

ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010

GENEALOGÍAS, TIPOLOGÍAS
Y DISCONTINUIDADES

ANNA MARIA GUASCH

AKAL / ARTE CONTEMPORÁNEO



AKAL

ARTE CONTEMPORÁNEO 29

DIRECTORA

Anna Maria Guasch



akka |

Diseño de portada: Sergio Ramírez

Fotografía de cubierta: Francesc Abad, *Camp de la Bota*, 2004.

Cortesía del artista

Diseño interior: RAG

© Anna Maria Guasch, 2011

© Ediciones Akal, S. A., 2011

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2539-9

Depósito legal: M-1.429-2011

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Anna Maria Guasch

ARTE Y ARCHIVO,
1920-2010
Genealogías, tipologías
y discontinuidades



A todos los que me han permitido «seguir creciendo».

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

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

La idea, en realidad la necesidad de plantear el problema, surgió de los debates que se originaron en el curso de doctorado que impartí en la Universidad de Barcelona en el año académico 2002-2003 y en el curso de verano de la Universidad Complutense que dirigí en El Escorial en 2004, y se ha desarrollado durante distintas estancias de investigación como *scholar* en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2003, como *guest professor* en la Columbia University de Nueva York (2005 y 2006) y, especialmente, como investigadora en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2007 y 2008. En ese último año, invitada por Mariano de Santa Ana y Fernando Estévez, tuve la oportunidad de plantear las relaciones entre arte y archivo, junto a otros colegas, en el seminario *Memorias y olvidos del archivo* celebrado en el Centro Atlántico de Arte Moderno, de Las Palmas de Gran Canaria¹. La redacción final del libro ha sido posible gracias a una nueva estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles (2009) patrocinada en este caso por la beca de investigación «Salvador de Madariaga» concedida por el Ministerio de Ciencia y Educación.

En *Materia. Revista d'Art*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, publiqué en 2005 mi primera aportación al tema² y en 2009, en *Autobio-*

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

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

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

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

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

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

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

Barcelona, 22 de diciembre de 2010

INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

Evidentemente, la diferencia que se da entre el hecho de almacenar o coleccionar y el de archivar es clave para comprender el alcance y la relevancia de este tercer paradigma en el arte contemporáneo. Si el almacenar o coleccionar consiste en «asignar» un lugar o depositar algo —una cosa, un objeto, una imagen— en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar». Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento³, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.

A finales del siglo XIX o principios del siglo XX —no en la actualidad, claro está, dominada por los archivos informáticos y cibernéticos— el archivo se podía visualizar a través de la imagen de un espacio polvoriento o como un repositorio de artefactos históricos, espacio y objetos en cualquier caso inertes. A pesar de ello, en los años que señalamos las propuestas de archivo en el campo artístico ya empezaron a actuar como un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro, en lo que se ha denominado el tiempo del «futuro perfecto». Como sostiene Derrida, «la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás»⁴. En este modelo tipológico de conocimiento que según Vanda Zajko⁵ ha propuesto Derrida, la dimensión de temporalidad implícita no está definida ni define una progresión lineal que desde el pasado alcanza el presente en el cual el pasado aparece como dominante. Todo lo contrario, esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado.

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

⁴ *Ibid.*, p. 36.

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

Breve estado de la cuestión del problema a estudiar

Tal como ya se ha mencionado, Benjamin Buchloh, siguiendo la estela del artista y teórico Allan Sekula⁶ y su estudio de las relaciones entre el archivo y la fotografía policial, fue uno de los primeros historiadores que se planteó el estudio del paradigma del archivo en el arte contemporáneo. Y lo hizo en el catálogo de la primera exposición dedicada a la temática en cuestión, que se presentó (1998) en tres sedes alemanas –Munich, Berlín y Düsseldorf– y, después, en Nueva York y en Seattle (1999). Nos referimos a la muestra *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, que se centró en discernir el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo. La contribución de Buchloh se concretó en el artículo «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe»⁷, que, dentro del apartado *Atlas*, analizaba trabajos de artistas europeos de los años sesenta «coleccionistas de imágenes», entre ellos los de Bernd & Hilla Becher, de deslumbradora homogeneidad y continuidad, y los heterogéneos y discontinuos de Gerhard Richter⁸.

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

A partir de ahí, tanto en Europa como en Estados Unidos empezaron a ser frecuentes, en distintos géneros y formatos de investigación, de los seminarios a los artículos de revista pasando por las exposiciones, los planteamientos arte-archivo, de lo que es buen ejemplo su inclusión en el encuentro anual de la College Art Association de Chicago titulado *Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive*, de 2001¹²,

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

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

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

⁹ J. Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, cit.

