-fetiché), como para que, imperceptiblemente, el lector-visitante sustituya mis imágenes por las suyas, mis recuerdos por los suyos, y que mi Inmemoria haya servido de trampolín a la suya para su propio peregrinaje por el Tiempo Recobrado»⁴.

La cita de Marker pone en cuestión la figura del creador desde la certidumbre de que la memoria es una operación creativa *per se* y de que todos disponemos de herramientas para hacer visible, para con-memorar un instante. La memoria de cada cual tiene su propio proceso asociativo debido a la experiencia que acumula y por ello cada uno/a de los/las asistentes/as o de los/las lectores/as elaborará una narración diferente de este mismo momento en función de su localización física como oyente o lector/a, su tiempo personal, su lenguaje, su cuerpo, etc.

Pensad un mecanismo elemental de creación mnemónica y recordad como Proust comienza *En busca del tiempo perdido* con la evocación de todas las habitaciones que ocupó. Acordaros un momento de todas las habitaciones en las que dormisteis, del despliegue de imágenes, sonidos, olores, de las impresiones físicas que están apareciendo en vuestra memoria...

No puedo aquí, o ahora, separar mi reflexión sobre la memoria del problema del archivo, el archivo como dispositivo con-memorativo que tenemos que activar mediante asociaciones. Viceversa, el archivo pone en marcha la memoria. Por lo tanto pensar el funcionamiento archivístico, con-memorativo, reclama no sólo un orden sino también un sistema relacional, asociativo. Y este asunto, en fin, me trae de nuevo a la cuestión del poder ganado sobre la memoria de que habla Marker. Obviamente no podemos disociar el archivo del poder, del control de los documentos que sustituyen a la identidad y la subjetividad de una persona inscribiéndola en una colectividad codificada, ordenada, controlada. Pero podemos pensarlo

4 Chris Marker, *Immemory*, París, Centre Georges Pompidou, 1998 (traducción mía).

también como un espacio y como una herramienta con-memorativa para viajar por el tiempo, por todos los tiempos. De nuevo Marker, esta vez su primera película, *La Jetée* (1962): «Ése era el objetivo de los experimentos: enviar emisarios a través del Tiempo, apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente. Pero el espíritu humano fracasó. Despertarse en otro tiempo significaba volver a nacer como adulto. El impacto era muy fuerte. Después de proyectar cuerpos sin vida o sin conciencia en distintas zonas del tiempo, ahora los inventores se concentraban en sujetos dotados de imágenes mentales muy fuertes, capaces de imaginar y soñar con otros tiempos. Quizá fueran capaces de habitarlos». Como recordareis, los inventores mencionados en este fragmento utilizan como vehículo hacia el futuro a un hombre que tiene fuertes imágenes mentales del pasado. El final de la película es terrible. Este hombre acaba traumáticamente marcado por estas imágenes del pasado porque vio en ellas un índice de su futuro. El archivo como vehículo hacia el futuro.

Aparatus de memoria. La memoria como espacio de creación. Los saberes, las ciencias y las ficciones participan en la construcción colectiva de las realidades posibles. El archivo como realidad posible, en lo posible. Aún Marker: «No nos acordamos, reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia» (*Sans Soleil*). Un archivo abierto a la lectura y la escritura.

El arte y sus lugares

La función declarada de la Fundació Antoni Tàpies es la de «promover el estudio y el conocimiento del arte moderno y contemporáneo, así como el estudio y la difusión de la obra de Antoni Tàpies. Desde una perspectiva plural e interdisciplinaria, la Fundació Antoni Tàpies establece colaboraciones entre especialistas de las distintas áreas del saber para contribuir a un mejor entendimiento del arte y la cultura contemporáneos. Por esa razón, la Fundació combina la organización de exposiciones temporales, simposios, conferencias y ciclos de cine con la edición de publicaciones diversas»⁵. Estas actividades conllevan normas, disciplinas, que tienen su historia, sus reglas, sus tensiones. ¿Cómo se aplican éstas a instituciones artísticas como la Fundación?, ¿qué retrato nos permiten hacer de su fun-

5 www.fundaciotapies.org.

cionamiento? Estas actividades, al ser realizadas, y estas normas, al ser visibles, llevan impresa la huella de la institución que las produce, de su situación histórica y geográfica, y de la narración del arte contemporáneo y moderno que da a ver.

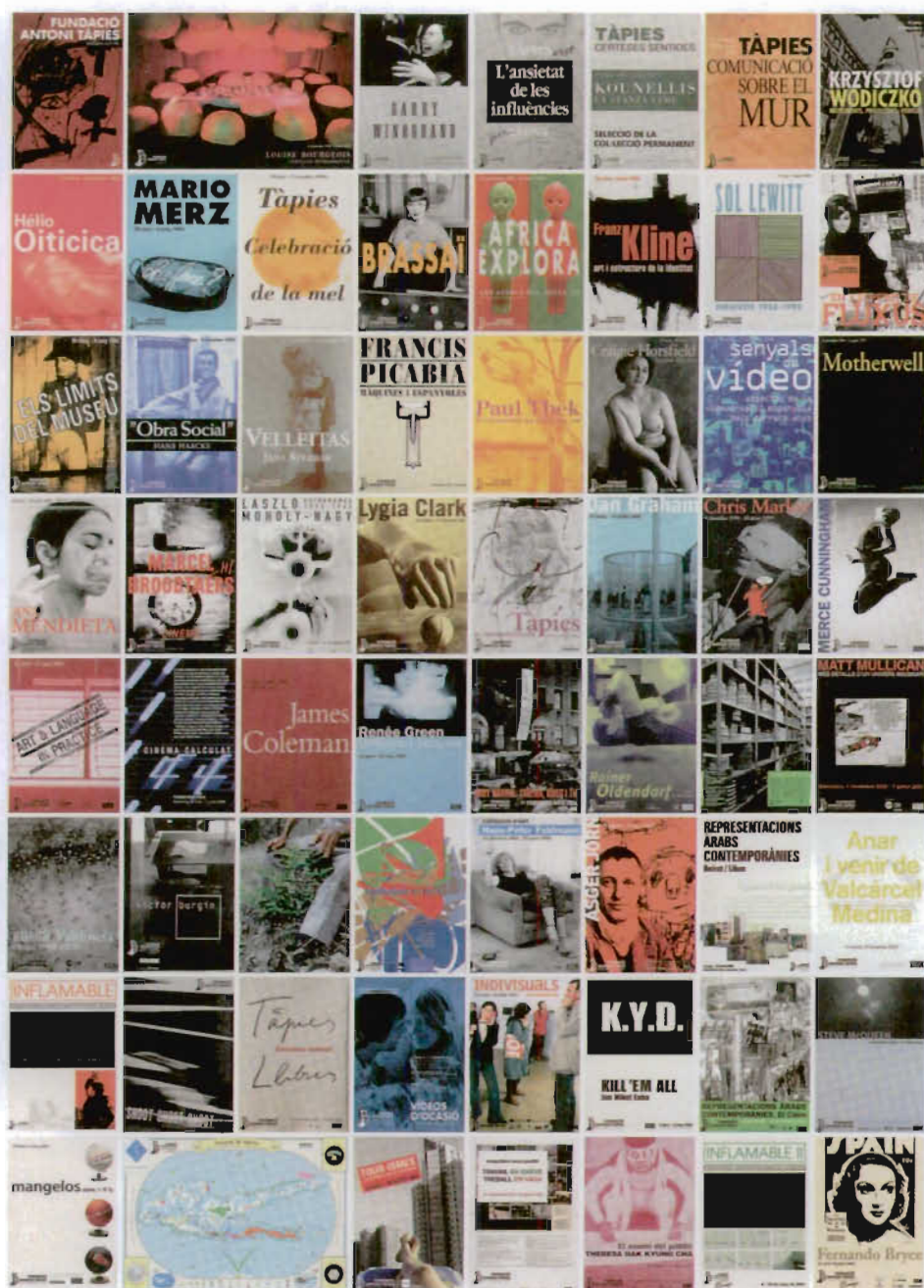
A lo largo de los últimos años la Fundació Antoni Tàpies ha consolidado estas líneas de trabajo con el doble objetivo de reafirmarse como centro de referencia sobre y alrededor de la obra de Antoni Tàpies y de interrogarse y pensar el futuro de una institución como ésta, inscrita en la historia del arte moderno y contemporáneo, una entidad inscrita en una ciudad y una sociedad localizadas geográfica y políticamente. Concebir un porvenir en relación con la coyuntura social, cultural, y, en el caso que nos interesa aquí, aprovechar las posibilidades de las tecnologías para hacer visibles los procesos de investigación, los planteamientos teóricos, las fuentes, las tensiones entre las distintas temporalidades de cualquier proyecto; los procesos de trabajo de la Fundación misma y los de los/las artistas, autores/as con los/las cuales colabora. ¿Qué significa hacer visible, dar a ver representar?

Representar la práctica artística⁶

Representar la práctica artística o, si se prefiere, representar la práctica de la producción cultural. Representar la práctica de la producción cultural a su vez producción de contenidos, conceptos, cánones. ¿Cómo recordar, memorizar, archivar estos procesos de trabajo?

Si aceptamos que la práctica artística puede entenderse como el conjunto de hechos que constituyen lo que durante siglos se ha denominado «obra de arte», es justo pensar que este suceso, este ocurrir que es la obra, pueda describirse y representarse de múltiples maneras. Diferentes estilos en la documentación, representación y reproducción de la obra que, a veces, forman parte de la obra misma. Las prácticas artísticas, y por extensión la producción cultural, tienen una coordenada temporal que las hace constantemente móviles. Describir una experiencia artística, el conjunto de procesos que denominamos obra, es una tarea que caduca justo cuando está comenzando. Los fragmentos en los que la obra se ve representada, esos que a me-

6 Conceptos extraídos de un proceso de investigación conducido en la Fundació Antoni Tàpies, en colaboración con Jorge Blasco Gallardo: <http://www.fundaciotapies.org/thesaurus>.



Invitació a la celebració de los quinze anys de la Fundació Antoni Tàpies. © Fundació Antoni Tàpies, 2005

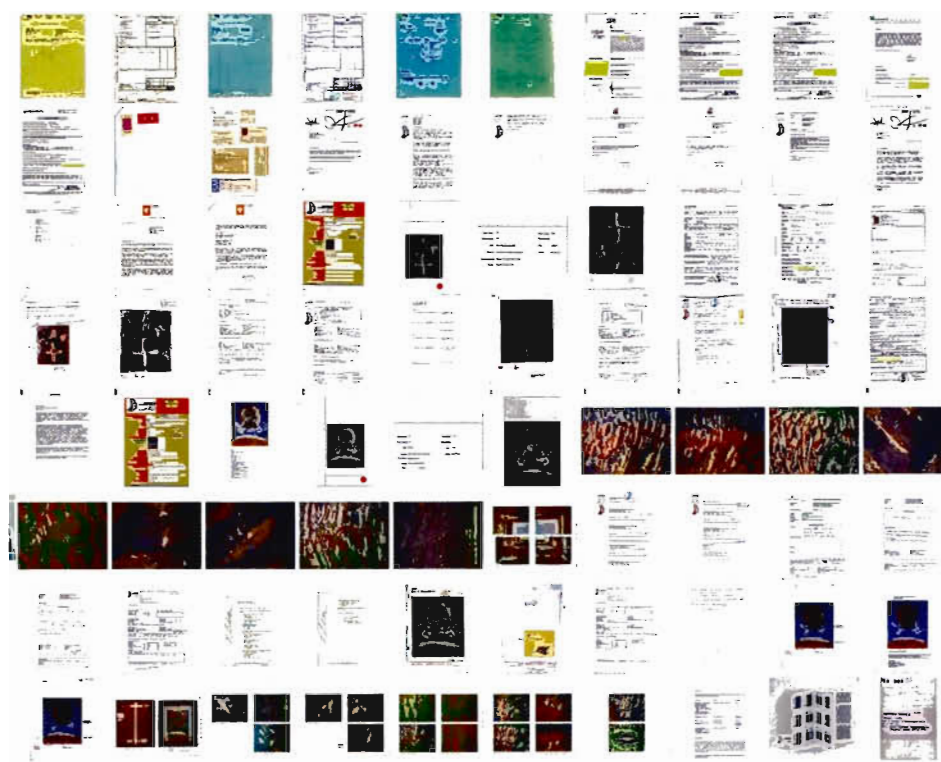
nudo son parte de ella misma o de su periferia, están en constante cambio. Representar la obra de arte, la práctica artística, es un ejercicio constante de narración, recolección, reordenación de lo recolectado y de inmersión en el suceso que se está queriendo describir, donde pequeños detalles que mutan según se miren afectan directamente al resultado.

Por representación, entonces, entendemos los documentos que constituyen o que se generan en el momento del suceso de una obra o de un proyecto, ya sea una exposición, un ciclo de cine o un seminario en la Fundació Antoni Tàpies. Entendemos los documentos generados e incluso su mecanismo de relaciones entre sí. Tratamos tanto al evento como a la obra como prácticas artísticas que, sin obviar sus diferencias, se encuentran en un terreno común: el de la obra/el proyecto que ocurre. Así esta obra/proyecto que ocurre puede verse como conjunto de hechos, referencias, actuaciones, comportamientos, causas y consecuencias que en algunos casos pueden tener como resultado objetos. Así, no estamos tratando con un cuadro de Antoni Tàpies en el proceso de representar los hechos de la Fundación, sino con las diferentes representaciones que del mismo se han generado.

Subrayo: consideramos a la vez las obras de Antoni Tàpies como objetos constituyentes de la colección de la Fundación y las exposiciones o seminarios, ciclos de películas generados por ella como acontecimientos, de los cuales quedan huellas físicas, pruebas de existencia, lo que consideramos aquí como datos recogidos en este lugar que es la Fundación: fotos, esquemas técnicos, formularios, catálogos, artículos de prensa, informes de condiciones, correspondencia, etc. Así para cada evento constituimos un expediente en el que se encuentran todos los documentos producidos por la existencia de una obra de Antoni Tàpies o por un proyecto en la Fundación. Como he dicho, de lo que tratamos aquí no es de la obra misma o de la exposición, sino de sus huellas.

Volvamos un momento a la definición, esta vez científica, de archivo: «Conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha efectuado de forma orgánica, automática, en el ejercicio de las actividades de una persona física o moral, privada o pública»⁷.

7 Jacques André, «De la preuve à l'histoire, les archives en France», en *Traverses* 36, enero 1986, p. 29, citado por Arlette Farge, *La atracción del archivo*, Valencia, Alfons El Magnànim, 1991, p. 9.



Material de archivo correspondiente a las obras de Antoni Tàpies *Creu de paper de diari*, 1946-47, y *Zoom*, 1946. Proyecto *La ventana indiscreta*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008.

No puedo evitar enfatizar lo automático y lo orgánico, mencionados conjuntamente en esta definición, porque incluyen los residuos, las huellas, etc., lo acumulado naturalmente y lo creado asociados, y mezclan lo controlado con lo involuntario.

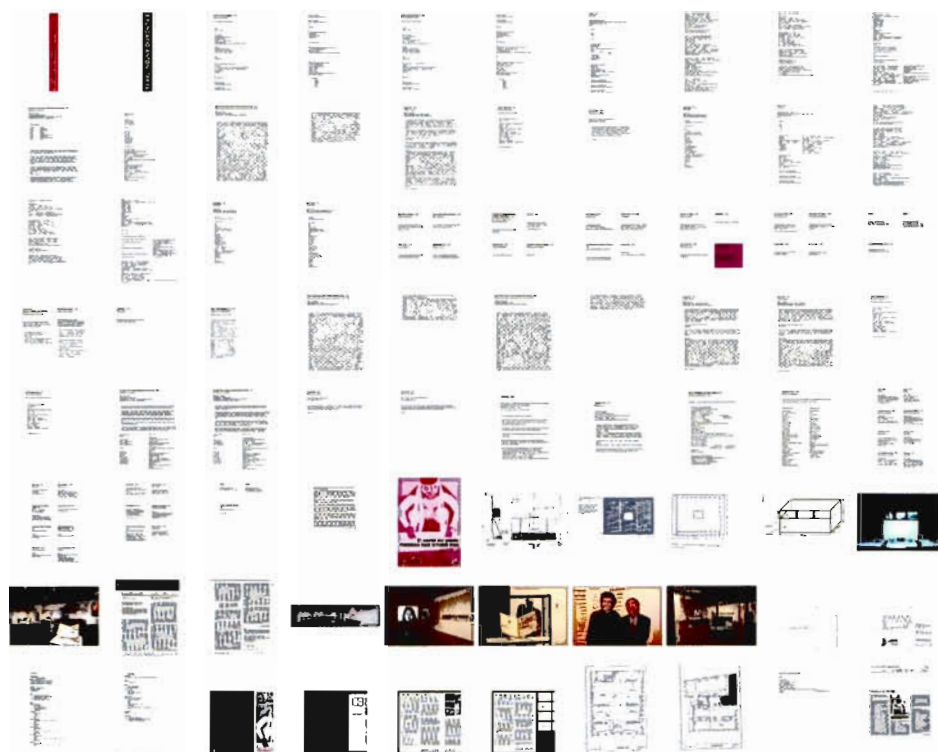
Nuestra intención es rememorar los veinte años, o, mejor dicho, representarlos mediante los distintos documentos que han generado las actividades de la Fundación utilizando el archivo, un dispositivo que articula documentos heterogéneos cuya asociación es susceptible de activar memorias. Proponer una historio-grafía, y no la Historia de la Fundación, mediante la utilización de las herramientas informáticas y técnicas a nuestra disposición —bases de datos, normas archivísticas, digitalización de documentos, plataforma web de trabajo descentralizado...—. Ofrecer un archivo abierto a la lectura, a la escritura, al agenciamiento, con la intención a su vez de compartir experiencias, y entender los mecanismos del pasado, para pensar el futuro y vivir el presente, en una acción conmemorativa continua.

Es pertinente recordar aquí que la dirección artística de la Fundación lleva años interesándose por expresiones plásticas que tratan de los registros, los documentos y los archivos expuestos. Mencionaré al respecto iniciativas como, entre otras, *Archivo F.X.: La ciudad vacía, un proyecto de Pedro G. Romero* (enero-abril de 2006); *Entusiasmo, un proyecto de Neil Cummings y Marysia Lewandowska* (octubre de 2005-enero de 2006); *Ir y venir de Valcárcel Medina* (octubre-diciembre de 2002) o *Culturas de Archivo, un proyecto de Jorge Blasco Gallardo* (septiembre-noviembre de 2000).

Archivo activo⁸

El proyecto de archivo de la Fundación Antoni Tàpies se basa en un ecosistema digital cuyo elemento central es una plataforma web que conecta prácticas de biblioteca, mediateca, publicaciones propias, producciones audiovisuales, encuentros talleres, etc. Prácticas que pueden tener lugar *online* o en diversos lugares geográficos y que presentan diversas fases de consulta por

8 Concepto y definición extraídos del proyecto Active Archives desarrollado por la asociación Constant en colaboración con Arteleku: <http://activearchives.org>. Adoptado por la Fundación Antoni Tàpies en el seminario *Active Archives* en diciembre de 2008. <http://www.fundacio-tapies.org/site/spip.php?article5962>.



Theresa Hak Kyung Cha
Su tiempo y su lugar
Constanza H. Lewallen

Nacida en Corea, Theresa Hak Yung Cha alcanzó la madurez como artista en la zona de la bahía de San Francisco en los años sesenta, una década de gran transformación artística, cultural, social y política. En el momento de su prematura y trágica muerte en 1982, había creado un corpus de obra extraordinariamente rico y complejo, que reflejaba la profunda evolución de su época y su lugar -incluyendo los cambios radicales en el arte-, así como su propia alienación y desplazamiento cultural.

