

El artista como *le nouvel archiviste*: archivo, historia y contemporaneidad

Anna María Guasch¹

Recibido: 29 de enero de 2022/ Aceptado: 10 de abril de 2022

Resumen. En este texto partimos de la base de que una parte de los artistas contemporáneos interesados por el paradigma del «archivo» podrían ser calificados de «nuevos archivistas» (de la misma manera que Deleuze bautizó a Foucault como *le nouvel archiviste*) en el sentido de que su interés por el pasado y por la historia no se plasma a través de un conjunto de proposiciones sino por los enunciados, un conjunto de multiplicidades carentes de toda construcción lingüística regular. Artistas que, como Antoni Muntadas, Hans Peter Feldmann, Alfredo Jaar, Francesc Abad o Stefanos Tsivopoulos, entienden los archivos como lugares para formalizar contra-narrativas y muestran su interés por distintos procesos históricos vinculados a guerras civiles, dictaduras, injusticias sociales, censura, sostenibilidad ambiental, etc., asumiendo el abandono de los procesos interpretativos pero en ningún caso renunciando a la creación de formas narrativas y escenarios futuros.

Palabras clave: archivo; enunciado; historia; memoria; arqueología; Foucault; Derrida; censura; temporalidad.

[en] The Artist as *le nouvel archiviste*: Archive, History and Contemporaneity

Abstract. The text asserts that some of the contemporary artists interested in the «archive» paradigm could be described as «new archivists» (in the same way that Deleuze baptized Foucault as *le nouvel archiviste*), in the sense that their interest in the past and in history is not expressed through a set of propositions but through statements, multiplicities devoid of any regular linguistic construction. Artists such as Antoni Muntadas, Hans Peter Feldmann, Alfredo Jaar, Francesc Abad or Stefanos Tsivopoulos understand archives as places to organize counter-narratives and show their interest in different historical processes linked to civil wars, dictatorships, social injustices, censorship, environmental sustainability, etc. They all assume the abandonment of interpretive processes and a gradual disinterest in subjectivism, but in no case they give up the creation of narrative forms and future scenarios.

Keywords: archive; statement; history; memory; archaeology; Foucault; Derrida; censorship; temporality.

Sumario: 1. El artista contemporáneo o le nouvel archiviste. 2. El archivo como lugar entre pasado y presente. Algunas tipologías de archivo entre los artistas contemporáneos. 2.1. Tipología 1. Archivo y censura. 2.2. Tipología 2. El archivo como contraimagen. 2.3. Tipología 3. Archivo entre la memoria y el testimonio. 2.4. Tipología- 3. Conflicto de intereses. 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Guasch, Anna María (2022). El artista como *le nouvel archiviste*: archivo, historia y contemporaneidad, en *Anales de Historia del Arte* nº 32 (2022), 373-388.

¹ Universitat de Barcelona (UB)
E-mail: aguasch@ub.edu

En 1970 Gilles Deleuze, en el texto que publicó como recensión a *La arqueología del saber* de Michel Foucault, bautizó a este como *le nouvel archiviste*:

El nuevo archivista no se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases. Desdeñará la jerarquía vertical de las proposiciones que se escalonan unas sobre otras, pero también la lateralidad de las frases en la que cada una parece responder a otra. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que, por lo demás, no se podía aprehender: los enunciados².

Según Deleuze, el «nuevo archivista» se separa radicalmente de los «otros» archivistas y se ocupa de los enunciados, un conjunto de multiplicidades carentes de toda construcción lingüística regular. Unos enunciados que el propio Foucault definirá como «raros» de hecho y de derecho: son inseparables de una ley. Así, mientras uno puede concebir tantas proposiciones como quiera en tanto en cuanto una frase niega otras, impide otras, contradice o reprime otras frases forzando un discurso oculto favoreciendo la interpretación, en cambio en el campo de los enunciados no existe un contenido virtual o latente que multiplique su sentido. En efecto, como sostiene Foucault en *La arqueología del saber*, en los enunciados no existe lo posible ni lo virtual; todo es real, toda realidad está manifiesta: sólo cuenta lo que ha sido formulado:

ahí, en tal momento, y con tales lagunas, generando un espacio de fragmentaciones inusitadas, una forma lacunar y fragmentada que hace que, en materia de enunciados, uno se asombre no sólo de que se digan pocas cosas, sino de que estas pocas cosas puedan ser dichas³.

Un enunciado siempre representa una emisión de singularidades que se distribuyen en un espacio en el que apenas tienen cabida los términos de creación, comienzo o fundamento.

Siguiendo con Foucault, no hace falta ser alguien para producir un enunciado, y el enunciado no remite a ningún *cogito* ni sujeto trascendental que lo haría posible, ni a un Yo que lo pronunciaría por primera vez, ni al Espíritu del Tiempo que lo conservaría, lo propagaría y recuperaría⁴. El enunciado no se explica por singularidades sino por repeticiones. Un enunciado siempre se define por una relación específica con «otra cosa» del mismo nivel que él. Esta «otra cosa» puede ser un enunciado, pero en última instancia, es esencialmente otra cosa que el enunciado: es un «afuera». El enunciado es en sí mismo repetición, aunque lo que repita sea otra cosa, que, sin embargo «puede ser extrañamente semejante y casi idéntica a él»⁵.

