

EL GIRO DE LA MEMORIA Y EL GIRO DEL ARCHIVO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS:¹

[THE MEMORY TWIST AND THE ARCHIVE TWIST IN MODERN ARTISTIC PRACTICE]¹

ANNA MARÍA GUASCH

Profesora e Investigadora · Universidad de Barcelona
Departamento de Historia del Arte
España

Resumen: En este ensayo plantearemos un nuevo giro, el del archivo que unido al de la memoria nos sitúa ante renovados diálogos pasado-presente-futuro cercanos tanto al pensamiento arqueológico de Foucault como al estratigráfico de Barthes. El archivo aparece como un *continuum* que abraza distintas prácticas desde los "Pasajes" de Walter Benjamin al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, incluyendo trabajos fotográficos en un arco que abarca desde los años veinte del siglo XX (August Sander) hasta la primera década del siglo XXI. A partir de las reflexiones de Foucault en *La arqueología del saber* (1969) y las posteriores de Derrida en *Mal de Archivo* (1995) se explican "dos máquinas de archivo", una vinculada al archivo de procedencia y caracterizado por una cierta homogeneidad y regularidad con aportaciones como la de Bernd & Hilla Becher, y otra relacionada con el psicoanálisis de Freud y con una cierta *anomía* (Richter, Boltanski) que conectaría además con el mega archivo de internet unido a la virtualidad de la red (Daniel García Andújar, Pedro G. Romero).

Palabras clave: giro del archivo, memoria, fotografía, atlas, Foucault, contrarchivo, cultura digital.

Abstract: In this essay we will present a new twist, one of archive that together with one of memory puts us in front of renewed past-present-future dialogues related closely to both the archaeological way of thinking of Foucault as well as the stratigraphic way of thinking of Barthes. The archive appears as a *continuum* that encompasses different types of practices from the "Passages" of Walter Benjamin to *Atlas Mnemosyne* by Warburg, including photographic work in a frame that ranges from the 20s in the XX century (August Sander) up to the first decade of the XXI century. Starting from the reflections by Foucault in *La arqueología del saber* [The archaeology of knowledge] (1969) and subsequent reflections by Derrida in *Mal de Archivo* [Archive disease] (1995), "two archive machines" are explained, one linked to the source archive and characterized by a certain homogeneity and regularity with contributions, like the one by Bernd & Hilla Becher, and the other related to psychoanalysis by Freud and with a kind of anomaly (Richter, Boltanski) that would also connect with the mega internet archive linked to the network virtuality (Daniel García Andújar, Pedro G. Romero).

Key words: Archive twist, memory, photography, atlas, Foucault, counterarchive, digital culture.

A un historiador del arte familiarizado con el arte actual con la consiguiente fragmentación del saber derivada de las grandes narrativas de la modernidad y de la eclosión de los discursos de las diferencias no le resultará extraño la letanía de giros que historiadores, críticos, teóricos, curadores y directores de museos utilizan para explicar el archivo poliédrico en el que se han convertido la teoría y el arte contemporáneo.

Desde el giro de la imagen de Tom Mitchell al giro cultural (Jameson), desde el etnográfico (Clifford) al documentalista, desde el giro sincrético al social o el relacional hasta el giro sincrético se entiende cómo, fuera de la dinámica teleológica y finalista de los ismos, en el arte de las últimas décadas se solapan en un *palimpsesto* numerosos rostros sin procesos de superación, destrucción, ni tampoco de deconstrucción.

En este ensayo plantearemos un nuevo giro, el del archivo que unido al de la memoria nos sitúa ante renovados diálogos pasado-presente-futuro cercanos tanto al pensamiento arqueológico de Foucault como al estratigráfico de Barthes que entiende el texto como un espacio *multidimensional* donde se entrelazan diversas estructuras, ninguna de ellas originales.