Gran parte de este espíritu de cambio se centraba en la University of California, (Berkeley), donde Cha cursó sus estudios de 1969 a 1978. En aquel momento, se sucedían las violentas protestas estudiantiles contra la participación de Estados Unidos en la guerra del Vietnam lo que provocó la clausura inesperada de algunos campus universitarios. La policía respondía con gas lacrimógeno (ocurrió en Cheney Hall, la primera residencia donde vivió Cha). Bertrand Augst, profesor de francés y literatura comparada, recuerda que algunas veces la situación era tan tumultuosa que las clases se hacían fuera del campus; Stephen Laub, un estudiante de Berkeley y más tarde profesor del departamento de arte, describe el campus a finales de los años sesenta como "terrorífico y hermoso"; Dennis Love, otro estudiante, recuerda la sensación de libertad. Los tres eran compañeros de Cha. En este ambiente apasionante y explosivo, todo estaba aun por hacer; la experimentación era la norma.

sentido del
es
exquisito

era un terreno
fertil para la
experimentación
Artística
Históricamen

se trata
del intervalo
de tiempo tan
específico y
aislado entr

ista y la
experimentación
con otros aspectos
lengu

todo estaba aun
por hacer; la
experimentación
era la norma

eclosión de la
performance
videoarte -i el
videoarte que va
tenir il

una década de gran
transformación
artística

s que provocan
algun tipos de
transformación en
el público y también
en el

s que provocan
algun tipos de
transformación

r de Cha no se a
yore con la
transformación

i con es produje
la transformación
a través de la
manipulación

i con es produje
la transformación
a través de la
manipulación

Captura de pantalla del proyecto *Ocurrencias*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2009

Material de archivo correspondiente a la exposición *El sueño del público: Theresa Hak Kyung Cha*, 2005. Proyecto *La ventana indiscreta*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008

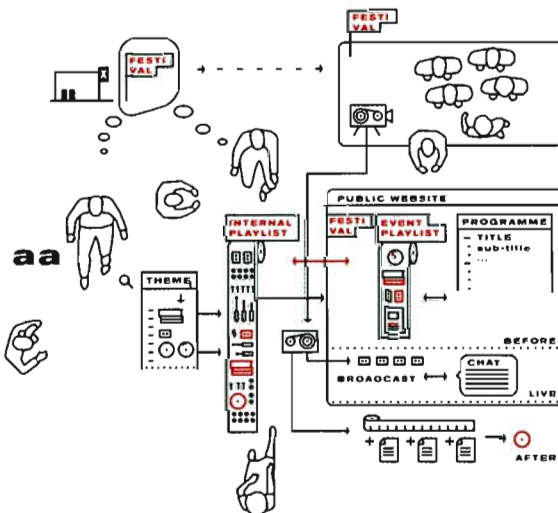
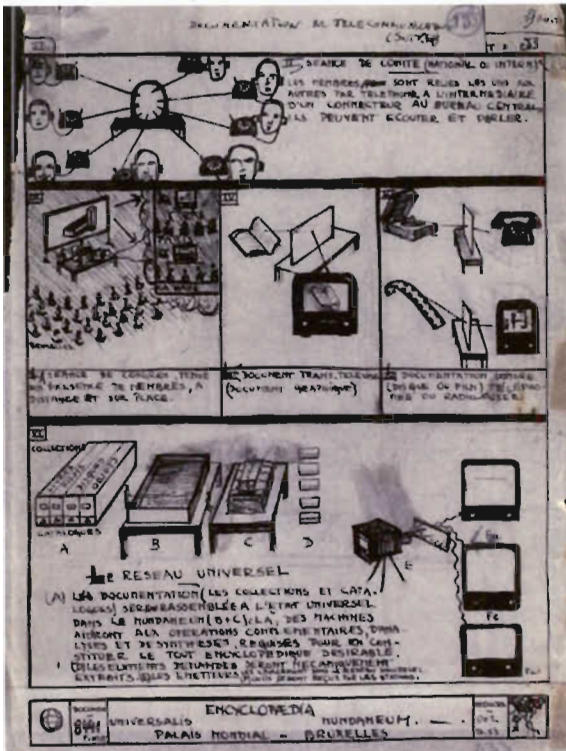
razones de derecho de acceso o por causas de investigación y privacidad. Así pues por «archivo» entendemos las múltiples relaciones en red entre diversos objetos de distintos formatos con diferentes objetivos (comentarios, transcripciones, textos, sonidos en bruto, grabaciones y creaciones) y por «activo» una invitación a realizar una nueva lectura, una transmisión de conocimientos y prácticas con un flujo y un ritmo adecuados a las prácticas artísticas y culturales contemporáneas, que generalmente están articuladas entre distintos formatos (textuales, visuales, sonoros y físicos) y en varios soportes (películas, fotografías, textos, sonidos, objetos, actuaciones, etc.), en momentos complejos de difusión (publicaciones, exhibiciones simultáneas que pueden tener lugar en espacios no contiguos o geográficamente distantes).

La difusión y publicación de un archivo activo, como se considera en este proyecto, sólo se puede desarrollar en un entorno cuyos objetivos sean la publicación y organización descentralizada y la inscripción en una red de participantes locales e internacionales, con el fin de intercambiar y compartir experimentos, prácticas, información y conocimientos. Sugerimos que la información y las producciones sean compartidas por los diversos participantes y ello hace necesario la redacción de protocolos técnicos de intercambio, como licencias y acuerdos de colaboración entre instituciones y entre artistas.

Paul Marie Ghislain Otlet (Bruselas, 1868-1944)⁹ fue el creador del Instituto Internacional de Bibliografía, el Repertorio Bibliográfico Universal y la Clasificación Decimal Universal y autor de distintas publicaciones que sirvieron para cimentar las ciencias anteriormente citadas. Entre ellas destacan *El tratado de documentación* (1934) y *Monde: Essai d'universalisme* (1935), que ofrecen una metodología que posibilita que el conocimiento registrado esté disponible para quien lo necesite y contribuya al enriquecimiento intelectual de la humanidad. En *El tratado de documentación* leemos: «Fonógrafo, cine, televisión, radio, todos estos instrumentos tomados como sustitutos del libro, se convertirán en el nuevo libro. Las palabras más influyentes para la difusión del pensamiento humano, lo que podríamos llamar la librería radiada, el libro televisado». Otlet se imaginaba con los años un conocimiento reproducido, descentralizado, accessible por todos/as, desde sus hogares. El conocimiento compartido como herramienta pacifista. Ya no se teme a lo que se conoce.

Uno de los objetivos fundamentales de nuestro proyecto es transformar el esquema de información unidireccional en otro multidireccional. Para ello es indispensable abrir desde el inicio la dinámica de desarrollo a otros interlocutores, y por lo mismo estamos desarrollando el *software* necesario para

9 <http://es.wikipedia.org>.



Traité de Documentation, Paul Otlet, 1934

Active Archives, Constant vzw, <http://activearchives.org>, 2007

generar un ecosistema digital de archivo activo como *software* libre, ya que la ética del *software* libre se corresponde con las misiones y directrices de la Fundació Antoni Tàpies, pero también porque el *software* libre es el modo de operación idóneo para dar soporte a una dinámica social sostenible a largo plazo. No se trata solamente de abrir el archivo a la lectura, la escritura y el agenciamiento, sino también de abrir los procesos de trabajo, las herramientas mismas, los protocolos que mencioné anteriormente. Citaré herramientas como el *software* y protocolos como la Ley de la Propiedad Intelectual, que se aplica al contenido del archivo.

La Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad Politécnica de Cataluña colaboran con la Fundació Antoni Tàpies en este proyecto que tiene soporte financiero en forma de préstamo a largo plazo del Ministerio de Industria en el marco del Plan Avanza¹⁰. Los distintos aspectos técnicos del proyecto, como las normas archivísticas, las especificidades del *software* y el marco legal y sus protocolos, constituyen el objeto de investigación de distintos grupos de estudio de múltiples disciplinas constituidos por la Fundación, los citados centros académicos y otras instituciones que han querido sumarse a estos procesos de investigación. Desde que comience la ejecución del proyecto se potenciará también con la interacción con los/las futuros/as usuarios/as, escuelas, universidades, amigos de la Fundación, etc. Los resultados serán regularmente objeto de informes y encuentros públicos.

Condiciones de un archivo abierto a la lectura y la escritura informáticas¹¹

El *software* libre es una cuestión de libertad, no de precio. Un *software* publicado bajo una licencia libre otorga por contrato una serie de libertades a los usuarios/as para ejecutar, copiar, distribuir, estudiar, cambiar y mejorarlo, y la obligación de redistribuirlo modificado bajo la misma licencia. Más exactamente, el *software* libre contempla cuatro tipos de libertad para el/la usuario/a:

- La libertad de usar el programa con cualquier propósito (libertad 0).
- La libertad de estudiar el funcionamiento del programa y de adaptarlo a las necesidades (libertad 1). El acceso al código fuente es condición previa para ello.

10 <http://www.fundaciotapies.org/espaitreball>.

11 <http://www.fsf.org/licensing/essays/free-sw.html>.

- La libertad de distribuir copias, por lo que puede ayudar a otros (libertad 2).

- La libertad de mejorar el programa y de hacer públicas las mejoras, de modo que toda la comunidad se beneficie (libertad 3). De igual forma que la libertad 1 el acceso al código fuente es un requisito previo.

Un *software* libre es algo más que una cuestión de complicados cálculos numéricos. No se define sólo por una licencia, es también una dinámica social en la que colaboradores remotos contribuyen al bien común. Involucrarse en el desarrollo de *software* libre es buscar sostenibilidad a largo plazo: si el *software* es utilizado y desarrollado por una comunidad que no se remita únicamente a la Fundació Antoni Tàpies las contribuciones pueden crecer y evolucionar con más rapidez y beneficiar a todos los usuarios.

Legales

Los documentos puestos en la plataforma, ya sean textos, sonidos o imágenes, estarán disponibles según diversos criterios en distintos espacios a voluntad de los/las autores/as y conforme a los derechos que otorguen a los/las potenciales usuarios/as, espectadores/as o lectores/as. De este modo, determinados documentos sólo podrán verse en los espacios «físicos» de consulta que estén en su *intranet* o en la sede de la institución. Otros serán más accesibles en el dominio público o publicados con licencias abiertas. Nuestro sistema de publicación y distribución tendrá en cuenta estas libertades y las limitaciones de derechos de acceso y las comunicará con claridad¹².

12 Los derechos de autor confieren la facultad de autorizar y prohibir. La autorización puede negociarse y estar sujeta a remuneración. Por ejemplo, un/a autor/a puede autorizar la reproducción de su obra, su adaptación audiovisual, etc., a cambio de una compensación económica. Esta práctica está lo suficientemente extendida como para aglutinar derechos de autor con derecho a remuneración. Las licencias abiertas resaltan las posibilidades de un autor para autorizar ciertos usos de su obra gratuitamente.

Una licencia abierta ofrece más derechos al/la usuario/a (público) que el uso tradicional de los derechos de autor —por ejemplo, el autor puede otorgar acceso gratuito a un trabajo, el derecho a redistribuirlo y a crear trabajos derivados—, y clarifica y define el uso que se puede hacer de un trabajo y bajo qué condiciones —por ejemplo, el autor puede consentir la redistribución libre de su obra, pero sólo para usos no comerciales. La autorización es automática para los usos estipulados. No hay que volver a solicitar el permiso del/la autor/a, ya que su obra va acompañada de una licencia abierta—.

Como institución cultural, podemos ofrecer un contexto amistoso a las licencias libres. La Fundació Antoni Tàpies ha expuesto y publicado a artistas o grupos de artistas que utilizan licencias libres. Por ejemplo, el proyecto y el libro *Archivo F. X. La ciudad vacía. Política*, de Pedro G. Romero¹³; la página web y la publicación de *Suturas y Fragmentos*, del grupo Constant¹⁴; el proyecto y la publicación de *Entusiasmo*, de Neil Cummings y Marysia Lewandowska¹⁵, y otros proyectos ya mencionados que tratan sobre documentos y registros. Del mismo modo la Fundación ya tiene su servidor y su página web en *software* libre. En el marco de esta iniciativa, en materia de licencias libres y de *software*, la Fundación puede intercambiar una posición de usuaria con una contribución más activa al desarrollo de plataformas digitales basadas en la web y las cuestiones que puedan surgir en materia legal. Por otro lado, el uso de licencias libres por parte de los artistas y autores no es, no puede ser, un criterio de selección o, peor, de exclusión por parte de un centro que trata con el arte moderno y/o contemporáneo. Los artistas, los autores, han escogido hasta ahora mayoritariamente ciertas opciones para proteger o entregar su trabajo a productoras, distribuidoras audiovisuales o sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor que responden, respondieron, a imperativos económicos y sociales.

Las licencias libres no pueden aplicarse *a posteriori* cuando una obra, un proyecto, ya está bajo contrato o entregado a productoras o distribuidoras en las que el autor no tiene mucho margen decisorio. Como sabemos, el uso de una licencia libre depende de la decisión del autor. Cuando las condiciones apropiadas, favorables a esta decisión, existen, el uso de la licencia prepara la relación que el autor y sobre todo la obra pueden tener con el presente y el futuro¹⁶. Pero la relación con el pasado o la historia reciente sigue determinada por la Ley de Propiedad Intelectual. Aun si las cosas cambian, esta norma seguirá siendo muy importante como marco de la producción cultural. Por eso tenemos que seguir muy de cerca su evolución en las decisiones políticas y sobre todo su interpretación jurídica.

13 http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=view.ft_publication&id=146&lang=es.

14 http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=view.ft_publication&id=129&lang=es.

15 http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=view.ft_publication&id=124&lang=es.

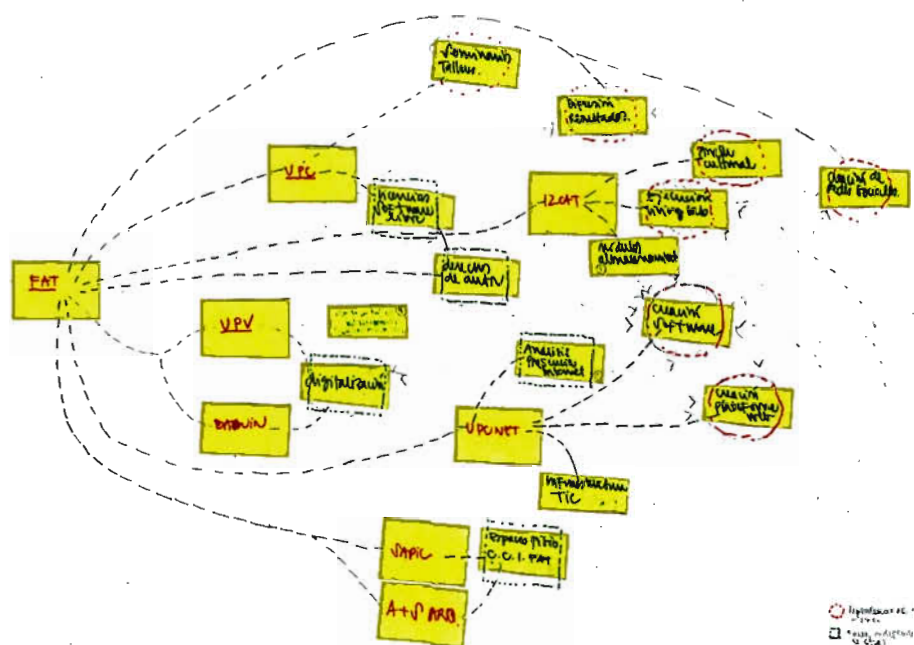


Diagrama de trabajo para el proyecto *Arts Combinatòries*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2009

Una memoria total es una memoria anestesiada¹⁷

Nos acordamos, asociamos, seleccionamos, al coste de sufrir olvidos. ¿Qué pasaría si no pudiéramos olvidar, borrar, volver a encontrar de manera fortuita, o perder por accidente?

Un archivo no se limita a conservar objetos o informaciones. Es además una herramienta de clasificación que sirve para encontrar esta información. Así, para poner en evidencia una información, un archivo debe dejar forzosamente otras informaciones fuera de campo. Para subrayar unos contenidos, unos enlaces, un archivo pone entonces, estratégica o temporalmente, a otros fuera de alcance, fuera de la vista. Para ayudarnos a recordar, un sistema debe olvidarse de mostrar contenidos. Cuanta más información esté disponible, más valor político tendrán los algoritmos de *page-ranking*¹⁸ de los motores de búsqueda. Cuanto más centralicen datos las instituciones, más sus clasificaciones reescribirán la información, es decir, la posibilidad de conocimiento. Ningun archivo funciona sin «fuera de campo», sin crear olvido. Sin «fuera de campo» nuestra memoria está anestesiada. El proceso del archivo activo, igual que el del resto de los sistemas, no puede evitar el «fuera de campo», pero, en lugar de ignorar los algoritmos, las taxonomías, todo el *aparatus* que selecciona y olvida, como si fueran una segunda naturaleza, o

16 «El *copyleft* no es la negación del derecho de autor, es una reformulación de su modo de aplicación. Es una desviación del derecho de autor. Puesto que soy el autor de obra, puedo otorgar mediante contrato, a mis usuarios, más libertades que las que, por defecto, la ley les otorga. Tal y como subraya Florian Cramer, el término licencia viene del verbo *licere* que significa autorizar. Para poder autorizar los usos adicionales de una producción, hemos de ser sus propietarios. Y en el campo de los bienes intelectuales, esto significa ser el autor (o poseer derechos equivalentes a los del autor). Estos derechos adicionales se atribuyen con una única condición: que se garantice la misma libertad para cualquier obra que se derive de aquella con *copyleft*. No se puede poner una obra bajo *copyleft* cuando no tenemos sus derechos (no podemos “blanquear” una obra) y no podemos restringir las autorizaciones de uso que han sido otorgadas a una obra libre, ni para esa obra en concreto, ni para las obras subsiguientes». Nicolas Malevé, «Creative Commons en contexto», en *Zehar* 55, Arteleku, 2005.

17 Chris Marker, *Sans Soleil*.

18 PageRank es una marca registrada y patentada por Google el 9 de enero de 1999 que ampara una familia de algoritmos utilizados para asignar de forma numérica la relevancia de los documentos (o páginas web) indexados por un motor de búsqueda. El sistema PageRank es utilizado por el popular motor de búsqueda Google para ayudarle a determinar la importancia o relevancia de una página. <http://es.wikipedia.org/wiki/PageRank>.

19 Chris Marker, *Sans Soleil*.

de remitirlos a la autoridad de los expertos, las empresas, etc., queremos exponerlos a los/las usuarios/as, a otras instituciones y a cualquier grupo que quiera dialogar sobre las normas informáticas y legales del archivo e incluso producir otras.

«Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo, que no es la función del olvido sino su reverso»¹⁹.

Agradezco a Nicolas Malevé, Mariano de Santa Ana, Jorge Blasco y al equipo del proyecto *Arts combinatòries* de la Fundació Antoni Tàpies su ayuda para la elaboración, documentación y edición de este texto.

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>.

FANTASMAS EN EL ARCHIVO

MARIANO DE SANTA ANA

A Ángel González García, una deuda antigua

Hay una historia que en el arte sólo ve el reflejo de una época, una historia del arte cuyo modo archivístico es el delirio taxonómico, la consignación *ad infinitum* en periodos y estilos sin una pregunta previa por el acto mismo de archivar; una historia del arte, en resumidas cuentas, poseída por el fantasma de la objetividad. Y hay también una historia que en el arte ve una grieta en el tiempo, una historia del arte consciente de que el gesto archivador determina el significado de lo archivado, un saber inquietante, adepto del archivo, dominado por su fulgor siniestro. En esta última historia del arte destaca sobremanera la figura de Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929), refundador de la disciplina cuyo pensamiento, largo tiempo oculto tras el prestigio de su fabulosa Biblioteca de Ciencias Culturales —hoy Instituto Warburg de Londres—, ha adquirido en las últimas décadas una enorme reputación. Este texto trata sólo tangencialmente la Biblioteca y el extraordinario *Atlas Mnemosyne*, referencias de actualidad en los debates sobre la *pulsión de archivo*, para poner el foco en otros aspectos archivísticos de la empresa de Warburg, empresa *in-actual*, audaz, inmensa, de descentramiento del tiempo histórico, de atención a la sombra de la muerte en la representación, de dislocación, en fin, de las tranquilizadoras clasificaciones de la memoria artística propias de la historia del arte idealista.

El pensamiento de Warburg se inscribe en el contexto de crisis de la cultura europea de los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX, un momento marcado por la tensión entre una modernidad lanzada a la conquis-

ta del futuro y una conciencia individual que se resiste a su presión racionalista y uniformizadora. El impetuoso avance de la técnica no sólo no mitiga, sino que incrementa el vacío que han dejado los dioses tras su huida, y el hombre moderno se desgarrar entre el curso imparable y exacto del tiempo *social*, que lo somete al ritmo acelerado de la producción, y el espacio precario de la duración *interior*, en la que el presente y el pasado, el movimiento y la inercia, la irrupción y la caída coexisten sin correspondencia posible con el tiempo *externo*. El progreso ya no es percibido como una travesía segura hacia la perfección de la vida humana sino como una corriente que arrastra hacia un destino incierto, y la tradición, que se tenía por suelo firme, como una diseminación de sedimentos que el hombre moderno intenta acumular sin lograr construir un cobijo con ellos. Pero, *mobilis in mobile*, en el seno de esta incertidumbre, que es también una crisis del saber, germina un «saber de la crisis»¹ que Warburg abandera junto a otros modernos, un saber de fronteras inestables que interpela a la imagen, a su resto infigurable, para construir *otra memoria*.

Aby Warburg fue uno de esos *hombres póstumos* de los que da cuenta Nietzsche: «Extienden la mano hacia nosotros y no hallan qué tomar. Esto espanta. O bien entramos a través de una puerta cerrada, o cuando están apagadas todas las luces, o bien cuando ya estamos muertos»². Los hombres póstumos «practican» la sociedad y son objeto de consideración, y Warburg, según cuenta Ernst Gombrich en la «biografía intelectual» con la que intentó asirlo, seducía por «su ingenio epigramático, su gusto por la anécdota y su especial habilidad para imitar a otros personajes». Nuestro estudioso gozó de gran reputación, asentada «en su profunda erudición, en su conocimiento de los archivos florentinos y en su dominio de la bibliografía»³, pero, pese a sus ofrecimientos académicos, que casi siempre rehusó, sus contemporáneos nunca entendieron su pensamiento. Y aún hoy, cuando tantos y tan distintos se la disputan, es difícil trazar los contornos de su sombra errabunda. Y es que con los póstumos ocurre que, de nuevo Nietzsche, «no son comprendidos jamás: y de ahí su autoridad»⁴.