Con respecto al pensamiento hermenéutico clásico, Foucault en su *La arqueología del saber* se opondría, según Deleuze, a las dos principales técnicas empleadas por los «archivistas»: la formalización y la interpretación, y adelantaría, nuevas

² Deleuze, G. (1987). *Foucault*. (J. Vázquez Pérez, trad.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós (Original en francés, 1986), 27-28.

³ Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, trad.), México: Siglo XXI, 157 (Original en francés, 1969).

⁴ *Ibid.*, 188.

⁵ *Ibid.*, 114-117.

ideas. Frente a la concepción del sujeto clásica que tiene la característica de una primera persona con la que comienza el discurso, el enunciado sería una función anónima que sólo deja subsistir al sujeto en tercera persona y como función derivada. Y aportaría una estrategia para separar la función del historiador y su manera de abordar el pasado de la del archivista y su apuesta por el archivo como sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares⁶.

El archivo es también lo que permite que las «cosas dichas» no se depositen azarosamente y de un modo amorfo, sino que se ordenen de acuerdo a sus singularidades específicas, a diferentes formas de acumulación y conexión. El archivo no se puede describir exhaustivamente y carece de límites, ya que se da por fragmentos, regiones y niveles. Su función no es unificar «todo lo que ha sido dicho» en una época dada, sino más bien analizar los discursos en su existencia múltiple, describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tendría así una función analítica y descriptiva que operaría de modo «local»; es imposible construir el archivo de la totalidad, de ahí que sólo se puedan hacer aproximaciones fragmentarias. Y esta función en ningún caso se interesaría por la «interpretación» de los documentos, ni tampoco abordaría la historia de las ideas según un pensamiento evolucionista y progresivo⁷. Porque, más que una escritura del pasado, la arqueología es una «reescritura» de la historia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del «nuevo historiador» no consiste entonces en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente⁸.

1. El artista contemporáneo o *le nouvel archiviste*

El paradigma del archivo nos servirá para explicar el trabajo de una serie de artistas contemporáneos (Antoni Muntadas, Francesc Abad, Hans Peter Feldmann, Alfredo Jaar, Stefanos Tsivopoulos) que, como Foucault, desafían al historiador y al archivista convencional y asumen el papel de *le nouvel archiviste*. Creadores que muestran su interés por distintos procesos históricos (vinculados a guerras civiles, dictaduras, injusticias sociales, censura, desigualdades, insostenibilidad ambiental, entre otros), asumiendo el abandono de los procesos interpretativos y un gradual desinterés por el subjetivismo, pero en ningún caso renunciando a las creación de un «discurso».

Es en este «antisubjetivismo» que las distintas prácticas de archivo suponen no sólo reescribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento entre distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista. Y que a la vez suponga una superación del archivo como origen tipológico y registro del tiempo contingente, es decir, del archivo «de procedencia» del siglo XIX⁹.

En este doble desafío se centra buena parte del debate en torno a las obras de prácticas archivísticas desde principios del siglo XXI. Ernst van Alphen habla de

⁶ Deleuze, G. (1987) op. cit., 41.

⁷ Foucault, M. (1994). *Dits et écrits (1954-1988)*, 1. (Eds. D. Defert y F. Ewald). París: Gallimard, 595.

⁸ Foucault, M. (2003) op. cit. 234-235.

⁹ Guasch, A. M. (2011), *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 46.

un «giro posmoderno de la ciencia archivística», exponiendo cómo la función de la ciencia archivística en un mundo posmoderno obligaría a los «archiveros» a replantearse su disciplina y su práctica. Así, en lugar de referirnos a los registros archivísticos como objetos físicos estáticos o como productos pasivos de la actividad humana o administrativa o de referirnos a los «archiveros» como guardianes pasivos del legado heredado, con el cambio de paradigma, pasarían a ser considerados como agentes activos que conforman la memoria cultural y social contemporánea¹⁰.

Es lo que ya en los años noventa del siglo XX se conoció como la «fiebre del archivo» o «el impulso del archivo» que en parte se alimentó no sólo de las teorías de Foucault, sino de las de Jacques Derrida. Fue Derrida el que en la conferencia titulada *Le concept d'archive. Une impression freudienne*¹¹ buscó dar respuestas a preguntas como ¿por qué reelaborar hoy en día un concepto del archivo en una sola y misma configuración, a la vez, técnica y política, ética y jurídica? O ¿no es preciso distinguir el archivo de aquello a lo que se le ha reducido con demasiada frecuencia, la experiencia de la memoria, y el retorno al olvido, pero también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas, la búsqueda del tiempo perdido?

