

Anna Maria Guasch

LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR

Desde finales de la década de los sesenta del siglo xx hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo»¹ que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural², la memoria histórica y que buscan introducir significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del que parten (la mayoría de los artistas han sido etiquetados de «conceptuales», pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., nada tiene de «tautológico», sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado³.

Tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte «en tanto que archivo» pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos y textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales. En este último caso, el medio propio del arte del archivo sería la red de Internet que confunde y replantea los límites entre lo privado y lo público.

El análisis de esta constante o giro de la obra de arte «en tanto que archivo» constituye el marco de definición del trabajo de una serie de artistas Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller, Bernd & Hilla Becher, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth y Pedro G. Romero. Son artistas que frente a los procesos de abstracción, tautología y representación ilusionista que recorren buena parte

¹ Este giro es detectado por distintos autores. Hal FOSTER en «An Archival Impulse», *October* 110, Otoño 2004, pp. 3-22 y Marita STURKEN, «Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory», en *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art* (David A. ROSS, Robert R. RILEY, Marita STURKEN, Chrissie ILES and Thea WESTREICH), San Francisco Museum of Modern Art, October 15, 1999-January 9, 2000, pp. 31-49.

² Sobre la importancia de la memoria cultural véase Mieke BAL, «Introduction», en *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Mieke BAL, Jonathan CREWE and Leo SPITZER, eds.), Hanover and London, Dartmouth College, University Press of New England, 1999, p. VII.

³ Michel FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, New York, Pantheon, 1972, p. 129.

del arte actual recuperan el concepto de memoria e incluso del «arte de la memoria» de la que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual. Esta recuperación de la memoria («recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente») rehabilita los necesarios diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el yo, por la realidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo XX tanto en las vanguardias como en las neovanguardias.

El giro tendría sus antecedentes más inmediatos en la generación de artistas, filósofos, historiadores, historiadores del arte y fotógrafos activos en las primeras décadas del siglo XX interesados en el papel de la «memoria cultural» no desde una perspectiva de diacronía temporal (concepto historicista y evolucionista ligado a la cronología lineal) sino en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico. En este contexto hay que situar desde las técnicas del montaje de las prácticas artísticas del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg hasta los planteamientos de los historiadores de la revista *Annales*.

El archivo: la memoria y el conocimiento

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la *mnéme* o *anámesis*, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.

Y ello dentro de un mundo (el mundo después de Auschwitz y del Holocausto) que ya no mira hacia delante, sino indirectamente hacia el pasado tomando la historia y la memoria como uno de sus temas esenciales. Y aquí no nos

referimos a la memoria en sentido filosófico, psicológico o neurofisiológico, sino más bien a la memoria como arte mnemotécnico inventado por los griegos, transmitido a Roma y de ahí a la tradición occidental⁴. Una memoria más unida a la tradición hermenéutica (propia del Renacimiento) que a los enormes avances tecnológicos e informáticos que nos hablan de la utopía de una memoria «infinita perfecta» pero en último término «prostética»: «Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro»⁵.

Por otro lado, Michel Foucault, considerado por Gilles Deleuze como el «nouvel archiviste»⁶ puede considerarse como el primero que recuperó el archivo en la reflexión filosófica moderna. En el pensamiento de Foucault el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros, datos, memorias que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos. En *Arqueología del saber*⁷. Foucault sostiene que el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los «enunciados» como acontecimientos singulares.

Para Foucault, la «arqueología del saber» no se ocupa de los conocimientos descritos según su progreso hacia una objetividad que encontraría su expresión en el presente de la ciencia, sino de la los «enunciados», entendiendo

⁴ Carolyn CHRISTOV-BAKAR-GIEV, *La Ville-98. Le Jardin-00. La mémoire-99*, Roma, Academie de France a Rome, 1999, p. 14.

⁵ Andreas HUYSSSEN, «Monument and Memory in a Postmodern Age», in *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History* (James E. YOUNG) (Jewish Museum, New York, March, 13-July 31, 1994), Munich, Prestel, 1994.

⁶ Gilles DELEUZE, «Un nouvel archiviste», *Critique* n° 274, 1970, pp. 195-209. Este texto, que se publicó originalmente como recensión a la *Arqueología del saber*, fue reeditado en *Foucault*, Montpellier, Fata Morgana, 1972 y modificado en *Foucault*, París, Editions du Minuit, 1986.

⁷ Michel FOUCAULT, *L'Archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 (*The Archaeology of Knowledge*, New York, Pantheon, 1972).



1. Walter Benjamin, *Pasajes*, 1927-1940.

⁸ En el *Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk* [*The Arcades Project*]) de Walter BENJAMIN, el autor analiza los pasajes comerciales que se inauguran en el París del Segundo Imperio, hacia 1830. Lo analiza todo: los pasajes comerciales, los objetos que compra la burguesía, la construcción por Haussmann de los boulevares, construcción impelida por la necesidad de controlar los levantamientos obreros, el juego, la prostitución y la figura del *flâneur*, que es el solitario entre la muchedumbre de las grandes capitales, que lo engullen, etc. El *Libro de los pasajes* quizás tenía su continuación en el contenido de una maleta que se perdió en 1940. En este caso, Walter Benjamin ya no vivía en Alemania, de donde había huido tras el ascenso del nazismo. Se instaló en París pero, con la ocupación alemana de Francia, quiso llegar a España para trasladarse a EEUU, donde le esperaban otros miembros de la Escuela de Frankfurt. Walter Benjamin solicitó ayuda para pasar a pie desde Port Bou a España con la pesada maleta que contenía escritos. Fueron interceptados por policías españoles que les dijeron que no tenían la documentación en regla. De vuelta a Port Bou, aterrado por la posibilidad de caer en manos de la policía alemana, Walter Benjamin tomó una dosis de veneno y se suicidó. La maleta nunca se encontró. El resto de los escritos del *Libro de los pasajes* había quedado en la Biblioteca Nacional de París al cuidado de Georges Bataille.

⁹ Matthew RAMPLEY, «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne At-

por enunciado no al texto del discurso sino los hechos en sí mismos, el «puro acontecimiento» del lenguaje. El enunciado no es una estructura, sino una función de existencia, es «pura existencia», el hecho de que un cierto ente tenga lugar. Es el «afuera» del lenguaje, el «estado bruto» de su existencia.

La arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo y pretende analizar la «experiencia desnuda» de su orden. De ahí se deriva que no interprete el documento, sino que lo trabaje desde el interior, organizándolo, dividiéndolo, distribuyéndolo, ordenándolo, repartiéndolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos. En este proceso de conocimiento, el archivo actúa como sistema que rige la aparición de los enunciados en tanto que acontecimientos singulares. El archivo determina también que los enunciados no se acumulen en una multitud amorfa o se inscriban simplemente en una linealidad sin ruptura.

La genealogía del archivo: Benjamin, Warburg y Sander

Entre las referencias genealógicas del archivo pueden situarse tres proyectos intelectuales desarrollados en las primeras décadas de siglo xx: los *The Arcades Project* de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y las series fotográficas de August Sander, del que el propio Benjamin dijo que «más que un libro de fotografías es un atlas que ejercita», tres proyectos que tienen en común su condición de trabajo inacabado, sin forma definitiva, aparte de la ausencia de secuencialidad y/o linealidad.