1 Franco Rella, *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 15

2 Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia* [1882], Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003, p. 229.

3 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* [1970], Madrid, Alianza, 1992, p. 20.

4 Friedrich Nietzsche, «Los "póstumos" –problema de la comprensibilidad y de la autoridad» [1887], recogido en *Crepúsculo de los ídolos* [1887], Madrid, Alianza, 2007, p. 151.

Testigo del desarrollo vertiginoso de las ciudades alemanas durante el primer tercio del siglo XX, y con él, como diría Georg Simmel, de la disposición de «todas las actividades e interacciones [...] en un esquema temporal fijo, suprasubjetivo»⁵, Aby Warburg, cuya existencia discurrió principalmente en Hamburgo, con los *intervalos* de sus estancias en Florencia, su internamiento en la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen y su largo viaje por Estados Unidos, reaccionó escindido ante el desvanecimiento de la realidad que provocaba la expansión de la técnica moderna. Así lo expresaba en la fase final de su vida, durante su célebre conferencia en el sanatorio de Kreuzlingen: nunca aceptó la radio. Afirmaba que «como un Prometeo y un Ícaro modernos, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos» y proclamaba que «el teléfono y el telégrafo destruyen el cosmos»⁶. Sin embargo, a diferencia de tales aparatos, que aceleraban la *migración* perpetua de objetos, palabras y hombres, sentía una fascinación sin límites por la fotografía, vehículo de la moderna *migración de las imágenes*, a la que percibía como una prótesis formidable para perturbar la historia del arte por su poder para registrar apariciones.

En principio, a diferencia de coetáneos como Siegfried Kracauer o Walter Benjamin, con los que compartía la atracción por las tensiones latentes en los detalles minúsculos y el deslumbramiento por las mutaciones antropológicas de la era fotográfica, Warburg, primogénito de una familia de banqueros judíos, no sólo no fue crítico con las relaciones de producción capitalistas sino que, muy al contrario, creía que éstas constituían un estímulo excepcional para el pensamiento. Por ello, en una carta de 1900 en la que solicita nuevos aportes financieros de la banca familiar para la Biblioteca, le dice a su hermano Max: «Deberíamos demostrar mediante el ejemplo que el capitalismo es también capaz de grandes logros intelectuales que, de otro modo, no serían posibles»⁷. Warburg, como dice Kurt Forster, se veía a sí mismo como

5 Georg Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu» [1903], en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1998, pp. 250-251.

6 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* [1939], Madrid, Sexto Piso, 2008, p. 64.

7 Aby Warburg, carta a su hermano Max del 30 de junio de 1900 (citada por Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 129).

«un descendiente de los humanistas en la era industrial [...] que combinaba — como sólo un capitalista de su tiempo podía hacer — los privilegios principes- cos con la libertad humanista para decidir sobre su propia vida»⁸. Y como tal, como capitalista humanista, se hizo retratar en la Biblioteca en una fotografía de 1929, una de las últimas en que aparece. Junto a Aby están sus hermanos Felix, Fritz, Paul —fundador de la Reserva Federal Americana y *banquero del género profético*, conocido como «la Casandra de Wall Street» porque predi- jo el *crack* de 1929 sin ser creído— y Max, director del M.M. Warburg & Co., a quien Aby con trece años había cedido su derecho de primogénito a heredar la dirección del banco familiar —Max tenía entonces doce— a cambio de que le comprara siempre todos los libros que quisiese. Aby, sentado, extiende las manos en un gesto de demanda de fondos para su Biblioteca, extiende las manos en un *gesto inmemorial*.

Nuestro estudioso se presenta, pues, como capitalista humanista. Con todo, el propio Forster nos advierte que «este equilibrio entre estilos de vida apa- rentemente irreconciliables no era, sin embargo, del todo estable: al contrario, estaba continuamente puesto en peligro por impresiones emotivas o mentales». Y prosigue: «[el] contraste entre la experiencia de vida en los tiempos antiguos y en los modernos, entre obligaciones morales y exigencias de libertad indivi- dual, temor supersticioso y sentido del destino, recorre como un *leitmotiv* to- dos los escritos de Warburg»⁹. Paradójicamente, esta madeja de contradicciones irresueltas, que sus contemporáneos percibieron como incapacidad para crear un sistema, es justamente uno de los aspectos que más pesan en la enorme atracción que genera su figura desde los años ochenta, es decir, desde que se generalizó la sospecha sobre los cierres doctrinales. La misma noción de *su- pervivencia*, llamemos ya por su nombre a la dimensión *fantasmática* sobre la que gira el pensamiento de Warburg —que la analiza en la emergencia súbita durante el Renacimiento de improntas sedimentadas en la memoria europea desde la Antigüedad—, tiene correspondencias sustanciales con el diagnóstico de Benjamin sobre el deterioro de la experiencia bajo el régimen de visibilidad capitalista, correspondencias con implicaciones políticas en relación al estatus de la imagen en la intersección del tiempo y la historia. Y, para empezar, conlle-

8 Kurt W. Forster, «Introducción», en Aby Warburg, *El Renacimiento del paganismo* (Felipe Pe- reda, ed.), Madrid, Alianza, 2005, p. 15.

9 *Ibidem*, p. 15.



Zeppelines y planetas en el panel C del *Atlas Mnemosyne*

Aby Warburg y sus hermanos: Paul, Felix, Max y Fritz en la Biblioteca de Ciencias Culturales, Hamburgo, 1929 (Instituto Warburg, Londres)

va el rechazo del destino *fantasmagórico* como mercancía en exhibición turística que el capitalismo asigna al arte. Al fin y al cabo, como señala Gombrich, las notas de su primera estancia en Florencia (1897-1902) «están llenas de observaciones sarcásticas sobre los “turistas culturizados” y su manera de ver el arte del pasado»¹⁰. Una manera de ver, velada por la amnesia, que producía en buena medida la historia del arte tradicional, ajena al trabajo de duelo que late en la representación, con sus repertorios de monumentos, sus periodizaciones rígidas y simplificadoras y sus etiquetas solemnes.

Y es que una cosa es una mirada trivial sobre la cultura y otra muy distinta una mirada sobre lo trivial desde la interpelación de la cultura. Y, a este respecto, ¿hay acaso algo más trivial que la astrología? Como se recordará, Jacob Burckhardt, uno de los grandes referentes de Warburg, consagra a esta práctica adivinatoria antigua varios epígrafes de *La cultura del Renacimiento en Italia* en los que relata episodios como que el Papa León X «pareció basar la gloria de su pontificado en el florecimiento de la astrología» o que uno de esos rufianes que tanto le atraían, Niccolò Orsini-Pitigliano, «pidió al físico y astrólogo Alessandro Benedetto que le indicara la hora astrológica favorable para terminar su contrato de mercenario con Venecia»¹¹. Y, como se sabe, Walter Benjamin escribió bajo el cielo de Ibiza un texto sobre esta «ciencia fósil»¹², *Über Astrologie*¹³, a la que le dedicó también comentarios en las dos obras que señalizan el arco cronológico de su andadura intelectual: En el *Libro de los Pasajes* aborda las especulaciones cosmológicas que Auguste Blanqui, prisionero en el Fort du Taureau durante La Comuna, vierte en *La eternidad por los astros*, una obra que «culmina la constelación de las fantasmagorías del siglo mediante una última fantasmagoría de carácter cósmico, que contiene implícitamente la crítica más acerba de todas»¹⁴, y en *El origen del “Trauerspiel” alemán* hace esta observación: «Para el Renacimiento, que, con radicalidad nunca alcanzada en el pensamiento de la Antigüedad, llevará a cabo la reinterpretación de la melancolía saturnina en el sen-

10 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 99.

11 Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* [1860], Madrid, Akal, 2004, pp. 425-428.

12 La imagen es de Jean Starobinski y la cita Ángel González García en «(e)videntemente», *Acto* n.º 4, *Sobre fantasmas*, Santa Cruz de Tenerife, Acto, 2008, p. 222.

13 El dato lo recoge Vicente Valero en *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*, Barcelona, Península, 2001, p. 141.

14 Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* [1982] (Rolf Tiedemann, ed.), Madrid, Akal, 2005, p. 62.

tido de una doctrina del genio, “el temor de Saturno” se hallaba, por decirlo con palabras de Warburg, en “*el centro de la fe en las estrellas*”¹⁵. Benjamin toma la cita de «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», estudio magistral de nuestro historiador que vio la luz en 1920 y que emprendió con la colaboración de Fritz Saxl y otros investigadores en archivos de Berlín, Hamburgo, Königsberg, Madrid, Oxford, París, Roma y otras ciudades europeas.

En las representaciones astrológicas del Renacimiento Warburg avistó una señal, un resto irreductible a los parámetros de serena belleza y grandeza y decadencia en la imitación del modelo de lo sido con los que Winckelmann explicaba el proceso de transmisión de la Antigüedad, una supervivencia que reclamaba una aproximación distinta a esta cuestión central de la cultura europea. Y con la investigación sobre los augurios ocultistas durante la Reforma que había captado la atención del joven Benjamin, no hacía otra cosa que anunciar que *había visto*, que atender a la solicitud de la señal: «Desde Winckelmann, el mundo mitológico ennoblecido por el clasicismo ha caracterizado hasta tal punto a la Antigüedad, llegando a simbolizarla, que olvidamos que este retrato es una creación de la cultura humanista ilustrada; lo cierto es que la cara “olímpica” de la Antigüedad hubo primero de desprenderse de la “tradición demoníaca”». Pese a que el investigador comienza el artículo, escrito dos años antes de su publicación, con la advertencia de que se encuentra «gravemente enfermo desde finales de octubre de 1918» —no tardaría en iniciar su largo internamiento psiquiátrico— y de que lo publica sólo por insistencia del gran historiador de la astrología Franz Boll, lo cierto es que pocos trabajos hay en la historia del arte del siglo XX que puedan parangonarse en su carácter fundante con éste: «La época en que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas —en palabras de Jean Paul— “florecían injertadas en un mismo tronco” refleja una realidad atemporal; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico». Warburg es enfático en este extremo: «Precisamente allí donde con tanta vehemencia se combatía el paganismo cristiano de Roma se permitía el acceso y —con particulares reservas— incluso la aprobación del astrólogo babilónico-

15 Walter Benjamin, *El origen del «Trauerspiel» alemán* [1928], *Obras*, vol. I (Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, eds.), Madrid, Abada, 2007, p. 365 (cursivas del autor).

helenístico y del augur romano. Lutero y Melanchthon revelan la participación de esas prácticas místicas aún vivas de la religiosidad pagana que tan extrañas resultan a una concepción lineal de la historia»¹⁶.

Sedimento irrisorio, indigno de asiento en el registro de los documentos relevantes del pasado, para la mirada abundante de Warburg, sin embargo, la huella de la superchería astrológica de los padres de la Reforma alemana indica que la transmisión de la cultura no se efectúa mediante la transferencia de una esencia, como creía la historia del arte *winckelmanniana*. Una vez más, entonces, como dice Georges Didi-Huberman, el pensador que en años recientes ha reactivado con extraordinario vigor su legado, una supervivencia aboca a nuestro estudioso a replantear la comunicación de la cultura en términos de tensión «entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado»¹⁷. De nuevo, pues, un minúsculo anacronismo le obliga a perseverar en la transformación de la estructura archivística de la historia del arte, de su periodización, de su concepto de verdad histórica. A continuar persiguiendo, en definitiva, la extinción de su misma razón de ser, para lo cual, durante toda su vida, intentó crear a través y más allá de ella una nueva ciencia a la que puso nombres como psicología de la cultura, historia de la psique, ciencia cultural de la historia de la imagen o iconología del intervalo que nunca llegaron a satisfacerle plenamente¹⁸.

Quizás, como inducen a pensar algunos paneles del *Atlas Mnemosyne*, al que Warburg definía como *una historia de fantasmas para adultos*, el historiador y el astrólogo tengan una cifra común. Quizás, más allá de lo que deja ver el cristal de la empiria, haya una ignota correspondencia entre el archivo y el zodiaco, quizás ambos compartan influjos que ligan al saber y la memoria con la promesa. Quizás sea así que, como nos ha dicho Jacques Derrida, «una mesianicidad

16 Aby Warburg, «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero» [1920], en *El Renacimiento del paganismo*, pp. 446-447 y 452.

17 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 26.

18 Giorgio Agamben, que ha dedicado a Warburg una atención preferente en su extensa producción intelectual, afirma que «lo que es único y propio en su actitud de estudioso no es tanto un nuevo modo de hacer historia del arte, como una tensión hacia la superación de los confines de la historia del arte que acompaña desde el principio su interés por esta disciplina, casi como si él la hubiese elegido sólo para insinuar en ella la semilla que la habría hecho explotar». He extraído la cita de su ensayo «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» [1975], en *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 129.



Horóscopo de Lutero por Lucas Gauricus, en *Tractatus astrologicus*, Venecia, 1552, fol. 69 V

Hígados de arcilla para la instrucción de augures y pitonisas, babilonios y etruscos, y estelas mesopotámicas en el panel 1 del *Atlas Mnemosyne*

espectral trabaja el concepto de archivo» y lo vincula «con una experiencia muy singular de la promesa»¹⁹. Quizás... La escritura titubea, los fantasmas de la ciencia positiva acechan, «pero, ¿es esto historia del arte?». Warburg nunca lo dudó. De sus «herederos» no se puede decir lo mismo. Gombrich, que dirigía el Instituto Warburg cuando escribió su biografía, disimula mal, y a veces no disimula en absoluto la incomodidad que le produce su biografiado. Así, en relación a la disertación sobre Burckhardt y Nietzsche que el historiador de Hamburgo dicta dos años después de la conclusión de su encierro psiquiátrico, dice de él, con una mezcla de ironía y condescendencia, que «muestra de nuevo hasta qué grado el propio Warburg se creyó un mistagogo que iniciaba a sus oyentes en los intrincados secretos de la vocación de historiador»²⁰. Con esta caracterización, más que el pensador en el abismo que fue, nuestro investigador parece un duplicado de aquel ocultista de barba asiria y túnica negra, Sâr Péladan, impulsor del Salón de la Rosa-Cruz, que contaba que había heredado el título de un rey babilonio. Warburg, que sentía por cierto una poderosa atracción por los hígados de arcilla para la instrucción de los augures babilonios, se reclamaba en cualquier caso de una estirpe de «visionarios» con mayores facultades con figuras tutelares como Burckhardt, «un nigromante con los ojos bien abiertos [que] conjuró los espectros que le amenazaron peligrosamente», y Nietzsche, «un vidente [del] tipo de los nabis, los antiguos profetas que viven en la calle, se rasgan las vestiduras, gritan los infortunios y quizá se llevan a la gente tras ellos»²¹.

De más está decirlo, pero Aby Warburg no pretende predecir el futuro. Ése, ciertamente, es el designio delirante de muchos historiadores modernos pero no el de Warburg, que lo que anuncia es el retorno espectral del pasado. Y ello porque ha comprendido que la historia está interceptada por la memoria involuntaria, por sus distorsiones, rechazos, inversiones y retornos; por la impronta que deja en las imágenes a través del tiempo, por su *trabajo* en el presente reminiscente del historiador. De ahí su aserto: «Cada edad tiene el renacimiento de la antigüedad que se merece»²². Y, aunque desgraciadamente

19 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [1995], Madrid, Trotta, 1997, p. 44.

20 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 242.

21 La conferencia sobre Burckhardt y Nietzsche es la sesión final de los seminarios que Warburg impartió en la Universidad de Hamburgo en el curso 1926-1927. Los fragmentos de la misma se toman de Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 239.

22 Aby Warburg, nota dirigida a sus colaboradores (publicación, 3 de abril de 1929), citada por Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 280.

nunca lo supo, no anduvo del todo solo en sus predicciones. No muy lejos paseaba sin rumbo fijo, curioseando por aquí y por allá, aquel que en muchos aspectos es su semejante y en otros tantos su antagonista. Aquel que sostenía que «lo eterno en todo caso es más bien el volante en un vestido que una idea»²³; el que, no habiendo padecido la experiencia de la reclusión psiquiátrica, podía caracterizar su empresa como una tentativa de «roturar terrenos en los que ahora sólo crece la locura»²⁴; el que escribió sobre la experiencia empobrecida en condiciones de extrema precariedad —en una vivienda ibicenca en construcción, sin agua corriente ni electricidad²⁵—; el fascinado por el poder fetichista de las figuras de cera —la mujer que se ajusta el ligero en el Museo Gravin— y cuyo gran proyecto, inconcluso también a su muerte, es un archivo de imágenes «en donde lo que ha sido se une como un relámpago en el ahora de una constelación»²⁶. Aquel, en fin, cuya llegada parece anunciar Thomas Carlyle en *Sartor resartus*, el libro de cabecera de Warburg: «¡Amigos!, no os fiéis del corazón del hombre para quien la Ropa Vieja no es algo venerable. ¡Observad, en cambio, con reverencia al barbado sumo Sacerdote judío que, con voz áspera, la convoca, como un Ángel del Día del Juicio, desde los cuatro puntos cardinales!». De nuevo, pues, Walter Benjamin: «La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de épocas anteriores contiene»²⁷.

Unos años antes de que viera la luz su trabajo sobre la astrología en época de Lutero, Warburg hace otra contribución capital sobre el regreso de los dioses antiguos en los albores de la modernidad, sobre la reaparición de su *arkhé* en «el gobierno de las estrellas errantes». En la conferencia «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara», que dicta en el Congreso Internacional de Historia del Arte de 1912 en Roma, recapitu-

23 Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 97.

24 *Ibidem*, p. 460.

25 Véase Vicente Valero, *op. cit.*, p. 206.

26 Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 464.

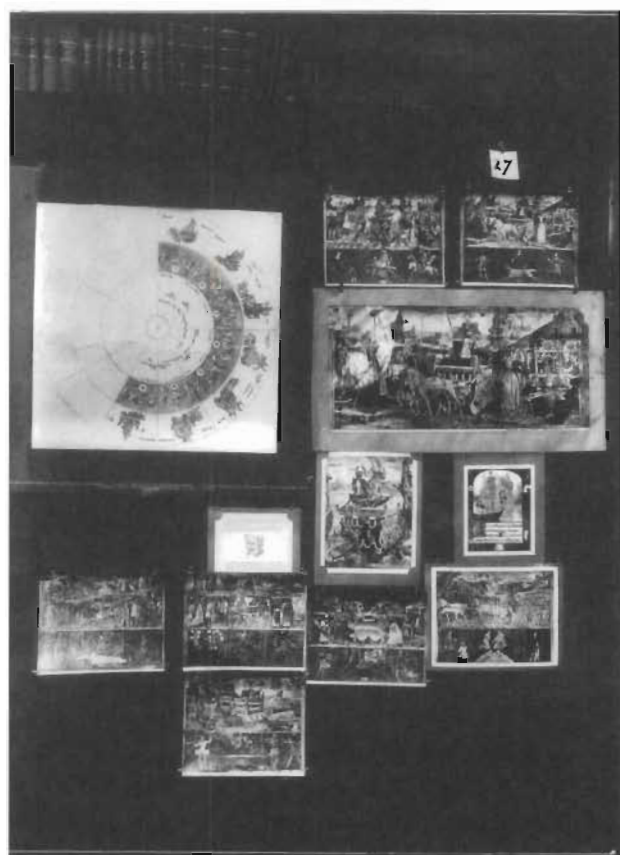
27 Walter Benjamin, «Paralipomènes et variantes de L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» [1936], citado por Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 127.

la a modo de preámbulo sobre el concepto central en su pensamiento de *Pathosformel*, la «fórmula de *pathos*», impronta gestual enterrada en la memoria europea desde la Antigüedad cuya carga emotiva bipolar es reactivada por el artista en estado de máxima tensión. Nuestro investigador hace una breve referencia a la *Pathosformel* que le obsesionó siempre por encima de las demás, la *nympha*, Venus voluptuosa, casta doncella o «cazadora de cabezas», cuyos vestidos y cabellos súbitamente agitados por el viento o el deseo revelan una supervivencia que desborda el orden *winckelmanniano*: el de la Ménade en trance orgiástico que baila sobre un sarcófago antiguo. A continuación se adentra en el núcleo de su hipnótica disertación sobre la «migración iconográfica internacional» de la astrología antigua desde Grecia hasta Asia Menor y la India, con escala en Egipto y regreso a Europa a través de la traducción al hebreo en España del astrólogo árabe Abu Ma'shar para recalcar en el palacio ferrarés. Con ello demuestra a su audiencia cómo la atención minuciosa a la trivial supervivencia astrológica, a sus saltos transculturales y a su danza en el tiempo, puede resquebrajar el compacto edificio construido a base de periodos históricos como aquél, dice Warburg, al «que nosotros llamamos —tal vez con excesivo misticismo— la época del Renacimiento»²⁸.