Esta conferencia fue el preludeo del texto *Mal d'archive: une impression freudienne* (1995)¹², que a su vez puso en la palestra el paradigma del archivo, cuyos inmediatos seguidores entendieron las más de las veces como un ejercicio de «apropiación posmoderna» que tenía uno de sus pilares en el primer tercio de siglo en el Walter Benjamin de *One-Way Street and Other Writings*, cuya versión inglesa se publicó en 1979 o *Arcades Project*¹³, publicado en inglés en 1999.

En este texto Derrida señaló cómo la noción de archivo se podía relacionar con la teoría del psicoanálisis de Freud¹⁴ llegando a la conclusión, a partir de la analogía entre inconsciente y memoria, de que el psicoanálisis debería ser considerado como una teoría del archivo. 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 techno-ciencia del archivo: ¿Podría, se pregunta Derrida, 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

¹⁰ Van Alphen, E. (2014). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios* (A. Fernández Lera, trad.), Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 15. (Original en inglés, 2014).

¹¹ Derrida pronunció su conferencia el 5 de junio de 1994 con el título *Le concept d'archive. Une impression freudienne* en el Coloquio Internacional *Memory. The Question of Archives* organizado por René Major y Elisabeth Roudinesco, En la organización del evento participaron la Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art de Londres. La conferencia se publicó con el título *Mal d'archive: une impression freudienne* en 1995 (París: Galilée). Hemos consultado la edición castellana: Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, trad.). Madrid: Trotta.

¹² Derrida, J. (1997). op.cit., 23.

¹³ Benjamin, W. (1979). *One-way street, and other writings*. Londres: NLB; y Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project* (preparado sobre la base del volumen alemán *Das Passagen-Werk* editado por Rudolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982). Cambridge, Mass: Belknap Press (Ed. cast.: *Libro de los Pasajes* [2005]. Madrid: Akal).

¹⁴ Con anterioridad a dicha conferencia, en 1967 Derrida había escrito un texto sobre Freud y la escritura: *Freud et la scène de l'écriture* (1967). En *L'Écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 293-340.

mágico»?¹⁵ Pregunta interesante la que desarrolla Derrida en 1994, pero que parece superada por las propias generaciones tecnológicas de la pizarra mágica.

Según Derrida, si a finales del siglo XIX o principios del siglo XX el archivo se podía visualizar a través de la imagen de un espacio polvoriento o como un repositorio de inertes artefactos históricos, en los años noventa las propuestas de archivo empezaron a actuar como un sistema discursivo activo que establecía 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. Quizás¹⁶.

En este modelo tipológico de conocimiento que según Vanda Zajko¹⁷ ha propuesto Derrida, la dimensión de temporalidad implícita no está definida ni define una progresión lineal que desde el pasado alcanza el presente y 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.

2. El archivo como lugar entre pasado y presente. Algunas tipologías de archivo entre los artistas contemporáneos

Esta vuelta al archivo en su doble dimensión foucaultiana y derridiana que algunos califican como «impulso»¹⁸, otros como «fiebre»¹⁹ se viene plasmando en trabajos de artistas contemporáneos globales que se valen del archivo no únicamente para salvarguardar el pasado o actuar contra las formas contemporáneas de amnesia sino como un «lugar» donde la sutura entre pasado y presente se localiza en una indeterminada zona entre acción e imagen, documento y monumento²⁰.

Como sugiere Mark Godfrey²¹, las diferentes estrategias de archivo ejecutadas por algunos artistas han hecho posible repensar el legado de la pintura de historia que, desde su centralidad en el arte del siglo XIX, había sido marginalizado por las prácticas artísticas contemporáneas. Efectivamente, desde la década de 1960 se

¹⁵ Derrida, J. (1997) op. cit., 32.

¹⁶ Ibid., 6.

¹⁷ Vanda Zajko, W. (1998). Myth as archive. *History of Human Sciences*, 4, 109.

¹⁸ Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.

¹⁹ Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography. Enwezor, a partir de las relaciones entre archivo, documento y fotografía, exploró las estrategias conceptuales usadas por los artistas para transformar los modelos de archivo documentales en reflexiones sobre la condición histórica, en una dialéctica estructurada entre las tradiciones humanistas y las no humanistas.

²⁰ Enwezor, O. (2008). Archive Fever: Photography between History and the Monument. En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 46-47.

²¹ Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. *October*, 120, 140-141.

multiplican los intentos artísticos de superar las contingencias del presente estricto y de la «neutralizante abstracción» para reconsiderar la «representación histórica» no desde un punto de vista conmemorativo, sino acusador de las fisuras que lo conmemorativo puede asumir en un mundo mediado por la fotografía periodística. Apunta también Godfrey al respecto que a partir de fines de los años setenta la investigación y la representación histórica son prioritarias para aquellos artistas que se valen de las distintas tipologías o estrategias de archivo para reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y representa de manera amplia en la cultura contemporánea. Y también para establecer conexiones entre acontecimientos y objetos para unir archivo y memoria²².