En *The Arcades Projects*⁸ (fig. 1), Benjamin, como también Warburg en su proyecto paralelo en el tiempo *Atlas Mnemosyne*, empezó a reconocer que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implicaba a su vez una radical reorientación en la representación y la experiencia del «espacio-tiempo», dentro del cual tanto los cambios materiales como los conceptuales habían desembocado en una idea de colapso de espacio y de tiempo condicionado por la «simultaneidad visual»⁹.

Tanto Benjamin como Warburg reconocieron que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea estaban conduciendo a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural. En el caso de Benjamin, este planteamiento se desarrolla en *Pasajes*¹⁰ que hace del «almacenamiento» su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las que durante más de trece años (desde 1927 hasta su muerte en 1940) va alternando documentos autobiográficos con conjuntos de «citas» (sobre fuentes ya publicadas), y en general fragmentos yuxtapuestos. Todo ello concebido co-

mo un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas movibles o, pensando en clave digital, como registros de una base de datos archivados en carpetas temporales¹¹.

La historia y la biografía de Benjamin quedan fragmentadas en anotaciones, borradores y listas de cuestiones similares a «tomas fotográficas». Son en total 36 categorías con títulos descriptivos como «Moda», «Aburrimiento», «Ciudad de sueño», «Fotografía», «Catacumbas», «Publicidad», «Prostitución», «Baudelaire», «Teoría del progreso», «Flaneur» con sus códigos de reconocimiento identificados con colores, acompañado por 46 fotogra-bados a media tinta. La elección por parte de Benjamin del montaje literario como el vehículo para su relato de las galerías del París de fines del siglo XIX puede explicarse, efectivamente, en función de su interés en el papel del montaje entre las prácticas artísticas de vanguardia después de la I Guerra Mundial, prácticas en las que los creadores se apartaban paulatinamente del concepción de disrupción espacial que habían fomentado los collages de Picasso y de Braque.

El procedimiento del «montaje» le sirvió además a Benjamin para su particular desafío a la hora de describir el concepto de historia a partir de metáforas espaciales. Presentar la historia como un montaje implicaba pues una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica.

En sintonía con la noción de historia como recolección presentada por Walter Benjamin se sitúa el interés por la memoria histórica y el concepto de la historia como «recuerdo» que manifestó el historiador del arte Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, un archivo «visual» y «temático» con el que Warburg empezó a trabajar en él en 1925, tras ser dado de alta en la clínica psiquiátrica de Ludwig Binswanger, para desarrollarlo sistemáticamente entre 1928 y 1929, año de su muerte. Inspirándose en las reflexiones sobre la memoria del ensayo del biólogo Richard Semon, *Die Mneme*¹² con su metáfora de la memoria como inscripción, Warburg se sirvió del símbolo visual como un potente archivo de memoria para a partir de ahí acuñar la noción de «dinamograma», un diálogo entre el concepto de «engrama mnemótico» acuñado por Semon y la teoría de la empatía y distintos gestos de expresión corporal que usarían una misma fórmula de pathos¹³.

Los paneles de *Mnemosyne* de Warburg (fig. 2) consisten en un conjunto aleatorio de relaciones artísticas o, dicho en otras palabras, en «assemblages» de imágenes definidos por ciertos motivos recurrentes de temas, gestos y expresiones corporales en los que podemos encontrar desde series de grabados y pinturas de los maestros antiguos hasta copias y adaptaciones de un artista a otro artista, desde sarcófagos clásicos hasta escenas mitológicas del siglo XVII, pero también imágenes de las culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos diarios,

las», en Alex COLES (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 96.

¹⁰ Este trabajo vio por primera vez la luz en 1982 en una edición alemana a cargo de Rolf TIEDEMANN (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982. La edición inglesa data de 1999 (*The Arcades Project*, Cambridge, Mass., y Londres, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge). Incluye un ensayo de R. TIEDEMANN «Dialectics at a Standstill. Approaches to the Passagen-Werk». La edición castellana es de 2005: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

¹¹ Véase al respecto Susan BUCK-MORSS, «Researching Walter Benjamin's Passagen-Werk», en *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Nueva Cork, Prestel, 1998, pp. 222-225.

¹² Richard SEMON, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, 1904.

¹³ Matthew RAMPLEY, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, p. 88.



2. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1929. Panel C



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1929, panel 77.

o cualquier «imagen encontrada» (grabados, estampas, postales, etc.) organizadas en grupos, siempre según principalmente relaciones visuales.

En estos paneles, el concepto de archivo, es pues una especie de dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural. Aquí no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones (una memoria hecha de impresiones) organizadas en cadenas estructurales, según afinidades morfológicas y semánticas, y almacenadas independientemente unas de las otras¹⁴. Tal como afirmó E.H. Gombrich, «Warburg seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de un modo infinito (. . .). El método de colgar fotografías en un panel representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente»¹⁵.

Aparte de anunciar la teoría y la metodología creativa del archivo, Warburg, en su *Atlas Mnemosyne*, descubre la voluntad del historiador del arte de desafiar los estrechos límites de la disciplina de la historia del arte basada en una compartimentación rigurosa y jerárquica de la narración y en una defensa de métodos y categorías de descripción exclusivamente formalistas, estilísticos e iconográficos.

El proyecto *Mnemosyne*, junto a las notas del corpus heterogéneo de escritos de su propio archivo¹⁶ no siempre fáciles de interpretar, no sólo tiene

¹⁴ Allí codo con codo aparecían relieves de la antigüedad tardía, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, hojas impresas, fotografías recortadas de revistas y pinturas de los viejos maestros. Resulta claro, aunque sólo después de una segunda observación, que esta selección falta de ortodoxia es el producto del extraordinario dominio de un amplio campo. Citado por Benjamin H.D. BUCHLOH, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», in *Deep Storage...*, pp. 54-55.

¹⁵ Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Forma, 1992, p. 264 (*Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute. Universidad de Londres, 1970).

¹⁶ El Archivo de Aby Warburg se puede consultar en la red: http://www.sas.ac.uk/warburg/archives/archives_index.htm.



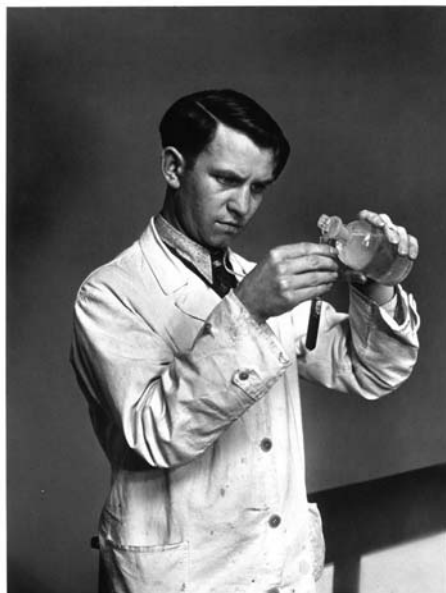
3. August Sander, *Ciudadanos del siglo XX*, «Agricultores».