Pero en esta extraordinaria conferencia hay además una dimensión política en la que no suele repararse. Habla Warburg: «Con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara espero haber mostrado que sólo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar un punto oscuro en concreto y esto sólo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas»²⁹. ¿Control policial? El historiador prefigura los análisis sobre las imbricaciones entre saber y poder que se generalizarán en las ciencias sociales a partir de la década de los setenta del siglo XX: el rechazo de los paradigmas autoritarios y las teleologías preestablecidas, el develamiento de los efectos de poder ocultos entre marañas de «evidencias» empíricas, la sospecha sobre la supuesta inocencia del archivo y, en lo que toca a su disciplina, la oposición al poder de *consignación* que retiene la historia

28 Aby Warburg, «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara» [1912], en *El Renacimiento del paganismo*, pp. 416-434.

29 *Ibidem*, p. 434



Hombres y mujeres de Delfos, bocetos de vestuario para *intermezzi* de Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale

Representaciones astrológicas del Palazzo Schifanoia de Ferrara en el panel 27 del *Atlas Mnemosyne*

del arte tradicional para asegurar sus atribuciones *árquicas* como guardiana de «la autoridad monumental del pasado»³⁰.

El método iconológico, pues, como *máquina de guerra* contra el «control policial» en la historia del arte. Además del reconocimiento de los eximios colegas que se habían dado cita en Roma, rendidos ante la potencia de un discurso que ponía en cuestión el orden del suyo —y en el que por lo demás seguirían instalados—, su audacia le granjeó también a Warburg la admiración de un joven historiador del arte que conoció en el congreso y que se convertiría en su devoto seguidor. Pero tras su muerte, y a medida que el olvido de Warburg se acompañaba con la creciente fama de su «heredero», éste último, Erwin Panofsky, depotenciaba el método iconológico y lo convertía en una decodificación de las «significaciones simbólicas», en un sistema indiferente a la dimensión fantasmática del arte que quedaba reducido a mero documento de época y era archivado de nuevo mediante el *retorno al orden* cronológico. En relación a este extremo, a principios de los años sesenta un excepcional historiador del arte, uno de los pocos que como Warburg ha propuesto una refundación radical de los modelos de tiempo de la disciplina, bien distinta, ciertamente, de la de Warburg, ponía el dedo en la llaga: «A causa de su dependencia de las antiguas tradiciones literarias, [la iconología] hasta ahora se ha limitado al estudio de la tradición grecorromana y de sus renacimientos. Su principal sustancia es la continuidad de temas; las interrupciones y rupturas de la tradición escapan a la perspectiva del iconólogo, lo mismo que las expresiones de civilizaciones sin abundante documentación literaria»³¹. George Kubler, cuya recuperación, por cierto, urge, no lo nombra, pero es fácil suponer que cuando escribió este pasaje de *La configuración del tiempo* pensaba en Panofsky, quien para entonces, desde su cátedra norteamericana, se había convertido en el arconte del que emanaban buena parte de los controles policiales en la historia del arte académica.

Y, antes de dejarla, la conferencia de nuestro investigador en Roma nos ha de introducir aún en otro aspecto medular de su investigación: «¿Hasta qué punto la revolución estilística en la representación de la figura humana en el arte italiano no fue fruto de un proceso de confrontación de dimensiones internacionales con las representaciones supervivientes del

30 Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. Segunda intermedia* [1874], Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 59.

31 George Kubler, *La configuración del tiempo* [1962], Madrid, Nerea, 1988, p. 85.

imaginario de la cultura pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental?». Según Warburg, la respuesta a esta cuestión sólo puede encontrarla una historia del arte que «interroque, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia»³². Una historia del arte, entonces, que desborde la clasificación de las imágenes establecida en el siglo XVIII, que interpele a cuadros y esculturas lo mismo que a cajas de sal, modas en el vestir, monedas, tablas astrológicas, artes efímeras de festejos de corte, cofres, pliegos ilustrados, hígados de arcilla para la formación de adivinos, medallas, sarcófagos, mapas, tableros de ajedrez. Una historia del arte expandida que salga de su encierro estético y refunde su estructura archivística sobre bases antropológicas.

El museo resultó pronto insuficiente para la mirada voraz, casi iconolátrica, de Warburg, que vio en el archivo, en el repositorio, un medio potencialmente infinito, propicio para la investigación de la infinita migración de las imágenes. Ya se ha hecho referencia a la expedición de nuestro estudioso y sus colaboradores por distintos archivos europeos en busca de supervivencias astrológicas de la Reforma, pero hay que hacer mención también, si quiera brevemente, de esa perturbadora detección de *residuos vitales* (Warburg), de *patologías del tiempo* (Didi-Huberman), que es su estudio «El arte del retrato y la burguesía florentina». Habla Warburg: «Floencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no sólo ha conservado los rostros de quienes murieron en ella en un número y con una vivacidad única y estremecedora; sino que además en ciertos documentos de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz continúan vivas las voces de aquellos mismos difuntos. El historiador puede devolver el timbre a esas voces si acomete el esfuerzo de restablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen». Sobre estas palabras Gombrich, a qué dudarlo, habría dicho que Warburg las pronunció en uno de sus trances mistagógicos. Panofsky tampoco habría oído voces de *difuntos* pero, de haberlas sentido siquiera, las habría acallado bajo un aluvión de erudición académica. En cualquier caso Warburg lo que hace a la postre es un desmontaje magistral de las lecturas humanistas del arte del retrato en el Renacimiento mediante el descubrimiento de su relación con una supervivencia etrusca: las efigies votivas en cera de tamaño natural que

32 Aby Warburg, «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara», p. 434.

los notables de la ciudad colocaban en vida en la iglesia de la Santissima Annunziata: «Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la Iglesia católica había permitido con éxito que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo». Y prosigue Warburg: «Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII».

El archivo, el repositorio, se revela pues a Warburg como una herramienta que le proporciona una vertiginosa movilidad para investigar, a través de la supervivencia, la pluralidad del sujeto europeo. Así, en el caso de la huella etrusca en los exvotos de cera de la Santissima Annunziata de la que da cuenta en este texto, que por sí mismo es un episodio cardinal de la confluencia entre una antropología inmersa entonces en el experimento para refundarse como ciencia de los otros, y una historia del arte aún joven que con nuestro historiador intentaba componérselas con el rumor de los muertos: «En consecuencia, el interior de la iglesia debía de tener la apariencia de un museo de cera. A un lado estaban los florentinos (entre ellos la figura antes mencionada de Lorenzo el Magnífico y destacados *condottieri* a caballo, vestidos con armadura) y junto a ellos los papas (León X, Alejandro VI, Clemente VII); pero se mostraban con especial orgullo los extranjeros que habían dejado su tarjeta de visita de tamaño natural por veneración a la Santissima Annunziata». Entre estos últimos Warburg cita al rey Christian de Dinamarca, que pasó por Florencia en 1474, y a un «pachá turco que, aun siendo contrario a su fe, consagró su figura votiva a la Madonna para asegurarse un regreso sin contratiempos»³³.

Pero para comprender el giro antropológico de Aby Warburg hay que remontarse, como dice Hans Belting, a su «choque frontal con una praxis de la imagen ajena, que lo sensibilizaría el resto de su vida hacia las cuestiones de la imagen más que a cualquier otro historiador del arte»³⁴. Como es sabido, nuestro estudioso emprendió un viaje por Estados Unidos en 1896 que incluyó una estancia de varias semanas en el País Hopi, en las sierras de Nuevo México. Para entonces, recuerda, «había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante [y] el enfoque formal de la imagen —desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión

33 Aby Warburg, «El arte del retrato y la burguesía florentina», pp. 149, 151, 165.

34 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 64-65.

y el arte— me parecía que no conducía más que a un esteril traficar con palabras»³⁵. Warburg, como diría Fritz Saxl, aprendió con los «Pielas Rojas [...] a mirar la historia europea con los ojos de un antropólogo»³⁶. Sin embargo, el investigador no dio cuenta de aquella experiencia hasta 1923. Para entonces, hundido en una crisis maniaco-depresiva tras la capitulación alemana en la Gran Guerra, su existencia se había convertido en un temblor de la memoria en medio de la noche y en este estado pronunció su conferencia sobre los hopi ante los demás pacientes de la clínica psiquiátrica Bellevue de Kreuzlingen, a orillas del lago Constanza, donde permaneció cuatro largos años sitiado por sus imágenes mentales.

Un respetable historiador del arte encerrado en un sanatorio psiquiátrico ofrece una disertación al resto de los enfermos y escoge como tema no el Renacimiento europeo, al que ha consagrado todos sus estudios y que le ha granjeado amplio reconocimiento, sino los ritos de una remota tribu india que conoció casi treinta años atrás y de la que no había vuelto a ocuparse. El episodio es desconcertante. Tanto, ciertamente, como la repentina intensificación del gesto en las figuras femeninas del Quattrocento florentino, y no menos que la reaparición de los dioses paganos a través de la astrología. Huellas enterradas que emergen en momentos inopinados; entre unas y otras, entre el proceso psíquico de nuestro estudioso y el curso de la historia del arte según éste nos lo da a ver, se produce un reenvío de reflejos vertiginosos que coloca la escritura en estado de máxima tensión.

Según su historial clínico, que en años recientes se ha convertido en archivo de dominio público, durante sus delirios y sus días Warburg sueña que el mundo resplandece en torno a su biblioteca, convertida en una hermosa pira —«todo ardía en llamas y yo iba a pasear muy contento por el jardín y miraba todo el desorden»—; «establece un verdadero culto a las polillas que por las noches entran a su habitación», *supervivencias de la psyché de la Antigüedad*³⁷, y les confiesa su miedo a los bolcheviques; cree que ha ingerido a sus hijos con la comida, mantiene un encuentro con Hans Prinzhorn que trabaja en su obra sobre las imágenes de los locos, más tarde recibe la publicación, que examina con

35 Aby Warburg, borrador de la conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, 17 de marzo de 1923, p. 1 (citado por Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 93).

36 Fritz Saxl, «La visita de Warburg a Nuevo México» [1957], en *La vida de las imágenes*, p. 290.

37 Tomo el dato del delicioso librito de Georges Didi-Huberman *La imagen mariposa*, Barcelona, Muditó & Co., 2007, p. 20.

entusiasmo para seguidamente «echar pestes diciendo que el libro había sido hecho especialmente para él»; recibe también a Ernst Cassirer, que viene a conocerle; el lenguaje se le extravía en sus confines, balbucea frases como «umburri, umburri, umburri», «umbarigasch, umbarigasch», «pavax navirtivit», «rei schuks, mei schariks» o «rei schaks, a vat i vit», y hasta desafía a la autoridad del director del sanatorio suizo con un exabrupto *nomológico*: «¡Habla usted como un glosario médico mal ordenado que ni usted mismo ha entendido!»³⁸. Quizá el historiador loco tomaba a su médico por un remedo de Bouvard y Pécuchet. Éste, en cualquier caso, no era otro que Ludwig Binswanger, prestigioso psiquiatra que anteponía la empatía analítica con los gestos, actitudes y expresiones habladas del paciente, con su *estilo*, a la clasificación del «acontecer psíquico anormal en clases, géneros y especies naturales»³⁹. Como parte de su trabajo terapéutico con Binswanger, Warburg pudo probar que se encontraba en vías de curación de su psicosis con su muy citada disertación sobre las ceremonias indias a la que, por lo demás, nunca le concedió más rango que el de «confesiones de un esquizoide (incurable) depositadas en los archivos de los médicos del alma»⁴⁰.

Fantasmas, pues, para el repositorio clínico. Pero también espectros deambulantes por el archivo de la historia del arte que pueden enloquecer al incauto que intente reducirlos con el registro positivo. La conferencia de Warburg en Kreuzlingen es, como apunta Ulrich Raulff, «un edificio con varias puertas de acceso: según la que se elija, muta el paisaje, cambian los caminos y las bifurcaciones, y se encuentran imprevistos»⁴¹. Intentar recorrer todas sus direcciones es una temeridad. Pero es factible, aún con cierta sensación de extravío, discutir a través de algún corredor de este laberinto, especialmente por aquel en el que nuestro estudioso hace especial énfasis: la comparación entre la respuesta simbólica del indio a una naturaleza que le sobrecoge —la mímica de los hechiceros embadurnados de pintura que imploran la lluvia con crócalos vivos en la boca o el gesto demoníaco de los bailarines de la *humiskachina*, que «extrae su

38 Ludwig Binswanger, «Historia clínica de Aby Warburg», en Ludwig Binswanger, *Aby Warburg. La curación infinita*, Davide Stimilli (ed.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 71-72, 74-76, 81, 83, 93, 98, 120.

39 Ludwig Binswanger, «Sobre la fenomenología», en *ibidem*, pp. 320-321.

40 Aby Warburg, nota 7 adjunta al borrador de la conferencia, 1926 (citada por Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 214).

41 Ulrich Raulff, epílogo de *El ritual de la serpiente*, p. 70.



Bailarines de la *humiskachina* fotografiados por Aby Warburg
Laocoonte, Roma, Museo Vaticano

forma mágico-ritual de los fondos de una humanidad elemental»⁴²—, con la dimensión trágica de la Grecia clásica —que examina en imágenes como las Ménades que invocan a Dionisos en sus danzas orgiásticas con serpientes, «símbolo intercultural que responde a la pregunta: ¿cuál es el origen de la destrucción elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo?»⁴³, o el abrazo mortal de las serpientes a Laocoonte y sus hijos, «cuadro ejemplar del pesimismo trágico de la Antigüedad»⁴⁴. Naturalmente, la interrogación de Warburg por el *malestar en la cultura* a través de imágenes tan distantes en el espacio y el tiempo es indisociable de su propia pregunta por su mente enferma, de su *autoetnografía*⁴⁵. Como se sabe, el investigador nunca le otorgó a su conferencia más valor que el de «horrible convulsión de rana decapitada»⁴⁶, esto es, de *documento de barbañe* tanto como de *documento de locura*, y en este sentido es posible también, sería un signo de época, que fuese presa de la fantasía de que, pese a su refinado bagaje civilizatorio, su enajenación, su *pathos*, le daba un acceso excepcional a procesos psíquicos propios del hombre «primitivo». En cualquier caso su alocución ante los pacientes de Ludwig Binswanger es además un extraordinario *documento de cultura*, un trabajo titánico de anamnesis a través de *La Amerindia fantasma* con el que, como parte de su proceso de curación, Warburg se rearma contra la *enfermedad histórica* y reconstruye el objeto del saber que había comenzado a elaborar tres décadas atrás.

A diferencia de la *humiskachina*, la danza de la fertilidad, Warburg no pudo presenciar el rito de la serpiente del pueblo hopi, sujeto clásico de la antropología como los samoanos o los habitantes de las islas Tobriand. Sólo tuvo conocimiento de la misma a través de los estudios de Jesse Walter

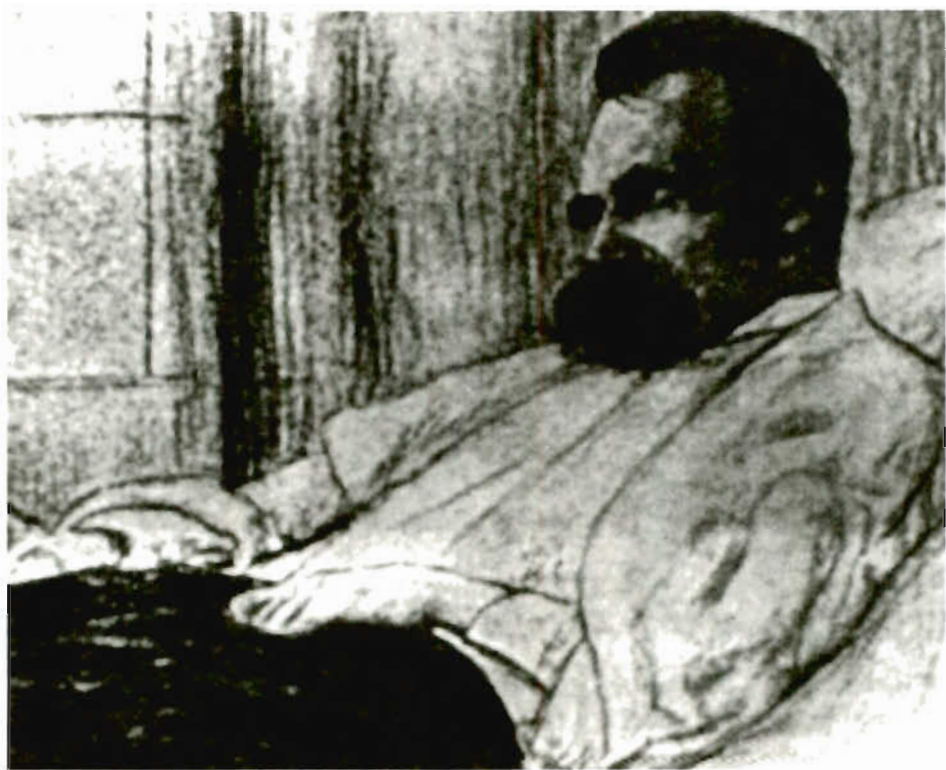
42 Aby Warburg, *ibidem*, p. 40.

43 Aby Warburg, carta a Fritz Saxl del 26 de abril de 1923, en *ibidem*, p. 65.

44 Aby Warburg, *ibidem*, p. 51.

45 Con la expresión *autoetnografía*, James Clifford, de quien la tomo, define las páginas más introspectivas de otro testimonio antropológico coetáneo del de Warburg, que en una coyuntura vital distinta muestra también grandes dificultades para representar otra cultura por cuanto que su autor afronta igualmente enormes problemas para representarse a sí mismo. Ese otro testimonio, tan fascinante como el del historiador alemán, es, como se habrá adivinado, *El África fantasmal* (1934), diario de campo de Michel Leiris, secretario archivero de la misión Dakar-Yibuti (1931-1933) y surrealista disidente vinculado a la revista *Documents*. James Clifford, *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 208. El diario de Leiris ha sido publicado en traducción castellana por Pre-Textos, Valencia, 2007.

46 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, p. 60.



Hans Olde, *Nietzsche*, dibujo en carbonilla, 1899

Fewkes, que consultó en la Smithsonian Institution de Washington, «el cerebro y la conciencia científica del este estadounidense»⁴⁷, y del asesoramiento que le dispensaron en ella personajes tan singulares como el antropólogo autodidacta Frank Hamilton Cushing, distinguido por los indios zuñi con el rango de «sacerdote de arco»⁴⁸. Con todo, el ritual de la serpiente es objeto de mayor atención que la *humiskachina* en la disertación de Warburg, que lo coteja también, entre otras imágenes, con Tiamat, la serpentina diosa babilonia; con un calendario astrológico de la España medieval que reproduce a Asclepio con la sierpe enrollada en su bastón, y con la misteriosa serpiente de bronce que Moisés, pese a la reiterada condena bíblica de los ídolos, erigió en el desierto por orden de Yahvé para salvar a los judíos de las «serpientes ardientes». Muerte y deseo, goce y dolor, curación y aniquilación. Opuestos pero entrelazados, imbricados, inseparables, como forma y contenido. Mediante este ejercicio de comparatismo antropológico Warburg confronta a su perturbado auditorio con la polaridad del símbolo, cuyos términos pueden inclinarse hacia el valor opuesto en cualquier momento, a la vez que le muestra cómo el poder de la simbolización puede exorcizar el miedo.

«Todo aquél que entienda algo acerca de la tragedia griega reconoce en esto la duplicidad del coro trágico y la figura del drama satírico: "Crecidos del mismo tallo". El nacer y el perecer de la naturaleza aparecen como un símbolo antropomorfo, no como dibujo, sino como vívida y dramática experiencia de la danza mágica»⁴⁹. La conferencia de Warburg, es notorio, toma impulso en *El nacimiento de la tragedia*, en la exhortación de Nietzsche a los modernos: «Coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos». El filósofo, ciertamente, distingue entre «artes de la imagen» (apolíneas) y «artes musicales» (dionisiacas) que en su «apareamiento» engendran «la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática», mientras que Warburg, apoyado en su experiencia india, sostiene que la díada apolíneo-dionisiaco late en todas las artes. Pero a partir de ahí, el historiador entiende con el filósofo que el arte

47 Aby Warburg, borrador de conferencia, citado en Ulrich Raulff, epílogo de *ibidem*, p. 72

48 Ulrich Raulff, epílogo de *ibidem*, p. 79.

49 Aby Warburg, *ibidem*, p. 41.

está en centro de gravedad de la cultura. Ni la *serena grandeza* de Winckelmann, ni el *placer desinteresado* kantiano, para Warburg el arte es lo que para Nietzsche: «reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo»⁵⁰. El autor de *Ecce homo* estuvo por cierto recluido también en este mismo sanatorio, pero Warburg no menciona su nombre en la conferencia. Quizá figurara en su fantasma su miedo a morir como loco incurable. Pero los fantasmas, ya se sabe, a la vez que espantan atraen: durante su estancia en Krüzlingen Warburg tuvo siempre consigo un dibujo de Hans Olde que representa a Nietzsche postrado y con la mirada extraviada. Una imagen, pues, que aviva el *eterno dolor primordial* del historiador loco pero una imagen también que extrema asimismo la intuición que, como dice Didi-Huberman, comparte con el filósofo: «el arte está en el centro del remolino de la civilización»⁵¹, y el historiador forma parte de él de manera vital.