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

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

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

que constató la emergente aparición de «formas de archivo» en las prácticas artísticas de la década de los años noventa, o el interés que despertó en teóricos como Hal Foster, que en su artículo «Archives of Modern Art»¹³ presentó a Michel Foucault como el responsable de la introducción de la noción de archivo en la reflexión filosófica contemporánea, y que en su «The Archival Impulse»¹⁴ amplió el «impulso del archivo» a los trabajos de Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tàcita Dean, Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion y Renée Green¹⁵.

Al mismo tiempo que en Estados Unidos se empezaban a publicar antologías sobre el archivo como la de Charles Merewether, titulada sintética y significativamente *Archive*¹⁶, en el ámbito de los estudios europeos incidían en este tipo de estudios eventos como el seminario *Registros imposibles. El mal de archivo*, incluido en las XII Jornadas de Estudio de la Imagen y organizado por Beatriz Herráez y Sergio Rubira en Madrid (2005)¹⁷, e investigaciones abiertas como *Culturas de Archivo* (I y II parte, www.culturas-dearchivo.org), desarrolladas por Nuria Enguita y Jorge Blasco en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, cuyo objetivo principal fue el análisis de las repercusión del archivo en las formas de acceder a la información y el conocimiento¹⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

Campo operativo de *Arte y archivo*

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

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

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

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

LA GÉNESIS DEL PARADIGMA DEL ARCHIVO

Las dos «máquinas» de archivo

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

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

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

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

El archivo de procedencia

A diferencia, por ejemplo, de una biblioteca, el *modus* del archivo no se basa en un orden semántico o temático sino en el llamado *Provenienzprinzip* o «principio de procedencia», que, si bien tiene su origen en las propuestas del historiador y archivero Philipp Ernst Spieß para ordenar los archivos secretos del castillo bávaro de Plassenburg, no se implantó plenamente hasta mediados del siglo XIX, en Francia con Natalis de Wailly y su reordenación de los Archives du Royaume y de la Bibliothèque impériale, y en Europa central con el Geheimes Staats-Archiv de Berlín (1881). Dicho principio estipula que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo. Este principio, según el cual «el origen debe privilegiar la procedencia más allá del significado», define el archivo como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que éstos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia². A partir de este principio, el archivo, a diferencia de la «colección» o conjunto artificial de documentos producido con criterios distintos del origen, funciona como un inerte repositorio en el que se disponen o almacenan los documentos. Es sólo a través de la lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el historiador tiene acceso y puede reconstruir el pasado, entendiendo que el presente y el futuro están contenidos en este pasado.

Como apunta Mary Ann Doane³, buena parte de la historiografía del siglo XX obedeció al deseo contradictorio de analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran en el presente. Una manera de entender el archivo y la historia de la que también

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

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

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

participaron buena parte de los historiadores alemanes del siglo XIX como Johann Gustav Droysen y, sobre todo, Leopold von Ranke⁴, que, más allá de toda mirada melancólica respecto al pasado, buscó producir relatos de historia donde ya no el pasado sino el archivo y sus documentos eran el punto de partida de la historia, un punto al que Ranke, en una posición contraria a la de Hegel y a su concepto de «filosofía de la historia», se refirió como el correcto «punto de vista». No obstante, la insistencia en el «documento desde el presente» y su voluntad de trabajar con fragmentos más allá de toda metafísica y de todo intento de formular teorías unificadoras (de hecho, Ranke utilizaba las citas o los «hechos fácticos» como fuentes primarias) convirtieron los archivos no tanto en un puente entre el presente y el pasado, sino en un recordatorio de que cualquier cosa podía ser archivada partiendo del supuesto de que era un material remanente, incompleto o fragmentario.

El psicoanálisis de Freud como modelo del sistema archivo

Ante la racionalidad del *modus* de archivo de procedencia, que, por otra parte, tanto incomodaba a Nietzsche⁵, hay que situar otra manera de entender el archivo relacionada con el psicoanálisis y la teoría del inconsciente de Freud, que, en tal sentido, habría que interpretar como una teoría de la memoria por cómo las impresiones se inscriben en la psique y por cómo la psique es una «tabla», una pizarra, preparada para recibir las marcas (huellas, trazos) de un cierto tipo de escritura.

Tal interpretación la apuntó Jacques Derrida en la conferencia «Mal d'archive: una impression freudienne» que impartió en junio de 1994 en la North London Freud House, en el marco del coloquio internacional *Memory: The Question of Archives*, organizado bajo los auspicios de la Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art. En ella señaló cómo la noción de archivo se podía relacionar con la teoría del psicoanálisis de Freud⁶ llegando a la conclusión, a partir de la analogía entre inconsciente y memoria, de que el psicoanálisis debería ser considerado en último término como una teoría del archivo. Efectivamente, en el texto *Notiz über den «Wunderblock» [Nota sobre el «bloc mágico»]*, de 1925⁷, Freud presentó una precisa descripción de la psique en tanto que archivo, basada en el