Tal como propone el título de la exposición *Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future* (Aargauer Kunsthaus)² estamos en el punto donde pasado y futuro se encuentran. Un momento en el que, después de que la modernidad de las vanguardias negase la posibilidad de recuperar el pasado, se vinculan el pasado y el futuro y se entiende la memoria como una condición para el futuro. En efecto, es nuestra capacidad de recordar y de recuperar experiencias lo que nos permite anticiparnos al futuro.

EL GIRO DEL ARCHIVO

Entendemos el giro del archivo como el suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un renovado *memorandum*. Según Benjamin Buchloh³ el archivo aparecía como un *continuum* abrazando distintas prácticas, desde los "Pasajes" de Walter Benjamin al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, desde el trabajo de fotógrafos asociados con la Nueva Objetividad alemana como August Sander a aportaciones pedagógicas como las de Malevich. El archivo, según Buchloh, explicaba también del trabajo de artistas europeos que acumulaban ingentes colecciones de fotografías desde la década de los sesenta incluyendo Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Hanne Darbobo, On Kawara y Gerard Richter, trabajos que confrontaban la homogeneidad y continuidad con la heterogeneidad y discontinuidad.



Francesc Abad, *Camp de la Bota*, 2004.

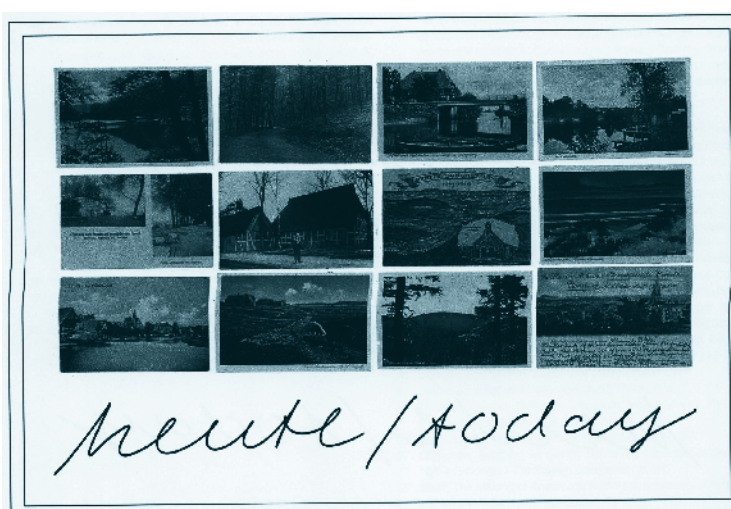
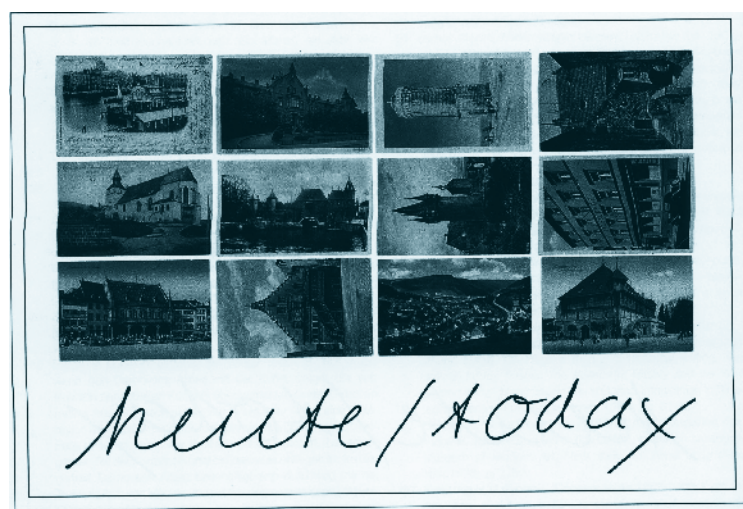
Buchloh llegó también a la conclusión de que este nuevo paradigma no podía ser entendido bajo los términos de la *vanguardia*, (asociada con los principios de inmediatez) ni de la historia de la fotografía (fotografía documental, topografía, fotoperiodismo, fotografía artística, fotografía del instante único). Por el contrario, estaría más cerca al montaje *sintagmático* (literario en algunos casos y cinematográfico en los otros) y desde el punto de vista filosófico encajaría con la Teoría de los Enunciados de Michel Foucault, el *nouvel archiviste*, propuesta en un texto fundamental como *La arqueología del saber*.⁴