Necesidad, entonces, de una historia que soporte «transformarse en obra de arte» como reclama el propio Nietzsche⁵². Warburg lo intentó poniendo la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica. Como hizo Benjamin. O como magistralmente ha hecho en nuestros días Jean-Luc Godard al someter la Historia a la prueba del cine mediante ese repertorio de gestos, *Histoire(s) du cinéma*, que tantas correspondencias tiene con el *Atlas Mnemosyne*. Por lo demás la gran cuestión que debe afrontar esa forma de hacer historia sigue siendo la que indicó Warburg, la que el propio Godard enuncia en su(s) *Histoire(s)*: «Y lo más extraño es que lo muertos vivientes de este mundo se han construido sobre el mundo de antes. Sus reflejos, sus sensaciones, son de antes»⁵³.

50 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 42, 59, 173.

51 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 128.

52 Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, p. 96.

53 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*: A. *Todas las historias* [1998], edición española en DVD de Intermedio, Barcelona, 2006.

Agradecimientos a Chiqui y a Daniel Barreto, Manuel Borja-Villel, José Díaz Cuyás, Estrella de Diego, Elvira Dyangani, Luis Enguita, Aurora Fernández Polanco, Orlando Franco, Fernando Herrera, Dimitra Konstantopoulou, David Mallo Martínez, Segundo Manchado y José Manuel Marrero Henríquez.

NOTAS SOBRE VÍNCULOS, CONSCIENCIA Y EL DOBLEZ

NOTAS SOBRE EL DOBLE, ARCHIVO Y EL YO
EXISTENTE

ERICK BELTRÁN

Notas sobre
vínculos,
consciencia y el doblez.

Notas sobre
el doble, *archivo*
y el yo inexistente



A partir de un grupo de reflexiones, imágenes y notas fragmentadas, sobre la conciencia, la multiplicación y la sedimentación, se plantea teorías en torno a la idea del archivo como campo de litigio entre el individuo y la sociedad, como evidencia de la inexistencia del “yo”.

Me interesa concebir el archivo como herramienta que permita demostrar que la voluntad no existe sino como estrategia de construcción e interpretación de lo colectivo.

¿Cómo se forma el sujeto?, ¿cómo se forma o se arma lo colectivo?, ¿Qué es la conciencia del sujeto y qué es la conciencia de lo colectivo?, ¿Cuál es la naturaleza de las relaciones y negociaciones entre ellos?, ¿Dónde empieza uno y termina el otro?.

En 1856 aparece en la plaza central de Nuremberg, Alemania un muchacho de 16 años, Kaspar Hauser, quien no sabía hablar ni leer y no contaba con recurso o habilidad social de comunicación alguno. Se especula que estuvo encerrado sin tener ningún contacto social, por tanto sin adquirir herramientas de aprendizaje durante todo ese tiempo: representa la idea de una psique en estado cero o virginal, completamente independiente de la sociedad, en estado adulto.

Kaspar Hauser no conocía conceptos elementales aparentemente universales: no sabía establecer diferencias entre un ente animado y otro inanimado, entre adentro y afuera, arriba y abajo, confort y disconfort, no comprendía lo que era el tiempo, en otras palabras no percibía diferencias entre él y el mundo. Su yo era un yo expandido en todas direcciones incapaz de establecer un límite o concebir la idea de la presencia de un otro. Trataba igualmente a su pie que a una piedra, Hauser habitaba una transición eterna entre conceptos que a nosotros nos parecen evidentes y fundamentales. Al desconocer la idea del "yo" desconocía en paralelo la idea de lo colectivo. Como parte de un largo proceso de integración, se le enseñó a leer y a escribir y sintomáticamente su primer impulso es dejar en escrito su vida. La primera línea de esta biografía dice: "~~Esta~~ historia de K.H. la quiero escribir yo mismo". Ésta decisión es el gesto inaugural de su identidad, el movimiento máximo de confirmación de la construcción del "yo" y simultáneamente, la documentación de su vida es lo que permite la elaboración de ese ego que da forma y sentido a estas experiencias.

Kaspar Hauser es un caso en el que podría decirse que la formación del “yo” es la construcción de su documentación, pues ambos procesos se dan en paralelo y con la particularidad del individuo de estar fuera de normas sociales predeterminadas. Conforme se da a la tarea de describir el mecanismo mismo de su aprendizaje, Hauser comienza a aplicarlo, ¿podría decirse que es el registro que crea conciencia?, ¿es esta conciencia un ejercicio de voluntad?

En el momento en que un individuo se plantea “yo soy”, esa voluntad se expresa en energía que ejerce influencia sobre el mundo, diferenciando al individuo del contexto. La voluntad es la necesidad de aplicar ciertas prerrogativas a lo otro, lo que genera una dirección ajena al mundo o en sentido contrario a éste por definición. La capacidad de autoidentificación y autoreconocimiento es una fuerza aplicada hacia el mundo, pero al mismo tiempo, desde el momento en que Kaspar Hauser, se reconoce como sujeto, empieza a convertirse en ser social y por tanto en individuo dentro de una colectividad.



Situation

A strange boy was found in Nürnberg, Germany on White Monday of 1828. He was about 16 years old and wore the rough clothes of a peasant; people who talked to him thought him to be either drunk or dumb. He carried a letter in the cap of the 4. square of the 6. cavalry regiment. A schoolmaster took the boy to the captain's brazier, where the boy repeatedly said, "Ein Kellier will ich werden, wie mein Vater eben war" (I want to be a tiler like my father).

At the police station, the boy answered all questions with "woll'n ich habben." He seemed to be stuck on the level of a three- or four-year old, yet, when given paper and pencil, he wrote the name "Kasper Hauser." He was taken into custody.

Parts of the unassigned letter read:
Hochwirdiggebornen Ihro Römischen: Ich erhalte Ihnen
ein Kusschen der mächten weissen König geruht dienen.
Anstehen Pa, dieser Kusschen ist mit gedenken 1812
den 7 October, und ich will es ein armes Tag/Winter, ich
Habe auch willens 10 Kusschen, ich habe willens geruht
zu thun das ich nicht kusslinge -- habe ihm Zeit 1812
Keinen Schritt weis aus dem Haus gegeben -- wenn er
nicht Kusschen so müssen Sie im abschlagen oder im
Rausen auf besorgen.

The trawler took Kasper into his house and watched him. Kasper was healthy, but his feet were still like those of a small child. He had an innocent smile, but that was all his face would express, and he did not know how to use his fingers at all. When he tried to walk, he stumbled forward and fell.

Kasper learned to talk in broken sentences. He could only eat bread and water; other food would not stay with him. He was not ashamed when the custodian's wife bathed him, and did not seem to be aware of the difference between men and women at all.

The custodian concluded that the boy was not a cheat, that there was some serious misunderstanding here. Finally, thanks to the interest of one Dr. Daumier who taught him, Karpov advanced enough to shed at least some light upon his own past.

Before coming to Nürnberg, he had only ever seen one other human. As far as he could remember, he had lived in a dark "Dachstuhl" (concoiner), about two meters long, one meter wide, and one and a half high. There was a straw bed for sleeping; he had worn a shirt and leather trousers. He found water and bread new to his body every morning. Sometimes the water tasted bitter, then he slept, and when he awoke again, someone had changed his clothes and cut his nails. There was never any light in his coiner.

One day a man came in and taught him to write "Knapf Hauser" and to say "Zin Reiter will ich werden, we mein Vater rief mich". When the man carried him outside, the boy, fainted from the light and the air. Next he remembered he was walking through Nürnberg. People from all over Europe became interested in the boy. Lawyers, doctors, government officials visited him. Because of his writing resemblance with members of the Grand Duke of Baden's family, he was connected in them around 1630. Around the time when Knapf was born, two heirs to the throne of the Grand Duke had died in infancy.

Soon after the death of the current Duke in March 1830 the British Lord Stairhope, apparently a friend of the ailing Grand Duke Leopold, gained custody of Kaizer. He publicly declared that Kaizer was Hungarian and had no ties in the family of the Duke. He also tried to convince others to change their statements and say they'd called Kaizer for a friend. But the German Baron Armin Rieber von Huenchheim reminded that Kaizer's freedom had taken away from him because of greed; that Kaizer was a legitimate son of the Grand Duke, and that he had been removed to allow someone else to succeed the crown.

When Huertbach died in 1853, rumors said he had been poisoned because he had found proof for Kaapp's principal heritage. No such proof was ever shown. One address in December 1855, Kaapp's Hauser was killed in the Anstatter Hofgarten with the promise of obtaining information about his birth. The man he met there killed him into the breast. Kaapp made it back home, but died three days later.

People told each other that the Grand Duchess Stephanie of Baden, Kaiser's supposed mother, had cried bitterly upon hearing of his death. Her husband, Karl Friedrich, was the last of the direct principal line; since he had no children, succession fell to the Countess von Hohenberg, the second wife of Karl Friedrich.

Remm says that the Countess Hertzberg had exchanged the first child of Stephanie for the dead child of a prisoner. Kaspar Hauser was handed to one Major Hennenhofer, and he, in turn, passed it to a former soldier. Major Hennenhofer, it is said, had admitted all that when he was questioned by Grand Duke Leopold. The circumstantial evidence seems to support this story, but there is no proof. When Hennenhofer died, all his private notes were destroyed.

Début (de) de novembre 1828.
 Cette histoire de Kaspar Hauser je veux l'écrire
 moi-même !

[illegible]

*Kaspar Hauser, Ecrits de
et sur Kaspar Hauser, CB Editeur*

El término homínulo fue posteriormente usado en la discusión de la concepción y el nacimiento. En 1914, Nicolás Hartsoekel descubrió «animulinos» en el esperma de humanos y otros animales. La escasa resolución de aquellos primeros microscopios hizo parecer que la cabeza del espermatozoide era un hombre completo en miniatura. A raíz de ahí se desataron las teorías que afirmaban que el espermio era de hecho un «hombre pequeño» (homínulo) que se ponía dentro de una mujer para que creciera hasta ser un niño; éstos llegarían más tarde a ser conocidos como los espermistas. Se pensaba que ya desde Adán estaba enclaustrada toda la humanidad, que se iba transmitiendo a su descendencia. Esta teoría biológica permitía explicar de forma coherente muchos de los misterios de la concepción (por ejemplo, por qué necesita de dos). Sin embargo más tarde se señaló que si el espermio era un homínulo, idéntico a un adulto en todo salvo en el tamaño, entonces el homínulo debía tener su propio espermio. Esto llevó a una reducción al absurdo, con una cadena de homínulos «siempre hacia abajo».

Muy pocas personas propondrían que realmente hay un homínulo en el cerebro examinando la actividad cerebral. Sin embargo, estas propuestas se han hecho, como en la leyenda del «hombre de paja» sobre la mente. Gilbert Ryle (1949) propuso que la mente humana se reconocía por sus actos inteligentes (véase la regresión de Ryle). Ryle argumentó que si hay un ser interior dentro del cerebro que dirigiera sus propios pensamientos entonces esto llevaría a un ciclo repetitivo absurdo o regresión antes de que un pensamiento pudiera darse:

Según la leyenda, cada vez que un agente hace algo inteligente, su acto va precedido y es dirigido por otro acto interno de considerar una proposición negativa reflexiva a su problema práctico. [...] Debemos afirmar entonces que para las acciones [del agente] sobre cómo actuar inteligentemente, ¿este debe primero reflexionar sobre cómo reflexionar correctamente sobre cómo actuar? La infinidad de esta regresión implícita muestra que la aplicación de la adecuabilidad no supone la ocurrencia de un proceso de contemplación de este criterio.

Homínulo, Wikipedia



iconografía. En las estampas de divulgación científica del cerebro humano se representa al homínulo como un hombrecillo que observa y evalúa la información sensorial entrante, y luego actúa. Igual que las representaciones del cerebro, esta iconografía es característica de su época; el homínulo está rodeado de una tecnología que se renueva constantemente (figs. 9.2 y 9.3).

A finales del siglo pasado, el homínulo acarrea cables y clavijas en una especie de oficina de telégrafos, llena de paneles de control con líneas de entrada y salida. En la década de los veinte de nuestro siglo, los homínulos recurrían a las nuevas técnicas para registrar y reproducir la información: cámaras cinematográficas, pantallas, proyectores.

El homínulo es la teoría del agente interno, observador y evaluador, en el cual reside el control fundamental de nuestra actividad. Imaginar la capacidades mentales como una persona que nunca deja de estar alerta y que nunca duerme (quien nos despierta ante el peligro), que utiliza cualquier momento para revisar la memoria. El homínulo es quien desarrolla y cataloga las impresiones en un archivo y los vuelve a sacar sorpresivamente sin razón aparente en forma de fragmentos inconexos, frases inconclusas, canciones tiempo atrás olvidadas...

2 HOMÚNCULO

Para los alquimistas, el sueño más arriesgado era conquistar la naturaleza a través del arte, controlar la materia a partir de medios humanos y así poder crear un ser artificial: el homínulo. En la medida en que un alquimista puede recrear la Creación, se acerca a la posibilidad manipular la materia y por tanto adquirir capacidades divinas.

El homínulo es parte de una serie de modelos o representaciones del hombre (creación de vida artificial, hombre fuera de un hombre: golem, frankenstein, pinocho...) que con el tiempo terminó por designar e ilustrar el funcionamiento de un sistema. En psicología y IA se refiere a la explicación de un proceso que apela al mismo proceso para explicarse. Se conoce como regresión infinita pues crea un razonamiento circular sin salida.

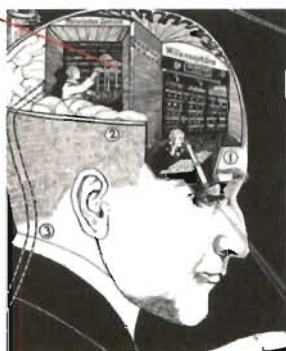
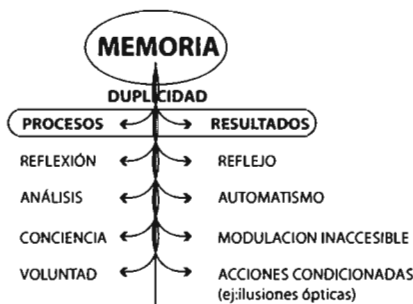


diagrama 2



Is the idea of 17th and 18th century thinkers (such as Descartes and La Mettrie) that the mind is a complex machine, and that human nature is a variety of machine with a "ghost" in it? Is it a complex machine, and that human nature is a variety of machine with a "ghost" in it? Is it a complex machine, and that human nature is a variety of machine with a "ghost" in it?

The Concept of Mind and the Infinite Regression
Gilbert Ryle



Todo lo que contiene nuestra memoria en términos de capacidades y procesos puede fijarse entre dos conceptos que indican los extremos de nuestro funcionamiento: **reflejo** y **reflexión**. Al igual que el cuerpo, el aparato mental de nuestra memoria tiene reflejos, reacciones puramente automáticas, fijadas en circuitos, ejecutadas por una maquinaria innata. Este compartimiento de nuestra memoria es inaccesible para la conciencia. Tenemos, como lo expresó von Hartmann el siglo pasado, acceso a los resultados de esos procesos, pero no a los procesos en sí. Tampoco podemos influir en las actividades que tienen lugar allí. Esta impenetrabilidad cognitiva se ha descrito, entre otros, en el ámbito de nuestra percepción de las ilusiones visuales. Por mucho que hayamos experimentado ilusiones visuales, por mucho que estemos al corriente de los mecanismos responsables del efecto de ilusión, por mucho que nos hayamos repetido que nuestra vista nos engaña, nuestra sensibilidad para la ilusión permanece intacta; al parecer, la predisposición a las ilusiones ópticas está fijada en una parte de nuestra programación que no puede modificarse.

Frente a estos procesos reflejos, se encuentra la reflexión, vinculada al recuerdo voluntario, la experiencia de que podemos controlar lo que pasa en nuestra memoria. Una parte de nuestra memoria sí es accesible a nuestra conciencia, quizás no seamos su amo y señor, pero podemos formar a voluntad una imagen de lo que se encuentra allí, evocarlo mentalmente y pensar sobre ello.

Paradójicamente, estos extremos —reflejo y reflexión— tienen el mismo origen etimológico, ambos tienen que ver con reflejo: reflejo porque en el si-

glo XVII se suponía que los estímulos sensoriales intensos que creaban una reacción rápida son «reflejados» directamente por el cerebro en un movimiento motor (véase figura 9.4); reflexión porque las ideas y representaciones de la memoria quedan «reflejadas» en la conciencia por lo que surge la curiosa duplicidad que quizás todos conocamos: pensar y saber que pensamos, recordar algo y darnos cuenta de que recordamos algo.

contempla el holograma? introduce por tanto un dilema molesto. Por un lado, en una teoría en que las imágenes son registradas y almacenadas, pero no reproducidas en la conciencia, parece faltar algo: las imágenes no son percibidas, las huellas no son advertidas.

MEMORIA

La multiplicación también es la creación de una huella, una marca, la acumulación de elementos que hacen visible algo. La multiplicación da lugar a la construcción del ser.

El Doble y su relación con los sistemas de impresión

opción 1.
imágenes registradas pero no reproducidas en la conciencia, las huellas no son advertidas.

opción 2.
una huella, el archivo de formas proceso mecánico, el sujeto colectivo generado por las formas.

La sensación mental de entrar a buscar dentro de la memoria y entrar a un archivo a encontrar ciertos elementos y acceder a ellos.

Muchas de las técnicas mnemónicas y métodos de reproducción visual mental, recurren al tipo de orden físico-espacial, como una inclinación a recrear dimensión de acceso, el recurso de la "construcción" de un espacio o su doble, como una vía de acceso a la realidad. Esta técnicas de memoria ¿qué es lo que reconstruyen?, ¿una imagen de la mente, de un patrón? y si así fuera, es un patrón aprendido?, ¿cómo se establecen asociaciones de reconocimiento y porque son espaciales?, ¿dónde están los elementos que generan la aparición de este mundo alterno que se va formando?

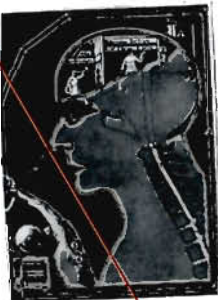
En la psicología de la memoria, el homínulo es una notoria aberración. Cualquier teoría de la memoria que dé por sentada una memoria que «recuerda» dónde está almacenado el material o que «reconoce» el material como el buscado.

plano, el homínulo. La metáfora de Hooke del microcosmos contenía en el Soul (alma) un homínulo de tipo pontifical. Desde el centro del microcosmos, el alma asignaba una forma y un lugar a todas las impresiones, establecía asociaciones, «reconocía» que algunas impresiones se correspondían con las impresiones ya presentes y duplicaba así aquellos procesos mnemónicos que había que explicar. En el microcosmos de Hooke, el alma era una «memoria dentro de una memoria».

Problemas similares surgían en las metáforas decimonónicas tomadas de la fotografía y del fonógrafo. En respuesta a las metáforas de la fotografía de la —véase Capítulo 5—, Huber alegó que la conservación de las impresiones visuales en el cerebro no implica en sí una memoria, y que para convertir el registro y la reproducción de estímulos en una verdadera memoria es preciso que exista una conciencia que asimile estas impresiones. Sin la conciencia, las huellas están «muertas». Cuyau eligió prácticamente las mismas palabras para explicar la metáfora de la fonografía. La aguja graba los estímulos sonoros en la placa fonográfica, explicó, pero mientras la conciencia no asimile las vibraciones sonoras al reproducirlas, esta huella «será inaudible para sí misma». Al margen de si los estímulos almacenados son visuales o auditivos, la reproducción en la memoria presupone la existencia de una conciencia que utiliza como huella.

Esta pléyade de mitologías y prototipos nos acercan a una clasificación de posibles sustitutos o dobles que llenan el espacio existente entre la imagen que construimos de nosotros mismos por un lado y por otro, de lo existente entre la imagen de lo individual y lo colectivo. Desde muñecos que intentan integrarse a la vida de los hombres ganando una conciencia, hasta máquinas complejas que encarnan a pueblos enteros. El crear un ser artificial es el intento de crear una representación que pueda tomar tanto el espacio de un individuo como el de todo un género. ¿Pero no toda representación o duplicidad es la encarnación misma de un género?, ¿la idea de un artificio no conlleva el acercamiento a un género que es el de los sistemas?, ¿el espacio entre el individuo y lo colectivo no es paralelo al espacio entre la partícula y el sistema? y de ser así ¿no es un sistema una maquinaria y el individuo parte de ella? La falacia del homínulo es un modelo o una maqueta para la aproximación a una imagen de la voluntad.