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

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

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

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

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

La superficie superior se corresponde con nuestra percepción consciente, que observa el estímulo pero no lo conserva, ya que las trazas permanentes (*Dauerspuren*) del estímulo, como ocurre con los dibujos o escrituras del estilete que se producen en la superficie inferior de la pizarra mágica, quedan aprehendidas en el sistema mnémico inconsciente que subyace a la percepción-consciencia. Pero mientras que en la pizarra mágica no se acumula lo escrito o dibujado en la capa inferior, la psique actúa como un archivo en el que lo que desaparece o se torna ilegible siempre acaba conservándose –registrándose–, de tal manera que nada puede ser definitiva o permanentemente perdido. Ello hace que sea posible enfatizar la primacía de la escritura sobre la percepción en la descripción del inconsciente y, por extensión, de la formación de la memoria. La percepción pura no existe, sostiene Freud; la escritura es un sistema de «relaciones» entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo⁸.

En el *quid* de la teoría psicoanalítica se halla, pues, como señala Derrida, una estructura basada en la noción de archivo, según la cual lo que es escrito y coleccionado por la percepción tanto a nivel consciente como inconsciente es sistematizado según experiencias reconocibles, que pueden ser recordadas y, en último término, archivadas. En este sentido, es interesante anotar que, si bien estructuralmente hay una cierta afinidad entre el modelo de archivo de Freud⁹ y los archivos resultantes del «principio de procedencia», lo que los distingue es lo que Derrida denomina «fiebre de archivo», es decir, la pulsión de destrucción, la fuerza *anarchivística* que en la psique erosiona lo que es el principal requerimiento del archivo: la existencia de un lugar externo de consignación.

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

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

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

anámnesis. En este caso, y con una lectura inversa, se puede decir que, en la teoría psicoanalítica de Freud¹⁰, el archivo como *hypómnema*, como consignación, como dispositivo documental o monumental, como suplemento o representante mnemotécnico, es consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de esta pulsión de destrucción u olvido de la memoria.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1968, p. 15.

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

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

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

en la lógica de la representación cultural. Es quizá gracias a algunos ingenios que laminaban las nociones de tiempo y espacio (Warburg hablaba en este sentido del aeroplano y el teléfono) como la cultura se empezaba a entender mejor en términos espaciales que históricos. Lo cual no sólo significaba un primer revés respecto al modelo de historia lineal e irreversible vigente desde la Ilustración, sino un necesario replanteamiento de la noción de historia en el que la idea de un «espacio cultural» debía sustituir a la narrativa de un acontecimiento histórico⁶.

El *Libro de los Pasajes* hace del «almacenamiento» su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las que el autor alterna documentos autobiográficos con citas sobre fuentes ya publicadas y, en general, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas movibles o, pensando en clave digital, como una base de datos, archivados en carpetas temporales⁷. La historia de Benjamin queda fragmentada y archivada en anotaciones, borradores y listas de cuestiones similares a «tomas fotográficas» y organizadas en 36 categorías con títulos descriptivos como «Moda», «Aburrimiento», «Ciudad de sueño», «Fotografía», «Catacumbas», «Publicidad», «Prostitución», «Baudelaire», «Teoría del progreso», «Flâneur», con sus códigos de reconocimiento identificados con colores; unas series dominadas por el color azul, otras por el naranja, el rojo, el verde, el negro, el marrón, el rosa, el púrpura y el amarillo.

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

⁶ *Ibid.*, p. 97.

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

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

El modelo epistemológico del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

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

Teniendo como referencia científica los trabajos sobre la memoria o *mnemé* (de *Mnemea*, la musa griega de la memoria) del biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang⁹, según el cual en cualquier organismo vivo todo estímulo o experiencia externa o interna deja una «huella mnémica» (o engrama) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada, Warburg acuñó el concepto de engrama cultural, entendiendo los engramas como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura. Consecuentemente, la memoria cultural no es una memoria inerte, sino activa, que puede recuperar las huellas o engramas del pasado que, con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente¹⁰.