En este escrito de 1969, Foucault ofrecía un modelo de conocimiento en las antípodas del modelo historicista clásico, definiendo el archivo en contraposición a la biblioteca y con ella, el corpus de nuestra tradición, un corpus resquebrajado y fragmentado en su unidad. Como sostiene Foucault, el archivo no puede ser descrito en su totalidad, no se puede describir exhaustivamente y carece de límites y emerge en fragmentos, regiones, y niveles. Es lo que Foucault denomina *enunciados*, que no

son ni una proposición ni una frase ni cualquier otra unidad de sentido y que solo aluden a la materialidad de lo dicho, al margen de todo tipo de evocación. El archivo tiene una función analítico-descriptiva que opera de un modo *local*: se trataría del enunciado más allá de la frase, del gesto del habla más allá del pensar. Todo a su vez más cerca del trabajo del arqueólogo que del historiador.

A las reflexiones de Foucault siguieron las de Derrida en *Mal de archivo* (1995),⁵ un texto que marcó el origen de la fiebre del archivo entre creadores, teóricos y comisarios a partir de los años noventa y que a nivel teórico fue seguido por el ya mencionado Benjamin Buchloh, al relacionar el *Atlas Mnemosyne* de Warburg con el *Atlas de Richter* de Hal Foster⁶ (vinculando el impulso del archivo a principios del siglo XXI con el impulso alegórico que en los años 80 había detectado Craig Owens entre las prácticas artísticas apropiacionistas), y por mí misma, al establecer en el libro *Arte y archivo 1920-2010*⁷ dos grandes categorías o *máquinas* de archivo: el archivo de procedencia, nómico, y el anómico.

En el primer caso hablaríamos de una cierta homogeneidad y continuidad vinculada al principio del nomos (o ley) mientras que en el segundo se acentúan las acciones contradictorias de almacenar, resguardar y, simultáneamente, olvidar trazos del pasado, una pulsión que informa de un principio anómico basado en la heterogeneidad y discontinuidad que se relaciona con el psicoanálisis. Según Derrida, Freud en el texto de 1925 “Notiz über den Wunderblock” (“Nota sobre el bloc mágico”) presentó una precisa descripción de la psique en forma de archivo basada en el 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 que uno puede hacer en el bloc mágico. El bloc (tabla, pizarra) podría en efecto ser considerada una *máquina de archivo* incorporando el impulso de *preservación* a través de actos de inscripción y, al mismo tiempo, el de destrucción, olvido, amnesia o borrado.



© Hanne Darboven Heute, de la serie Menschen und Landschaften, 1999.

ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DEL ARCHIVO

Bajo el concepto de nomos, por ejemplo (archivo de procedencia según el cual el origen debe primar por encima del significado), podemos entender el proyecto de Bernd y Hilla Becher, que desde 1957 construyeron un archivo en forma de inventario de edificios procedentes del pasado vinculado a la revolución industrial. Imágenes que se clasifican según tipologías (torres o tanques de agua altos hornos, depósitos de agua, gasómetros, silos y torres de refrigeración, en función de distintos criterios: el funcional, el estructural y el formal).