4. August Sander, *Ciudadanos del siglo XX*, «Comerciantes específicos».

¹⁷ Michel FOUCAULT describe la historia clásica de la historia tradicional y el desmantelamiento de una nueva forma de historia, lo cual pone en orden sus documentos clasificándolos en pequeños períodos y no en épocas largas. Foucault habla así del nuevo método del historiador el cual «se ha desplazado, todo lo contrario de las vastas unidades que se describían como «épocas» o «siglos» hacia fenómenos de ruptura. Véase Michel FOUCAULT, *La arqueología del saber*, Mexico D.F., Siglo XXI, 2003, p. 5 (*L'Archeologie du savoir*, Paris, Gallimard, p. 1969).

¹⁸ Una parte de la serie es expuesta en la Kunstverein de Colonia en 1927 pero su verdadera proyección más allá de un ámbito local tiene lugar en 1929 con la aparición de *Antlitz der Zeit* (publicada por Kurt Wolff), editor de *Die Welt ist schön*. Aquí se publicaron una selección de 60 retratos, organizados según una clasificación social ideada por August Sander (que incluía un catálogo que iba desde el artesano, la mujer, los estados socio-profesionales, el artista, el hombre de ciudad). Véase August SANDER, *Rostro del tiempo. Sesenta fotografías de alemanes del siglo XX* (introducción de Alfred Döblin), Munich, 1929.



5. August Sander, *Ciudadanos del siglo XX*, «Clases y profesiones»



6. August Sander, *Ciudadanos del siglo XX*, «Artistas»

que ser visto como un proyecto para «coleccionar» una memoria «social» y «colectiva» sino como uno de los primeros intentos de interpretar esta «memoria» por medio de las reproducciones fotográficas. Se hace evidente que Warburg tiende a reconstruir una historia, un conocimiento universal de las cosas, a partir de una visión policéntrica que subvierte la visión de la «historia larga» y de las «épocas históricas»¹⁷.

A mediados de los años veinte del siglo xx, el fotógrafo August Sander acomete un proyecto visual a gran escala: *Ciudadanos del siglo xx*. (fig. 3). En una carta escrita por Sander al historiador de la fotografía Erich Stenger en 1925 cuenta como pretende realizar un corte significativo a la sociedad de su tiempo presentando retratos, siempre con la ayuda de una fotografía clara, pura y absoluta, en una serie de portafolios organizados según diversas categorías sociales y profesionales.

Lo que distingue este proyecto no es tanto la galería de retratos sino su metodología y sus estrategias de presentación, basadas en un sistema de clasificación próxima al concepto de archivo, con largas listas ordenadas en grupos y subdivisiones¹⁸. La obra de Sander conforma, pues, un modelo de «archivo fotográfico»: centenares de fotografías bajo el título *Ciudadanos del siglo xx* que se agrupan en 45 portafolios, cada uno conteniendo alrededor de 12 fotografías.

El cuadro taxonómico creado por Sander, que nunca pudo ver completado su ambicioso proyecto en el que hubiera querido introducir entre 1500 y 2000 imágenes¹⁹, divide a los «ciudadanos del siglo XX», retratos de hombres de la Democracia de Weimar, en siete categorías: agricultores (fig. 3), comerciantes específicos (fig. 4), mujer, clases y profesiones (fig. 5), artistas (fig. 6), «la ciudad y «los últimos hombres» (el cero de la vida, el cero de la existencia, los hombres insensatos, enfermos, ciegos o muertos). Se trata 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 diferencias²⁰. Por ejemplo, en la categoría de «artistas», se incluye al pintor, al músico, al poeta, al compositor y cada una de estas pequeñas sub-unidades metódicas (y diferenciaciones) son las que implican la redefinición de sus significados.

El tipo de fotografía practicado por August Sander encontró pronto legitimación teórica en los escritos del teórico alemán Siegfried Krakauer que en su texto «Fotografía»²¹, publicado en 1927, fue uno de los primeros en comentar el impacto devastador de la fotografía «tecnológica» (asociada a la serie, a la repetitibilidad y en último extremo al archivo) sobre la obra de arte producida artesanalmente que contenía lo que él denominaba el «monograma de la historia», es decir, la singularidad de la forma artística.²²

Por otra parte, la revaluación de Krakauer de la superficialidad cotidiana y la «celebración» de las masas —sus gustos, diversiones y cotidianidad— que se concretó en su colección de ensayos *The Mass Ornament*²³ le llevaron a considerar la fotografía y el film como expresiones materiales de una particular condición histórica en cuya objetividad se podía descubrir la realidad del mundo como un «vacío metafísico». La principal cualidad de la fotografía (lo cual conecta con la fotografía de Sander) sería su «vocación realista», un tipo de realismo con vocación de superar lo anecdótico y de penetrar en la esencial y profundo de las cosas, procedimiento éste similar al que con posterioridad llevó a término Walter Benjamin al acuñar su concepto del «inconsciente óptico».

El archivo y las prácticas artísticas contemporáneas

A primera vista lo que parece unir las prácticas artísticas del archivo en el espacio de la contemporaneidad es un particular procedimiento de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de modelos didácticos que apenas presenta precedentes entre las tipologías y terminologías de la historia de las vanguardias. Hablaríamos de una nueva metodología que supone arrinconar los conceptos de collage y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las

¹⁹ La primera parte de este proyecto monumental de Sander, un conjunto de retratos divididos en siete grupos que representan el rostros de la República de Weimar tras la Primera Guerra mundial, se publicó en 1929 en el álbum «El rostro de nuestro tiempo», en *August Sander: Citizens of the twentieth Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, p. 12.

²⁰ 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, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 59.

²¹ Siegfried KRACAUER, «Photography», en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 47-63.

²² Krakauer en este texto contrapone a) la visión tecnológica de la fotografía con b) la visión fiel de la fotografía ante la naturaleza. Afirma Krakauer, «(...) En principio, la fotografía de la modernidad no sólo ha ampliado nuestra visión pero también la ha ajustado en la situación del hombre en la época tecnológica (...)», en *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 251.

²³ La serie de ensayos incluidos en *Das Ornament der Masse* (traducido al inglés como *The Mass Ornament. Weimar Essays*, edición que hemos consultado) fue editada por el propio Krakauer en 1963. Junto a textos sobre fotografía y cine incluía ensayos sobre viajes, danza junto a ensayos académicos so-

bre Kafka, Benjamín y Simmel. Véase *Siegfried Krakauer. The Mass Ornament. Weimar Essays* (edición de Thomas Y. LEVIN), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995.

²⁴ Según Benjamin Buchloh, «lo que vendría a la mente serían términos utilizados para describir la distribución de gráficos de instrucciones, ilustraciones de libros e instrumentos didácticos. Y quizás de forma más adecuada, los podríamos comparar con la organización archivística de materiales de acuerdo con los principios de una disciplina todavía no identificable, de una ciencia peculiar, quizás incluso de las páginas privadas de un álbum fotográfico». Véase Benjamin BUCHLOH, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», in *Deep Storage*, op. cit., p. 55.

²⁵ «El énfasis estructural sobre la discontinuidad y fragmentación en el fotomontaje derivado del movimiento dadaísta introdujo el campo perceptual del sujeto en la experiencia de «shock» propia de la existencia de la cultura industria avanzada». Véase B. BUCHLOH, «Warburg's Paragon?...», p. 56.

²⁶ Benjamin BUCHLOH, «Atlas/Archive», en Alex COLES (ed.), *The optic of Walter Benjamin*, volumen 3, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 32.

²⁷ Mieke BAL, «Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting», en *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books Ltd, 1994, p. 102.

