



“Image Control-Delete”: La destrucción del archivo como estrategia de una intención poética en el Arte Contemporáneo¹

Ivan Postiga²; Domingos Loureiro³

Recibido: 4 de noviembre de 2022 / Aceptado: 7 de febrero de 2023

Resumen. En el contexto del Arte Contemporáneo, la posibilidad de una perversión radical del documento y, por extensión de las ideas, la destrucción total o parcial de sus elementos o funciones, se transformaron para el artista, debido a circunstancias sustancialmente diferentes (i.e.: prácticas, procesos y estrategias de creación artística), en un espacio profundamente creativo. A la luz de estas ideas, este artículo discute la implicación de este fenómeno de “destrucción” del archivo en la construcción del imaginario contemporáneo –la proximidad de los resultados estéticos y poéticos con la idea de un “palimpsesto”–, tratando de demostrar el modo en que su carácter más subversivo, “anómico” y hasta paradójico ha ido convirtiendo, simbólica y conceptualmente, a los distintos territorios del pensamiento y práctica artística, por un lado, en una posibilidad de “reinscripción” continuum de formas, significados y sentidos, y, por otra parte, en la potencia “ad infinitum” de una apropiación, experimentación y transfiguración de lo real.

Palabras clave: Arte; Archivo; Imagen; Estrategias de “destrucción creativa”; Palimpsesto

[en] “Image Control-Delete”: The destruction of the archive as a strategy of a poetic intention in Contemporary Art

Abstract. In the context of Contemporary Art, the possibility of a radical perversion of the document and, by extension of ideas, the total or partial destruction of its elements or functions, were transformed for the artist, due to substantially different circumstances (i.e.: practices, processes and creative strategies), in a deeply creative space. In the light of these ideas, this article discusses the implication of this phenomenon of “destruction” of the archive in the construction of the contemporary imaginary - the proximity of aesthetic and poetic results to the idea of a –“palimpsest”–, seeking to demonstrate how its more subversive, “anomic” and even paradoxical character has been converted, symbolically and conceptually, to the different territories of thought and artistic practice, on the one hand, in a possibility of continuous “re-inscription” of forms, meanings and senses, and, on the other hand, in the potency –“ad infinitum”– of an appropriation, experimentation and transfiguration of the real.

Keywords: Art; Archive; Image; Strategies of “creative destruction”; Palimpsest

¹ Este trabajo está financiado por fondos nacionales portugueses a través de FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco del proyecto 2020.09020.BD.

² Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal); i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

E-mail: ivanpostiga88fbaup@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9774-3561>

³ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal); i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

E-mail: dloureiro@fba.up.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5317-6726>

Sumario: 1. Inmersión archivística: Apropiación e impulso destructivo. 2. Destruyendo “datos”: Arte, archivo y “palimpsesto”. 3. Hacking memorias: Experimentos compulsivos en imágenes recolectadas. 4. “Missing link”: Conclusión de la hipótesis. Referencias.

Cómo citar: Postiga, I.; Loureiro, D. (2023). Image Control-Delete: La destrucción del archivo como estrategia de una intención poética en el Arte Contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad* 35(2). 647-665. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.84537>

1. Inmersión archivística: Apropiación e impulso destructivo

“Recuerdo mi propia actitud defensiva [...] cuando surgió por primera vez la idea de un instinto de destrucción [...] y cuánto tiempo pasó antes devolverme receptivo a ella” (Strachey, J., 1961, p. 120).

Todo el arte funciona con archivos. Sean estos personales, históricos, públicos y privados, de carácter fáctico, fragmentario o ficticio. Al servicio de la construcción de la obra de arte o estando implícitos en el lenguaje de sus propuestas, aparecen como una suerte de condición o inmersión, por así decirlo congénita, en cualquier territorio de sentido (Zourabichvili, 2003, p. 4). De la mano del artista, en particular, los archivos no son sólo “bases de datos”, en el sentido literal de la palabra –colecciones de documentos y registros visuales, verbales y mnésicos–, sino mucho más que eso. Son, transversalmente y “recalcitrantemente materia fragmentaria”, fungibles para algunas de sus estrategias de producción y experimentación autoral (Foster, 2004, p. 4). Aunque esta frase ya parece esbozar el alcance de este artículo, no todo en él es tan evidente. Si tiramos suavemente de un pequeño segmento de esta compleja maraña de situaciones dialécticas entre –arte y archivo–, revelamos algunas particularidades que perfilan una cierta no linealidad de este argumento. Más concretamente, la forma en que, en el contexto del Arte Contemporáneo, algunas de sus propuestas, a pesar de tratar, directa o indirectamente, con este término –“archivo”– sus usos son más subversivos que subsidiarios a este giro archivístico, traduciéndose en una apropiación desordenada y deliberada de sus registros (i.e.: institucional, autoritario, colonial, familiar, etc.), en la imagen de experimentos de vanguardia o incluso de excavaciones posmodernas, torciendo y cortocircuitando simbólica y conceptualmente sus estructuras de sentido (Sturken, 1999, p. 31). Lo cierto es que, en muchos de estos casos, manipular, deconstruir y desestabilizar acciones, representaciones y significados, pero también modificar temporal o permanentemente sus códigos percibidos, semánticos y conceptuales, se ha convertido para una amplia gama de autores en la posibilidad creativa de su obliteración. No sólo porque se convirtieron en la posibilidad de encontrar diferentes formas de experimentación artística, íntimamente ligadas con el “modus operandi” del archivo o con su subversión (Guasch, 2011, pp. 9-10), sino, simultáneamente, en la oportunidad de problematizar sus formas, definiciones y significados más convencionales, aunque ello implique, en el límite, reordenar y dibujar al azar la reconfiguración, la función o el reposicionamiento de sus signos (Spies, 1979) [1969], p. 134).

