

Enterrar los archivos. El paisaje entrópico de la preservación en el *Time Capsule, Kassel* de Akram Zaatari

Eirini Grigoriadou¹

Recibido: 30 de enero de 2022/ Aceptado: 10 de abril de 2022

Resumen. En el proyecto *Time Capsule, Kassel* (2012) del artista libanés Akram Zaatari, el gesto simbólico de enterrar bajo tierra la Arab Image Foundation (AIF) –esta arquitectura archivística de imágenes fotográficas–, nos invita a reflexionar críticamente sobre la función de la institución artística y su discurso, sobre el valor científico del archivo y los límites de su preservación visual. Analizaremos el modo en que Zaatari reactiva gestos arqueológicos en el campo artístico con el fin de explorar el desplazamiento de los objetos coleccionados a través de diferentes contextos y de reinterpretar los conceptos de «colección» y «preservación» institucional en tiempos de conflicto. En este archivo geológico, donde se reivindica la necesidad de la ceguera ¿es la posteridad la condición de que se pueda ver lo que en el presente es inaccesible a la visión? Dicho de otro modo: tal vez sea precisamente esta imposibilidad de ver, la propia ceguera actual, lo que albergue al final la posibilidad de un futuro renacer, donde el archivo, desenterrado, pueda ser re-imaginado en la riqueza de sus múltiples significados.

Palabras clave: archivo; fotografía; preservación; tiempo; ceguera.

[en] Buried the Archives. The Entropic Landscape of Preservation in *Time Capsule, Kassel* (2012) of Akram Zaatari

Abstract. In the project *Time Capsule, Kassel* (2012) by the Lebanese artist Akram Zaatari, the symbolic gesture of burying the Arab Image Foundation (AIF) underground –this archival architecture of photographic images–, invite us to critically reflect on the function of the artistic institution and its discourse, on the scientific value of the archive and the limits of its visual preservation. We will analyse the way in which Zaatari reactivates archaeological gestures in the artistic field in order to explore the displacement of collected objects across different contexts and to reinterpret the concepts of «collection» and institutional «preservation» in times of crisis. In this geological archive where the need for blindness is claimed, is posterity the condition for seeing what is inaccessible to vision in the present? In other words: perhaps it is precisely this impossibility of seeing, the current blindness itself, which ultimately harbors the possibility of a future rebirth, where the archive, unearthed, can be re-imagined in the richness of its multiple meanings.

Keywords: archive; photography; preservation; time; blindness.

Sumario: 1. La visión de la Arab Image Foundation: la redefinición del archivo y de la preservación. 2. Enterrar los archivos y ser ciegos a las imágenes. 3. Conflictos de intereses. 4. Referencias bibliográficas.

¹ Universidad de Barcelona (UB)
E-mail: e_grigoriadou@hotmail.com

Cómo citar: Grigoriadou, Eirini. (2022). Enterrar los archivos. El paisaje entrópico de la preservación en el *Time Capsule, Kassel* de Akram Zaatari, en *Anales de Historia del Arte* nº 32 (2022), 389-410.

«Cada paisaje, no importa cuán tranquilo y encantador sea, oculta un sustrato de desastre (...) Quedan por descubrirse los infiernos de la geología. Si la historia del arte es una pesadilla, ¿qué es la historia natural?»²

Robert Smithson, 1971

Durante la guerra civil en Líbano en 1975, el Museo Nacional de Beirut sepultó los tesoros arqueológicos de su colección en los depósitos del sótano, cubriéndolos con capas de hormigón armado y sacos de arena hasta el final de la guerra en 1991. El museo pasó a ser un territorio militar estratégico en el que las galerías se convirtieron en cuarteles, las paredes en depósitos de vandalismo y la fachada en testimonio de la violencia y la muerte derivada de los desastres de la guerra. En semejantes contextos históricos ardientes, donde las imágenes nacen de cenizas, podríamos hablar de una institución como el museo y su colección en términos de «tesoro» y, al mismo tiempo, de «tumba de la memoria», como sugiere Georges Didi-Huberman³. Aquí, el tesoro y la tumba, el archivo y la muerte, el archivo y el terreno, el gesto de la excavación y del enterramiento, como metáforas simbólicas parecen remitir a las instituciones del arte, no solamente como arquitecturas de la vida sino también como arquitecturas archivísticas de la muerte, haciéndose eco mutuamente.

El artista libanés Akram Zaatari, en su práctica artística en general y, en particular, en su proyecto *Time Capsule, Kassel* (2012), inspirado por el acto poético del Museo nacional de Beirut, reactiva gestos de excavación y enterramiento con el fin de explorar el desplazamiento de los objetos coleccionados a través de diferentes contextos y de reinterpretar los conceptos de colección y preservación institucional en tiempos conflictivos. En este estudio, su gesto simbólico de enterrar la Arab Image Foundation (AIF), esta suerte de arquitectura archivística de imágenes fotográficas, nos conducirá a reflexionar críticamente sobre la función de la institución fotográfica y su discurso, sobre el valor científico del archivo y los límites de la preservación visual.

Ante el impulso de estas arquitecturas archivísticas de la muerte, de las tumbas institucionales del arte, donde la vida de los objetos coleccionados que pretenden preservar está congelada dentro de un «hogar» aséptico, quizá un gesto inverso al paradigma científico constituiría su liberación. ¿Qué implica este gesto supuestamente inverso de la arqueología, enterrar en vez de excavar sus objetos valiosos? ¿Qué significa este acto de preservación radical de los testimonios de la historia humana? ¿Constituiría la tierra el archivo ideal o bien el propio «hogar» de la preservación?

Sellar y enterrar la colección en tanto que práctica de conservación para el futuro en tiempos de crisis no deja de definir el desconfinamiento de la colección como si se devolviera al lugar al que pertenece. Parece que solo en esta especie de repatriación pueden preservarse las emociones conectadas al pasado, a su lugar de origen, y restaurarse la vida social del objeto coleccionado. Los convencionales principios

² Smithson, R. (1996). *Art Through The Camera's Eye* (1971). En Jack Flam (Ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (p. 375). Berkeley: University of California Press.

³ Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 3.

archivísticos de un museo y de otras instituciones semejantes, que privilegian el estatus del objeto como obra de arte que debe preservarse intacto para la eternidad, se desafían aquí mediante gestos creativos.

El artista Robert Smithson en su ensayo *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968) ya se había referido al archivo geológico de la tierra como un «museo revuelto»⁴. Un museo que permite la permanente transformación de sus sedimentos en el tiempo, posibilitando la reinterpretación de la escritura de la historia a través de su conexión con el tejido social y su liberación del orden racional de la preservación institucional. Tal archivo geológico, o bien orgánico, de la historia nos advierte no solamente de su capacidad de preservar, sino también de su capacidad de descomponer: «el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo»⁵ nos dirá Jacques Derrida describiendo la condición de la inversión de su acción como la imposibilidad de su supervivencia sin la pulsión de muerte del archivo. Siempre hay pues este punto de subversión, de inversión que desestabiliza un orden preestablecido. Los gestos inversos que investiga Zaatari, así como los desplazamientos de los objetos a través de los contextos, actúan a lo largo de su práctica artística como herramientas y paradigmas de reactivación de objetos-cadáveres coleccionados en organismos vivos.