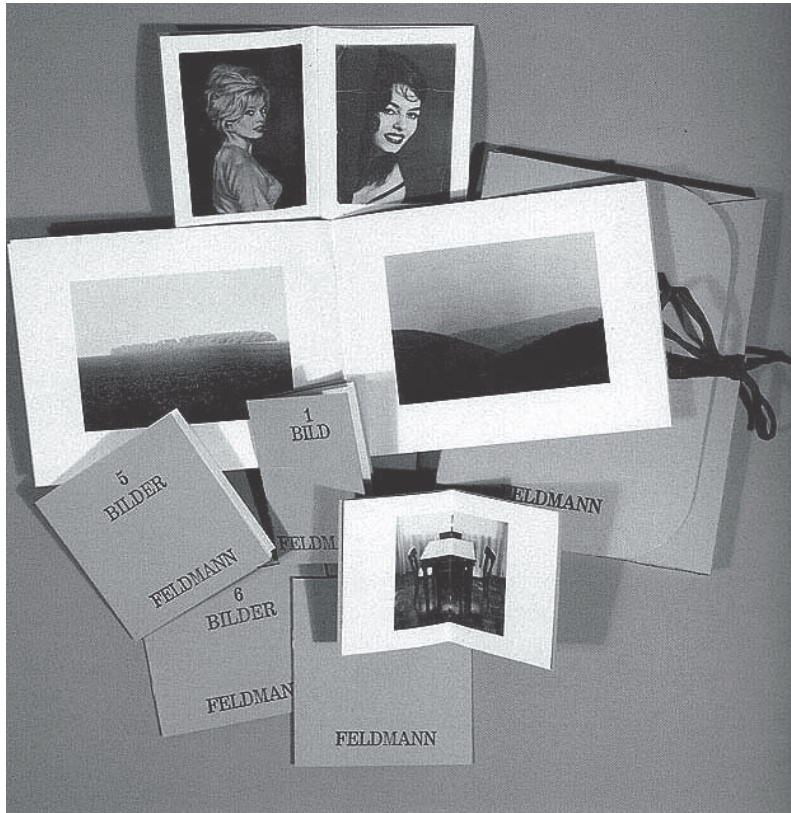
neovanguardias en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal²⁴.

Benjamin Buchloh explica este proceso por el que desde la forma vanguardista de estructurar el material visual (especialmente el fotográfico) en forma de collage (del cubista al futurista) y fotomontaje (del dadaísta al constructivista) se asiste desde mediados a los años veinte a un radical cambio en el cual la epistemología del orden perceptual del efecto shock²⁵ y su énfasis en la discontinuidad y en la fragmentación es reemplazado por la epistemología del «orden del archivo» y por una organización didáctica que pone el énfasis en la relativa homogeneidad de sus fuentes y materiales al tiempo que se esfuerza para alcanzar un efecto anti-espectacular y anti-dinámico (más propios del collage): «Contra el gesto de rebelión y agitación política —afirma Buchloh—, contra la posición de las reivindicaciones utópicas articuladas por la vanguardia, contra el acto de abrumar al espectador por efecto de shock, aquí se propone una secuencia mecánica, una repetitiva letanía sin fin de la reproducción, presentada en un *display* administrativo²⁶.

Archivo y Álbum: Hans-Peter Feldmann

La colección de Hans Peter-Feldmann (1941), iniciada en los años sesenta define sin duda la amplia estructura que forma el archivo. Feldmann, selecciona y organiza su material a partir de sus propias apropiaciones y elaboraciones. Consideraríamos que su obra funciona como un álbum biográfico en el sentido que engloba en su totalidad las memorias, las experiencias de una «realidad» que percibe en sus contactos con mundo exterior, pero también fruto de sus procesos mentales. Por consiguiente su colección narra un juego de historias sin fin que se establecen mediante imágenes y objetos designando una realidad mental. Como dice Mieke Bal: «Las historias de las colecciones empiezan por un principio ciego— por una falta visual»²⁷. Precisamente esta «falta visual» ya había marcado desde la infancia la percepción de Feldmann, puesto que las huellas de la guerra se transformaban en otras realidades a través de las imágenes de culturas «exóticas» cuyas huellas definían un sueño.

A partir de dichas experiencias visuales su narración empieza a formarse en series heterogéneas y discontinuas cuyo lenguaje se examina en objetos, fotografías e imágenes del mundo cotidiano. Feldmann colecciona cada especie de imágenes, las organiza y las clasifica en grupos de grupos. En 1967 reúne fotografías cuyo contenido remite a la muerte, a los acontecimientos violentos y los ataques terroristas que sucedieron en Alemania bajo la forma de un álbum titulado *Die Toten 1967-1993* (Los muertos). Son imágenes que han sido encontradas en periódicos y cada imagen revela el nombre y la fecha del suceso, sin ningún comentario o texto adicional.



7. Hans Peter Feldman, *Bilder (Imagen)*, 1968-1976.

La fotografía periodística en tanto documento social, en tanto testimonio verdadero, parece devolver a la imagen fotográfica, o más bien desenmascarar, su carácter oculto que es el de la muerte. Es decir que la fotografía por su naturaleza narra lo que ha sido real pero, como sostiene Barthes, «al deportar ese real hacia el pasado («esto ha sido»), la foto sugiere que éste está muerto»²⁸. Lo que generan dichas imágenes al espectador se traduciría solamente bajo la forma de un vacío cuya atemporalidad implica la «muerte» de la realidad.

Entre 1968-1976, Feldmann selecciona y organiza su material fotográfico en treinta y siete series tituladas *Bilder* (Imagen) (fig. 7), que cada una forma un pequeño libro en forma de álbum. Cada serie está clasificada temáticamente y enumerada —*Bilder 1*, *Bilder 2*,...— y su contenido consiste en reproducciones fotográficas en blanco y negro o en fotografías que el propio artista ha producido. Extrae su material de revistas publicitarias, de periódicos o de álbumes familiares. Los temas que ilustran estos libros aluden a objetos, a paisajes, a situaciones y en general describen aquellas relaciones y comportamientos que forman parte de los escenarios diarios.

²⁸ Roland BARTHES, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 140.

²⁹ Jean BAUDRILLARD, *El Sistema de los Objetos*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 108.

En *Bilder 2*, el espectador observa en múltiples fragmentos sucesivos, como la mujer de la limpieza arregla cuidadosamente la cama de un hotel, como igualmente, en la misma serie, observa piernas de mujeres, fotografiadas de modo frontal o lateral. En *Bilder 5*, la cama desordenada de una habitación, es una muestra más de momentos y acontecimientos que se desarrollan en el tiempo y narran un suceso, una historia. Un discurso que sigue una sucesión de imágenes fragmentarias, de hechos silenciosos, aparentemente sin sentido pero precisamente esta neutralidad, es la que define un espacio constituido de *movimientos*, de relaciones que se enlazan y fluyen en el tiempo.