Tal como sostienen Joan Schwartz y Terry Cook²³, mientras el archivista positivista heredero del siglo XIX aceptaba la noción de archivo como una acumulación neutra y mecánica de información, el interés por el archivo por parte de los artistas actuales los convierte en analistas culturales que conciben el archivo como lugar de almacenamiento de información y, en especial, como fuente de conocimiento y poder esencial en la identidad personal y la memoria social y cultural. Y aunque en el archivo muchas veces pueden encontrarse hechos o verdades en su puro registro documental, el archivo puede ser también un lugar que «conforma y produce activamente las identidades de las personas que registra»²⁴.

El recurso al archivo por parte de un grupo de artistas contemporáneos implicados en lo social y testimonial surge en último término de la necesidad de dotar de una nueva dimensión y registro a la función narrativa, debilitada con la crisis de los metarrelatos en el seno de la posmodernidad. El artista como «el nuevo archivista» busca activar la «función archivo» más allá de la «función narrativa» que ha alimentado la historia clásica para dotar así al archivo de una forma simbólica y cultural. Una forma que a veces apunta a fronteras, historias no canónicas, historias censuradas, historias nunca contadas y discursos más cercanos a la memoria que a la historia.

2.1. Tipología 1. Archivo y censura

Algunos artistas, como se puso en evidencia en la exposición *Global Control and Censorship*²⁵, partiendo de las teorías de Foucault tanto en su concepto «a priori histórico» como en su texto *Surveiller et punir*, sostienen las tesis de que la vigilancia y la censura están íntimamente relacionadas y no pueden ser vistas separadamente. Y que el «aparato de vigilancia» siempre se vale del miedo como el instrumento más efectivo:

Desde el Olimpo al Viejo Testamento, de los Faraones a la Inquisición, en todas las religiones y sistemas de gobierno, desde la antigüedad hasta el presente, los sistemas de vigilancia siempre han hecho referencia a Dios Todopoderoso o a los

²² Ibid., 143.

²³ Schwartz, J. y Cook, T. (2002). Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance. *Archival Science*, II/3-4, 1-19.

²⁴ Wallen, J. (2009). Narrative Tensions: The Archive and the Eyewitness. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, VII/2, 267.

²⁵ Sereche, B. (2008). *Global Control and Censorship* (2018). Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media.

dioses. El control total de los individuos siempre tiene lugar preventivamente en forma de auto-censura resultante del miedo²⁶.

Desde este punto de vista, aunque más cercano a las teorías del *a priori* foucaultiano, tendríamos que referirnos a un proyecto particular en la trayectoria de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), *The File Room* (1994) (fig. 1). La burocracia institucional está presente en el hacer creativo de Antoni Muntadas, cuyo concepto de archivo supone un desplazamiento en su función desde el almacenamiento al intercambio, que de este modo se convierte en la principal función archivista. Este cambio de orientación del concepto de archivo se evidencia en el interés de Muntadas por poner en evidencia lo sórdido de los espacios de poder institucionales, y por establecer los distintos mecanismos en la percepción de contextos sociales, como ocurrió en las nueve versiones (1989-1993)²⁷ de *Stadium*, reflexión sobre la naturaleza del espectáculo a partir de un espacio híbrido, mezcla de anfiteatro, circo y arena.



Figura 1. Antoni Muntadas, *The File Room*, Chicago Cultural Center, Chicago, 1994

En el marco de este grupo de instalaciones interesadas por las tácticas de los *mass media*, en una posición fronteriza entre el periodismo y la publicidad, la noticia y el sensacionalismo, la política y el entretenimiento, en 1994 Muntadas acometió el proyecto *The File Room* para estimular el diálogo y el debate en torno a temas como la censura y el archivo, desarrollado tanto a partir de la dimensión física del archivo (el lugar del archivo) como de su presencia metafórica (el significado del archivo y su relación con la censura). Una obra, *The File Room*, en la que el autor plantea la

²⁶ Ibid., 7.

²⁷ *Stadium I*, Banff, Walter Phillips Art Gallery, The Banff Center, 1989; *Stadium II*, Manchester, Corner House, 1989; *Stadium III*, Ikon Gallery, Birmingham, 1989; *Stadium IV*, Vancouver, Charles H. Scott Gallery, 1990; *Stadium V*, Nueva York, Kent Fine Arts, 1990; *Stadium VI*, New Orleans, Contemporary Art Center, 1991; *Stadium VII*, Santa Barbara, California, Santa Barbara Museum of Art, 1991; *Stadium VIII*, Valencia, IVAM, 1992; *Stadium IX*, Berlín, Kunst-Werke, 1993.

asociación funcional entre arquitectura e instalación para desarrollar el concepto de archivo en tanto que método alternativo de coleccionar, procesar y difundir información estimuladora del diálogo crítico en torno a la censura con el fin de que la manipulación cultural que esta práctica represiva supone no sea borrada de la memoria ni aniquilado el recuerdo de su existencia.