Imaginemos, por un momento, en oposición al archivo móvil y entrópico de la tierra, un archivo estático y racional que tiene como objetivo coleccionar y preservar fotografías y artefactos del pasado embalsamándolos para protegerlos de la muerte, de las contingencias del tiempo. Este archivo estático y anónimo de gestión burocrática que guarda documentos oficiales, que acumula y clasifica datos científicos está ya contaminado del impulso archivístico, de esta labor agobiante de la supervivencia del cuerpo fotográfico cadavérico. Esta sería, sin duda, una lucha contra la muerte, una defensa frente al paso del tiempo que nos recuerda lo que André Bazin decía sobre la misión de la religión Egipcia cuya lucha contra la muerte no sería otra cosa que la victoria del tiempo: «fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. (...) la momia de un hombre conservado y petrificado en un bloque de carbonato de sosa»⁶. Esta vida eterna y sagrada es también la misión de la propia fotografía. Su propósito es preservar el tiempo, proteger su petrificado y vulnerable cadáver de los cambios perversos del tiempo, como afirmó Bazin:

De allí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia perturbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino (...) la fotografía (...) embalsama el tiempo, se limita a sustraerlo a su propia corrupción⁷.

⁴ Smithson, R. (1996). *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968). En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (p.110). Berkeley: University of California Press.

⁵ Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 19.

⁶ Bazin, A. (1980). The Ontology of the Photographic Image. En Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (p.238). New Haven: Leet's Island Books.

⁷ *Ibid.*, 242.

1. La visión de la Arab Image Foundation: la redefinición del archivo y de la preservación

La Arab Image Foundation (AIF) establecida por una generación de artistas libaneses de posguerra en Beirut en 1997, siguió en sus inicios la misma misión que la fotografía: la de coleccionar y salvaguardar momentos de la historia. Zaatari, curador y cofundador de la AIF, empezó junto a los fotógrafos Fouad Elkoury y Saber Mohdad, y más tarde con los artistas Walid Raad, Yto Barrada y otros, a crear una plataforma de recuperación, colección, gestión y preservación del patrimonio fotográfico árabe. Frente a la ausencia de una tradición archivística en Líbano y a la destrucción del archivo nacional a causa de las catástrofes de la guerra, estos artistas tenían que «reinventar las cosas coleccionando cada tipo de documentos»⁸ siempre amenazados por la inestabilidad política en el Líbano.

Ante este impulso archivístico que surge frente al desorden y la violencia de la guerra, de la censura o exclusión de memorias por el discurso oficial del archivo, el papel del artista se ve envuelto en una constelación de posiciones, de estrategias y disciplinas donde los límites de categorías fijas se borran. Observamos, de modo ejemplar, que dichos artistas toman la figura del historiador, del coleccionista, del archivista o del arqueólogo dando prioridad al potencial de la investigación histórica en sus obras. En otras palabras, documentan, analizan, coleccionan imágenes, objetos, documentos o narran historias proponiendo una revisión crítica del pasado e intervención en la (re)escritura de la historia en el presente. Introducen temporalidades alternativas, contratiempos y anacronismos, reconectando discursos de la memoria y la historia que han sido excluidos por los regímenes hegemónicos de los procesos historiográficos. La arqueología, como señala Gilles Deleuze, «se ocupa de los estratos, precisamente porque no remite obligatoriamente al pasado. Existe una arqueología del presente»⁹.

No es casual, pues, que en el campo del arte contemporáneo internacional a partir de los años noventa hasta nuestros días, nos encontremos con un interés especial por el pasado, la historia, el tiempo y la memoria, así como por la relación de la evidencia documental con el contexto social, histórico, cultural y político en estados de crisis, cuestionando tanto a nivel institucional como artístico la supuesta objetividad, neutralidad, e incuestionable verdad del «archivo» oficial. Destacaríamos la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*¹⁰, comisariada por Okwui Enwezor en el International Center of Photography de Nueva York en 2008, donde los términos «archivístico», «documento» y «fotográfico» se examinan en relación con el pasado, la historia y la memoria. Enwezor, partiendo de la teoría derridiana sobre la memoria y la tesis de Michel Foucault acerca de la relación del archivo con la formas de poder y saber, sitúa las prácticas artísticas de archivo en el debate sobre la historia y la memoria. El artista, según Enwezor, es «un agente

⁸ Zaatari, A. (2011). The Time Capsule. En CIMAM Annual Conference *Museums and the City*. Ljubljana, Sagreb, Sarajevo, p. 23. Obtenido de <https://cimam.org/documents/47/CIMAM-2011-Annual-Conference-Publication-WEB.pdf> [consulta: 12 de Noviembre de 2020]

⁹ Deleuze, D. (1987). *Foucault*, Barcelona: Paidós, 78.

¹⁰ Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography. En dicha exposición participaron, entre otros, los artistas Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann, Tacita Dean, Sherrie Levine, Walid Raad, Christian Boltanski, Zoe Leonard.

histórico de la memoria, mientras que el archivo emerge como un lugar en el que las preocupaciones por el pasado son tocadas por los vapores astringentes de la muerte, la destrucción y la degeneración»¹¹. Ante la «saturación de memorias» (Régine Robin)¹² o la «hipertrofia de la memoria» hegemónica (Andreas Huyssen)¹³ de la cultura contemporánea, los artistas proponen una memoria crítica, en fin contra-archivos, contramonumentos suscitando reflexiones críticas.

El desplazamiento de la investigación del registro documental en la escena del arte contemporáneo de los años noventa, alude a este giro fundamental hacia la «narración» (T.J. Demos), la «historia» (Mark Godfrey) y el «archivo» (Hal Foster). En este sentido, diremos que el giro hacia la narración en el arte contemporáneo, tal y como ha sido examinado por T.J. Demos en su ensayo *Storytelling In/As Contemporary Art*, se confronta con «eventos geopolíticos relacionados con las interrupciones traumáticas de la historia, con un acoplamiento paradójico de narrativa y opacidad, de hacer conexiones entre diversas imágenes y cuestionar conclusiones definitivas»¹⁴.

El estudio de investigación de Zaatari forma parte de este escenario artístico de los años noventa y se basa, como el de otros artistas de su generación en Beirut, en los (an)archivos informales, ordinarios y conflictivos capaces de reactivar múltiples historias, de reconfigurar sus significados en el presente y subvertir determinadas narraciones. Hablamos de estudios centrados en las historias marginales, en los fragmentos, en las lagunas de archivo con el fin de reactivar y reinterpretar sus huellas latentes en el presente. Estos artistas que trabajan con imágenes, documentos y artefactos del pasado, indagan entre los escombros, investigan los agujeros del archivo, las memorias suprimidas o excluidas estableciendo formas de resistencia a las prácticas archivísticas hegemónicas que promueven el olvido. Los modelos alternativos de escritura que estos artistas proponen mediante la colección y el uso de fragmentos históricos o mediante estrategias de narración donde la ficción y la realidad conviven y gestos radicales de preservación se enfrentan a la visión de la historia hegemónica como progreso, a la linealidad de la temporalidad histórica.

No es casual que en la escena artística contemporánea reaparezca la concepción del pasado, de la historia y la memoria benjaminiana y warburguiana desarrollados en sus archivos mnemónicos en los años 1920 y 1930. Sin duda el interés de ambos pensadores en trabajar con imágenes, discontinuidades, fragmentos y fisuras, con todo eso que la historia ha ocultado y silenciado constituye para dichos artistas un modelo de resistencia capaz de intervenir en el presente. La consecuencia de esta interrupción temporal, como señala Andrew Benjamin es «la re-configuración del presente»¹⁵, o dicho de otro modo: la sincronía entre el pre-

¹¹ Ibid., 46-47.

¹² Véase Robin, R. (2012). *La Memoria Saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

¹³ Huyssen, A. (2003). *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 3. Del mismo modo, como señala Anna María Guasch: «La estrategia del archivo se apropia, además, de la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente. Pero no memorias universales (...) sino memorias globales y desterritorializadas». Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 180.

¹⁴ Demos, T. J. (2010). *Storytelling In/As Contemporary Art*. En C. Gilman y M. Sundell (eds.), *The Storyteller* (p. 96). Zürich: Independent Curators International and JRP Ringier.