Primera sospecha: ¿no es equivalente el viaje de la creación del autómatas a la creación de la construcción del valor de su representación?



[illegible]

Comprender que uno mismo sea negativo, una terrible forma humana, puede tener un posible aspecto: es la que me obliga que introduzca en mi mundo el que yo me conozco, me siento, pienso, que no figura y se expone.

Es el caso de mi mesa blanca una segunda de hacer, pero encontrar en ella el objeto, y así sólo lo he cubierto, a veces cuando se hubiera estado de mi casa cuando de hecho estaba para reparar el aspecto de la ciudad.

[illegible]

Según el Midrash –una colección de investigaciones eruditas sobre los pasajes significados de los textos sagrados– la Torá que Dios entregó a Moisés en el monte Sinaí fue originalmente tanto escrita y glosa oral. Durante los cuarenta días que Moisés pasó en el desierto antes de regresar a su gente, leyó la palabra escrita de día y estudió el comentario oral de noche. La existencia de este texto doble –la palabra escrita y la glosa del lector– implicaba que la Biblia contenía una revelación constante, basada en las Escrituras sin limitarse a ellas. El Talmud –compuesto por



-¿Ha dirigido usted quizá todos sus deseos con tanta intensidad hacia esa meta? -preguntó Hillel con ligera ironía.

—En ese caso no debería quejarse —dijo Hillel secamente—. Quien no lucha por el espíritu con todos los átomos de su cuerpo, como el que se ahoga en busca de aire, ése no podrá ver los misterios de Dios.

«Sin embargo, debería haber un libro en el que constaran todas las claves de los enigmas del otro mundo, no sólo algunas», esta frase me pasó por la mente mientras

[illegible][illegible]

"¿Cómo se hacen" de preguntas... el doble certificado

el doble cosificado

Chinua Achebe

The passage "warriorhood is fatal" would be Achebe's comment ("the idea that he is likely to survive as I find almost painful") and the final words of the first ("...of the whom will survive his") would be effectively the theme of the first of the family (the story's narrator). What this indicates is that Achebe is in the father's position, the "kum" state which the father's inheritance is about.

al corazón: «¿El amor es un viaje que sólo
termina en el fin, un momento traslúcido pasado
a la vuelta? ¿Qué es poder? ¿Antes que todo un
fin, sólo una incursión a nosotros de otro? No sé
más que preguntando y intentando volver me-

El día en que escribía esto, lo pasó en estado permanente amable, pero nada había más tranquilo que un día en que la trampa estaba de los soldados, solo solo si él aparecía con los otros: (fuerza) (fuerza) que había también estado amable y tranquilo, pero esto solo se alcanzó por lo general, los soldados eran crímenes a los que amaban, los soldados y pacíficos, que se complacían escuchando a sus lacayos a víctimas.

[illegible]

Hablado de riesgos, debo decir que, al menos en Praga se multiplicaron, pues entre los chusos

Enrique Vilamatas
Historia Abreviada de la
literatura portatil,
Anagrama

[illegible]

4 EL ARCHIVO

El archivo es el conjunto sistematizado de las direcciones que es necesario recorrer para responder a una pregunta. Los elementos reunidos no son el verdadero foco de atención: en las listas lo más importante no es lo que se menciona, sino lo que se convoca a partir de cada uno de los elementos catalogados y lo que queda fuera de la lista. Cada una de las partículas llama a contextos específicos y a otras partículas de las cuales toma prestada una definición por oposición o contraste. Las relaciones entre los objetos se plantean como una serie de nodos donde circula el objeto de estudio. Es decir nuestro objetivo se mueve y no es fijo...

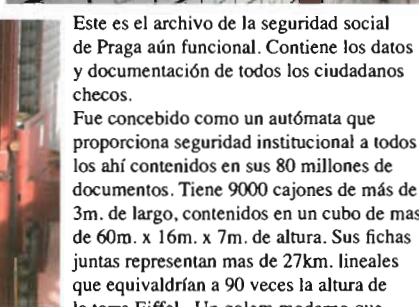
El archivo es la conciencia que recopila los nodos (o focos gravitatorios) significativos de entre los componentes de la colección, es decir, es un cuerpo orgánico en constante formación y transformación. Como un grupo de imanes moviéndose sin cesar.

El archivo es el sistema que permite revelar lecturas, el vínculo entre los elementos que lo constituyen. Es la acumulación de marcas y evidencias que permiten construir modelos y por tanto una metáfora de acción con el mundo. Cada archivo se constituye en función a los preceptos con los que se clasifica a la materia. Es un registro de las estrategias para modificarla y controlarla. El archivo es la representación de la historia que asignamos a la materia.

DILEMA 1

Cuando aparece el archivo, el yo desaparece ya que lo importante no son sus elementos independientes, sino las relaciones entre ellos, los espacios de atracción y repulsión que dan origen a diferentes composiciones y formas. Las visiones individuales se pierden en pos de comprender la forma generada. Los elementos unitarios solo son las delimitaciones y orígenes de las tensiones observadas.

Sin embargo el archivo elimina el "yo" aunque, paradójicamente, crea la historia mínima que éste necesita para conformarse. En un movimiento doble se crean los cimientos del "yo" (su historia y desarrollo) y se manifiesta su insignificancia intrínseca.



Este es el archivo de la seguridad social de Praga aún funcional. Contiene los datos y documentación de todos los ciudadanos checos.

Fue concebido como un autómata que proporciona seguridad institucional a todos los ahí contenidos en sus 80 millones de documentos. Tiene 9000 cajones de más de 3m. de largo, contenidos en un cubo de más de 60m. x 16m. x 7m. de altura. Sus fichas juntas representan más de 27km. lineales que equivaldrían a 90 veces la altura de la torre Eiffel. Un golem moderno que cumple exactamente las mismas funciones mecánicas de sus antecesores y que se ubica también en las inmediaciones del río Vltava. Curiosamente está en proceso de desmantelamiento, por ser técnicamente obsoleto y va siendo destruido con los mismos métodos con que se eliminaba a los golem originales, pues se desaparecen paulatinamente los archivos una vez digitalizados. Aemeth (verdad) comienza a tornarse Meth (muerte) desactivando al autómata con la promesa de resurgir en un futuro.

La relación entre la representatividad de la máquina y los individuos que la nutren toma cuerpo en una legión de investigadores, archivistas, secretarías, técnicos y mecánicos que trabajaban con espíritu nacional en la construcción de una hiperconciencia que se expande reclamando territorio y población con la promesa de una protección generalizada. La burocracia que, a través de la documentación, da forma a los órganos de su cuerpo.



Carlos Trillo y Norberto Buscaglia en la edición de los mitos de Cthulhu, Editorial Nueva Imagen, 1980.

El momento en que el archivo elimina el "yo", condena al individuo repetir la historia, de la cual no puede escapar, porque pasa a ser parte de una estructura general, una partícula dentro de un movimiento, en el que debe seguir una serie de funciones. El individuo estaría condenado a no poder modificar las estructuras, sino a perpetuar una gesto de sistema interno (su función particular).
¿Cómo saltar la trampa de la simulación del "yo" y hacerlo activo?, ¿cuándo el yo es un verdadero "yo" activo?, ¿el "yo" es un sujeto activo?, ¿cuándo el archivo se convierte en memoria?, ¿cuál es la diferencia entre historia y memoria?, ¿cómo no repetir la historia?

SOSPECHA 1

El archivo es como la recopilación de descripciones de un grupo de ciegos sobre un gran animal que está enfrente. A ratos es un pie enorme y rugoso, a ratos es una oreja tersa, a ratos es una trompa y largos colmillos, a ratos un pequeño rabo. Sin embargo, no existen estas ideas por separado. ¿No será que en realidad lo único permanente sea el animal?, ¿no somos las ideas que el elefante necesita para entenderse y describirse?. Lo que verdaderamente existe es el elefante, el elefante está pensándose a través de nosotros.
En el caso de la figura colectiva de archivo, las direcciones de voluntad son las ideas que se suman para, conjuntamente, dar una forma pero ésta, este algo o "figura", no tiene una voluntad porque en el momento de tener voluntad, sería una de las partículas que se plantea a si misma una dirección. Como individuos no tenemos ideas sino que somos utilizados por las ideas para expandirse en si mismas y analizarse. Prueba de ello es que es casi intrascendente para la idea, un individuo en particular pues es la recolección o síntesis lo que le da consistencia. El ser humano construye la idea del "yo" para hacer más eficiente una función específica en bien de esa idea general que, al pensarse fragmentariamente, se constituye de forma más eficiente, consistente, evolutiva (al tener ejércitos de variabilidad) y de forma asegurada.

DILEMA 2

¿Existe el orden?, ¿cómo organizar los elementos?, ¿el concepto del azar se presenta por incapacidad de leer el orden subyacente?, ¿será que, al ordenar algo, lo que hacemos es leer un sistema invisible a nuestra interpretación?, ¿imponemos orden o leemos un orden?.

Al crear un inventario lo mas detallado posible, en base a un criterio determinado, en primera instancia parece una selección subjetiva. No lo es. Por más que se haga un esfuerzo en crear un conjunto personal de elementos, al describirlos, enumerarlos o al realizar una acumulación ingente, lo que se revela es un sistema previamente estructurado, como si algo quisiera abrirse camino a pesar de nosotros, como si las selecciones ya estuvieran hechas antes de nuestra selección. ¿Cómo es que se regulan estos patrones inoculados? o lo que es más inquietante, ¿esas subjetividades evidencian un patrón o un mensaje predeterminado?, ¿cómo redefinir la subjetividad?, ¿es posible que la voluntad se mueva al margen de patrones y agendas inconscientes o subterráneas?, ¿existe la voluntad fuera de un entramado de patrones del subconsciente social?.

SOSPECHA 2

El orden y los sistemas son un golem y como tal, siguen un programa. El golem es la idea de la creación de un ser, a través del colectivo, por medio del uso de la materia y el lenguaje.

El archivo es un golem con dos acciones simultáneas: a) construye la idea del yo al registrar las cosas y otorgarles una clasificación de acuerdo a un valor o a una narración. b) lo erosiona dejar a la figura del individuo a merced de un determinismo absoluto. ¿Cómo hacer que el "yo" esté opuesto a un sistema material?, ¿existe un yo activo que confronte al determinismo pero que, al mismo tiempo, no genere autómatas?, ¿cómo hacer que el "yo" deje de ser un truco de lo social?, ¿cómo sería la recuperación de ese "yo"?

El archivo como la resistencia al inconsciente de un mundo determinista con culto a los resultados eludiendo los procesos y las lecturas.

El archivo como antídoto a la acumulación y especulación de energía aplicada a una historia de poder.



5 AZATOTH

Para analizar lo colectivo se pueden atender algunas ideas que apuntan al inconsciente en forma de mitología personal: los dioses y demonios primigenios (fundamentalmente Azathoth el dios sin voluntad) de Howard Phillips Lovecraft.

«Estudiando las divinidades y los demonios que aparecen en los Mitos de Cthulhu se induce que la tesis de Lovecraft, la fuente misma de los Mitos, es que, en épocas geológicas remotísimas, nuestro mundo fue habitado y gobernado por grupos de dioses diabólicos y de divinidades benévolas. Los Primigenios, quisieron dominar el mundo y se alzaron contra sus propios creadores: los Dioses Arquetípicos que moraban en Betelgeuse, les robaron ciertos tallamenes y sellos y determinadas tablas de piedra cubiertas de jeroglíficos, que ocultaron en un planeta cercano a la estrella, Cefeso. «Los Dioses Arquetípicos castigaron esta inoportuna e impropia rebelión. Aunque los Primigenios, bajo los órdenes de Azathoth, combatieron largamente, por último fueron vencidos y expulsados o apresados. Hacer el Inefable fue exiliado en el lago Hali, cerca de Carcosa, en la Hlada próxima a Aldebarán; el Gran Cthulhu fue mantenido en un letargo mágico, similar a la muerte, en la cósmica ciudad sumergida de R'lyeh, situada no lejos de Ponapé, en el Pacífico; Ithaqua, El Que Camina En El Viento, fue desterrado a los helados desiertos árticos, de los que un sello poderoso le impide escapar. Yog-Sothoth fue expulsado de nuestro continuo espacio-tiempo y fue lanzado al Caos y a Azathoth, por haber sido el cabecilla de la rebelión impulsaron el peor de los castigos imaginables, los Dioses Arquetípicos le privaron de inteligencia y de voluntad.»

Azathoth se atreve a revelarse ante los sistemas establecidos y ante sus creadores, es la encarnación de un "yo" que se enfrenta a su creador y por ende al universo. Representa la fuerza que quiere darse forma con una voluntad y una conciencia y es justamente su castigo, a diferencia de los demás sublevados que son desterrados o encerrados para la eternidad, el que nos da la pista de su osadía más grande: seguir libre pero sin consciencia.

La figura de un ser que contiene todas las demás figuras (un dios magnánimo) pero al mismo tiempo no tiene dirección u orden: una colectividad acéfala. Azathoth es el dios idiota que lo cubre todo con su música abotagada de flautas demenciales.



Carlos Trillo y Norberto Buscaglia en la edición de los mitos de Cthulhu, Editorial Nueva Imagen, 1980.

El materialismo de Lovecraft le permitía ver que lo físico o material no tenía sentido, sino que era una ilusión, un sueño, un juego de la mente. Lo que él veía era un mundo de formas y colores, pero que no tenía ninguna realidad física. Él veía un mundo de formas y colores, pero que no tenía ninguna realidad física. Él veía un mundo de formas y colores, pero que no tenía ninguna realidad física.

En este horror arquetípico se manifiesta plenamente la básica contradicción lovecraftiana entre su racionalismo mecanicista y ese anhelo de sueños numinosos que en él estaba íntimamente ligado a su imagen fabulosa del pasado. Porque el horror arquetípico de Lovecraft deriva también, y sin ninguna duda, del juego dialéctico entre la fascinación que en el ejercicio todo lo arcaico y su horror racionalista a la regresión. Para su razón hiperlógica, el caos del abismo representaba un peligro mortal, tanto más amenazador cuanto más rígida era aquella. Pero, a la vez, Lovecraft amaba el pasado legendario, los mitos arcaicos, los grandes sueños numinosos, es decir, lo irracional. Otra vez hay que repetir su lamento: «Idealismo y materialismo, ilusión y verdad!» Lo irracional chocaba con la racional, y de ese choque y de la represión subsiguiente, el deseo se volvía horror. Lo numinoso, reprimido por un Yo rígido y atemorizado, se tornaba negativo, esto es, diabólico. Por eso en Lovecraft, los arquetipos —a pesar de deseños secretamente— tienen ese cariz terrorífico y brutal, siempre amenazador, de primitivas fuerzas del Mal.

Y, al recurrir a ellos, utilizó símbolos que pervivieron en nuestro subconsciente y supo despertar —como dice Wetzel— el terror ancestral que yace en todos nosotros como denominador común. A este respecto, la angustia de Lovecraft —el terror a la disolución del Yo, la pérdida en un mar de formas y colores— no hay modo de defenderse de los Primordiales salvo, si acaso, por el azar. El terror ancestral que yace en todos nosotros como denominador común. A este respecto, la angustia de Lovecraft —el terror a la disolución del Yo, la pérdida en un mar de formas y colores— no hay modo de defenderse de los Primordiales salvo, si acaso, por el azar.

DILEMA

¿Existe la voluntad colectiva?

Lovecraft describe la disolución del "yo" en función a los miedos de la memoria inconsciente representada por el pasado. Los documentos y los sellos arcaicos (¿archivos?) tienen la capacidad de contener a la huestes en rebelión. Es bajo la letra y signos fundamentales (¿el lenguaje?) que estos demonios se ven contenidos y controlados. El pasado es el origen del horror, así el archivo es la fuente de todas las atrocidades que se han hecho a lo largo del tiempo. Los dioses arquetípicos nos controlan desde lo más interno de nosotros mismos a través de nuestros sueños, de la intuición de esa rebeldía inicial de la cual somos herederos en tanto poseedores de voluntad. Y es justamente este credo el que en

ocasiones nos transforma en seguidores de ritos innombrables, en monstruos reptantes que se disuelven en contacto con el mundo. Desaparecemos ante la intolerable lectura de la memoria.

Y podemos ir un poco más allá, pues el modelo sigue aplicándose de manera efectiva en la vida contemporánea. Como en los procesos psicológicos y cerebrales, que están vedados al individuo, la sociedad actual devalúa y oculta los procesos colectivos y por tanto genera un culto o una sobrestimación al resultado, que se ve liberado de discursos e historia.

El hecho de no oponer ninguna resistencia hacia capitalismo integrado, ante el horror de este sistema como máquina de consumir, es formar parte indefectiblemente de ello. La trampa de este dios sin voluntad está en hacer creer que da la posibilidad de controlar la materia y con ello, la capacidad de determinar el cauce de las cosas, una trampa alquímica que ha transmutado los poderes del culto al "yo", perpetuando el sistema de consumo.

El individuo como un "yo" es un proceso transitorio, una etapa y nunca un estadio final. En el momento en el que se define el "yo", el "yo" se funde en pos de un patrón general, haciendo de éste un momento, una imagen inestable que transforma la materia en discurso.

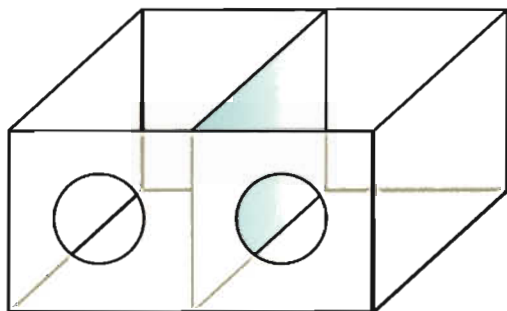
6 IMAGEN DE UNO / CELULAS ESPEJO

Recientemente, investigadores de la universidad de Parma encontraron, a través de experimentación con macacos, un tipo especial de células: las neuronas espejo. Son una serie de neuronas que se activan cuando un individuo experimenta algo, pero también en algunas ocasiones en que el individuo observa estas acciones realizadas por otro individuo, en este último caso, la neuronas espejo reproducen o replican en el cerebro la activación de igual manera que lo hacen con sus propias acciones, como un sistema cerebral interno que dobla un evento para comprenderlo y a su vez, comprender en otros estas mismas acciones y sus consecuencias. Se especula que es justamente este mecanismo el que genera la empatía, el aprendizaje y el lenguaje. La creación de este doble es la vía de generación interpretativa, a partir de una imagen (la imagen de una imagen que produce los sentimientos de empatía de una persona y la imagen de una imagen que da la posibilidad de reconocer patrones de comportamiento y aprendizaje).

SOSPECHA : ¿podría decirse que las neuronas espejo y la necesidad cerebral de crear una imagen doble, tienen relación con el problema de la duplicidad, el problema de la duplicidad de la conciencia y el de la reproducción de imagen, incluso con nuestra necesidad de crear imágenes?

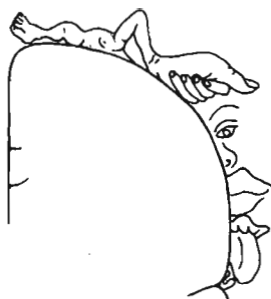
El neurólogo Vilayanur Ramachandran va más allá y arroja una serie de preguntas: ¿Cómo es que no experimento nada en mi cuerpo al ver otros eventos suceder?, ¿por qué no me confundo y siento algo con solo verlo y aún cuándo empatizo con el otro individuo?. Los receptores del cuerpo informan constantemente lo que experimenta el cuerpo directamente, como ejemplo, el dolor o presión en un brazo estableciendo un presente y el estado de las terminaciones nerviosas. Al bloquear cierta información, el cerebro da coherencia a la lectura de la circunstancia. Sin embargo al quitar este brazo anestesiándolo o en una amputación, borrando posibilidad de sensación directa, al ver a otra persona ser tocada en su brazo, literalmente se siente como el brazo desaparecido es

tocado. En otras palabras, es como si al eliminar la sensibilidad física local, se eliminara la barrera entre dos individuos diferentes. La única cosa que separa estos dos "yo" o individuos es la piel, al removerla (el cuero, el límite físico), es posible sentir el tacto de esa otra persona, en el pensamiento. No existe un otro yo sino un individuo multiplicado. En el fondo, desde un punto de vista fisiológico, somos cadenas de neuronas hablando entre ellas sin una diferencia clara entre la conciencia de un individuo y la de otro. Neurológicamente somos una sola conciencia que se habla a si misma.