Con este punto de partida, Warburg construyó los paneles del *Atlas Mnemosyne*, que consisten en conjuntos aleatorios de imágenes de muy diversa procedencia elegidas por motivos recurrentes de temas que manifiestan la pervivencia o recuperación de los engramas: fotografías y reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, obras arquitectónicas, murales, miniaturas, relieves, imágenes de prensa, recortes publicitarios, mapas, esquemas, postales, sellos, etc., de todas las épocas y no exclusivamente de civilizaciones occidentales, imágenes todas ellas dispuestas de una manera aparentemente azarosa. Hablaríamos, por tanto, de agrupamientos visuales en paneles, independientes unos de otros, basados en impresiones organizadas en cadenas estructurales según afinidades morfológicas y semánticas¹¹. A través de estos agrupamientos, que Warburg hacía y deshacía y de los que sólo conservamos fotografía de un estado de 79 paneles, el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cabe encontrar, pues, significativos puntos en común entre el *Libro de los Pasajes* de Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* de Warburg (fig. 2): los dos son proyectos inacabados, los dos comparten un mismo método de construcción de significados –el montaje de origen surrealista¹⁸ (literario para Benjamin y gráfico y visual para Warburg)– y en los dos se halla implícita la idea del archivo. Sin embargo, el *Atlas* de Warburg, en su calidad de archivo de imágenes ya dadas, se ha analizado tanto en relación al futuro como en referencia al pasado. Así, mientras Benjamin Buchloh¹⁹ lo considera directo precursor del *Atlas* del pintor alemán Gerhard Richter, otros autores sostienen que el *Atlas Mnemosyne*, más que estar vinculado con el dispositivo del archivo y su implícita discontinuidad, disrupción y desorden propios de un método de almacenamiento de la memoria moderna post-Gutenberg, lo estaría con el recuerdo mnemónico cercano a la anacrónica tecnología pre-Gutenberg²⁰.

Los archivos fotográficos

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

¹⁶ Michel Foucault, *La arqueología del saber*; cit., p. 223.

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

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

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

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

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

En el primero de los supuestos, el institucional, cabe destacar un caso paradigmático en el contexto del positivismo del siglo XIX: el de la fotografía policial en el ámbito de la criminalística ejemplificado en Alphonse Bertillon (1853-1914), médico y antropólogo francés, y a partir de 1882 jefe del Departamento de Identidad Judicial de la policía de París, que inventó la llamada «ficha policial», es decir, un retrato de frente y perfil aparentemente neutro e inexpresivo²², pero instrumento fundamental para su método de localizar y documentar criminales a partir de las mediciones antropométricas de la cabeza y las manos (longitud de la cabeza, anchura de la cabeza, longitud del dedo medio de la mano izquierda, longitud del pie izquierdo y longitud del antebrazo izquierdo). También habría que citar en este sentido las aportaciones del antropólogo y fundador de la eugenesia, el británico Francis Galton (1822-1911), primo de Charles Darwin, y muy especialmente su concepto de «fotografía compuesta» –para muchos el precedente del actual *morphing*–, consistente en fusionar en una sola imagen múltiples imágenes individuales a fin de conseguir a través de procesos estadísticos una imagen típica y genérica y, a la vez, abstracta de, por ejemplo, los miembros de una familia genética o de una familia penal²³. Hay que tener en cuenta, sin embargo, como sostiene Allan Sekula en «The Body and the Archive», que, a pesar del interés de las aportaciones de Galton y Bertillon, ambos convirtieron la fotografía en un instrumento de control social, constituyendo dos polos metodológicos de los intentos positivistas de definir y regular la «desviación social», fuese desde el punto de vista racial o del criminal²⁴.

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

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

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

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

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

en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor de presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una «máquina de archivo» y su producto, la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto²⁵.

Eugène Atget, un pionero de la fotografía de archivo

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

Desde sus primeras obras fechadas en 1896-1898, Eugène Atget organiza su trabajo fotográfico a modo de catálogo estructurado según un sistema de series que llegaron a alcanzar cientos de fotografías. En un primer momento, Atget clasificó sus imágenes según temas y fechas. Cada una de las 10.000 placas estaba numerada, pero los números no eran sucesivos ni correspondían a una organización cronológica del trabajo. Maria Morris Hambourg, estudiosa norteamericana de la obra de Atget²⁷, descifró este sistema de codificación considerándolo derivado de los ficheros de las bibliotecas y colecciones topográficas, cuyas temáticas a menudo regularizadas corresponden a categorías propias de la investigación y la documentación históricas²⁸, aunque también al espíritu de la cultura francesa en una línea paralela a la emprendida por Balzac en *La comedia humana*, que medio siglo antes pretendió retratar a la sociedad francesa desde la Restauración borbónica hasta la Monarquía de Julio (1815-1830) a través de 137 novelas e historias, que finalmente, por la muerte del autor, «sólo» fueron 85. La pretensión de Atget no tenía el carácter monumental de la de Balzac, aunque probablemente sí el planteamiento apriorístico de intentar comprender «las especies humanas» de la misma manera ordenada y sistemática que los científicos analizaban las especies biológicas, modelo que Balzac halló en Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en Georges Cuvier y en Étienne Geoffroy Saint-Hilaire.