La voluntad de Muntadas de denunciar la censura se produce a raíz de una invitación para llevar a cabo un proyecto sobre «archivo de la censura» utilizando los recursos del espacio virtual, interactivo y multimedia de la red. Es así cómo surgió *The File Room*, en el Chicago Cultural Center de Chicago donde Muntadas situó una construcción cerrada (un «entorno») con 138 ficheros de metal negro, que incluían 552 armarios-archivo y siete ordenadores Macintosh equipados con Mosaic, una modalidad del software hipertexto que conecta vídeo, audio e información textual, unidos a una memoria-archivo de datos central. Desde cada uno de los terminales los espectadores tenían acceso a distintos casos de censura (400 el día de su inauguración) en función de cuatro categorías: origen geográfico (país), período histórico (que cubría 2400 años desde 399 a.C., cuando Sócrates fue declarado culpable de corrupción por la Asamblea, hasta 1994), tipo de censura (religiosa, ideológica, etc.), y distintos medios expresivos (música, pintura, escultura, cine, etc.). Un ordenador dispuesto en el centro de la sala permitía a los visitantes introducir sus propios casos de censura dentro de la memoria principal. Con todo, el conjunto, más que como una enciclopedia de la censura, se concibió como un instrumento que permitía discutir la censura en sí misma así como las razones «contextuales» que la sustentan, ya que, como afirma Muntadas, «la censura es más sofisticada, también porque los censores son más conscientes y utilizan todos los medios de los que disponen para no hacerla demasiado evidente, para camuflarla y continuar ejerciendo el poder»²⁸.

Como sostuvo Muntadas en 2004,

originariamente la instalación tenía dos sustantivaciones esenciales, primero como metáfora y dispositivo visual para introducir perceptualmente el verdadero tema del proyecto –la censura cultural alimentada por un contexto político y social, por la historia, la tecnología e incluso la geografía– y segundo, como un medio de acceder a Internet no demasiado extendido en aquellos momentos, a principios de los años noventa²⁹.

Partiendo de este supuesto, *The File Room* no puede ser completada, ya que persiste la necesidad social de convertir imágenes invisibles en visibles y textos censurados en legibles. Como otras esculturas sociales, *The File Room*, planteada metafóricamente en un decorado que evoca los lugares claustrofóbicos de Kafka, proyecta al espectador en una cuarta dimensión: la del espacio y tiempo de Internet. En sintonía con las teorías de Hans Magnus Enzensberger³⁰ sobre el uso de la tecnología interactiva como instrumento de expresión cultural y política, se puede concluir que *The File Room* invita a reflexionar no sólo sobre los usos sociales y políticos de las

²⁸ Muntadas, A. (2003). A propos de *The File Room* d'Antoni Muntadas (entrevista con Christophe Kihm). *Art Press*, 9, 26-29.

²⁹ Muntadas se refiere a esta instalación como una «escultura social» (utilizando la misma terminología que Joseph Beuys) que adquiere sus significados a través de esfuerzos de instituciones, organizaciones e individuos.

³⁰ Enzensberger, H. M. (1974). *The Consciousness Industry*. Nueva York: Seabury Press, 121.

nuevas tecnologías, sino sobre cómo la censura es y seguirá siendo elemento clave en la instrumentación del poder³¹.

The File Room podría crear, además, una analogía con el «a priori histórico» de Foucault, en tanto en cuanto sería también un conjunto formado por un sistema (el archivo) y un subsistema (el enunciado, los objetos discursivos, la censura en una palabra). Un «a priori» que daría cuenta no de una historia ya dada, sino más bien de las discontinuidades, las grietas abiertas en su diversidad que siempre remiten a una historia particular (suma de datos sobre censura) y nunca a una historicidad general (una historia articulada sobre la censura). Aquí lo que cuentan son los modos de funcionamiento del discurso, y específicamente, de los enunciados.

2.2. Tipología 2. El archivo como contraimagen

Dentro de este paradigma del archivo, otro grupo de artistas se sirven de las imágenes del fotoperiodismo para crear contraimágenes o imágenes antagónicas con las que desarticular la objetividad del documental. Y ello en relación directa con los grandes problemas o guerras globales, como la de Irak y la de Afganistán, junto a otras crisis globales; imágenes que deben ser leídas como aproximaciones analíticas y críticas a esta permanente y ubicua cultura de la guerra generada a raíz del fin de la Guerra Fría y de los ataques del 11 de septiembre de 2001.