Miembros fantasma

Ramachandran plantea que los miembros fantasma se originan por cambios en el cerebro, más que por cambios en los nervios periféricos de las amputaciones. Las sensaciones de los miembros se localizan en el córtex somatosensorial de forma estructurada, dando lugar a una representación que suele denominarse homínulo somatosensorial. La representación sensorial de la mano se localiza próxima a la del brazo, la del pie, próxima a la de la mano, y así sucesivamente. La cara se localiza en la proximidad de la mano. Debido a la forma en la que la superficie del cuerpo está representada en el cerebro, la estimulación de una mejilla debería suscitar sensaciones en el miembro fantasma, si el cerebro se reorganiza tras la amputación, pero no sería así si los cambios sólo fueran periféricos. Por ejemplo, si después de una amputación de un brazo, se toca la cara en el mismo lado del cuerpo, el paciente experimenta sensaciones en su brazo fantasma; las sensaciones (tacto, temperatura, vibración, etc.) se trasladan de la cara al brazo de una forma ordenada. Ramachandran y sus colegas demostraron por primera vez la reestructuración que tenía lugar mostrando que tocando diferentes



partes de la cara llevaba a los pacientes a percibir que estaban siendo tocados en diferentes partes de su miembro amputado.

En ocasiones el miembro fantasma lleva consigo una sensación de parálisis permanente y por tanto un dolor continuo en el espacio ahora vacío, éste, se imprime en la mente bajo un proceso conocido como el aprendizaje Hebbian, que esta íntimamente relacionado con esta imagen doble en nuestra psique. Para eliminar la parálisis, Ramachandran creó la "caja espejo" donde un espejo es colocado verticalmente frente al paciente de forma que éste pueda ver el reflejo de su brazo normal sobreimpuesto a la zona ocupada por el miembro fantasma (creando la ilusión visual del brazo recuperado). Si el paciente mueve su brazo normal viendo el reflejo, no solo verá el fantasma moverse sino también lo sentirá moverse. En algunos pacientes esto elimina el dolor en el fantasma y en otros, al miembro fantasma por completo, por primera vez en años. En la misma serie de estudios, se encontró que con solo crear la ilusión visual de tocar al fantasma y darle un masaje (a través de espejos) se percibía alivio y se quitaba peso a la parte afectada. Inclusive se ha llegado a comprobar tener sensaciones de tacto al ver otro brazo de otro individuo ser tocado.

Al necesitar una imagen para experimentar empatía ante cualquier circunstancia, ¿es la multiplicación de imágenes la que permite abrir espacio a esa idea dentro del subconsciente colectivo?, ¿a partir de la generación y multiplicación de imágenes se construye la posibilidad de ideas inconscientes a nivel colectivo, de conformación de la memoria colectiva?, el doble es una especie de discurso paralelo que alguien está leyendo ¿quién lo está leyendo?, ¿quién lee el archivo?

La gente suele pensar que el determinismo fuera verdad, por lo tanto, lamentable, en nuestros procesos de deliberación. No seríamos agentes libres sino meros autómatas con una conducta similar a la de los insectos. Consideremos, por ejemplo, la avispa cavadora *sphex ichneumoneus*:

Cuando llega el tiempo de poner los huevos, la avispa *sphex* construye un túmulo a tal efecto y parte en busca de un grillo. Luego de clavarle el aguijón a fin de paralizarlo, pero manteniéndolo vivo, lo arrastra al túmulo, pone los huevos junto a su cuerpo, cierra el túmulo, sale volando y no vuelve jamás. A su debido tiempo, los huevos se rompen y las larvas se alimentan del grillo que la avispa ha mantenido en un estado equivalente a un congelamiento profundo.

Una tarea tan cuidadosamente organizada con vistas a un fin tiene, para la mente humana, un convincente sabor a lógica y a previsión (hasta que se examinan los detalles). Por ejemplo, la tarea de la avispa consiste en transportar el grillo paralizado hasta el túmulo, dejarlo en el umbral, entrar al túmulo para constatar que todo está en orden, salir nuevamente y sólo entonces arrastrar al grillo hacia el interior. Si se aleja al grillo unas pocas pulgadas del umbral cuando la avispa se encuentra en el interior, ésta, al salir, volverá a arrastrar al grillo hasta el umbral (pero nunca hacia el interior) y repetirá el procedimiento de entrar al túmulo para verificar si todo está en orden. Si nuevamente se aleja al grillo unas pocas pulgadas del umbral, mientras la avispa está adentro, volverá a arrastrarlo hasta el umbral y entrará otra vez para la inspección final. A la avispa no se le ocurre arrastrar al grillo directamente al interior. En cierta ocasión, este procedimiento se repitió cuarenta veces, siempre con el mismo resultado. (Woolridge, 1963, pág. 82.)

Hemos desmascarado a la pobre avispa: no es un agente libre, sino que se encuentra a merced de la cruda causalidad física; sus estados y actividades dependen inexorablemente de factores del entorno que no puede controlar. En "Can Creativity Be Mechanized?", Hofstadter (1982b) denomina a esta desalentadora propiedad que tan vividamente se manifiesta en la avispa *sphex* (*sphexichness*). El miedo a ser semejantes a la avispa *sphex* es una de las más poderosas fuerzas subterráneas en la literatura sobre el libre albedrío.

Gracias a Dios, somos mucho más inteligentes que la avispa: pero mientras reflexionamos agradecidos sobre este hecho, el traficante de miedos vuelve a la carga: "¿Por qué está tan seguro de no ser como la avispa (al menos en ciertos aspectos)?" (No se seguiría del

El yo que desaparece. Otro elemento oculto en el cuento de la avispa es esa sensación fantasmagórica que experimentamos con frecuencia cuando observamos o estudiamos a los insectos y otros animales inferiores: ¡toda esa actividad bulliciosa y sin embargo no hay nadie en casa! Estamos mirando un mundo que al parecer fue planeado con inteligencia y luego abandonado por quien lo planeó. Las hormigas, las abejas e incluso los peces y las aves sólo "padecen sus movimientos"; no comprenden ni valoran lo que son capaces de hacer y no hay, en los alrededores, otros ojos con capacidad de comprensión. Este es el miedo al increíble yo que desaparece.

Dennett, Daniel
La libertad de acción
Gedisa

Left temporoparietal junction

In September 2006 it was reported in *Nature* that Shihua An and colleagues of the University Hospital, Geneva, Switzerland, had successfully reproduced an often strongly remembered of the depersonalization phenomenon via the electroconvulsive stimulation of a patient's brain. They applied focal electrical stimulation to a patient's left temporoparietal junction while she lay flat on a bed. The patient immediately felt the presence of another person in her "extrapersonal space." Other than epilepsy, for which the patient was being treated, she was psychologically fit.

The other person was described as young, of indeterminate sex, silent, motionless, and with a body posture identical to her own. The other person was located exactly behind her, almost touching and therefore visible in the bed on which the patient was lying.

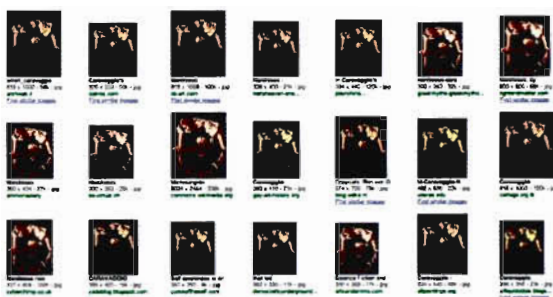
A second electrical stimulation was applied with slightly more intensity, while the patient was sitting up with her arms folded. This time the patient felt the presence of a "man" who had his arms wrapped around her. She described the sensation as highly unpleasant and electrical stimulation was stopped.

7 Hipótesis

¿Hasta dónde llega el “yo”? si como lo demuestran las neuronas espejo, el “yo” puede expandirse a otros individuos, ¿esta expansión puede fundirse en lo colectivo?,

si lo único que nos limita es una necesidad de coherencia interna local, ¿esa conciencia del “yo” es un espejismo de lo colectivo?, ¿la imagen de la imagen que necesitamos para generar una respuesta inmediata a pesar de que donde se ubica el discurso central es el la conciencia colectiva?, ¿es posible que pueda incluir más elementos?, ¿es posible establecer empatía directa con el mundo en general?, ¿puedo considerar parte de mi “yo” a ese el árbol que está enfrente, a esa silla, a esa otra persona?, ¿no es posible que el “yo” simplemente no exista?.

Así nos vemos en un gesto inverso al realizado por Kaspar Hauser. Un viaje en el que es indispensable dejar el “yo” único y adentramos en lo múltiple y multitudinario, algo que al construir su propio archivo, su propia colección de evidencias y fragmentos de relatos comienza a dar forma a un sistema, a un discurso, a una meta imagen del “yo” de la que el espejo nos da apenas un fragmento de lo que verdaderamente somos.



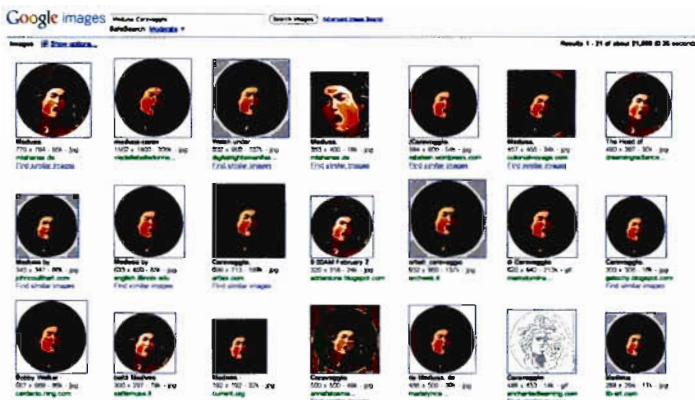
derro, entonces, no hay libertad de acción para nuestros yoes ni tarea alguna que puedan realizar. ¿Podemos encontrar a nuestros yoes? La ciencia está a punto de demostrar que son meras ilusiones semejantes a la ilusión de que la avaga es lo tiene un yo". La ciencia nos conduce al interior de las cosas, y la visión interna y detallada del cerebro que nos ofrece no revelará, probablemente, ninguna versión reconocible de la que Descartes llamaba *res cogitans* o cosa pensante que tan bien conocemos "por introspección". Pero, si perdemos de vista nuestros yoes en favor de la objetividad científica, ¿qué ocurrirá con el amor y la gratitud (y con el odio y el resentimiento)?

Pero, ¿qué hace si ni siquiera siento resentimiento?... A causa de las mismas leyes de la física, mi ira está condenada a la descomposición química. Cuando la observo, es algo que se desvanece en el aire, sus iones se evaporan, el ofensor no está en ninguna parte, la ofensa que de ser una ofensa y se convierte en dantesco, en algo semejante a un dolor de muelas del que nadie es culpable. (Dostoevski, *Notes from Underground* (Memorias del subterráneo), citado por Binswanger, 1980).

Como na cambiado de una manera universal. Esto cambia el universo. No hay otra cosa más que un centro definitivo, que es la conciencia y lo que pasa en la conciencia. La conciencia está evidentemente sola. La posibilidad de otras conciencias no existe. La vida no es más que un dato de la conciencia. De igual forma, la lógica, la historia, mi

provenir, no son nada más que datos de mi conciencia, a la que ni siquiera puedo llamar «mi» conciencia, puesto que «mi» conciencia no es sino un dato de «la conciencia definitiva. Todo queda reducido a fenómenos en mi conciencia. ¿Cómo puede hacerse filosofía en esta situación? Queda todavía una ley de la conciencia formulada por Husserl, y que recibe el nombre de *...constitución de la conciencia*, es decir, que

Witold Gombrowicz
Curso de Filosofía en 6
horas y 1/4
Tusquets Ed.



La imprenta ha creado la ilusión de que todos los lectores del *Quijote* están leyendo el mismo libro. Para mí, incluso hoy, sigue sin ser cierto que la invención de la imprenta haya tenido lugar, por lo que cada ejemplar de un libro sigue siendo tan único como el fénix.

ENTRE ARCHIVOS

ANTONI MUNTADAS

Al recibir la invitación de reflexionar sobre cómo los artistas se han relacionado con los archivos mi primera impresión fue que los artistas siempre han trabajado con el archivo.

Hay artistas muy diversos, desde Boltanski a Miralda, desde Broodthaers a Félix González-Torres, que han estado constantemente acumulando, editando, trabajando con archivos propios o colectivos. Pero clasificar el trabajo de estos artistas como trabajo de archivo lo creo reductivo en un sentido y maximalista en otro. Tal vez Pedro G. Romero, que hablará luego y que está muy involucrado en su archivo, quizá pueda decir otras cosas.

Finalmente los artistas, creo, sólo debemos hablar de lo que estamos haciendo, es decir, en relación a nuestra propia práctica. En mi caso los dispositivos y las estrategias que he utilizado con los archivos son muy diversos. He escogido cinco trabajos para hablar de cuestiones concretas. En ellos ha habido una relación con el archivo casi diría que, usando muchas conjunciones y preposiciones, «para», «con», «como», «cuando», «donde». A partir de ahí, cuando titulo esta intervención *Entre archivos* lo hago para indicar que nos movemos rodeados de archivos, personales e institucionales. Bibliotecas, televisiones, filmotecas y mediatecas son lugares de referencia de forma pública. Google es un formidable archivo... Estamos rodeados de archivos.

He seleccionado cinco trabajos donde la relación con el archivo es muy diferente. *Political Advertisement VII, 1952-2008*, una colaboración con

Marshall Reese, es el trabajo que acabáis de ver y por lo cual no voy a tener que explicarlo, es una colaboración de más de veinticinco años —la película posiblemente más larga en su realización de la historia— ya que la revisamos cada cuatro años desde entonces y la presentamos una semana antes de las elecciones con voluntad de mostrar cómo se mediatizan las campañas políticas.

Political Advertisement VII. 1952-2008, 1984-2008. «Proyecto iniciado en 1984 en colaboración con Marshall Reese, y revisado y actualizado cada campaña electoral para la presidencia de EE.UU. En el video asistimos a la transformación de los candidatos políticos en productos de consumo, a partir de esa particular forma de publicidad que es la propaganda política. En cada versión el trabajo de compilación crece, pero también se revisa y aquilata a fin de reflejar mejor la evolución conceptual, técnica y formal de los espacios de propaganda electoral. Así, vemos cómo de la mera perorata del candidato ante la cámara pasamos a una dramatización aterrizadora que evoca el estilo del cine negro, y de aquí al estilo más pop y jovial que caracterizó a la era Kennedy. Con el curso del tiempo el colorido deviene más brillante y electrónico, se van incorporando efectos de última generación, y la imagen progresa hacia unas estrategias y hechuras indistinguibles ya de la publicidad comercial» (extraído de la exposición *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público*, Centro José Guerrero, Granada, 2008).

Media Sites/Media Monuments es un trabajo, en su origen, sobre la imagen mediática de Washington, que realicé en 1982 por invitación del Washington Project for the Arts. Washington es una ciudad-monumento donde han sucedido numerosos acontecimientos de los que hemos sido informados por los media, y cuyos memoriales dedicados a destacados acontecimientos, hombres de Estado y caídos en diversas guerras conforman uno de los principales recorridos históricos y turísticos de Estados Unidos. En este proyecto me propuse generar otra memoria colectiva, hacer una serie de «monumentos invisibles» investigando varios archivos sobre distintos acontecimientos que habían tenido lugar en la ciudad y que no habían sido objeto de conmemoración. Está integrado por catorce composiciones fotográficas, cada una de las cuales combina una fotografía en color de un lugar de Washington con otra en blanco y negro de menor tamaño referida a un acontecimiento que fue noticia, como el *Watergate*, las marchas de 1968 o el atentado contra Reagan. Una instantánea en blanco y negro, por ejemplo, muestra el asesinato de Orlando Letelier, líder opositor chileno en el exilio, asesinado en Washington en 1976 por agentes de la dictadura de Pinochet que colocaron explosivos en su coche. Y encima, una foto en color representa el mismo lugar, tiempo después, sin rastro de aquel crimen. En



la foto en color aparece hasta un vehículo de modelo similar, como si se hubiese restaurado el de Orlando Letelier, como si en realidad nunca hubiese ocurrido nada. Los medios de comunicación generan ruido, primero, y luego silencio y olvido. En otra foto en blanco y negro se ve una manifestación de indios que han montado una carpa ante la Casa Blanca, y al lado, en color, un grupo de turistas observa el palacio presidencial.

Más tarde, en 1998, retomé esta serie para enfrentarme a una ciudad que me planteaba una problemática parecida por la oportunidad de realizar un proyecto en el Ludwig Museum de Budapest. Diez años antes Hungría formaba parte aún de la constelación soviética. Una serie de fotos en blanco y negro muestra lugares de grandes manifestaciones y luego de nuevo el olvido y el silencio. Es muy sintomático que haya cinco esculturas de Lenin depositadas en un parque a varios kilómetros de Budapest en el que también hay siete de Marx que están como en *stand by...* por si hubiera que echar mano de ellos otra vez. En este caso no se trata del olvido de los media sino del silencio sobre el régimen anterior impuesto por el nuevo.

En 2007 volví sobre este proceso de trabajo en Buenos Aires. Allí la investigación tenía un peso especial porque creo que Argentina y Alemania son los dos países occidentales donde más peso tiene la memoria histórica. Ni en España, Francia, Portugal, Brasil o Chile tiene tanto peso esta cuestión. Es difícil ir en cualquier momento a Argentina y no encontrarte con una gran muestra o una publicación sobre los desaparecidos o, en general, sobre la dictadura militar. Enfrentarme a esta situación me condujo a una investigación bastante larga que me obligó a construir mi propio archivo. Fue la primera vez que se presentó el proceso de trabajo, en el que reduje más de cien casos a unos veinte, tratados con el mismo dispositivo: la foto en blanco y negro extraída de archivos personales o de periódicos —fotos delante de la casa de Perón, Isabelita, la despedida de un general, Videla celebrando un gol durante los Mundiales de 1976— junto a una imagen actual, por ejemplo del Estadio de Buenos Aires con las gradas vacías y el nombre del *sponsor*; la Casa Rosada con los pliegos y archivos en el suelo, y la misma Casa Rosada en una imagen posterior con todo ordenado, como si allí nunca hubiese ocurrido nada; la Escuela Mecánica de la Armada, que fue el mayor centro de detención y tortura durante la dictadura y que hoy ha pasado a ser un espacio de memoria, como museo. Todo este material venía de diferentes archivos y creé mi propio archivo con él. Activé esos archivos y espero que mi archivo lo active alguien también.



Muntadas / Bs. As, *Media Sites/ Media Monuments*, 2007

Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2007. Fotografía: Oscar Balducci

Muntadas / Bs. As, *Media Sites/ Media Monuments*, 2007

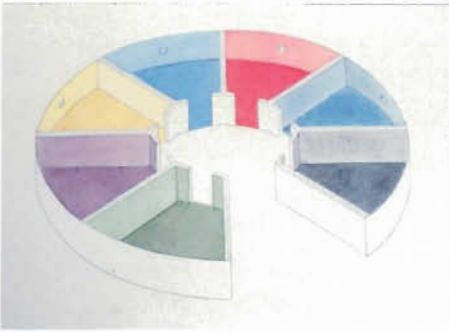
Escrutinio de votos, retorno a la democracia, Salón de los Pasos Perdidos, Edificio del Congreso de la Nación Argentina, 30 de octubre de 1983. Fotografía b/n: Archivo *Clarín*

Muntadas / Bs. As, *Media Sites/ Media Monuments*, 2007

Asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, Estación Avellaneda, 26 de junio de 2002. Fotografía b/n: Pepe Mateos, Archivo *Clarín*

Media Sites / Media Monuments, Buenos Aires, 2007. «Este proyecto ha contado con dos prefiguraciones anteriores, una realizada en Washington (1982) y otra en Budapest (1998). El primer caso consistió en la edición de catorce montajes fotográficos, de los cuales ocho se hicieron también en forma de postal, donde se combinaban una fotografía en color de un lugar de la ciudad y una imagen yuxtapuesta —más pequeña y en blanco y negro— que remitía a un acontecimiento sucedido en ese mismo sitio. De esta forma, a través del diálogo establecido entre el hecho o noticia (*media event*) y el lugar particular (*media site*), Muntadas identificó un tipo de monumento distinto, el monumento mediático, que se manifestaba como una especie de señalización invisible del trazado urbano, un hito virtual que permitía indagar en los procesos de cambio histórico y en las formas de recuperación colectiva. En el segundo proyecto Muntadas recuperó el recuerdo de su primera visita a Budapest, en 1989, época en que Hungría aún no se había distanciado totalmente del tutelaje de la Unión Soviética, y la complementó no sólo con una perspectiva actualizada diez años más tarde, sino también a través del intercambio de lecturas y reacciones con András Bórcz, artista, en este caso, oriundo de la ciudad. El proyecto se inscribió en el contexto de un país marcado en su historia reciente por cambios significativos a nivel social, político, económico, arquitectónico, etc., que indirectamente podían extenderse a toda Europa Oriental. El título de la propuesta aludía a la conexión directa entre estos procesos de transformación y los monumentos urbanos que los reflejan, los cuales recogen en cierto modo la evolución histórica y su recuerdo. En esta misma línea de indagación sobre lo que el propio Muntadas denomina “lugares de memoria” cabría situar esta nueva propuesta de *Media Sites / Media Monuments*, centrada en la ciudad de Buenos Aires. Bajo la forma de una serie fotográfica, se ha construido un conjunto de imágenes que documentan un acontecimiento mediático a partir de una instantánea en color del lugar del suceso en la actualidad, junto con una imagen histórica, en blanco y negro y en tamaño más reducido. Por otra parte, también se presentan las numerosas fotografías realizadas por Muntadas con motivo de este proyecto, las cuales han constituido una especie de archivo o banco iconográfico que permite contextualizar la selección final de las distintas composiciones» (Valentín Roma, publicado en el catálogo *Muntadas / Bs. As*, Espacio Fundación Telefónica, 2007).