El intento de captar el carácter de París y sus «especies humanas» –aunque la figura humana, excepto en la serie *Zoniers*, está ausente como imagen en las series²⁹– llevó a At-

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

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

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

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

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

get a plantear dos tipos de archivos fotográficos o álbumes. Por un lado, los llamados de referencia, que agrupan el conjunto de imágenes según categorías cercanas al sistema de numeración que el fotógrafo mostraba a los clientes que visitaba. Y por otro, los archivos, álbumes o series temáticas, entre los que destacan los siete conservados en la Biblioteca Nacional de París³⁰: 1) *L'art dans le Vieux Paris* (1898-1908) (fig. 3); 2) *Intérieurs parisiens* (1910); 3) *La Voiture à Paris* (1910); 4) *Métiers, boutiques et étalages de Paris* (1898-1911) (fig. 4); 5) *Enseignes et vieilles boutiques de Paris* (1899-1911); 6) *Zoniers* (1912-1913), y 7) *Fortifications* (1910-1913). Álbumes que tienen en común el hecho de representar objetos históricos o amenazados de destrucción en el marco del viejo París, tal como se deduce del título *L'art dans le Vieux Paris*, en clara alusión al París prehausmanniano³¹. Pero más que los temas de las series en sí, que a su vez se dividen en subseries, lo que le interesaba a Atget, como señala Rosalind Krauss, eran sus implicaciones socioestéticas: «Atget –apunta Krauss– se convierte en el gran antropólogo visual de la fotografía. La intención unificadora de la obra puede entenderse como una búsqueda continua de la representación del momento en que entran en contacto la naturaleza y la cultura, como en la yuxtaposición de una parra que rodea una ventana y la cortina de dicha ventana, en la que aparece entretejida la representación esquemática de unas hojas»³².

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

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

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

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

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

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

³³ *Ibid.*, pp. 160-161.

los surrealistas franceses³⁴, sea la Alemania de la República de Weimar, que verá en él a un «pionero francés casi desconocido de la nueva fotografía», el más directo precursor de Albert Renger-Patzsch, el primero en descubrir la «fotografía objetiva». Son la simplicidad descriptiva de sus imágenes y el ideal de una «modernidad natural» liberada de toda búsqueda de la novedad por la novedad y de todo fetichismo de la máquina y del progreso técnico lo que explica el paralelismo entre Atget y los representantes alemanes de la Nueva Objetividad fotográfica de los años veinte y treinta, sea Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt o, en especial, August Sander, que, como Atget, privilegian las formas convencionales y repetitivas de un arte de «inventario».

Los archivos fotográficos de August Sander

El trabajo de Atget es fundacional en el binomio arte-archivo, pero donde sin duda se sustentó esa relación, entendiéndola en el campo de la fotografía, fue en la generación de fotógrafos y teóricos alemanes de la República de Weimar (1919-1933) que, ante un cierto agotamiento de la estética del fotomontaje, que de arma de resistencia se había convertido en una estética afirmativa al margen de todo efecto político, y coincidiendo con un cierto debilitamiento de la era de la cámara Leica y de la fotografía amateur, implantaron el sistema fotográfico del archivo³⁵.

En el marco de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), cuyos principios alcanzaron a la pintura, la literatura, la arquitectura y la música, así como otras manifestaciones artísticas como el cine y la fotografía, emerge una nueva generación de fotógrafos de la que los más destacados son Karl Blossfeldt (1865-1932), August Sander (1876-1964) y Albert Renger-Patzsch (1897-1966), caracterizados por una nueva manera de comunicarse con los aspectos sociales y políticos de la vida cotidiana, que entendían la imagen fotográfica como un «icono» de la sociedad moderna. En este proceso de afirmación de la fotografía fue de especial relevancia la exposición *Film und Foto Internationale Ausstellung* (FIFO), organizada por la Deutsche Werkbund en Stuttgart en 1929³⁶, que, a través de 1.200 obras de 200 artistas (algunos de ellos anónimos) de diversos países, presentó los géneros clásicos de la fotografía (paisaje, naturaleza muerta y retrato) junto a

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

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

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

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

La presencia en esta muestra, organizada en su sección alemana por László Moholy-Nagy, miembro de la escuela de la Bauhaus entre 1923 y 1927, de artistas como el ya comentado Eugène Atget, Albert Renger-Patzsch³⁷, Karl Blossfeldt³⁸, John Heartfield (Helmut Herzfeld), Hannah Höch o Helmar Lerski, significó la apuesta por un tipo de trabajo fotográfico que sustituía el fotomontaje por otro relacionado con el sistema de archivo del siglo XIX y que ponía su énfasis en el origen topológico, lineal y, en ocasiones, jerarquizado de los hechos. Entre estos fotógrafos de archivo destaca la aportación de August Sander y su sistemática colección fotográfica concretada en un proyecto a gran escala: *Menschen des 20. Jahrhunderts (Ciudadanos del siglo XX)*³⁹, que el propio fotógrafo ve como una búsqueda de la verdad registrada tras el abandono de las técnicas fotográficas «pictoricistas» con las que había trabajado como retratista comercial: «Nada –escribió Sander con motivo de la exposición de sus retratos fotográficos en la Kunstverein de Colonia en 1927– me parece más apropiado que la fotografía para dar una imagen históricamente fidedigna de nuestro tiempo [...]»⁴⁰.