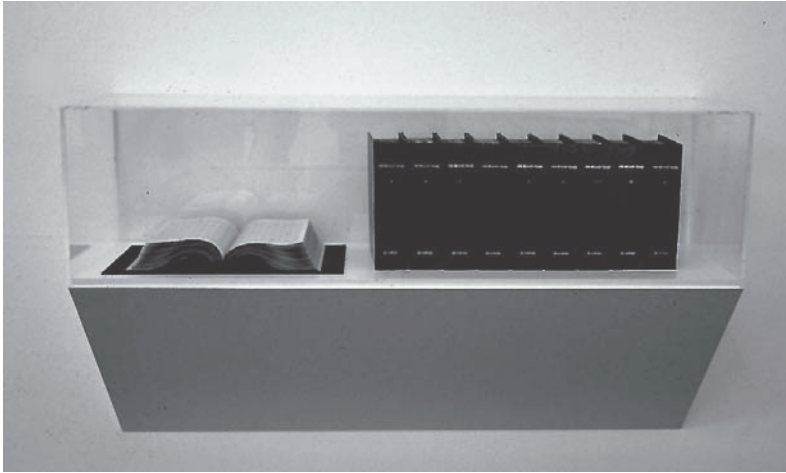
En este mismo sentido, su serie *Zeitlaufe* (Serie de tiempo), producida en 1975, revela al igual que *Bilder* (Imágenes), series sucesivas de acontecimientos y hechos que forman parte de la vida cotidiana. Una mujer limpiando la ventana o un paisaje del mar son momentos congelados que reaparecen sucesivamente en otros momentos y estos en otros configurando una repetición de repeticiones. Diríamos que definen los pasos del tiempo, el desvanecimiento del tiempo y a través de su sucesión fragmentaria y repetitiva uno puede observar como el tiempo se transforma en un «objeto consumido»²⁹. Una visión similar se deduce también en su serie *Eine Stadt: Essen* (Una ciudad: Essen), de 1977, cuyas 350 imágenes fotográficas en blanco y negro presentan visiones cotidianas del espacio urbano, pero esta vez sin seguir un sistema estrictamente serial.

En *Porträt* (Retrato) (fig. 8), archivo producido en 1994, selecciona fotografías personales del archivo de una amiga suya y las clasifica de manera cronológica en un álbum. Se trata de una colección de 324 fotografías en su mayoría en blanco y negro. El orden que aplica Feldmann sigue la línea de la especie humana, desde la infancia hasta la madurez. Es un retrato fotográfico de su amiga cuyas imágenes narran momentos, gestos, comportamientos o acontecimientos que han transcurrido a lo largo de su vida.

La serie *Ferien* (Vacaciones), 1994, es también un álbum de fotografías pero esta vez pertenece a una pareja de edad mediana cuyo contenido es variable y alude a sus viajes en diferentes lugares exóticos. El turismo y las vacaciones es un ejemplo



8. Hans Peter Feldman, *Porträt (Retrato)*, 1994.



9. On Kawara, *Data Paintings o Today Series*

³⁰ Walter BENJAMIN, «Unpacking My Library, A Talk about Book Collecting», in *Illuminations, Essays and Reflections*, Nueva York, Edición Schocken Books, 1969, p. 60.

más de ensueños. Feldmann conduce al espectador a estar virtualmente a través de los viajes de otras personas, en sus países ideales. De igual modo, en *Voyeur 1*, 1994, sitúa nuestra mirada en un enorme archivo de 800 fotografías heterogéneas y discontinuas, muchas de las cuales provienen de la prensa. En *Voyeur 2*, 1997, se repiten las mismas imágenes que en *Voyeur 1*, sólo que aquí cambian las relaciones entre sí. Se hace evidente, pues, que toda la colección de Feldmann gira alrededor de una pasión: la de imágenes y los objetos cuyas historias se narran por él mismo con el fin de poner en orden sus memorias, «Cada pasión se parece a lo caótico, pero la pasión del coleccionista se parece al caos de las memorias»³⁰.

Archivo y autobiografía: On Kawara

El carácter intermedial e intersticial del archivo que tanto se refiere al pasado como al futuro, a lo individual como al sistema, a lo privado y a lo social nos conduce a otro grupo de trabajos que vinculan más directamente al archivo con la biografía de cada artista que en ningún caso es explicada de una manera lineal y progresiva, sino a base de unidades de información en clave alegórica.

De la producción conceptual del artista japonés On Kawara (nacido en 1933, pero cuya edad se calcula a partir de los días de su vida, como ejemplo los 25.763 días que cumplió al inaugurarse la Documenta 11 de Kassel el 8 de junio de 2002)) destacan algunos interesantes proyectos autobiográficos en clave de «archivo» como las *Date Paintings o Today series* (fig. 9), una «obra en proceso» , iniciada en 1966 y finalizada en los años ochenta. (fig. 10) Cada una de las pinturas de On Kawara, en su mayor parte pequeños

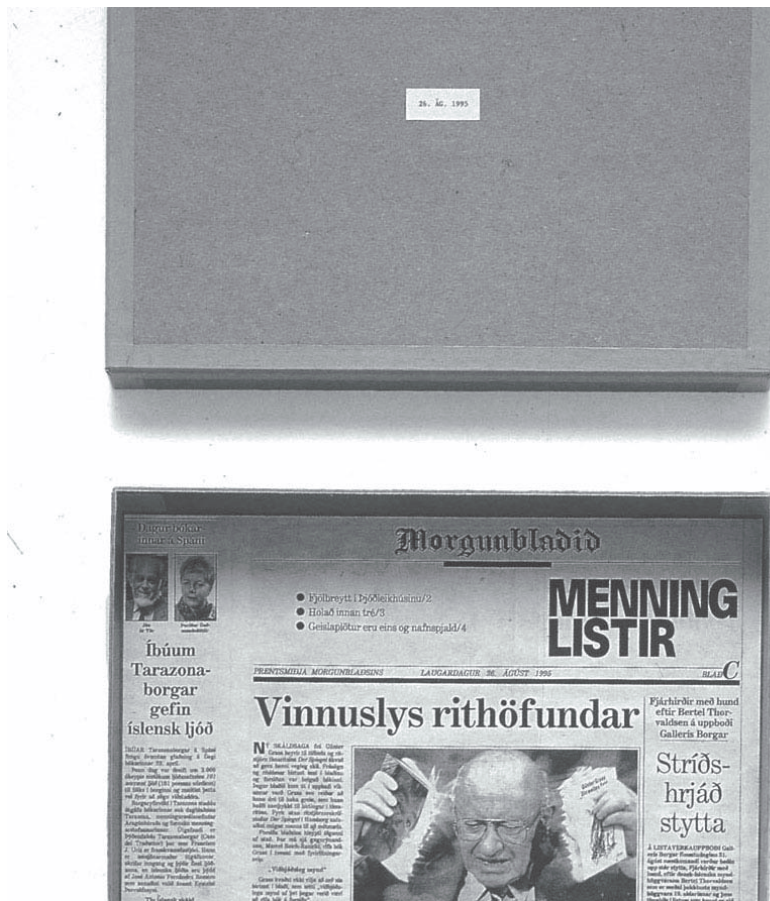


10. On Kawara, *Data Paintings o Today Series*. 20 Septiembre 1966.



11. On Kawara, *Data Paintings o Today Series*. 13 Diciembre, 1977.

cuadros, hacen referencia a una fecha precisa, la fecha en la que el trabajo fue realizado (por ejemplo el 13 diciembre 1977) (fig. 11). Cada obra debe ser comenzada y completada cada día. Si no es así, la obra es destruida. Y en todos los casos On Kawara no sólo pinta una fecha, sino «su» propia fecha. La fecha se convierte en el tema de la pintura, y como en su vida, en sus pinturas también apreciamos variaciones de color y de tamaños. En estas series no hay progreso, ningún drama personal, ningún acto de creación individual. No hay discurso. Todo es repetición.