Y en el rostro opuesto de Becher, el amplio proyecto de Gerhard Richter iniciado en 1962 y todavía activo en la actualidad con más de 5.000 documentos fotográficos en blanco y negro y en color, enfatiza la irregularidad que nos sitúa en el “reino universal de la anomia” con ejemplos desde el *Atlas Mnemosyne* de Warburg hasta el proyecto de archivo on line de The Atlas Group, es decir, con recorridos transversales a lo largo del tiempo y el espacio. Todo a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes. Como sostiene Buchloh, las imágenes del *Atlas* de Richter “al mismo tiempo que generan significados, desintegran lecturas”, descomposición que inevitablemente conlleva al “reinado universal de la anomia”, o de la falta de normas.

Dentro de este mismo proceso de anomia destaca también la aportación de Christian Boltanski en una serie de trabajos que conjugan la fascinación de la estética del archivo con el componente esencial de la memoria entendida como un hecho cultural antropológico y existencial. Una memoria que adquiere presencia a través de los fósiles de algún pasado, de objetos encontrados, de la cotidianidad y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos y una clara objetualización del sujeto-individuo. Tal como afirma el propio autor: “Prefiero trabajar en la transición del individuo al objeto (...) en este paso del presente a algún

momento del pasado”.⁸ En la serie de instalaciones (1990-1991) *Les suisses mortes* (1990-1991) el artista se sirve de un uso más literal del dispositivo archivo (cajas de galletas de estaño oxidado llenas con objetos) que funcionan como cajas de archivo en clara alusión al Holocausto, a la muerte, a la ausencia de seres queridos, sean los inmediatos, sean los seres humanos desaparecidos en condiciones inhumanas.

EL IMPULSO DEL ARCHIVO Y LA POSMODERNIDAD

No obstante, como sostuve en una entrevista para la revista *Exit Express* publicada recientemente, a pesar del importante papel de la estrategia del archivo en el arte a lo largo de los sesenta y los ochenta, es a partir de los noventa cuando el archivo se descubre como un *modus operandi* en clara sintonía con la inclinación posmoderna por los pequeños relatos, por la fragmentación del saber en sintonía con la posmodernidad que colocó el pasado y la memoria como preocupaciones centrales de las sociedades occidentales y no occidentales.⁹ Ello quedó constatado en la que fue primera muestra de archivo, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, un diálogo de artistas norteamericanos y europeos entre las décadas de los años sesenta y noventa, Ingrid Schaffner explicó en el catálogo cómo la noción de *almacenamiento* hacía referencia tanto a la memoria (cosas guardadas como recuerdos) como a la historia (información salvada y resguardada) sin olvidar lo virtual o inmaterial como el casi ideal archivo para preservar y guardar el material cultural. Y lejos de privilegiar una única noción de almacenamiento, la exposición podía leerse como un conjunto de objetos o cajas con los que se simulaban tres lugares de almacenamiento: el museo-depósito, el archivo-biblioteca y el estudio del artista: “Todo el mundo colecciona. Algo o nada. Una y otra vez. En ocasiones conscientemente, otras sin predeterminación. Pero ¿qué le ocurre al objeto una vez es escogido, coleccionado, empaquetado, almacenado, depositado o indexado? ¿Qué es lo más importante para el coleccionista: recordar el pasado o preservarlo para el futuro? ¿Cuál es la conexión entre la colección y el arte?”. Estas eran algunas

de las cuestiones planteadas en el texto del catálogo. De ahí que el acto de coleccionar se viera como un intento de detener el vertiginoso paso del tiempo, como un acto defensivo para reducirle miedo al futuro o como una manera de enfrentarse con lo no predecible.