En una carta que Sander escribió en 1925 a Erich Stenger, historiador de la fotografía, cuenta cómo quiere realizar una descripción de la sociedad de su tiempo presentando retratos en una serie de portafolios de fotografías «claras, puras y absolutas», organizados según diversas categorías sociales y profesionales. Pero tanto o más que el interés conceptual de esa galería social de retratos de las gentes de la República de Weimar, lo que distingue a este proyecto es su *modus operandi*, su estrategia de presentación basada en un sistema de clasificación próximo al concepto de archivo, con sus grupos y subdivisiones⁴¹.

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

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

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

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

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

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

una conteniendo en torno a 12 fotografías, clasificadas en siete volúmenes temáticos; en total, unas 540 imágenes, aunque de hecho Sander nunca pudo ver completado su ambicioso proyecto, en el que hubiera querido introducir entre 1.500 y 2.000 imágenes en 100 carpetas⁴².

El cuadro taxonómico creado por Sander divide a los «Ciudadanos del siglo XX», gentes de la República de Weimar, en siete categorías: «El granjero» (fig. 6), «Oficios especializados» (fig. 7), «La mujer» (fig. 8), «Clases y profesiones» (fig. 9), «El artista» (fig. 10), «La ciudad» (fig. 11) y «Los últimos hombres» (fig. 12) (el cero de la vida, el cero de la existencia, los hombres insensatos, enfermos, ciegos o muertos), que constituyen un sistema cíclico similar al propuesto por Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*⁴³. Un «retrato colectivo» en el que todo se clasifica, se organiza y se colecciona en categorías de clase social y profesión diferentes. La especie humana se repite constantemente y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias⁴⁴. Por ejemplo, en la categoría de «El artista» se incluye al pintor, al músico, al poeta, al compositor, y cada una de estas subunidades metódicas (y diferenciadoras) son las que implican la redefinición de sus significados.

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

August Sander y Siegfried Kracauer

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

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

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

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

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

en *Das Ornament der Masse* (1927)⁴⁶, fue uno de los primeros en analizar el impacto devastador de la fotografía «tecnológica» (no la vieja, sino la de los nuevos tiempos asociada a la serie, a la repetición y, consecuentemente, al archivo) sobre la obra de arte producida artesanalmente, que contenía lo que él denominaba el «monograma de la historia», es decir, la singularidad de la forma artística⁴⁷.

La revaluación por parte de Kracauer de la superficialidad cotidiana y la celebración de las masas –sus gustos, diversiones y cotidianidad– supone un verdadero tributo a la «cultura popular», llevándole a concebir la fotografía y el film como expresiones materiales de una condición histórica particular en cuya objetividad se podía descubrir la realidad del mundo como un «vacío metafísico». La principal cualidad de la fotografía o del fotograma sería su «vocación realista», un tipo de realismo que supera lo anecdótico⁴⁸ y penetra en lo esencial y profundo de las cosas, a través de un procedimiento similar al que llevó a W. Benjamin a acuñar su concepto de «inconsciente óptico»⁴⁹.

Kracauer, al igual que Benjamin, rechazó la fotografía como «objeto singular». El desarrollo de las técnicas de reproducción en masa y, en particular, el afianzamiento de la prensa popular ilustrada hacían que la fotografía se entendiese en el marco de un conjunto de series «sin fin», que podría establecer un archivo infinito de imágenes extraídas del mundo material⁵⁰.

August Sander y Walter Benjamin

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

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

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

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

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

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

⁵¹ W. Benjamin «Pequeña historia de la fotografía», cit.

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

¿Cuál era el mérito del extraordinario *corpus* de Sander a juicio de Benjamin? El no haber acometido su descomunal tarea de fotografiar los estratos sociales y profesionales, desde el campesino y el hombre ligado a la tierra hasta los representantes de la alta cultura, a partir de los principios de los teóricos de la raza o los de los investigadores sociales, sino a partir de la observación inmediata, una observación, a juicio de Benjamin, sin prejuicios, audaz, como lo era la cinematográfica de Eisenstein o de Pudovkin, pero al mismo tiempo delicada y científica: «De la misma manera que hay una anatomía comparada –afirma Benjamin citando a Döblin– sólo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también [Sander] ha practicado una anatomía comparada adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles»⁵². Por todo lo cual, la obra de Sander, para Benjamin, más que un libro de imágenes es un «atlas de ejercicios o de formación» (*Übungsatlas*), un archivo que, a modo de un manual de ejercicios o de instrucciones, introduce a quien lo consulte en el estudio fisonómico de las relaciones entre la identidad de clase de los modelos representados y su afiliación política e ideológica⁵³.