¹⁵ Benjamin, A. (2004). Benjamin's Modernity. En *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (p. 109). Londres: Cambridge University Press. Para Benjamin la fotografía constituye esta misma «interrupción» a través de la cual se arresta el movimiento de la historia y se ilumina lo que ha sido «silenciado» en el presente.

sente y el pasado manifiesta una «re-imaginación de la historia»¹⁶ y la posibilidad de nuevos futuros¹⁷.

El arte de archivo, por consiguiente, caracterizado por el «impulso de anarchivo», reconecta el pasado fragmentado con el presente, ofreciendo nuevos puntos de partida y produciendo «un conocimiento o contra-memoria alternativo»¹⁸. En este contexto —impulsado por la historia, la memoria y el archivo pero también por el trauma, la obsolescencia y la abyección en el arte y la teoría de la década de los ochenta y noventa que Hal Foster denominó como el «retorno de lo real»—, muchas prácticas del arte posmoderno se han identificado con dicha obsesión por acercarse a lo Real, entendido en términos de trauma por Jacques Lacan. Lo traumático como «un encuentro fallido con lo real»¹⁹ destinado a repetirse sin ser representado. Mientras que en otras prácticas la imposibilidad de la representación del trauma vuelve a través de manifestaciones de lo antvisual, el vacío, la ceguera, la ocultación, la descomposición y la desaparición como otras formas de resistencia a lo visual²⁰.

En este contexto del arte de archivo, la metáfora de la arqueología constituirá la herramienta adecuada para investigar las ruinas de una arqueología personal y colectiva de objetos, imágenes, memorias y conocimientos inaccesibles que esperan su preservación arqueológica para activar nuevos significados, otras historias, experiencias y sueños incumplidos, conectando múltiples temporalidades, allí donde la ficción y la realidad conviven.

Se trata de la concepción de la historia benjaminiana como un sueño irrealizable, como posibilidad o acción; o bien del potencial de las imágenes y de los objetos del pasado donde la historia siempre queda abierta a cambios, que localizamos en diferentes prácticas de artistas, como por ejemplo, Zaatari, Walid Raad, Tacita Dean, Christian Boltanski o Stan Douglas.

La cuestión de la historia como algo vivo y abierto a cambios y a posibilidades, que pueden actuar en el presente como si se tratara de una resurrección de lo muerto que reivindica su presencia en el presente, la veremos, como hemos mencionado, en la obra de Zaatari y en general en los artistas de su generación. En este caso, el espacio de un estudio fotográfico obsoleto, testimonios audiovisuales del pasado, fotografías, películas, documentos, cartas y objetos fósiles de tiempos conflictivos se

¹⁶ Harootunian, H. D. (1996). The Benjamin effect: Modernism, Repetition, and The Path to Different Cultural Imaginaries. En M. Steinberg (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History* (p.63). Nueva York: Cornell University Press.

¹⁷ Tanto en el proyecto inacabado, *Das Passagen-Werk (Libro de los Pasajes)* de Walter Benjamin como en el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg, se puede ver que la relación entre el pasado y el presente, entre el artista y su contexto social y cultural se configura a través de los signos que permiten una dialéctica entre las diferentes representaciones simbólicas de las imágenes. Sus archivos mnemónicos, en tanto que colecciones de documentos de la historia cultural, atañen a relaciones que, sin embargo, no residen en una sucesión (cronológica), en el pensamiento racional y objetivo que los procesamientos históricos requieren, sino en una discontinuidad, en el pensamiento irracional y subjetivo, tal y como este se forma a través de las condiciones pragmáticas del contexto social, de la experiencia humana, en fin, de un presente afectivo que interviene constantemente. Matthew Rampley remite a sus métodos como una «iconología dialéctica». Rampley, M. (2001). *Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin*. En *Art History as Cultural History: Warburg's Project* (p. 121). Nueva York: G&B Arts. Véase también Buchloh, B. (1999). El Atlas de Gerhard Richter: El Archivo anómico. En *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter* (pp. 147-167). Barcelona: Macba.

¹⁸ Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 4.

¹⁹ Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 136.

²⁰ Véase al respecto el ensayo de Hernández Navarro, M. 'A. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de occidente*, 297, 7-25.

convierten en espacios de excavación, en espacios arqueológicos vivos. Aquí la metáfora de la tierra de un espacio arqueológico funciona como un espacio de «resistencia» en el sentido de Benjamin, donde el pasado enterrado espera su reactivación²¹. La excavación o el enterramiento, la visibilidad o la invisibilidad, la revelación o la ocultación constituyen acciones y estrategias de intervención para la re-escritura, la re-imaginación, reinvencción de la historia.

En este sentido, la colección y la conservación de materiales archivísticos ha conducido a dichos artistas a trastocar los límites del archivo como una fuente preconcebida siguiendo a modelos de investigación arqueológicos: expediciones de campo, entrevistas con los propietarios de colecciones fotográficas históricas y recopilaciones de imágenes –sea del espacio privado de familias o de estudios fotográficos cuya economía ha quedado en desuso–. Salvaguardar la herencia fotográfica permitiría tener acceso a la cultura visual de las regiones y restablecer la necesaria responsabilidad de su futuro. Todo eso ha sido producto de proyectos artísticos con los que se ha creado el fondo material y se ha establecido la motivación inicial de la Arab Image Foundation (AIF). La colección de prácticas documentales de fotógrafos aficionados y profesionales de Oriente Medio, del norte de África y de la diáspora árabe, y la preservación de este patrimonio visual han sido pues uno de los principales objetivos y una de las estrategias técnicas de la AIF.

No obstante, Zaatari intentará más tarde ampliar críticamente la perspectiva de la Fundación acerca de la función de la fotografía y de la preservación y por tanto redirigir su misión. Excavar el contexto material de lo ordinario, las historias personales conectadas con el mismo, e investigar las relaciones que se establecen entre las imágenes y las personas ligadas a ellas, es decir, las condiciones sociales, políticas y culturales que han posibilitado la existencia de estas imágenes y sus relaciones en un determinado espacio-tiempo, constituye la metodología de su aproximación arqueológica. Para Zaatari su labor como artista es sacar a la luz, excavar, contar historias y documentos del pasado reactivándolos en el presente, recontextualizándolos en su dimensión sociopolítica dentro del contexto del arte. De modo que para él, más que un archivo fotográfico, la institución de la AIF, sería un archivo de investigación y de prácticas de coleccionismo.

A través de su intervención artística, Zaatari reanima los restos materiales de las ruinas de un país como Líbano en continua inestabilidad política, registra sus trayectos y experiencias socio-políticas en el espacio-tiempo, posibilitando, por un lado, la construcción de múltiples historias, y por otro, la deconstrucción de conocimientos preconcebidos que caracteriza el lenguaje transparente de la fotografía y la lógica de la visión neutra y pasiva de su discurso institucional.