Bajo este enfoque habría que situar algunas exposiciones como *BILD-GEGEN-BILD. Image Counter Image* (2012)³², que se centró en las imágenes de los conflictos armados del período comprendido entre la primera Guerra del Golfo (1990-1991) y 2012, no entendidas como dobles o simples transparencias de lo ocurrido, tal como aparecían en televisión, en los medios impresos y en Internet, sino como un nuevo objeto: fotografiar es enmarcar, y enmarcar es excluir. Estas imágenes no se presentaban aisladas sino a la luz de otras imágenes, en lo que Clément Chéroux denominó «intericonicidad»³³ en el sentido de buscar una cierta complicidad en las relaciones entre la representación en sí misma y el acontecimiento representado. Harun Farocki, Omer Fast, Hans-Peter Feldmann, Monika Huber, Alfredo Jaar, Langlands & Bell, Trevor Plagen, Thomas Ruff, Roy Samaha, Ahlam Shibli, Sean Snyder o Thomson & Craighead, con sus «contraimágenes» (o imágenes para reflexionar sobre las prácticas en la prensa y en los medios de comunicación de masas) de distintos acontecimientos bélicos, se plantearon cuestiones como: ¿Qué acontecimientos son presentados en forma de imágenes y cuáles no? ¿Hasta qué punto es informativa una imagen por sí misma? ¿Qué declaraciones hacen las imágenes, y en qué medida estas se cumplen? ¿Cómo se relacionan las imágenes unas con otras?

En esta manera de entender el archivo habría que situar algunos de los trabajos del artista alemán Hans Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941), como por ejemplo la obra *9/12 Front Page 2001* (100 periódicos), un archivo de 100 portadas de periódicos en el que, como en otras obras del artista como *Porträt. 50 Jahre einer Frau*, éste apuesta por la organización repetitiva de fotografías de archivos, sea a través de estructuras próximas al sistema reticular, sea agrupadas en archivos semejantes

³¹ Buccellato, L. (2007). Conversación con Antoni Muntadas. En el catálogo de la exposición *Muntadas / BS.AS. Atención: La percepción requiere participación*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 130-131.

³² Enwezor, O. (Ed.) (2012). *BILD-GEGEN-BILD/ Image Counter Image*. Múnich: Haus der Kunst.

³³ Dander, P. (2012). *Image Counter Image*. En *BILD-GEGEN-BILD. Image Counter Image*, 11.

a los álbumes. Casos en que, como sostiene Sven Spieker³⁴, el uso del archivo se acerca al de la “base de datos”, es decir, a un concepto modular –todos los elementos pueden ser reagrupados en cualquier momento– alejado del orden original que el archivista generalmente adopta y preserva. Más que una secuencia lineal de momentos, lo que interesa entonces es la posibilidad de su combinación y concatenación. En esta instalación, Feldmann coleccionó 151 portadas de periódicos de todas las partes del mundo fechadas el 12 de septiembre de 2001, el día después del ataque de las Torres Gemelas de Nueva York. Páginas sin ningún comentario, haciendo posible que ellas hablasen por sí mismas: tiempo suspendido, memorias, una acción dividida entre tomas, repetición de imágenes, palabras, diseños de páginas y mensajes.

Política y testimonio en relación con uno de los mayores genocidios de los últimos años, el de Ruanda de 1994, es *The Rwanda Project (1994-2000)* de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956). Para desarrollarlo, Jaar y su asistente Carlos Vásquez se desplazaron en agosto de 1994 a Ruanda, donde tomaron más de tres mil fotografías, un verdadero cementerio de imágenes sobre el genocidio perpetrado por la mayoría hutu sobre la minoría tutsi que sirvió de cuerpo principal al proyecto. La primera manifestación del mismo fue una obra creada en el otoño de 1994, *Rwanda, Rwanda*, que consistía en colocar ocho reclamos con la palabra «RWANDA» en vallas publicitarias en la ciudad sueca de Malmö a modo de llamamiento al público ante la falta de atención por parte de los medios de comunicación públicos al genocidio en África.

Un segundo motivo fue mostrado en 1996 en la obra *The Eyes of Gutete Emerita*, una instalación presentada en dos espacios: en uno de ellos podemos ver sentencias horizontales retroiluminadas a la altura de nuestra mirada. La primera parte del texto introduce de un modo general el genocidio de Ruanda, mientras que la segunda se centra en algún episodio del destino personal de Gutete Emerita, que sobrevivió a la masacre en la iglesia de Ntarama y proporciona al artista un testimonio de primera mano. El segundo espacio, una gran mesa de luz con un millón de diapositivas que repiten una única imagen de los ojos de Gutete mirando directamente a la cámara, es una metáfora del número de ruandeses que perecieron en la masacre de 1994. El efecto de la montaña-archivo de diapositivas vista a una cierta distancia se asemeja a un apilamiento de cenizas que evoca destrucción y ausencia.

En contra de presentar imágenes de la masacre, en 1997 Jaar concibió un verdadero archivo de ellas, en este caso 2.158 cubiertas de la revista *Life* que plasmaban la percepción de África en los medios de comunicación occidentales en un período de 60 años. *Searching for Africa in LIFE (1996)* (fig. 2) es una composición formada por cinco fotografías digitales de gran tamaño, en la que Jaar presenta de un modo cronológico cada una de las 2.158 portadas, de las que sólo cinco hacen referencia al continente africano, aunque únicamente con fotografías de animales. A partir de la retícula y la repetición propia del archivo, lo que busca Jaar es una narrativa diacrónica de un mapa político plagado de puntos ciegos, una representación parcial de la realidad que le sirve a Jaar para mostrar una vez más la condición de África como «un continente oscuro», «una mota distante en el horizonte de nuestra imaginación», que relega un continente entero a la invisibilidad.