Arte y archivo: primeros usos

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

Como sostiene Sven Spieker⁵⁴, fue en torno a 1925 cuando se empezaron a detectar ciertos cambios en la estética del fotomontaje, en la que la epistemología de ruptura, de discontinuidad y de shock perceptivo fue sustituida por la «epistemología (o paradigma) del orden del archivo». No obstante, según Spieker, quizás la mayor diferencia entre el fotomontaje y la nueva estética del archivo en los años veinte radica no tanto en la sustitución del fotomontaje por el archivo –el fotomontaje funcionaría como

⁵² *Ibid.*, p. 29.

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

⁵⁴ Sven Spieker, *The Big Archive*, cit., p. 131.

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

Hannah Höch: del fotomontaje al álbum-archivo

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

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

Hannah Höch agrupaba las imágenes, fuesen de desnudos femeninos, niños, mujeres⁵⁸, paisajes, flores, máquinas, atletas, bailarines, trabajadores, anuncios, etc., en dobles páginas buscando asociaciones iconográficas y ciertas homologías formales en la creación de un continuo flujo visual⁵⁹. En este sentido, se podrían establecer claros para-

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

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

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

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

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

lelismos entre el trabajo de Höch y el de Karl Blossfeldt⁶⁰, principalmente de formas vegetales, ya que ambos clasifican las imágenes según motivos que enfatizan una «repetición rítmica». Pero frente a los planteamientos rigurosamente científicos de Blossfeldt, el método de Höch es más abierto e introduce una mayor libertad de composición y un conjunto de interdependencias con bruscas interrupciones. También se podría asociar el trabajo de Höch al del contemporáneo de Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, que en 1928 publicó *Die Welt ist schön (El mundo es hermoso)*, libro a veces considerado como la base de la fotografía moderna, en el que las imágenes de lo natural y lo tecnológico (seres humanos, paisajes, plantas, flores, arquitecturas, máquinas, productos industriales) adquieren un carácter de casi descripción científica de fascinante belleza. Asimismo, tal como sugiere Maud Lavin, cabe establecer cierto paralelismo con el *Malerei Fotografie Film (Painting, Photography, Film)* de László Moholy-Nagy, publicado por la Bauhaus en 1925⁶¹, que, si bien guarda una similar fascinación por las posibilidades de visión derivadas de las nuevas tecnologías y vinculadas con la iconografía extraída de los *mass media*, no obstante su presentación de fotografías a toda página lo aleja de la tradición del montaje fotográfico. Y, avanzando en el tiempo, no es nuevo afirmar que el trabajo de Höch se refleja en *The Musterbook: Textures*, álbum en el que George Grosz trabajó ininterrumpidamente entre 1941 y 1958 y que tomó como punto de partida un ejemplar de enero de 1941 de la revista *The New Yorker*, aunque en el caso de Grosz las imágenes eran coloreadas y los títulos asumían un destacado protagonismo junto a las imágenes.

Aparte paralelismos e influencias, lo más destacable del *Álbum de recortes de prensa* de Hannah Höch es cómo, a partir de la discontinuidad de texturas, superficies y materiales, se aleja de las técnicas y estrategias formales del *collage* y el fotomontaje, basadas en la disyunción, y de las formas extremas de fragmentación del lenguaje, y formula una muy particular relación con el archivo: del macroarchivo de los medios de masas al microarchivo de las páginas de su *Álbum*, en un proceso cercano al utilizado en aquellos mismos años por Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. En el caso de Höch, no hallamos, sin embargo, un archivo cultural con la pretensión de mostrar los gestos de la Humanidad expresados a través de la historia del arte, sino un archivo individual en el que la artista celebra las nuevas tecnologías asociadas al impacto social de los medios de comunicación de masas y las categorías icónicas asociadas a las imágenes de una nueva mujer, en el marco de una sociedad utópica⁶². Como señala Juan Vicente Aliaga «[en la concepción de la vida de Höch] palpita siempre, a pesar de los condicionamientos sociales, la conciencia de la importancia de la libertad personal, de la individualidad del sujeto, tarea nada fácil para una mujer en los tiempos turbulentos de la República de Weimar y especialmente durante la negrura del nacionalsocialismo.

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

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

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

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

Kasimir Malevich y Marcel Duchamp: dos versiones del protoarchivo

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

Los paneles didácticos de Malevich

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

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

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

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

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

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

En el citado Instituto, Malevich siguió con sus investigaciones arquitectónicas, que se concretaron en modelos de ciudades y viviendas ideales (*arkhitektoniki*) cuyo impulso vanguardista y utópico no pudo superar, sin embargo, las rigideces impuestas por los nuevos dictados estalinistas que se impusieron tras la muerte de Lenin en 1924. En el proceso didáctico de esas investigaciones y en el estudio más general de las formas artísticas, Malevich, tal como plantea Benjamin Buchloh⁶⁵, desarrolló estrategias archivísticas. Ejemplo de ello son los paneles murales de carácter didáctico que, en colaboración con sus alumnos, llevó a cabo en el Departamento de Teoría de las Formas (FTO), cuyo objetivo prioritario era el análisis formal de la pintura a través del establecimiento de relaciones normativas entre ciertas características visuales de la pintura, como color, forma, composición y estructura, y las circunstancias históricas generadas por los distintos cambios estilísticos y sus condiciones específicas.