En este sentido, diríamos que la posición de Zaatari es deconstructiva, introduce otros sentidos y conceptos que van más allá de la hegemonía o la tiranía de la preservación de lo visual en nuestra comprensión de la escritura de la imagen fotográfica. Por esta razón, la propia materia de la tierra, las huellas, las sombras, la ceguera, las ruinas, las erosiones y las cenizas constituirán sus registros arqueológicos de producción y transformación, de gestos deconstructivos que redefinirán la naturaleza de la fotografía, del archivo y sus instituciones de preservación y exhibi-

²¹ Véase Benjamin, W. (1999). *Excavation and Memory*. En M. W. Jennings, H. Eiland y G. Smith, (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, (1927-1934), vol. 2 (p. 576). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

ción. Poner en relieve las tensiones, las contradicciones, las paradojas entre lo que las imágenes nos dicen (la descriptividad o la función «constatativa» del lenguaje según John Austin) y lo que son capaces de producir, de hacer como objetos que actúan, que provocan situaciones y que forman parte de la vida (la «performatividad» del lenguaje)²², de una continua transacción, significa desestabilizar su lenguaje pasivo revelando, al contrario, su capacidad transformadora de generar otras realidades o posibilidades. Significa, de hecho, plantear cuestiones que intervienen de manera crítica sobre la naturaleza de la fotografía, en un intento por comprender precisamente estas micro-relaciones que hacen de ella un objeto físico capaz de producir diversas experiencias, emociones, sentimientos, gestos, reacciones y comportamientos que conectan «a los humanos con el registro, con la historia y con la práctica fotográfica del registro»²³.

Con intención de entender esta vivencia social del registro visual, Zaatari propone ir en «contra de la fotografía» y en «contra del archivo». Algo que implica su crítica sobre las instituciones de la fotografía y sus prácticas de preservación, pero también sobre la propia historia de la fotografía. Si la principal idea de la Arab Image Foundation ha sido la tarea de coleccionar y preservar el material fotográfico gestionando su supervivencia científica para el futuro, privándolo de su contexto material, para Zaatari, esto no deja de implicar su tumba. Esta contradicción que envuelve al archivo, o bien la autoridad del archivo, radica, como diría Derrida, en lo que elimina en su selección, y este gesto es destructivo. Frente a esta limitación, el artista le ha propuesto a la AIF devolver su colección fotográfica, su material fotográfico original al lugar al que pertenece, a sus dueños y a sus familias. En otras palabras, Zaatari intenta subvertir la definición preconcebida de la preservación, abriendo nuevas perspectivas que podrían devolver la fotografía a su contexto de producción y circulación (el «tráfico» de/en las fotografías en el sentido de Allan Sekula²⁴), desafiando la racionalidad, la pasividad y objetividad científica de la Fundación, la cual considera «las fotografías como objetos aislados de sus conexiones sociales y emocionales»²⁵. Es decir, que Zaatari ve la imagen fotográfica no sólo como un papel con emulsión, sino como un objeto de múltiples vidas e historias personales:

Sería interesante determinar qué es exactamente esencial preservar. Si las emociones se pueden preservar con las imágenes, entonces tal vez devolver una imagen al álbum de donde se tomó, al dormitorio donde se encontró, a la configuración de la que una vez fue parte, constituiría un acto de conservación en su forma más radical²⁶.

²² Véase Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

²³ Zamponi, B. (2016). Interview with Akram Zaatari. *Domus*. Obtenido de https://www.domusweb.it/en/interviews/2016/04/22/akram_zaatari.html [Consulta: 15 de Marzo de 2020]

²⁴ Recordamos que el artista y teórico de la fotografía Allan Sekula, reivindicaba una sociología de las imágenes, una historia del «tráfico en las fotografías» teniendo en cuenta las condiciones sociales de su producción, circulación y recepción. Según él, el significado y el propio discurso de la fotografía siempre oscilaba entre las «antinomias del pensamiento burgués», entre la ciencia y el arte, el objetivismo y el subjetivismo. Sekula, A. (1984). *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 15.

²⁵ Downey, A. y Zaatari, A. (2018). Photography as Apparatus: Akram Zaatari in Conversation with Anthony Downey. *Critical Interventions* 12(2), 218.

²⁶ Westmoreland, M. R. y Zaatari, A. (2013). Akram Zaatari: Against Photography. Conversation with Mark Westmoreland. *Aperture*, 210, 63.



Figura 1. Akram Zaatari, *On Photography, People and Modern Times*, 2010, vídeo HD de dos canales, 38 mins., captura del vídeo. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Si Zaatari localiza en la misión principal de la AIF lo que Derrida llamó un mal de archivo, algo que contamina la memoria borrando sus huellas, es porque no deja de repetir la misión de la propia fotografía que como señala Jean-François Lyotard «guarda como vida la cosa, pero matándola»²⁷. La contraposición que revela Zaatari entre el archivo como institución, como *arkheion*, como una residencia oficial donde los arcontes guardan y controlan los documentos oficiales y el hogar como un refugio de recuerdos, un contra archivo, alude a la oposición que hace Lyotard entre el «archivo anónimo» y el «hogar» (*domus*). La naturaleza estática del archivo excluye o devora la memoria, los relatos y los movimientos dinámicos de la *domus*-casa. Es decir, su poder en tanto residencia de memorias que se repiten, se narran de una generación a otra, se contagia por un mal: por el «(...) archivo anónimo. Memoria de nadie, sin costumbre, ni relato ni ritmo. Memoria regida por el principio de la razón» institucional²⁸. El «archivo anónimo» y destructivo amenaza con la *stasis* mientras que los flujos de los relatos «articulan la cultura como una experiencia personal»²⁹. Frente a la vida administrativa de esa residencia archivística del conocimiento, Zaatari busca la vida humana dentro de los relatos, los sentimientos, en fin dentro de las historias materiales inscritas sólo en el hogar (*domus*) al que pertenecen. Lejos de ver la fotografía como un objeto sagrado preservado para la eternidad, el artista ve la preservación dentro de la duración bergsoniana de la experiencia: «Las instituciones de

²⁷ Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 152.

²⁸ *Op.cit.*, p. 196.

²⁹ Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art from bureaucracy*. Londres, Cambridge, Mass.,: The MIT Press, 4.

la fotografía en muchos casos fracasan en ver la fotografía como un tipo de registro que podría desencadenar un conjunto de emociones de maneras muy impredecibles» como un «acto de dejar una huella»³⁰.

On Photography, People and Modern Times (2010) trata precisamente de estos dos mundos contradictorios de la preservación enfrentados en un vídeo de dos canales. En esta obra Zaatari investiga la historia de la fotografía en el Oriente Medio, poniendo ya en cuestión los límites de la preservación fotográfica de la institución. El entorno personal, familiar y sentimental de los propietarios de las colecciones fotográficas que Zaatari entrevistó durante sus investigaciones de campo, se contraponen al entorno impersonal y frío de los guardianes de la AIF. En el propio hogar de las colecciones fotográficas, de las historias y las narraciones de sus dueños, se dota a la fotografía de una experiencia táctil y emocional.



Figura 2. Akram Zaatari, *On Photography, People and Modern Times*, 2010, proyección sincronizada HD de dos canales, 39 mins. Vista de la instalación de Akram Zaatari. *The End*, Sfeir-Semler Gallery, Hamburgo. Fotografía: © Olaf Pascheit, Hamburgo. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Frente a ello, en el archivo anónimo de la AIF los documentos se presentan como objetos descontextualizados de su entorno social e histórico, se clasifican y se preservan con cuidado llevando guantes quirúrgicos³¹. No por casualidad, el vídeo acaba

³⁰ Downey, A. y Zaatari, A. (2018). Photography as Apparatus: Akram Zaatari in Conversation with Anthony Downey. *Critical Interventions* 12 (2), 219.