12. On Kawara, *Data Paintings o Today Series*.

Siguiendo con esta poética del archivo, podemos ver como cada una de estos «impasibles iconos del tiempo» va acompañado de una caja de madera hecha manualmente (fig. 12) que contiene una página de periódico, del día y de la ciudad en la que se pintó la obra. También contiene cortas frases con notas sobre los pensamientos del artista en relación a acontecimientos internacionales que anclan la pintura a la realidad del día.

Muy interesante para esta relación archivo-autobiografía es el «diario» de carácter anual que actúa como una especie de «inventario». Por ejemplo el «diario» de 1967 incluye: un calendario del año y algunas anotaciones (autobiográficas del día) escritas en el calendario de la nación en el que el artista pasó el primer día del año; una selección de fotografías en blanco y negro de su entorno doméstico y público; un mapa con pruebas de color usadas en las *Data Paintings* (negro y rojo); y finalmente subtítulos, breves comentarios, anotaciones de cada una de las pinturas.



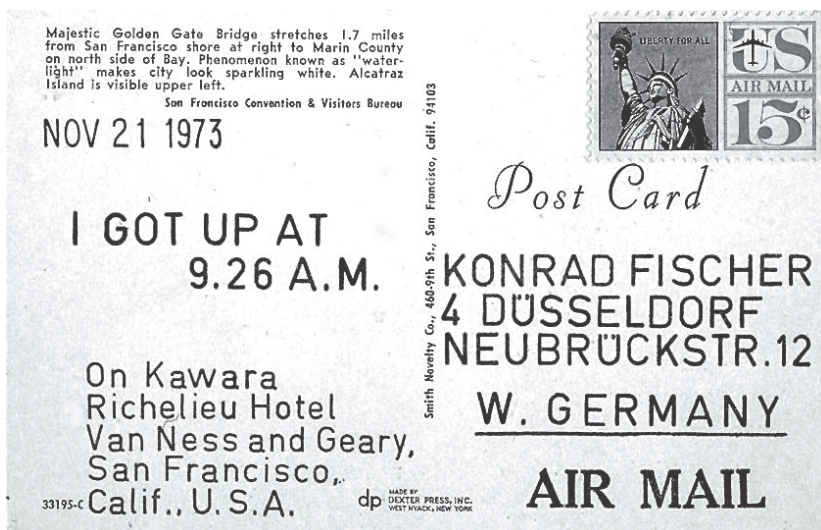
13. On Kawara, *I Meet, I Read, I Went*, 1967.



14. On Kawara, *I got up*, 1969-1970.

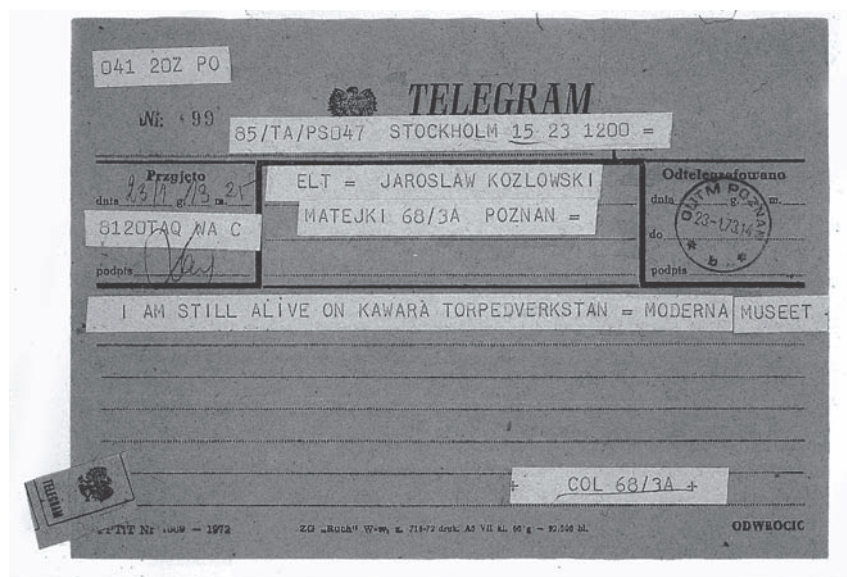
En 1967 On Kawara empezó otras series también autobiográficas que se inician con el pronombre I (yo). Estos cuadernos-ficheros *I Met, I Red, I Went* (fig. 13) incluyen series de hojas y en cada una de ellas el artista fue anotando meticulosamente la gente con la que se encontraba, las cosas que leía o los lugares que visitaba cada día, información que archivaba en una funda de plástico.

Es también autobiográfica la serie de postales tituladas *I Got Up* (fig.14) que envía a sus amigos de todo el mundo con el mensaje, las fechas y el



15. On Kawara, *I got up*. 1969-1970.

destinatario escrito con tampón. El texto es siempre el mismo: «*I got up at*» (fig. 15). Pero quizás el aspecto más interesante para nuestra investigación son la serie de telegramas enviados desde 1970 a sus amigos, críticos de arte, artistas, galeristas con frases como *I am still alive*, *I am not going to commit suicide*, *Dont worry* (5 dec. 1969) *I am going to sep. Forget it* (11 dec. 1969) (fig. 16).



16. On Kawara, *I am still alive*, 1969.



17. Christian Boltanski, *Passie/Pasión*, 1996-1997.

Ninguna de estas informaciones tiene que ver con la vida empírica, individual o biológica del artista, ni tampoco con una «historia», con una narrativa convencional. Son sumas de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural, lo que hace que lo importante no sea el contenido biográfico en sí mis-

mo, sino la «estructura» de este contenido. Los mensajes no son ni icónicos ni simbólicos, sino lo que domina es un trabajo indexical, desplegado en *systematic patterns* (motivos sistemáticos) con escasas permutaciones en el mismo método. Un trabajo que nos habla en último término de la sistemática construcción de un archivo de uno mismo a partir de situaciones rutinarias, nimias, irrelevantes para todo el mundo, menos para On Kawara y que le sirven para introducir «significado» en su hermético sistema conceptual.

Archivo y bloc mágico: Christian Boltanski

Las relaciones del artista francés Christian Boltanski (1944) y el archivo pasan, aparte de su fascinación por la «estética del archivo» (cajas de galletas o de cartón a modo de archivos viejos y corroídos por el tiempo) por un componente esencial: el componente de la memoria (fig. 17). Diríamos que Boltanski no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la «memoria» como un hecho a la vez antropológico y existencial.

En su caso, el recurso al archivo le sirve para aludir a la «memoria» del holocausto, del objeto perdido, de la muerte y de la ausencia (fig. 18). De madre cristiana y padre judío, muchos críticos lo han calificado como «hijo del Holocausto», sustantivo cargado de connotaciones muy particulares que indiscutiblemente constituyen la memoria íntima del artista, así como la memoria colectiva del pueblo judío. En sus primeros trabajos de finales de los sesenta e inicios de los setenta, podemos apreciar dos posturas iniciales frente a la noción de la muerte. Una, más introspectiva e íntima en la que se plantea la muerte de su propio ser. Esta prematura aproximación a la muerte, por parte del artista como ser humano, podría relacionarse con las experiencias vividas por sus padres en plenas persecuciones alemanas,



18. Christian Boltanski, *Conversation Piece*, 1991.

³¹ Véase Günter METKEN, *Les Suisses morts. Christian Boltanski*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991. En uno de los textos del catálogo, Boltanski explica por que elige a los suizos y no a los judíos para su narrativa: «Estamos acostumbrados a la idea de la muerte de los judíos, los suizos en cambio son gente normal, como nosotros. Cada suizo nos mira y es una de los nuestros. Su muerte es la nuestra», *op. cit.*, p. 86.