Between the Frames es un trabajo muy diferente que inicié en 1983 y que se presentó en el CAPC de Burdeos en 1994 y más tarde en el Wexner Center for the Arts. Es una investigación sobre el sistema del arte que hice a lo largo de once años, investigando y entrevistando a ciento cincuenta personas, gente que se mueve y trabaja entre el arte y el artista y el público: comisarios, galeristas, coleccionistas, críticos, directores de museo, guías de museo, etc. Con este archivo edité una serie de vídeos en ocho capítulos y construí para su visionado un panóptico invertido en el que el sistema es vigilado desde el centro por el público, que a su vez sigue a través de unos cubículos los capítulos sobre los marchantes, los coleccionistas, las galerías, los museos, los guías de museo, los críticos, los medios de comunicación en general y un epílogo en el que distintos artistas opinan sobre los aspectos anteriores.



Antoni Muntadas, *Between The Frames: The Forum*, 1983 -1993
List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1995.
Fotografía: Charles Mayer

Between the Frames: The Forum, 1983-1994. «Un proyecto sobre el propio ámbito, contexto, sistema artístico, desarrollado a partir de entrevistas con numerosas personas representativas de sus diversos estamentos: artistas, críticos, conservadores, galeristas, coleccionistas, etc. El conjunto se desglosa en ocho capítulos de duraciones diversas: *The Dealers*, *The Collectors*, *The Gallery*, *The Museum*, *The Docents*, *The Critics*, *The Media*, *Epilogue*. El conjunto puede presentarse como una serie de vídeos de exhibición (con una duración superior a 4 horas), pero por otra parte constituye la médula de la instalación titulada *The Forum*. En cada cinta, las imágenes de las entrevistas (realizadas en diversos lugares, países y lenguas) se alternan con otras —*open visuals*, en palabras del autor— que actúan como una especie de *leit-motiv* visual, relacionándose de manera metafórica u oblicua con los distintos roles representados. En la instalación, los diversos capítulos se exhiben de manera simultánea en celdas o compartimientos de disposición radial, formando una especie de pabellón de planta circular. Un foro de discusión y contraste de opiniones, por el que el espectador puede deambular, ordenando e interpretando aquello que escucha, lee y ve. La estructura modular de la instalación puede dar lugar a distintas versiones. Hasta el extremo de disgregarse y desmaterializarse, según un organigrama tácito de diversos espacios, departamentos y funciones, como en la primera exhibición de la obra en el Musée d'art contemporain de Bordeaux)» (Eugeni Bonet, publicado en el catálogo *Muntadas: Proyectos*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1998).

Stadium es otro trabajo que comporta un sistema de archivo y se tiene que recontextualizar cada vez que se presenta. Es un proyecto sobre el estadio, *panem et circensis*, uno de los ejemplos más antiguos de espacio para eventos multitudinarios, que hasta el momento se ha hecho trece veces. En Berlín, por ejemplo, se enfatizaba con las Olimpiadas del 31, pero en cada ocasión hay que hacer un nuevo archivo para contextualizar el proyecto en el lugar donde se presenta.

Stadium XIII, 1989-2007. «Presentada por primera vez en Banff (Canadá) en 1989, esta propuesta explora la tipología del estadio y sus precedentes históricos —anfiteatro, circo, arena, etc.—, cuya arquitectura ha adquirido con el tiempo un uso muy variado: escenario de competiciones deportivas, conciertos, actos políticos, ceremonias religiosas y distintas concentraciones multitudinarias. Así, este espacio se presenta como un paradigma histórico —*panem et circensis*— de amplificación mediática, pero también como un lugar donde se ejerce el control y, a la vez, se manifiestan las liturgias del consumo masivo de una audiencia ávida de espectáculo. La instalación consiste en una tribuna elíptica, delimitada por unas gradas y columnas de material prefabricado, las cuales forman en su interior un área impenetrable para el espectador. En el centro, cubierto por una capa de arena, aparece una videoproyección circular que emite imágenes de multitudes, audiencias y público dentro de numerosos estadios. Alrededor, en las cuatro esquinas del recinto, se observan proyecciones de diapositivas ordenadas temáticamente: arquitectura, mobiliario, símbolos y actividades de los acontecimientos (deporte, música, eventos religiosos, convenciones políticas, etc.). Estas instantáneas tienen un origen diverso, algunas han sido realizadas por Muntadas y otras son consecuencia de una búsqueda documental en periódicos, revistas o canales televisivos. Finalmente, cabe señalar el *collage* sonoro que envuelve toda la instalación, construido a partir de la memoria auditiva de gran cantidad de estadios, de su música, sus declamaciones,



Muntadas / Bs. As, *Stadium XIII*, 1989-2007

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007. Fotografía: Óscar Balducci

sus aplausos, sus discursos, etc. Esta banda sonora no sólo amplifica el sentido alegórico de la propuesta, sino que también constituye una especie de "homenaje" respecto de una audiencia invisible y arquetípica. Este proyecto se ha presentado en lugares tan diversos como Vancouver, Berlín, Manchester, Stuttgart y Bogotá» (Valentín Roma, publicado en el catálogo *Muntadas / Bs. As, Espacio Fundación Telefónica, 2007*).

El último trabajo especialmente asociado al archivo es *The File Room*. En aquella época estaba haciendo una serie de proyectos basados en dispositivos arquitectónicos, como el estadio, pero también la sala de juntas, la sala de conferencias de prensa, etc. Usé el dispositivo «sala de archivos» para intervenir en el Chicago Cultural Center, en 1994, un edificio que antes había sido la biblioteca pública de la ciudad. Es un proyecto sobre la censura cultural, una especie de espacio kafkiano, física y mentalmente asfixiante, que permitía también el acceso a Internet, que entonces no estaba tan extendido. *The File Room* es una instalación con dispositivo de archivo pero el usuario también crea archivo añadiendo a través de Internet nuevos casos de censura, casos que a veces son muy difíciles de definir. Este trabajo está desde 2004 en la red y, curiosamente, a pesar de que no hay control, no ha sido banalizado, la gente lo sigue utilizando.

The File Room, 1994. «Iniciada en colaboración con el equipo del centro cultural artístico autogestionado Randolph Street Gallery de Chicago, esta propuesta exploraba, en el momento en el cual se creó, las incipientes posibilidades que ofrecía Internet como espacio público y de diálogo social. En este sentido, el primer aspecto importante a señalar es el espíritu colectivo que subyace en el trabajo, donde han resultado fundamentales para su ejecución y mantenimiento las aportaciones de distintas organizaciones, grupos e individuos. *The File Room* es un proyecto dedicado al análisis de las formas de censura cultural a escala mundial, que abarca desde casos históricos muy conocidos hasta otros procedentes de la más inmediata actualidad. Posee una doble fisonomía; por una parte, se constituye como una base de información permanente e interactiva, situada en el espacio de la Red; por otra, adopta la forma de una instalación física y temporal. En su vertiente digital se presenta como un archivo permanentemente accesible a través de Internet —en la dirección web <http://www.thefileroom.org>—, que permite no sólo la consulta sino también la aportación, mediante un sencillo cuestionario, de nuevos ejemplos o acontecimientos relacionados con la censura cultural. La instalación, por el contrario, recrea la atmósfera de un archivo secreto, un espacio kafkiano y opresivo, con el techo bajo, una iluminación muy escasa y las paredes llenas de ficheros archivadores de color negro. Insertadas en algunos cajones aparecen pantallas informáticas que permiten la navegación *in situ* del archivo recopilado. Desde 2001 *The File Room* es gestionado por la National Coalition Against Censorship» (Valentín Roma, publicado en el catálogo *Muntadas / Bs. As, Espacio Fundación Telefónica, 2007*).



Muntadas / Bs. As, *The File Room*, 1994

Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2007. Fotografía: Óscar Balducci

REFERENCIAS

La reflexión sobre la aparente neutralidad del archivo, sobre la supuesta transparencia de las estructuras con las que hemos venido memorizando y clasificando el mundo, implica a numerosos saberes y genera una literatura ingente. Es difícil refrenar el deseo de compilarla en su totalidad, de no dejar nada *afuera*, resistir a la *pulsión de archivo*. Ésta, por lo demás, sería una empresa vana habida cuenta de que la cantidad de publicaciones sobre este problema, uno de los síntomas notorios del *malestar en la cultura* contemporánea, se incrementa día a día vertiginosamente. Con una pretensión más modesta y con la inestimable colaboración de los demás autores del libro, los editores hemos elaborado esta bibliografía sumaria, orientada hacia el arte y las ciencias sociales, que esperamos sea de utilidad al lector que comienza a adentrarse en este territorio de límites móviles y difusos. Damos cuenta principalmente de libros y por economía de espacio excluimos, salvo puntuales excepciones, artículos de publicaciones periódicas y sitios webs —algunos creados por autores de este volumen—, no sin desazón, porque no ignoramos la importancia que revisten en muchos casos.

Active Archives, http://activearchives.org/wiki/Main_Page, Constant vzw y Arteleku, en colaboración con Fundació Antoni Tàpies, Archipel y Sarma vzw.

Agamben Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Agamben Giorgio, *Signatura rerum*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Alberch Fugueras Ramón y José Ramón Cruz Mundet, *¡Archívese! Los documentos del poder. El poder de los documentos*, Madrid, Alianza, 1999.

ANABAD Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas, <http://www.anabad.org/>.

Archival Science 1 y 2. *Archives, Records, and Power*, Dordrecht, Kruwer Academic Publishers, 2001-2002.

Basilico Stefano, Lawrence Lessig y Rob Yeo, *Cut, film as found object in contemporary video*, Milwaukee WI, Milwaukee Art Museum, 2004.

Bastian Jeannette A. y Ben Alexander eds., *Community archives, the shaping of memory*, Londres, Facet, 2009.

Benjamin Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin Walter, *Walter Benjamin's Archive, images, texts, signs*, Londres-Nueva York, Verso, 2007.

Blasco Gallardo Jorge, *Culturas de archivo = Archive cultures*, vol. 2, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 2005.

Blasco Gallardo Jorge y Nuria Enguita Mayo eds., *Culturas de archivo = Archive cultures*, Barcelona-Valencia-Salamanca, Fundació Antoni Tàpies, Servei de l'Àrea Cultural de l'Universitat de València y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca, 2002.

Blasco Gallardo Jorge ed., *culturas de archivo :: archive cultures*, <http://www.culturasdearchivo.org/>.

Blouin Francis X. y William G. Rosenberg eds., *Archives, documentation, and institutions of social memory: essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor MI-Londres, University of Michigan Press-Eurospan distributor, 2006.

Bonet Eugeni ed., *Desmontaje, Film, video/Apropiación, reciclaje*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.

Borde Raymond, *Los archivos cinematográficos*, Valencia, Textos Minor-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

Bowker Geoffrey C., *Memory practices in the sciences*, Cambridge MA, MIT Press, 2005.

Brouwer Joke, Arjen Mulder y Susan Charlton eds., *Information is alive. Art and theory on archiving and retrieving data*, Rotterdam, V2_Publishing-NAi Publishers, 2003.

Brouwer Joke, Arjen Mulder y Susan Charlton eds., *Making art of databases*, Rotterdam, V2_Publishing-NAi Publishers, 2003.

Buck-Morss Susan, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Burton Antoinette M., *Dwelling in the archive, women writing house, home, and history in late colonial India*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 2003.

Burton Antoinette M., *Archive stories, facts, fictions, and the writing of history*, Durham NC, Duke University Press, 2005.

Comay Rebecca ed., *Lost in the archives*, Toronto, Alphabet City Media, 2002.

Cook Terry y Gordon Dodds eds., *Imagining archives, essays and reflections by Hugh A. Taylor*, Lanham-Maryland-Oxford, Society of American Archivists- Association of Canadian Archivists-Scarecrow Press, 2003.

Derrida Jacques, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Derrida Jacques, *Papel máquina, la cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta, 2003.

Derrida Jacques, *Geneses, genealogies, genres, and genius, the secrets of the archive*, Nueva York, Columbia University Press, 2006.

Derrida Jacques, *Copy, archive, signature, a conversation on photography*, Stanford CA, Stanford University Press, 2010.

Didi-Huberman Georges, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004.

Didi-Huberman Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

Didi-Huberman Georges, *La imagen superviviente*, Madrid, Abada, 2009.

Doane Mary A., *The emergence of cinematic time, modernity, contingency, the archive*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2002.

Eraso Miren, Nicolas Malevé, Laurence Rassel, Femke Snelting y Maider Zilbeti, "Manifiesto for an active archive", en *The Mag.net Reader 2, Between Paper and Pixel*, Alessandro Ludovico y Nat Muller eds., Londres, OpenMute, 2007.

Enguita Mayo Nuria ed., *Registros y hábitos. Máquina de tiempo. Imágenes de espacio*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2006.

Enwezor Okwui, *Archive fever, uses of the document in contemporary art*, Nueva York, International Center of Photography-Steidl Publishers, 2008.

Fabian Johannes, *Ethnography as commentary, writing from the virtual archive*, Durham NC, Duke University Press, 2008.

Farge Arlette, *La atracción del archivo*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1991.

Foster Hal, *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.

Foucault Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003.

Foucault Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Frow John ed., *The New Information Order and the Future of the Archive. IASH, Conference Proceedings*, <http://webdb.ucs.ed.ac.uk/malts/other/IASH/dsp-all-papers.cfm>, Institute for Advanced Studies in the Humanities, The University of Edinburgh, 2002.

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, *Artes combinatorias (Lugar de educación, exposición e investigación)*, <http://www.fundaciontapias.org/site/spip.php?rubrique916>.

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, *La ventana indiscreta, Archivo-Tesoro*, <http://web.ftapias.com/thesaurus/>.

Groys Boris, *Sobre lo nuevo, ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Groys Boris, *Bajo sospecha, una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

Groys Boris, *Art Power*, Londres-Cambridge MA, MIT Press, 2008.

Guasch Anna Maria, *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2010.

Hamilton Carolyn, Verne Harris, Michele Pickover, Graeme Reid, Razia Saleh y Jane Taylor eds., *Refiguring the archive*, Dordrecht-Londres, Kluwer Academic, 2002.

Harding Anna ed., *Potential: ongoing archive*, Londres-Amsterdam, Artimo-John Hansard Gallery, 2003.

Hernández Olivera Luis y Terry Cook eds., *Combates por la memoria. Archivística de la posmodernidad. Tabula nº 10*, Salamanca, Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2004.

Herráez Diéguez Beatriz y Sergio Rubira Gutiérrez dores., *Registros imposibles: el mal de archivo. XII Jornadas de Estudio de la Imagen*, Madrid, Servicio de Documentación y Publicaciones de la Comunidad de Madrid, 2006.

History of Human Sciences, noviembre 1998, 11(4), Londres, Sage.

History of Human Sciences, mayo 1999, 12(2), Londres, Sage.

ICA International Council on Archives, <http://www.wien2004.ica.org/>.

Jimerson Randall C., *Archives power, memory, accountability, and social justice*, Chicago, Society of American Archivists, 2010.

Kirwin Liza, *Lists, to-dos, illustrated inventories, collected thoughts, and other artists' enumerations from the Smithsonian's Archives of American Art*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2010.

Lahuerta Juan José, *Humaredas, arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Madrid, Lampreave, 2009.

Manovich Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.

Merewether Charles ed., *The archive*, Londres-Cambridge MA, MIT Press, 2006.

Muntadas Antoni, "Power, politics, new technology and memory in the age of the Internet. Svetlana Mintcheva in conversation with Antoni Muntadas", en *Censoring culture, contemporary threats to free expression*, Robert Atkins y Svetlana Mintcheva eds., Nueva York-Londres, The New Press, 2006.

Muntadas Antoni, Antoni Muntadas, *The File Room*, <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>, Media Art Net.

Open. *Cahier on Art and the Public Domain*, nº 7, (No) Memory, storing and recalling in contemporary culture, Rotterdam, NAI_Publishers, 2004.

Pollock Griselda, *Encounters in the virtual feminist museum, time, space and the archive*, Nueva York, Routledge, 2007.

Rassel Laurence, "Herramientas jurídicas como narración feminista, del autor a las commons", en *Mutaciones del feminismo, genealogías y prácticas artísticas*, San Sebastián, Arteleku, 2005, www.liminar.com.ar/txt/Critica006.html.

Rassel Laurence, "Estructuras, redes, colectivos o la importancia de las historias", en *Quam07. Estructuras, redes, colectivos*, Vic, Associació per les Arts Contemporànies-Fundación Rodríguez, 2007.

Richards Thomas, *Imperial archive, knowledge and the fantasy of empire*, Londres- Nueva York, Verso, 1996.

Richter Gerhard, *Atlas*, Nueva York, DAP Distributed Art Publishers, 2006.

Ricoeur Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

Romero Pedro G. ed., *Archivo F.X., La ciudad vacía, Política*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2007.

Romero Pedro G., *Archivo FX - Pedro G. Romero*, <http://www.fxysudoble.org/>.

Romero Pedro G. ed., *Silo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Russell Catherine, *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*, Durham NC, Duke University Press, 1999.

Sander August, *Menschen Des 20 Jahrhunderts-Die Gesamtausgabe. Portraitphotographien 1892-1952*, München, Schirmer/Mosel, 2002.

Schaffner Ingrid, Matthias Winzen, Geoffrey Batchen y Hubertus Gassner eds., *Deep storage, collecting, storing, and archiving in art*, München-Nueva York, Prestel, 1998.

Sekula Allan, "Reading the archive", en *Blasted allegories, an anthology of writings by contemporary artists*, Brian Wallis ed., Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1987.

Sekula Allan, "El cuerpo y el archivo", en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Glòria Picazo y Jorge Ribalta eds., Barcelona, Macba, 1997.

Silva Armando, dtor., *Imaginarios urbanos en América Latina*, archivos, <http://www.fundacion-tapias.org/site/spip.php?rubrique676>, Fundació Antoni Tàpies.

Society of American Archivists -Home Page-, <http://www2.archivists.org/>.

Spieker Sven, *The big archive: art from bureaucracy*, Cambridge MA-Londres, MIT Press, 2008.

Steedman Carolyn, *Dust, the archive and cultural history*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002.

Stoler Ann L., *Along the archival grain, epistemic anxieties and colonial common sense*, Princeton NJ-Oxford, Princeton University Press, 2009.

Valcárcel Medina Isidoro, *2.000 d. de J.C.*, Madrid, Entreascuas, 2001.

Vesna Victoria ed., *Database aesthetics, art in the age of information overflow*, Minneapolis MN, University of Minnesota Press, 2007.

Von Bismarck Beatrice, Hans-Peter Feldmann, Hans-Ulrich Obrist, Diethelm Stoller y Ulf Wuggenig eds., *Interarchive, Archivische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival practices and sites in the contemporary art field*, Colonia, Walther König, 2002.

Voss Paul J. y Marta L. Werner eds., *Toward a poetics of the archive*, en *Studies in the Literary Imagination*, 32(1), primavera 1999.

Warburg Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

Weinrichter Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

Zehar, nº 56, *Mal de archivo*, San Sebastián, Artel-eku, 2005.

Los textos de este libro son las transcripciones de las conferencias dictadas en las sesiones del seminario *Memorias y olvidos del archivo*: la correspondiente a 2008, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, y la de 2009, en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, MHAT, del Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, OAMC.

Estas dos primeras ediciones fueron organizadas por los mencionados CAAM y MHAT y por el Máster en Museología y Gestión Cultural de la Universidad de La Laguna. Colaboraron también el Observatorio de Prospectiva Archivística de la Universidad Carlos III de Madrid y el Centro de Documentación de Canarias y América, CEDOCAM, del OAMC.

EDITORES

Fernando Estévez González

Mariano de Santa Ana

EDICIÓN

Ricardo S. Lampreave | www.lampreave.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Nicolás García Marque

IMPRESIÓN

LaImprenta CG | www.laimprentacg.com

Este libro está compuesto con las tipografías Museo Slab (Jos Buivenga, 2009) y NB 45 (NeuBau, 2009).

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores

© de la edición: el Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, el Centro Atlántico de Arte Moderno, y Outer ediciones

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en parte, ni registrada, ni transmitida por un sistema de información en ninguna forma ni en ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro.

1ª edición: noviembre 2010

ISBN: 978-84-614-4738-1

Depósito Legal: V-4008-2010