³¹ La preservación de la memoria por parte de las prácticas institucionales está amenazada, simultáneamente, por la descomposición o destrucción de la memoria inherente al propio principio de archivo y al continuo progreso tecnológico, en cuyos cambios Benjamin veía superposiciones de nuevas capas de actualidad, implicando la fragilidad de la memoria. Hal Foster, aludiendo a las prácticas artísticas de archivo, al uso de sus materiales y a la dimensión táctil que diferencia a un archivo de una base de datos, observará que «(...) en la mayor parte del

con una entrevista al fotógrafo egipcio-armenio Van Leo donde Zaatari intenta convencerle de que done tres fotografías más a la AIF: el fotógrafo evita responder, abriendo un espacio de reflexión sobre el tema de la preservación y sus vínculos sociales. Para Zaatari, pues, la cuestión de la preservación científica ligada a la momificación archivística del objeto coleccionado debe liberarse de sus guiones convencionales. Los vínculos sociales que conlleva una fotografía nos recuerdan que no es solamente una imagen, un objeto sagrado preservado para la eternidad, sino también un organismo vivo implicando lo que Elizabeth Edwards define como una «biografía social»³². Devolver las imágenes al contexto de su biografía social o de su historia oral, a todo lo que participa en ésta, su economía social y política, sería un acto de intervención crítica en la idea de la preservación institucional en tanto que gestión científica que promueve una economía archivística relacionada con el mercado y la cultura industrial.



Figura 3. Akram Zaatari, *Time Capsule*, Kassel (2012), Documenta 13, Auepark, instalando la obra. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

2. Enterrar los archivos y ser ciegos a las imágenes

Recordemos que, históricamente, en el campo conceptual de la década de los sesenta y, en particular, en la obra *Buried Cube Containing an Object of Important but Little Value* (1968) de Sol Lewitt, el acto de enterrar el objeto coleccionado se convierte en condición de su renacer, de su desconfinamiento de los límites de la institución del arte. LeWitt, ante la especulación excesiva del objeto artístico, entierra en un agujero

arte de archivo, los medios reales aplicados a estos fines “relacionales” son mucho más táctiles y cara a cara que cualquier interfaz web». Se trata de archivos «fragmentados más que intercambiables y, como tales, exigen la interpretación humana, no un reprocesamiento mecánico». Foster, H. (2004) op. cit., 4-5.

³² Edwards, E. (2002). Material beings: objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17(1), 67-75.

bajo tierra una pequeña obra de arte dentro de un cubo de acero inoxidable. Este acto existe en una serie de nueve fotografías que documentan sus pasos, funcionando como su certificado.

El cubo se había enterrado en el jardín de sus amigos y coleccionistas Martin y Mia Visser en Holanda, pero sin especificar el lugar exacto. La invisibilidad o la no accesibilidad del objeto sepultado y sellado invierte el valor sagrado del objeto visual, de la práctica del coleccionismo, de la preservación o de la compra. La performance de LeWitt desafía así, de una manera explícita, la primacía de lo visual privilegiada por la modernidad, proponiendo frente a ella que tales objetos son producto de relaciones, conexiones y transacciones humanas que van más allá de la visualidad y la gestión burocrática, institucionalizada del objeto coleccionado, exhibido, contemplado, preservado en un museo, en una galería o en un depósito.

Ya no se trata de objetos comerciales, sino de todas esas relaciones personales que posibilitan su existencia como un objeto de importancia pero con poco valor.³³ Coleccionar y preservar, al igual que en el caso de Zaatari, parece conectarse más bien a una «práctica social» que institucional. Las colecciones de archivo y su conservación científica definen el modo en que la noción del objeto artístico se ha confinado en esta pulsión de archivo de excesiva acumulación, conservación e incesante consumo visual desplazándolo en el contexto del mercado institucional y convirtiéndolo en un objeto de especulación. En palabras de Zaatari: «Es la especulación lo que conecta al objeto fotográfico por un lado con el mercado y por el otro con la tradición de la conservación. Se nos ha dicho que la fotografía necesita un mantenimiento constante para estar viva»³⁴. Si el artista plantea cuestiones sobre el contexto del mercado e intenta subvertir esta tradición de preservación liberando a las imágenes, siempre condenadas a las salas neutras, clínicas de la institución, a las que Smithson se refería como una «prisión cultural», es porque necesita otro modelo de preservación, más personal que anónimo, más entrópico que burocrático, más efímero que eterno, más activo que pasivo, más móvil que estático. El gesto personal de Zaatari –su propuesta de devolver la colección de la AIF a su verdadero hogar, lleno de experiencias, relatos y emociones– posibilitaría pues un nuevo conjunto de significados, un marco de intervención, de interacción social capaz de romper con la pasividad y la neutralidad de la gestión científica y del mercado institucional. Según el artista, a través de este acto «tendríamos muchas más probabilidades de nuevos encuentros con gente nueva, de ponernos en contacto con nuevas ideas, de nuevas preguntas acerca de la función de la fotografía en las vidas de la gente hoy»³⁵. De

³³ La propuesta de Lewitt se define como un gesto «no visual», como algo que implica, al contrario, «el substrato del lugar», enfatizando más el «concepto» del arte que el «objeto» resultante de su práctica (1969/1996:118). Dan Graham, en su artículo *Oldenburg's Monuments* (1968) aludirá al acto de LeWitt como algo que ha sepultado «la noción de la (monumentalidad)». Boettger, S. (2002). *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley: University of California Press, 86. Si bien para LeWitt el rechazo a la opticalidad no enfatiza la materialidad sino el elemento conceptual de la obra de arte, su gesto de sepultar el cubo de metal constituía paradójicamente una idea que también era muy física. No olvidemos que para LeWitt: «el artista conceptual podría querer recuperar este énfasis en la materialidad (...) o utilizarla en un modo paradójico. (Convertirla en una idea)». LeWitt, S. (2000). Paragraphs on Conceptual Art. En A. Alberro y B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (p.15). Cambridge, MA: The MIT press.

³⁴ Westmoreland, M. R. y Zaatari, A. (2013). Akram Zaatari: Against Photography. Conversation with Mark Westmoreland. *Aperture*, 210, 64.

³⁵ Respini, E., Janevski, A., Zaatari, A. (2013): Projects 100: Akram Zaatari. *MoMA: The Elaine Dannheisser Projects Series*. Obtenido de <https://assets.moma.org/interactives/exhibitions/projects/wp-content/uploads/2013/05/>

modo que para Zaatari la misión de la AIF debería liberarse de sus modelos archivísticos preconcebidos, redefinir su propia naturaleza abriendo caminos más creativos que posibilitarían un espacio de reflexión crítica.



Figura 4. Akram Zaatari, *Time Capsule*, Kassel (2012), Documenta 13, Auepark, instalando la obra. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Yo veo la AIF como una alternativa radical, tanto al museo como al archivo. La AIF debería haber sido capaz de enterrar esos modelos y erigir sobre ellos algo distinto que sea vivo, útil, menos monumental y más una práctica social en la que intervenga el mundo del arte y los círculos académicos ³⁶.

«Enterrar esos modelos» sería pues para Zaatari un acto de enterrar las identidades, las ideologías preconcebidas que la AIF ha intentado fijar; sería, en definitiva, un acto liberador. Esa manera de entender la AIF se ve claramente en su proyecto *Time Capsule*, Kassel (2012) presentado para la Documenta 13, donde el artista entierra la AIF y devuelve su colección a la tierra, al «hogar» más apropiado para repensar su misión: este archivo ilimitado, móvil, imprevisto, formado de estratos de múltiples temporalidades y espacialidades siempre abierto a cambios, a una perpetua reinterpretación de significados.