³² Gloria MOURE, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: Emociones en pérdida*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 22.

³³ Sostiene Boltanski respecto a su obsesión por recolectar objetos: «Me parece que la cultura cristiana occidental está basada en los objetos (...). En muchas otras culturas no es importante guardar un objeto, lo que tiene valor es conocer la idea o historia que hay detrás. Pienso que la estética no significa nada. no hay cosas bonitas o feas (...) el arte no está ahí para crear una gran obra, tiene que ser activo sin pensar en un arte inmortal(...) El arte tiene que ver con nuestra relación con el tiempo en que vivimos». Véase G. MOURE, *Christian Boltanski...*, p. 23.

³⁴ Jacques DERRIDA, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, Sostiene Derrida: «Ese 'bloc mágico', ese modelo exterior, por tanto, del aparato psíquico de registro y de memorización, no sólo integra los modelos inaugurales del psicoanálisis desde el Proyecto hasta los artículos de la *Megapsicología*, en particular

y también se vincula a esa memoria íntima y colectiva del fin de una guerra. Por ejemplo, en su libro de artista *Reconstitution d'un accident que en m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte), 1969, Boltanski anticipa su desaparición física. Esta primera postura ante la muerte se desplaza en una zona predecible, en un contexto de circunstancias específicas: es gráficamente más visible, más representable. Luego, esta noción se diluye en su obra posterior al presentarla en un grado más anónimo y a la vez omnipresente.

Ello se hace presente, por ejemplo, en la serie de instalaciones que realiza entre 1990 y 1991, *La Réserve de Suisses Morts*³¹ constituidas por una serie de fotografías de ciudadanos de Suiza que fueron publicadas en el obituario de periódicos de este país. El artista re-fotografía estas imágenes (elegidas por la familia de las víctimas), las reproduce en un tamaño más grande y excluye el texto que acompañaba las fotografías, manteniendo la identidad de los difuntos. Sostiene Boltanski; «A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del siglo XIX), porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le vuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia»³².

Algunas fotografías de esta serie se acompañan de sábanas blancas asociadas a las mortajas, otras de cajas de hojalata, objetos contenedores de la memoria³³, lugares para acumular y en definitiva cajas que refuerzan la idea de acumulación y serialidad. Y en estos casos, los dos principios inherentes en la idea del archivo (Derrida-Freud) están aquí presentes: por un lado, la destrucción, la muerte y por otra, la conservación de memoria (en el sentido de preservar historias subjetivas y colectivas opuestas a las fuerzas del «mal de archivo») y ello vinculado con el tema del Holocausto.

El gran protagonista de la obra de Boltanski es, pues, la memoria, un concepto de memoria que enlaza directamente con las teorías de Freud sobre las relaciones entre la memoria y el «bloc mágico»³⁴, entendido éste como extensión infinita de memoria finita. Freud asocia la memoria con todo aquello que se puede olvidar y por lo tanto con el propio consciente. Y las obras de Boltanski representan todo lo contrario. Aquí la memoria se borra a sí misma para no colapsar la psique, para no revivir aquello invisible: la memoria que ya no sepultará la herida a los bajos fondos de la mente. Las obras de Boltanski establecen una lucha contra la «amnesia» (no como represión, no como olvido), sino como mecanismo de «borrado» que deja huellas en el aparato psíquico. Y de la misma manera que con el psicoanálisis Freud intenta adentrarse en los intersticios de la ausencia de memoria, Boltanski saca también a la luz todos aquellos contenidos que el inconsciente declaró en su momento «ilegibles».

Boltanski, como el propio Freud, permitiría comprender como el trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo y en principio el suyo propio. De ahí esta contradicción inherente al archivo (y que Derrida, recogiendo las s observaciones de Freud, expone en su *Mal de archivo*) a la vez que conserva (la pulsión del archivo) que quiere destruir: «No habría deseo de archivo según Derrida- sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido»³⁵. Y esto es lo que ocurre en las obras de Boltanski. Unas obras que no pensamos que desafíen el aura, sino todo lo contrario: al aislar objetos de su contexto original (por lo general objetos de personas anónimas —desaparecidas, muertas o simplemente desconocidas—, documentos fotográficos de eventos familiares y anónimos objetos encontrados) y al hacerlos museológicos, lo que hace es rodearlos con un «aura» que transforma estos objetos en reliquias modernas.

todos los que conciernen, a la represión, la censura, el registro, p. 26.

³⁵ J. DERRIDA, *Archive Fever...*, p. 27. «Ciertamente —afirma Derrida— no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión... Y sobre todo... no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción».

Archivo y fotografía: Thomas Ruff

Bajo el impacto de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) de los años 20 y recogiendo las diferentes reflexiones sobre la fotografía de Benjamin y Krakauer un nuevo impulso archivista alejado de las técnicas del fotomontaje que había dominado la producción fotográfica de la República de Weimar en las décadas de los años 20 y 30 se instala en el panorama alemán de finales de los años sesenta y cuenta entre sus iniciadores al matrimonio de fotógrafos alemanes Bernd & Hilla Becher (1931 y 1934 respectivamente)



19. Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses (Estructuras de casas)*, 1958-1974.

³⁶ «Sólo gracias a la fotografía —sostiene Benjamin— tenemos acceso al inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis». Véase W. BENJAMIN, «Pequeña historia de la fotografía...», p. 28.

que se convierten en los archivistas fotográficos de un momento histórico vinculado al pasado industrial alemán.

El proyecto de Bernd & Hilla Becher (fig. 19) comenzó en 1958 y hasta la actualidad consta de un número indeterminado de fotografías en blanco y negro cuyo contenido se dirige a un campo específico: el de la industria, en concreto de la arquitectura industrial. El anonimato de los arquitectos e ingenieros de la primera arquitectura industrial alemana se traduce en obras en las que lo que cuenta no es el edificio-fábrica en sí mismo vinculado con el nombre de su autor, sino la calidad y función del mismo dentro de lo que podríamos denominar un «estilo documental» que parecía excluir el estilo propio y la perspectiva del autor a través de una estricta perspectiva frontal y de un enfoque uniforme del objeto representado. Y todo ello reivindicando al máximo la calidad fotográfica y la destreza del fotógrafo que buscará plasmar una realidad a través de una mirada directa, sin distorsión o intervención manual en lo que Walter Benjamin reconoce como teoría del «inconsciente óptico»³⁶.