³⁴ Spieker, S. (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 136.



Figura 2. Alfredo Jaar, *Searching for Africa in LIFE* (1996)

Estos dos ejemplos de foto-archivos, a los que podrían sumarse los de Gerhard Richter o Walid Raad, organizados formalmente en estructuras repetitivas, en ningún caso suscribirían el modelo implícito en el archivo de procedencia del siglo XIX que estipula que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia al orden con el que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación. Este principio según el cual «el origen debe privilegiar la procedencia más allá del significado» define al archivo como lugar neutro, un inerte repositorio que almacena registros y documentos. Y sería solo a través de la lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el artista tendría acceso al pasado, dando por supuesto que el presente y el futuro están contenidos en este pasado³⁵.

Por ello, estos foto-archivos estarían más cercanos a las bases de datos de naturaleza modular (concatenaciones, combinaciones) que a archivos basados en el principio de la procedencia determinados por la cronología y por un orden que el archivista debe preservar. Como sostiene Sven Spieker, el archivo existe más como una operación reflexiva que como una serie de conjuntos de datos de diferente procedencia próxima al principio del montaje, como una agencia que evita la subjetividad y la interpretación de un texto tradicional, generando significado solo a través de la yuxtaposición de los elementos individuales³⁶.

2.3. Tipología 3. Archivo entre la memoria y el testimonio

A partir de mediados de los años noventa, el artista catalán Francesc Abad (Terrasa, 1944) inició un meticuloso proceso de investigación y reflexión sobre los aconteci-

³⁵ Guasch, A. M. (2011) op. cit., 16.

³⁶ Spieker, S. (2008) op. cit., 139-140.

mientos políticos y sociales en torno a ciertos episodios de la Guerra Civil española, como el del Camp de la Bota, que se formalizó en la instalación multimedia *Camp de la Bota* (2004) (figs. 3 y 4), un proyecto de investigación histórica en el que la disposición del archivo va íntimamente ligada a una dimensión metafórica y deslocalizada de la memoria que enlazaría con las reflexiones de Pierre Nora sobre «los lugares de la memoria», entendidos como una entidad significativa, tanto material como no material.



Figura 3. Francesc Abad, *El Camp de la Bota*, 2004

Como sostiene P. Nora, que editó una obra en siete volúmenes (1984-1992)³⁷, los «lugares de la memoria» que están ahí para desafiar el olvido y para propiciar el recuerdo, pueden ser tanto lugares (museos, cementerios, memoriales), como prácticas (conmemoraciones, rituales) y objetos (monumentos conmemorativos). En todos los casos, las protagonistas son la memoria y la historia. Es este el concepto que sirve a Francesc Abad para convertir en «lugar de la memoria» un lugar sobre el que se había vertido el olvido, en este caso El Camp de la Bota, un sórdido tramo de playa, una tierra de nadie entre San Adrià del Besós y Barcelona en la que fueron fusiladas 1604 personas entre 1939 y 1952 por la dictadura franquista, un lugar que, como tal, no existe en la actualidad, «arrasado» por la Barcelona del Fórum de las Culturas de 2004.

Con un trabajo en formato archivo (también en versión on-line) Abad presenta

³⁷ Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

una genealogía del lugar con un recorrido que se inicia a principios del siglo XVIII hasta 2004, pasando por su último período de chabolismo y marginación social. En total, reúne más de 1500 documentos e informaciones de archivo, a las que hay que añadir un DVD con un conjunto de cincuenta entrevistas registradas en video y textos de prensa. Si bien el apartado documental –cartas, carnets, certificados de defunción, recortes de periódicos, hojas de registros de propiedad de los fusilados– privilegia una memoria «escrita», más cercana a la «rememoración» –como una forma de activar la memoria del pasado en el presente a través de «vestigios»–, Abad le concede un protagonismo esencial a las «memorias orales». De ahí la inclusión de un conjunto de cincuenta entrevistas con voz/imagen de los testigos, hijos y nietos de los fusilados, reproducidas en una proyección de DVD. En este caso, la memoria oral se expresa a través de la narración del propio relato con estos personajes sentados en sillas y mirando al frente.