Zaatari, inspirado por el acto de preservación del Museo Nacional de Beirut, de enterrar y preservar sus objetos arqueológicos con cemento y arena durante la guerra

[Interview-Akram-Zaatari1.pdf](#) [Consulta: 18 de Noviembre de 2020]

³⁶ Elias, C. El artista como coleccionista. Un diálogo sobre las posibilidades y límites de una institución. Entrevista con Akram Zaatari. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* (p. 43). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).

civil, reactivará este gesto inverso de la arqueología en el campo artístico. *Time Capsule, Kassel* (2012) es una reflexión simbólica sobre los archivos fotográficos, la misión y el destino de la Arab Image Foundation, los límites de una institución como esta, de su colección y su preservación en tiempos de conflicto. Se trata de un guión de acción radical de preservación, llevado a cabo a través de una intervención artística que quedó grabada también en vídeo. La intervención consistió en sepultar bajo tierra, en el parque público de Karlsaue en Kassel durante la Documenta 13, dieciséis cajas de madera que contienen objetos pintados –una serie de pinturas monocromáticas de tonos del azul–, que remiten a negativos fotográficos. Dichos objetos pintados, que funcionan además como metáfora de las máquinas de madera que utilizaron los fotógrafos durante más de un siglo, fueron sellados y sujetos dentro de una estructura vertical de barras de acero, introducidos en una fosa cavada en la tierra, y cubiertos totalmente con hormigón armado, quedando a la vista por encima del suelo sólo parte de la estructura de acero.



Figura 5. Akram Zaatari, *Time Capsule, Kassel* (2012), Documenta 13, Auepark, instalando la obra. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Time Capsule, una estructura para la AIF, es en realidad una construcción arquitectónica inacabada o en proceso de construcción, como si se tratara de «ruinas en reverso»³⁷. Mediante su excavación inversa, Zaatari rompe sin duda con la perspectiva teleológica de la propia Fundación: nos encontramos frente a una estructura arquitectónica diseñada para la Fundación que, sin embargo, parece incompleta, como si los cimientos que posibilitarían en otro caso su función, se hubiesen congelado por un momento para continuar (re)construyéndose en el futuro. Este elemento de con-

³⁷ Smithson, R. (1996). A Tour of The Moments of Passaic, New jersey. En J. Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (p.72). Berkeley: University of California Press. (Obra original publicada en 1967).

gelación tiene además algo de fotográfico, que se corresponde con el acto de sellar los objetos con cemento para su preservación. La imagen-cadáver de los objetos sellados en su tumba de hormigón armado hace referencia a su propia vida congelada, a su supervivencia petrificada en la tumba de la institución fotográfica. La misión de la propia fotografía se corresponde, como mencionamos, con la misión de tal institución-archivo, en tanto que, como diría Derrida: «Para asegurar la supervivencia hay que matar. El archivo es esto, el mal de archivo»³⁸. Por otro lado, la metáfora de la congelación de la cápsula reivindica la posteridad del archivo y por consiguiente su retirada del presente, lo cual parece activar el tiempo presente como un tiempo necesario para trabajar el conflicto y reflexionar más ampliamente sobre el futuro del archivo, siempre perseguido por sus ruinas acumuladas.

La performance poética de Zaatari pone de manifiesto la inseguridad, la vulnerabilidad del archivo, en fin, su necesaria retirada, su inaccesibilidad como un gesto de reflexión crítica y posibilidad de acción. Como afirma el artista, la cápsula de tiempo:

imagina guiones/modelos de preservación radical diseñados para la Arab Image Foundation. Estos modelos consideran paradigmas no-científicos y reconocen la necesidad de una retirada a tiempo –como gesto de preservación radical– de documentos y artefactos en tiempos de riesgo³⁹.

En tiempos de crisis, en tiempos conflictivos y traumáticos de guerra o de cambios radicales, esta ruinosa cápsula del tiempo sin esperanza de ser abierta en un momento específico, o bien este archivo «fotográfico» sellado, parece volverse un anarchivo. Se trata de un anti-monumento erigido entre los escombros que nos advierte de su porvenir desconocido, de su futuro incierto, y nos recuerda que no somos nada más que «testigos en condiciones de ceguera catastrófica»⁴⁰. En el vídeo que registró la acción de Zaatari se observa el lugar concreto del entierro, marcado por la forma geométrica de un cuadrado, y el proceso violento de la excavación llevada a cabo por dos profesionales para preparar la tumba que preservará los objetos pintados de tonos de azul. Su contenido visual sellado se convierte en una memoria que opera como el referente de su ausente presencia, de su ceguera absoluta, de la imposibilidad de verse.

La visión se convierte en una memoria ciega, pues, «la memoria no ve, recuerda lo que no está presente, lo que no está representable en la percepción, lo que no se puede ver»⁴¹. Las pinturas monocromáticas que aluden a objetos fotográficos y quedan selladas en la cápsula del tiempo serían el recuerdo ciego de lo que ya no se ve, de lo que ya no es accesible a pesar de su huella testimonial en unas fotografías únicas que circulan en su ausencia, en la ausencia del referente tanto literal (sepultado,

³⁸ Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Castellón: Ellago, 84.

³⁹ Westmoreland, M. R. y Zaatari, A. (2013) op. cit., 64.

⁴⁰ Westmoreland, M. R. (2017). Contra el archivo. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* (p. 52). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba). Del mismo modo, Derrida, remitiendo a la marca del trauma, afirmará que es «muy cercana a la muerte, en todo caso a la ceguera. Cicatriz o trauma, se trata de todo lo que significa la pérdida de la vista y especialmente de lo que la testimonia». Derrida, J. (2010). *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press, 29.

⁴¹ Wolfreys, J. (1998). Justifying the Unjustifiable: A Supplementary Introduction, of sorts. En J. Wolfreys (ed.), *The Derrida Reader: Writing Performances* (p. 32). Lincoln: University of Nebraska Press.

ocultado, sellado) como metafóricamente (testimonio mnemónico). La doble retirada del objeto y de su referente, del objeto y su cita mnemónica en tiempos de ceguera catastrófica, parece proponer aquí la muerte de los archivos, una muerte necesaria, sin embargo, para que puedan renacer, ser reconfigurados, reimaginados en su verdadero contexto.

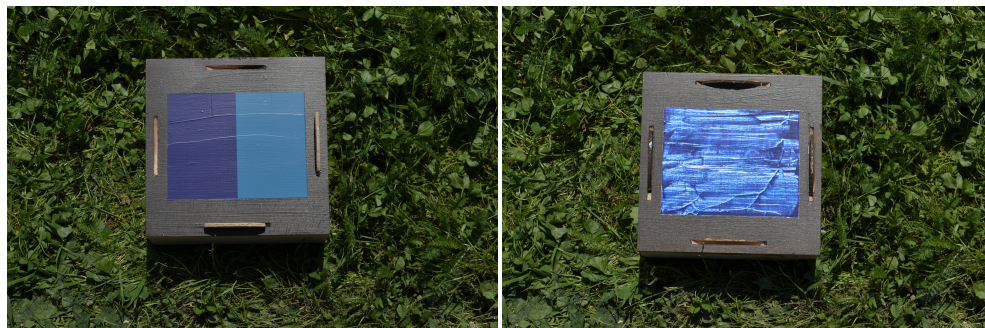


Figura 6 y 7. Akram Zaatar, *Time Capsule*, Kassel (2012), Documenta 13, Auepark, instalando la obra. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburg

La tierra aparece pues como el lugar que violenta y a la vez libera al archivo. Zaatar lo hace explícito: «La tierra es el archivo definitivo, el registro definitivo»⁴², allí donde se pueden preservar infinitos datos pero, también, allí donde la descomposición, la entropía, la continua transformación forma parte de un continuo renacer. No olvidemos que los objetos coleccionados y sepultados bajo tierra por el artista no son estáticos o, dicho de otra forma, no están aislados de su contexto, sino que cambian, su naturaleza se transforma, se modifica continuamente al estar en contacto directo con la vida orgánica del cemento y la tierra, por consiguiente, con el tejido social de la historia humana. La tierra entendida como el archivo definitivo, como el lugar radical de conservación en tiempos de riesgo, constituye por tanto un lugar de continua mutación de significados.⁴³ En los sedimentos subterráneos de los infiernos de la historia natural y la historia humana nos encontramos pues con la mortalidad

⁴² Westmoreland, M. R. y Zaatar, A. (2013) op. cit., 65.