Hay, en efecto, múltiples estrategias por las que la noción de archivo se manifiesta y se expande entre distintas prácticas contemporáneas con artistas que tanto recurren a archivos encontrados (en internet o en archivos policiales), a archivos contruidos, a archivos ficticios, a archivos públicos y también privados. También se da el caso que para un buen número de artistas el recurso al archivo se desplaza más allá del territorio occidental en el que había surgido y desarrollado y empieza a ser utilizado en clave poscolonial en contextos periféricos con el fin de inscribir narrativas y memorias locales en los galopantes procesos de globalidad. Para Vivan Sundaran de India, R. Rennó de Brasil, F. Bryce o Milagros de la Torre de Perú, entre otros, el recurso al archivo viene determinado por la manera en que los depósitos de materiales y registros reflejan procesos históricos, en ocasiones unidos a historias de colonización, otras de guerras civiles y conflictos bélicos diversos y en la mayoría de los casos de lugares marcados por ciertos traumas y rupturas históricas unidos a narrativas de resistencia, desarraigo y procesos de victimización. Artistas que se valen del archivo para señalar sus fisuras y sus paradojas. Es cuando hablaríamos del *contra archivo* en sintonía con el título del seminario *Archive / Counter Archive* (2009)¹⁰ y de cómo los artistas entablan narrativas coloniales tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, cómo establecen las diferentes relaciones con el poder a través del archivo o la manera en que nuevas formas y tecnologías de archivo pueden ofrecer posibilidades para el archivo y para los artistas.

Y es también desde finales de los años noventa que parece que el medio ideal del archivo sea el mega archivo en internet, la red electrónica, que obliga a un desplazamiento del *espacio-archivo* unido al objeto, a

la arquitectura, al *tiempo-archivo* unido a la virtualidad de la red. De ahí la referencia a la información inmaterial que sigue una racionalidad distinta respecto a los sistemas de memoria material. Es en el marco de esta nueva cultura de la memoria vinculada a la *cultura digital* y del archivo que desde 1994 hasta la actualidad algunos artistas como Muntadas, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, The Atlas Group y Daniel García Andújar, entre otros, nos sitúan ante un concepto de *archivo digital* en plena era de una nueva tecnología de la *memoria-cultura* que busca nuevos diálogos entre tecnología digital, recolección y archivación.

Y siempre con obras que más allá de sus específicas temáticas, han transformado profundamente la naturaleza del archivo que de un conjunto de objetos (carpetas, libros, obras de arte) almacenados en distintos lugares, se convierte en un continuo flujo de datos, al margen de toda geografía o contenedor, sin ningún tipo de restricción temporal.

CONCLUSIÓN

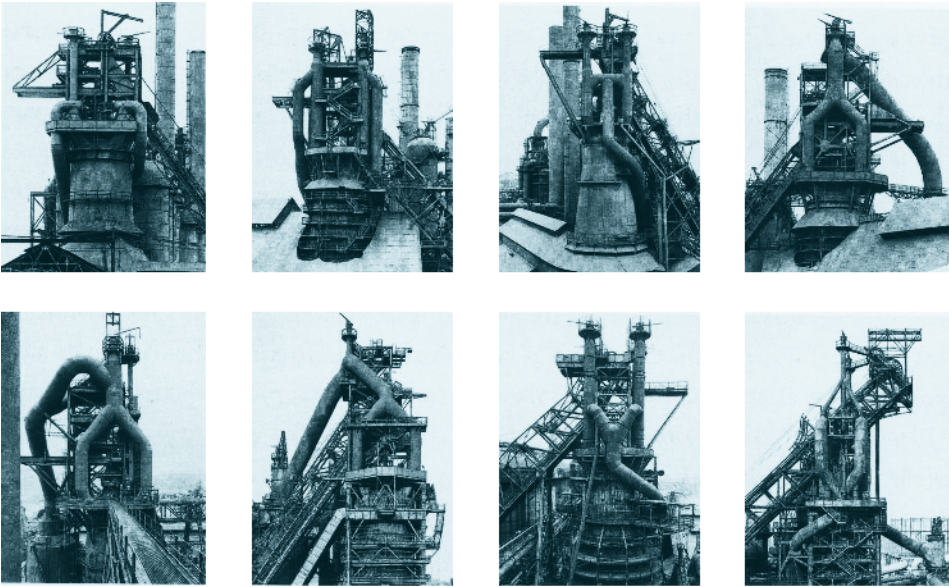
Y así podríamos seguir con otras muchas diversas prácticas de archivo, prácticas que nos sitúan ante un nuevo prototipo de artista que se sitúa en un paradójico status: su relación con el tiempo y su propuesta de volver la mirada al pasado para proyectarla en el futuro desde el presente. Ya no estamos ante un artista interesado en el pasado, como ocurría con el pintor de historia decimonónico, ni estrictamente con el presente y el futuro, sino más bien ante un artista como un *nuevo memorialista*, interesado en la recuperación de la memoria en relación al pasado pero buscando una nueva lógica de la representación cultural que se desliga claramente de la historia como progresión lineal y finalista en la búsqueda de historiografías alternativas más allá del canon occidental.