En clara relación con el trabajo de los Becher, aunque de una generación posterior, deberíamos situar los trabajos del artista alemán Thomas Ruff (1958). Desde 1979 hasta la actualidad, Ruff trabaja en distintas series fotográficas que organiza a modo de «archivos». Quizás lo más original sean en este caso las técnicas: la doble exposición, los retoques digitales y manuales, las visiones nocturnas siempre buscando un difícil equilibrio entre lo real y lo artificial, la realidad y el simulacro. Ruff acude a imágenes reproducidas en Internet, en periódicos, en libros o a las que produce el propio



20. Thomas Ruff en el estudio.



21. Thomas Ruff, *Retratos de fondo coloreado*, 1981-1985.

artista, imágenes en las que el marco social es el espacio de los medios de comunicación: «Mi generación no ha crecido con la pintura, sino con otros medios, con revistas, televisión, con múltiples fuentes de representaciones fotográficas»³⁷.

Quizás la mayor aportación a la idea de «archivo» lo constituyan sus series de macro-retratos en clave minimalista y conceptual (fig. 20): *Retratos de fondo coloreado* (1981-1985), *Retratos de fondo neutro* (1986 a 1991), *Retratos con los ojos azules* (1991) (figs. 21, 22, 23) que sólo se interesan

³⁷ Entrevista de Thomas WULFFLEN a Thomas Ruff, «Reality so Real it's Unrecognizable», en *Thomas Ruff* (cat. exp), París, Musée National d'Arte Moderne, 1996. p. 97.

³⁸ El retrato de pasaporte, con anterioridad llamado «*portrait parlé*» es el documento de certificar la identificación de una persona y de diferenciar a ésta de otra.



22. Thomas Ruff, *Retrato de fondo neutro*, 1986-1991.

por mostrar la superficie y por trabajar en el terreno de la «imagen» y no de la «representación». Lo que tenemos ante nuestros ojos en estas macro fotografías tipo pasaporte³⁸ ya nada tiene que ver con el propio personaje, sino en cómo por ejemplo las estructuras de poder de cada sociedad identifica a los individuos: todo nos habla de la falta de identidad, de la ausencia de personalidad que se ha convertido en parte del contexto humano contemporáneo. Aquí lo que se impone es la descomunal dimensión y la extrema precisión, lo cual da a la imagen una sobredosis de información, en detrimento de la interpretación (figs. 24, 25, 26).



Portrait 1987

23. Thomas Ruff, *Retrato de fondo neutro*, 1986-1991. Detalle.



Portrait 1989

24. Thomas Ruff, *Retrato de fondo neutro*, 1986-1991. Detalle.



Portrait 1988

25. Thomas Ruff, *Retrato de fondo neutro*, 1986-1991. Detalle.



26. Thomas Ruff, *Retrato de fondo neutro*, 1986-1991. detalle.

³⁹ Peter WEIBEL, «Pleasure and the Panoptic Principle», en *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (cat. exp.), Karlsruhe, Center for Art and Media, 2002, p. 214.

⁴⁰ La popularidad del método de Bertillon se consolidó cuando éste fue publicitado en la World's Columbian Exposition en Chicago en 1893. Al año siguiente la policía de Chicago adoptó su sistema, y en 1898 Chicago estableció el Nacional Bureau of Criminal Identification basado en los métodos de Bertillon. Véase Sandra S. PHILLIPS, «Identifying the Criminal», en *Police Pictures. The Photograph as Evidence* (cat. exp.), San Francisco of Modern Art, San Francisco y Grey Art Gallery, Nueva York, 1998, p.20-21. Véase también el libro de Alphonse BERTILLON, *La Photographie Judiciaire*, Gauthier Villars et Fils, 1890. También aporta noticias en este sentido el artículo de Allan SEKULA, «The Body and the Archive», in *The Contest of Meaning* (Richard BOLTON, ed.), Cambridge, The MIT Press, 1989.

En la serie *Retratos. Ojos azules* (1991), los rostros de los individuos comparten un elemento común: el color azul de sus ojos. Ruff ha escogido doce retratos procedentes de series anteriores de *Retratos* y los ha tratado por medio de elaboración digital, introduciendo en sus ojos el mismo color. Se distinguen dos niveles: el de los rostros originales y los rostros de identidad ficticia, que les confiere una estructura homogénea. A través de sus ojos azules reproducidos mecánicamente se revela el ser programado y re-programado, organizado y re-organizado, clones de una realidad hiperreal. Y en todos los casos hablaríamos de una especial relación entre los rostros de Ruff y el espectador que pone en cuestión el uso de las imágenes no sólo en cuanto documentos sobre los que se ejerce la manipulación o violación, sino también en cuanto documentos que manipulan y controlan la mirada y el espacio social ¿Es la imagen fotográfica la que está manipulada, se pregunta Peter Weibel³⁹, o es ésta la que manipula la humanidad? Su manipulación ¿es háptica y visible o es óptica e invisible? ¿Es inocente o peligrosa?

Otra posible asociación con estas series de retratos de Ruff es la que las relaciona con el tipo de fotografía policial practicada por Alphonse Bertillon que incorporó un estudio antropológico de las tipologías raciales. Bertillon en 1872 presentó a pública opinión su método que consistía en sistema racional de medida para identificar a los criminales así como a identificar imágenes de las escenas de crímenes⁴⁰. Su sistema incluía gráficos con un dibujo a escala a los lados de la imagen, que ayudaba a calcular a escala de suelo de la escena del crimen. También a Bertillon se le debe la creación de la fotografía *estereométrica*, una imagen de una vista frontal y lateral del mismo objeto, que tanto podía ser un criminal o un cadáver.

Anna Maria Guasch
Universitat de Barcelona

LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR

En aquest article s'aborda una nova constant creativa o gir cap a l'obra d'art com a arxiu entre una sèrie d'artistes i teòrics que des de 1960 fins a l'actualitat comparteixen un comú interès per l'art de la memòria, tant la memòria individual com la memòria cultural, la memòria històrica i que busquen introduir significat en l'aparentment hermètic sistema conceptual i minimalista del qual parteixen. I en aquests casos, l'arxiu, tant des d'un punt de vista literal com metafòric, s'entén com el lloc legitimador per a la història cultural.

Entre les referències genealògiques de l'arxiu, situarem tres projectes intel·lectuals desenvolupats en les primeres dècades del segle xx: els *The Arcades Project* de Walter Benjamin, l'*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg i les sèries fotogràfiques d'August Sander, del qual el mateix Benjamin digué que "més que un llibre de fotografies és un atlas que exercita"; tres projectes que tenen en comú la seva condició de treball inacabat, sense forma definitiva, a part de l'absència de seqüencialitat i/o linealitat. Analitzarem també les diverses pràctiques artístiques de l'arxiu en l'espai de la contemporaneïtat en artistes com Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller, Bernd & Hilla Becher

Paraules clau: Memòria, Arxiu, Indexialitat, Fotografia, Atlas, Bloc màgic, Àlbum.

THE PLACES OF MEMORY: ART AS ARCHIVE

This article centres on a new creative conception of *art as archive*, developed in the 1960s by a group of artists and art theorists who shared a common interest in the art of individual, cultural and historical memory and who tried to understand the apparently hermetic conceptual system from which they depart. Both literally and metaphorically, the archive is understood as a place in which cultural history is legitimated.

Among the genealogical references to *art as archive*, our study centres on three intellectual projects of the early 20th century: Walter Benjamin's *The Arcades Project*, Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, and August Sander's photographic series. All three projects were unfinished; they eschewed sequentiality and linearity. We also analyse the different artistic uses of the archive in the artists Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller and Bernd & Hilla Becher.

Keywords: Memory, Archive, Index, Photography, Atlas, Bloc Magique, Album.