⁴³ Esta pesadilla del desastre, la naturaleza efímera, mutante, del archivo geológico que rodea a *Time Capsule*, Kassel y su denigración de lo visual, recuerdan también a la obra *Placid Civic Monument* (1967) del artista Claes Oldenburg, también conocida en sus diarios con el título *El Agujero* y concebida en el marco de la exposición *Sculpture in Enviroment* (1967). La obra de Oldenburg consistió en la excavación de una tumba vacía en el Central Park de Nueva York. El artista pagó a dos sepultureros para excavar un agujero de forma rectangular, que tras unas horas se rellenaría de nuevo con tierra. Este monumento cívico, cuya horizontalidad subvierte la monumentalidad de la escultura, fue descrito por Oldenburg como un «monumento invisible» (Boettger, S. (2002) op. cit., 8), pero también como «un perfecto monumento de (anti)guerra» (Slifkin, R. (2019). *The New Monuments and The End of Man. U.S. Sculpture Between War and Peace, 1945-1975*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 125). Su obra-tumba, que se hacía eco de las protestas contra la guerra de Vietnam, formaba parte de su contexto social y político y, por tanto, de todas las conexiones que rodeaban a su lugar y su tiempo. En palabras de Slifkin, Oldenburg «describirá su obra como una «escultura ambiental» que desplaza el tiempo histórico convencional establecido por monumentos a los ritmos cíclicos de la naturaleza» (Ibid., 126). A pesar de que su acción se había documentado en unas pocas fotografías, la obra de Oldenburg tenía una naturaleza efímera que hacía referencia al carácter transitorio de la huella, en contraposición a la eternidad del monumento._

de la visión. El archivo geológico de Zaatari contiene objetos fotográficos que, no por casualidad, según el artista, remiten a un fotógrafo que ha perdido la visión al envejecer, produciendo por eso pinturas monocromáticas. Como señala el artista: «Al no incluir imágenes en la *Time Capsule* es como hacer una exposición sobre fotografías que no se exhiben»⁴⁴.



Figura 8. Akram Zaatari, *Time Capsule*, Kassel (2012), Documenta 13, Auepark,

También diremos que *Time Capsule* conecta lo archivístico con la obsolescencia. Si la obsolescencia remite a la transición del tiempo, a un estado nostálgico, de muerte y duelo, tampoco deja de alimentar, en el sentido benjaminiano, la esperanza de reanimar el pasado, traerlo a la vida y cambiar el presente⁴⁵. En otras palabras, la cápsula de tiempo de Zaatari está entre un pasado abierto y futuras reinvencciones.

⁴⁴ Aupetitallot, Y. (2012). Interview with Akram Zaatari. En *Akram Zaatari, Time Capsule, Kassel* (p.30). Kassel: Mousse Publishing.

⁴⁵ Cabe señalar que uno de los temas centrales que la artista Tacita Dean investiga en su práctica archivística y en relación con la historia y la memoria, es la obsolescencia: objetos obsoletos y lugares marginales se preservan sobre todo en los repositorios de la película de 16 milímetros, del celuloide. Una preservación que se enfrenta a su futura muerte. En la obra de Dean, el contenido y el medio de la película analógica se identifican por la amenaza de la obsolescencia tecnológica. Su obra *Kodak* (2006), de modo ejemplar, documenta los últimos días de la producción de la película fotoquímica en la fábrica Kodak en Chalon-sur-Saône, en Francia. Se trata de una película en celuloide de 16 milímetros donde se preserva la transición del tiempo reflejando, a la vez, su propia muerte, su desaparición. *Kodak*, registra los procesos de la producción del material archivístico del celuloide, la maquinaria, las plantas de la fábrica, los trabajadores, en fin espacios que a través de la luz y el color se transforman gradualmente en pinturas abstractas que reaniman su existencia material. En el número especial de la revista *October*, el concepto de la obsolescencia se ve como un lugar de resistencia frente a los acelerados avances tecnológicos en el mundo digital y se examina a través de un cuestionario que muchos artistas contemporáneos - entre ellos Dean- responden en relación con su obra. Como observa la artista: «Todo lo que me fascina ya no funciona en su propio tiempo. (...) De modo que la obsolescencia es algo acerca del tiempo en el sentido que la película es sobre el tiempo: tiempo histórico, tiempo alegórico, tiempo analógico». Baker, G. (2002). Artist Questionnaire: 21 Responses. *October*, 100, 26.

Aquí la noción de la ceguera, de la invisibilidad se revela como condición de toda visión posible. A través de la pérdida de la visión y del color azul de sus objetos pintados, el artista propone ir en contra de la fotografía y del archivo para poder contemplarlos, repensarlos, y re-imaginarlos. La ceguera funciona como otro modo de ver la fotografía, más allá de su identidad descriptiva como documento original sagrado. Del mismo modo, el color azul de los objetos sepultados no tiene un valor de «representación» sino como generador de un poderoso campo afectivo, inmersivo y reflexivo, capaz de reactivar nuevos significados y lecturas de posibles historias⁴⁶. Ser ciegos a las imágenes producidas por fotógrafos ciegos significaría ser críticos con los límites de la visión producidos e impuestos por los guardianes de la escritura de la luz fotográfica:

La idea es cerrar los ojos al mirar una foto. La idea es abrir otros sentidos que no sean la vista al enfrentarse a una fotografía. Ser ciegos a las imágenes para poder ver más allá del contenido. Resistirse a reducir una fotografía a una descripción y avanzar hasta hacerse con su totalidad ⁴⁷.

La luz se invierte por la *skiografía*, por la sombra, por la escritura de la oscuridad de la no referencia, como las «memorias de ciego» que Jacques Derrida analizó en su texto homónimo, donde los valores jerarquizados de la «visión» impuestos por la institución del museo se deconstruyen, poniendo de manifiesto que la «ceguera es la condición del ver»⁴⁸. Se hace evidente que la preservación en el sentido de la tradición institucional se redefine a través de este modelo de acción de Zaatari. Mark Westmoreland ve en su gesto físico «una misión de rescate para prevenir volverse el archivo un callejón sin salida (...) una idea radicalmente diferente de preservación— una que concierne menos al soporte material de la imagen y más a su potencial simbólico»⁴⁹. ¿Qué significaría para las generaciones futuras la posibilidad de encontrarse con semejante archivo ardiente, cómo lo utilizarían y con qué propósito? ¿Es la posteridad de un archivo revuelto la condición de que se pueda ver lo que en el presente es inaccesible a la visión —a causa del estado traumático, de la ceguera, del conflicto—? O, dicho de otro modo: tal vez sea precisamente esta imposibilidad de ver, la propia ceguera actual, lo que albergue al final la posibilidad de un futuro renacer, donde el archivo, desenterrado, pueda ser re-imaginado en la riqueza de sus múltiples significados.

Recapitulando, diríamos que aquí la crono-lógica del archivo, el discurso institucional de los archivos de la memoria, de sus monumentos y promesas de vida eterna y carcelaria se descompone. Los objetos ya no están prisioneros en el orden racional

⁴⁶ Zaatari en su metáfora de los objetos fotográficos pintados remite también al proyecto de Walid Raad del Atlas Group, *Secrets in the Open Sea* (1994/2004) en cuyas grandes fotografías monocromáticas de color azul aparecen diminutas imágenes latentes de los infiernos de la guerra, retratando a hombres y mujeres muertos en el Mediterráneo entre 1975 y 1991. Aupetitallot, Y. (2012) op. cit., p.26.

⁴⁷ Zaatari, A. (2017). Todo lo que se niega a desaparecer. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía*, op. cit., p. 99.