Anna María Guasch es catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y crítica de arte. Desde 1994 hasta la actualidad su investigación gira en torno al estudio de los procesos creativos del arte internacional de la segunda mitad del siglo xx. De sus publicaciones de este período destacan: *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995* (Barcelona, 1997); *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Madrid, 2000); *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995* (Madrid, 2000); *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo* (Murcia, 2006); y su más reciente publicación: *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (AKAL, Madrid, 2011).

Anna Maria Guasch is a History of Art professor at the University of Barcelona and art critic. Since 1994 until today her research revolves around the study of creative processes of international art of the mid-20th century. Some of her publications that stand out are: El arte del siglo XX en sus exposiciones [20th century art in its exhibitions]: 1945-1995 (Barcelona, 1997); Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones [Postmodern art manifestos. Exhibition texts] 1980-1995 (Madrid, 2000); El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural [The latest art of the 20th century. From postminimalism to multicultural]: 1968-1995 (Madrid, 2000); La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo [Criticism with a dialogue. Interviews on art and modern thinking] (Murcia, 2006) and her most recent publication Arte y Archivo 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades [Art and Archive 1920-2010, Genealogies, typologies and discontinuities] (AKAL, Madrid, 2011).



© Darboven **histcult.** Hanne Darboven, Kulturgeschichte 1880-1983, 1980-1983.



© Becher Blast. Gerhard Richter, Atlas, paneles 1-8.

1. La investigación previa a este artículo se realizó en el marco del proyecto de investigación Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global; Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos. HAR 2010-17403. Ministerio de Educación y Ciencia y Universidad de Barcelona.

2. Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future (cat. exp.), Aargauer Kunsthau, Aarau (Suiza), 21 agosto-7 noviembre 2010.

3. Benjamin Buchloh, "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe", Deep Archive Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art, New York, P.S.1 Contemporary Art Center and Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp. 50-60. Un nueva version de este texto se publicó en la revista October, 88, Primavera, 1999 con el título "G. Richter's Atlas: The Anomic Archive", pp. 117-145.

4. Michel Foucault, L'Archéologie du savoir, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: La arqueología del saber, México DF, Siglo XXI, 2003).

5. Jacques Derrida, Mal d'archive: une impression freudienne, París, Galilée, 1995 (ed. cast.: Mal de archivo: una impresión freudiana, Madrid, Trotta, 1997). El origen de este texto fue una conferencia impartida el 5 de junio de 1994 con el título "Le concept d'archive. Una impression freudienne" en el Coloquio International Memory: The Question of Archives en el Freud Museum de Londres.

6. Hal Foster, "The Archival Impulse, October, 110, Otoño, 2004, pp. 3-22.

7. Anna Maria Guasch, Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2011.

8. Gilbert Lascault, Boltanski sourvenance, París, L'ecchoppe, 1998.

9. Alberto Sánchez Balmisa, "Entrevista con Anna Maria Guasch. Claves para entender el archivo", Exit Express, 58, abril-mayo 2011.

10. Nos referimos a la exposición, seminario y proyecto web titulado Archive /Counter Archive que se propuso ofrecer renovados diálogos en las relaciones entre el arte contemporáneo y el archivo. (Monash Centre, Prato, Italia, julio de 2009).