Figura 4. Francesc Abad, *El Camp de la Bota*, 2004

2.4. Tipología 4. Archivo e historia

Para el artista griego Stefanos Tsivopoulos (Praga, 1973) el trabajo con el archivo es una manera de penetrar en el pasado, en la memoria colectiva e individual, en las particularidades del lugar y del dominio público, en concreto la historia de su Grecia natal. Sus métodos tienen mucho en común con los del historiador, pero el artista no se limita a transcribir una narrativa establecida del pasado. Más bien se vale de la minuciosa investigación de archivo para detectar y sacar a la luz los testimonios

escritos y orales, investigando así sus temas a través de un enfoque comparativo e interdisciplinar y socavando los valores que históricamente se les había atribuido. Buscar, en definitiva, un nuevo «régimen de verdad», que no sólo contempla lo que «realmente sucedió», sino una suerte de memoria «imaginada» y mediada del pasado que ayude a una mejor comprensión del presente y el futuro. Porque tal como sostiene el artista:

No necesitamos más imágenes nuevas. Lo que necesitamos es una nueva visión. Siento como si este movimiento palindrómico entre diferentes tiempos, pasado, presente, futuro fuera como un movimiento automático de la cámara cuando intenta enfocar una pared plana³⁸.

Este ideario lo plasmó en diferentes obras e instalaciones en clave de archivo: *History Zero* (2013), un film y un archivo sobre el papel que el dinero desempeña en la formación de las relaciones interhumanas, y *Precarious Archive* (2015) (fig. 5), un proyecto a partir de una colección de 900 imágenes no publicadas, resultado de diez años de trabajo en oficinas de prensa, instituciones archivísticas públicas y privadas y periódicos de Grecia. Un material visual que cubre 40 años desde 1963 a 2002 y que se organiza en 330 categorías temáticas que recogen algunos de los más destacados acontecimientos políticos de la historia Grecia desde la Guerra Fría, como la Guerrilla Marxista del 17 de Noviembre, la Junta griega, o la Doctrina Truman.



Figura 5. Stefanos Tsivopoulos, *Precarious Archive* (2015).

³⁸ *Stefanos Tsivopoulos. History Zero* (2013), Venecia: Pabellón Griego, 55 Bienal de Venecia. Obtenido de <https://www.stefanostsivopoulos.com/blog> [consulta: 24 de enero de 2022].)

El material es indexado y dispuesto en un sistema de estructuras verticales y horizontales que permiten el acceso visual y físico del público. Además, con la ayuda de un archivista-performer, cuya presencia continua es parte integral de la obra, los visitantes encuentran un flujo de imágenes, textos y otros muchos documentos. En este sentido, el artista se alinea con el Foucault de *La arqueología del saber* cuando sostiene que archivar es como erosionar los sedimentos hermenéuticos evidentes, las conceptualizaciones establecidas y las inscripciones culturales a través de las cuales se construye la subjetividad. Y se trata en último término de proponer formas de ver las cosas y los acontecimientos que socavan los valores que históricamente se les han atribuido.

Ello quedó refrendado en el libro *Archive Crisis* (2016)³⁹, un ensayo visual basado en una serie de imágenes nunca publicadas de las colecciones de archivo de las relaciones entre Grecia y Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría en las que el artista explora los mecanismos de la cultura visual en una democracia mediatizada y sus efectos en la producción de la memoria colectiva.

3. Conflicto de intereses

Ninguno

4. Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1979). *One-way street, and other writings*. Londres: NLB.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge, Mass: Belknap Press.
- Buccellato, L. (2007). Conversación con Antoni Muntadas. En el catálogo de la exposición *Muntadas / BS.AS. Atención: La percepción requiere participación*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. (J. Vázquez Pérez, trad.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós (Original en francés, 1986).
- Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. (Paco Vidarte, trad.). Madrid: Trotta.
- De Brujin, H. (2016). *Archive Crisis: Stefanos Tsivopoulos*, Prinsenbeek: Jap Sam Books.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York: International Center of Photography.
- Enwezor, O. (Ed.) (2012). *BILD-GEGEN-BILD/ Image Counter Image*. Múnich: Haus der Kunst.
- Enzensberger, H. M. (1974). *The Consciousness Industry*. Nueva York: Seabury Press.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits (1954-1988)*, 1. (Eds. D. Defert y F. Ewald). París: Gallimard.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, trad.), México: Siglo XXI, 157 (Original en francés, 1969).

³⁹ De Brujin, H. (2016). *Archive Crisis: Stefanos Tsivopoulos*. Prinsenbeek: Jap Sam Books.

- Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. *October*, 120, 140-172.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Muntadas, A. (2003). A propos de *The File Room* d'Antoni Muntadas (entrevista con Christophe Kihm). *Art Press*, 26, 9, 26-29.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire*. París: Gallimard
- Schwartz, J y Cook, T. (2002). Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance. *Archival Science*, II/3-4, 1-19.
- Serexhe, B. (2008). *Global Control and Censorship*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media.
- Spieker, S. (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Van Alphen, E. (2014). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios* (A. Fernández Lera, trad.), Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca (Original en inglés, 2014).
- Vanda Zajko, W. (1998). Myth as archive. *History of Human Sciences*, 4, pp. 103-119.
- Wallen, J. (2009). Narrative Tensions: The Archive and the Eyewitness. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, VII/2, 261-278.