A partir del supuesto de que el arte es una forma de pensamiento independiente al igual que lo son la religión y la filosofía materialista, Malevich, entre 1924 y 1927, concretó ese objetivo en el estudio de los cinco principales sistemas del «nuevo arte»: Impresionismo, Cezannismo, Cubismo, Futurismo y Suprematismo, y a partir de la definición del «elemento suplementario o adicional», entendido como el «momento» de decisiva creación implícito en el acto de pintar, elemento que explica que el verdadero creador sólo pueda experimentar el mundo a través de una estructura creativa pura o, en otras palabras, que el mundo sólo adquiere forma a través del prisma personal del artista⁶⁶.

Esa concepción de las formas artísticas es lo que explica el carácter de los veintidós paneles de unos 72 × 98 cm⁶⁷ (fig. 14) destinados a investigar, catalogar e inventariar los distintos «elementos suplementarios o adicionales» que definen el nuevo arte, desde la «línea gráfica fibrosa» de Cézanne y «la línea creciente» del Cubismo

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

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

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

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

En ese planteamiento adquieren relevancia singular los veintidós paneles⁶⁹ (fig. 16) basados en el agrupamiento de fragmentos de reproducciones fotográficas, dibujos, bocetos y textos, y que, al margen de todo discurso lineal y evolutivo, plantean una «historia teórica» de la pintura desde el Cubismo al Suprematismo en tres bloques independientes pero, a la vez, relacionados entre sí. Como sostiene Linda S. Boersma, en esos paneles Malevich se propuso mostrar el hecho de que la pintura tiene su propio contenido y su propio desarrollo gracias al «elemento adicional» a través del cual Malevich descubrió una explicación para los cambios perceptuales en la pintura⁷⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mite describir series individuales de «acciones» y relacionarlas unas con otras⁷⁴. En otros paneles, Malevich expone otras reflexiones acerca de la pintura, más allá de sus análisis formales. Así, en el panel 9 plantea cómo el «arte nuevo» es una forma independiente de pensamiento que no sirve ni a la religión ni a las ideologías cívicas: «el arte nuevo es nuevo porque ha asumido una ideología independiente, el contenido de la cual es diferente de otras ideologías».

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

El museo portátil de Duchamp

Marcel Duchamp ilustra el paso de la lógica del *ready-made* a la del archivo en una de sus creaciones más emblemáticas, la *Boîte-en-valise* o simplemente *Valise* (1935-1941)⁷⁵, en la que convirtió, como hicieron de manera conceptualmente similar algunos artistas surrealistas (Man Ray, André Breton y Hans Bellmer) y él mismo había hecho en *Boîte* (1914) y *Boîte verte* (1934)⁷⁶, una caja o maleta portátil en una forma de «domiciliación», como llamaría Foucault, o «consignación», como lo haría Derrida, del arte, reuniendo signos, tal como plantea Enwezor siguiendo a Derrida, que «designan» la obra del artista⁷⁷ (fig. 17).

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

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

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

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

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

impresiones fotográficas en blanco y negro en el caso de sus pinturas u obras gráficas (*Desnudo bajando la escalera*, *LHOOQ*, etc.), o, en el caso de sus *ready-made* (*Fuente*) y de sus esculturas (*Fresh Widow*), miniaturas tridimensionales, además de una obra «original», entendiendo como tal una reproducción fotográfica coloreada al estarcido por el propio autor. Con posterioridad, entre 1950 y 1960, llevó a cabo seis series diferentes con un total de 280 unidades, en las que la maleta inicial es sustituida por una caja forrada con telas de colores diferentes y en las que se altera el número de elementos en su interior⁷⁸. Cada *Boîte-en-valise* incluye en la cubierta una etiqueta con el texto *De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy* (fig. 18).

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

Este trabajo resultó capital para enfatizar el rechazo de los valores románticos de genio del artista y de aura de la obra única, y cuestionó el sistema artístico de la época, que incluía tanto la institución museística como la mercantilización de la obra⁸⁰. Según Jean Suquet, supuso uno de los primeros intentos de «colapsar» la institución del museo dentro de una simple maleta⁸¹ y, como sostiene T. J. Demos, «la caja, imitando el museo, transforma el *ready-made* en una escultura y, en un segundo momento, en una repro-

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

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

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

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

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

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