⁴⁸ Derrida, J. (2013) op. cit., p. 84.

⁴⁹ Westmoreland, M. R. (2020). Time Capsules of Catastrophic Times. En D. D. Ratta, K. Dickinson y S. Haugbolle (eds.), *The Arab Archive. Mediated Memories and Digital Flows* (p.30). Amsterdam: Institute of Network Cultures.

del archivo, en un archivo pasivo, sino liberados, desconfinados en el archivo vivo y caótico de la tierra, en el tejido social de la propia vida, conectados con encuentros fortuitos, comportamientos impredecibles, reorganizaciones y reconfiguraciones futuras. En otras palabras, la perspectiva teleológica del archivo racional, su horizonte predeterminado donde el futuro se puede prever, o bien ver lo que va a venir, protegiéndose de cualquier accidente o incertidumbre, se subvierte por lo que Derrida llama «una promesa emancipatoria», como desposeimiento de toda determinación del conocimiento inherente en la gestión y preservación científica. Como citamos anteriormente, para Zaatari es «como repensar la preservación fotográfica sin paradigmas científicos y reconociendo la necesidad de una retirada a tiempo de los documentos y artefactos en tiempos de riesgo», o bien, es como deconstruir en el sentido de Derrida: «preguntarse que es lo que no funciona en ese orden, que es lo que en el orden es un desorden, lo que el orden esconde como desorden»⁵⁰.



Figura 9. Akram Zaatari, *Time Capsule*, Kassel (2012), Documenta 13, Auepark, instalando la obra. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

No se trata solamente de poner en orden el desorden, sino también en poner en desorden un orden preestablecido, en trastocar sus límites y promesas determinan-

⁵⁰ Derrida, J. (2013) op. cit., p. 84.

tes, sus metas o destinos asegurados abriendo una apertura a la importancia y a la necesidad de la ceguera de la visión como otro modo de testificar su liberación. Por consiguiente diríamos que *Time Capsule, Kassel* (2012) es un gesto radical de preservación donde las instituciones, según el artista, «parten de sus colecciones y la fotografía se libera de la institución»⁵¹. De esta forma, la obra de Zaatari reivindica la responsabilidad del archivo, que es una cuestión del porvenir; activa un espacio de reflexión crítica sobre la naturaleza de la AIF y su colección, redefiniendo la labor del «archivo» y sus agentes en tanto que intervención social. En otras palabras, no ve la crítica institucional como algo que se sitúa entre «el adentro y el afuera de la institución», sino que la aborda desde su interior, coincidiendo con las palabras de Andrea Fraser de que «nosotros somos la institución» y reclamando por tanto una «institución de la crítica»⁵², de la autorreflexión capaz de cuestionarse a sí misma.

3. Conflictos de intereses

Ninguno

4. Referencias bibliográficas

- Aupetitallot, Y. (2012). Interview with Akram Zaatari. En *Akram Zaatari, Time Capsule Kassel* (pp.22-36). Mousse Publishing.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Baker, G. (2002). Artist Questionnaire: 21 Responses. *October*, 100, 6-98.
- Bazin, A. (1980). The Ontology of the Photographic Image. En Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (pp. 237-244). New Haven: Leet's Island Books.
- Benjamin, A. (2004). Benjamin's Modernity. En *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (pp.97-114). Londres: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (1999). Excavation and Memory. En M. W. Jennings, H. Eiland y G. Smith, (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings, (1927-1934)*, vol. 2 (p. 576). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Boettger, S. (2002). *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley: University of California Press.
- Buchloh, B. (1999). El Atlas de Gerhard Richter: El Archivo anómico. En *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter* (pp.147-167). Barcelona: Macba.
- Deleuze, D. (1987). *Foucault*, Barcelona: Paidós.
- Demos, T. J. (2010). Storytelling In/As Contemporary Art. En C. Gilman y M. Sundell (eds.), *The Storyteller* (pp. 83-107). Zurich: Independent Curators International and JRP Ringier.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Derrida, J. (2010). *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

⁵¹ Westmoreland, M. R. y Zaatari, A. (2013). Akram Zaatari: Against Photography, op. cit., p. 65.

⁵² Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, 44 (1), p. 105.

- Downey, A. y Zaatari, A. (2018). Photography as Apparatus: Akram Zaatari in Conversation with Anthony Downey. *Critical Interventions* 12(2), 218-230.
- Edwards, E. (2002). Material beings: objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17(1), 67-75.
- Elias, C. El artista como coleccionista. Un diálogo sobre las posibilidades y límites de una institución. Entrevista con Akram Zaatari. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* (pp. 41-44). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, 44(1), 100-106.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- Harootunian, H. D. (1996). The Benjamin effect: Modernism, Repetition, and The Path to Different Cultural Imaginaries. En M. Steinberg (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History* (pp. 62-87). Nueva York: Cornell University Press.
- Hernández Navarro, M. A. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de occidente*, 297, 7-25.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- LeWitt, S. (2000). Paragraphs on Conceptual Art. En A. Alberro y B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (pp. 12-17). Cambridge, MA: The MIT press.
- Liotard, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rampley, M. (2001). Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin. En *Art History as Cultural History: Warburg's Project* (pp. 121-149). Nueva York: G&B Arts.
- Respini, E., Janevski, A., Zaatari, A. (2013): Projects 100: Akram Zaatari. MoMA: The Elaine Dannheisser Projects Series. Obtenido de <https://assets.moma.org/interactives/exhibitions/projects/wp-content/uploads/2013/05/Interview-Akram-Zaatari1.pdf> [Consulta: 18 de Noviembre de 2020]
- Robin, R. (2012). *La Memoria Saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Sekula, Allan. (1984). Introducción. En *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (pp. 9-15). Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Slifkin, R. (2019). *The New Monuments and The End of Man. U.S. Sculpture Between War and Peace, 1945-1975*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Smithson, R. (1996). Art Through The Camera's Eye (1971). En Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (pp. 371-375). Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968). En Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (pp. 100-113). Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996). Aerial Art (1969). En Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (pp.116-118). Berkeley: University of California Press.

- Smithson, R. (1996). A Tour of The Moments of Passaic, New jersey (1967). En Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (pp.68-74). Berkeley:University of California Press.
- Smithson, R. (1996). Cultural Confinement (1972). En Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (pp. 154-156). Berkeley: University of California Press.
- Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art from bureaucracy*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Westmoreland, M. R. y Zaatari, A. (2013). Akram Zaatari: Against Photography. Conversation with Mark Westmoreland. *Aperture*, 210, 60-65.
- Westmoreland, M. R. (2017). Contra el archivo. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* (pp. 49-52). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), Barcelona.
- Westmoreland, M. R. (2020). Time Capsules of Catastrophic Times. En D. D. Ratta, K. Dickinson y S. Haugbolle (eds.), *The Arab Archive. Mediated Memories and Digital Flows* (pp. 20-34). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Wolfreys, J. (1998). Justifying the Unjustifiable: A Supplementary Introduction, of sorts. En J. Wolfreys (ed.), *The Derrida Reader: Writing Performances* (pp. 1-49). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Zaatari, A. (2011). The Time Capsule. En CIMAM Annual Conference *Museums and the City. Ljubljana, Zagreb, Sarajevo*, pp.22-27. Obtenido de <https://cimam.org/documents/47/CIMAM-2011-Annual-Conference-Publication-WEB.pdf> [consulta: 12 de Noviembre de 2020]
- Zaatari, A. (2017). Todo lo que se niega a desaparecer. En *Akram Zaatari. Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* (pp. 99-104). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).
- Zamponi, B. (2016). Interview with Akram Zaatari. *Domus*. Disponible en: https://www.domusweb.it/en/interviews/2016/04/22/akram_zaatari.html