Estrategias creativas que, si en un principio, parecen conducirnos al dominio de la obstrucción de la imagen por la acumulación y/o superposición de múltiples elementos sobre una misma superficie, por ejemplo, los collages y fotomontajes de

autores como Hannah Höch, Raul Hausmann y Kurt Schwitters, más tarde reverberarían como una especie de resonancia infraligera por las acciones o producciones visuales de otros autores que utilizan los mismos mecanismos (Guasch, 2011, p. 15). Situaciones que van desde el “objet trouvé” hasta los procedimientos de transformación (“détournement”) y la mutación formal, semántica y funcional del objeto (ready-made u objetos inalterados) del artista francés Marcel Duchamp; a la cadencia agregativa y destructiva de las “combines” y *Erased de Kooning Drawing* (1953) del artista norteamericano Robert Rauschenberg; el acto de borrar elementos de una determinada superficie, como los procedimientos de compresión de la imagen – *jpges* (2004-) – de Thomas Ruff; el borrado y censura del documento en las obras *Redaction Paintings* (2006) y *Formica Report (Green White)* (2007) de Jenny Holzer, la serie *Pixel Collage* (2015-) de Thomas Hirschhorn; *Zero & Not* (1986) de Joseph Kosuth; *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1969) de Marcel Broodthaers; y *A Humument Supplement I* (1972) de Tom Phillips. Este gesto de destrucción del archivo también podría llevarnos a referirnos a las obras *Self-Portraits of You + Me* (2006) de Douglas Gordon; los “déchollages” como *Sans Titre* (1973) de Raimond Hains, por sus procesos de cortar, rasgar o quemar elementos de una determinada superficie; los estados de disyunción metamórfica en las pinturas de Fabian Marcaccio; procesos de hackeo, “cult coding” de archivos y software, experiencias en torno de la obsolescencia, inoperatividad e indeterminación digital en la obra de autores como el colectivo JODI, Rosa Menkman, Ryoji Ikeda, David Szauder, Felipe Pantone y Lisa Jevbratt.

En todos estos ejemplos, y como puente hacia el presente, las estrategias de apropiación y los impulsos destructivos parecen ir de la mano, entrelazados umbilicalmente en una misma operación creativa (Freud cit. Derrida, 1995, p. 77). Esto implica hablar del choque caótico de imágenes y objetos, la superposición “caoticoide” de significados y sentidos, o la obliteración por obsolescencia, inoperancia/disfuncionalidad total o parcial de sus elementos. La destrucción del archivo como tal parece abrir una puerta, otra hipótesis de discusión. A saber: - la posibilidad de una perversión radical del documento; - un impulso de agresión y/o destrucción total o parcial de sus elementos o funciones. - Una pérdida. - Un borrado que, en consecuencia, se presenta al artista, en términos estéticos y poéticos, como un espacio profundamente creativo. El territorio de las acciones contradictorias, basado, sobre todo, en un principio “anómico”, es decir, sin ley, donde almacenar y guardar, olvidar y destruir las huellas del pasado se entrelazan, inextricablemente, por los límites discontinuos del tiempo y de la propia racionalidad narratológica. Diríamos en tono de interrogación: – ¿Podría el movimiento de destrucción de archivos – como diría Sigmund Freud en *Beyond the Pleasure Principle* (1920) – “ser la motivación de su propio movimiento?” (Freud cit. Derrida, 1995, p. 10). Pero entonces – ¿Cómo se puede transformar este gesto de borrado, en toda su radicalidad estética, en una estrategia creativa? – ¿Cómo pensar el archivo a la luz de esta infinidad de capas de estratos y sustratos superpuestos, sobreimpresos e implicados concomitantemente entre sí? - ¿Está esto a punto de desaparecer como objeto o documentación? O, a pesar de este gesto de supresión poética de su identidad, - ¿Esta noción de “archivo” podría estar destinada a perpetuarse enrarecida entre rastros estetizados de pura destrucción? (Príncipe, 2003, p. 54). Y si es así, - ¿Qué queda después de que otras partes hayan sido removidas o usadas, reemplazadas, recortadas y/o superpuestas? - ¿Qué queda de un archivo después de su transformación y destrucción? (Verde, 2002, p. 54).

2. Destruyendo “datos”: Arte, archivo y “palimpsesto”

El gesto autodestructivo nunca se trató simplemente de destrucción. Se destruye una pantalla y se crean imágenes (Jeffries, 2012). Se destruye un texto o un software y se crea una forma de bloqueo a su lectura. Una disfunción en su tejido. Un obstáculo o una forma de abolición. Pero, al mismo tiempo, se crea otro lenguaje que, en el límite, emerge de esa marca de borrado como un vestigio de que, por ejemplo, en el caso de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1969) del artista belga Marcel Broodthaers, es de carácter pictórico (Fig. 1).

Del mismo modo que el proceso de Broodthaers transforma el poema de Stéphane Mallarmé en puro grafismo, pura relación, pura abstracción (Haidu, 2010, p. 71), en muchos de los casos mencionados anteriormente, este gesto de borrar o destruir el objeto produce una misma operación: - la conversión de una cosa en otra, - de una cosa sobre otra, - del “palimpsesto”⁴. Incluso en casos extremos, como en la obra *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg (Fig. 2), subsiste esa lógica casi meta-conceptual de escribir borrando/destruyendo que - como diría el filósofo italiano Giorgio Agamben -, representa la masa de lo no semántico, es decir, de lo informe (1989, p. 38). O, dicho de otro modo, el margen oscuro que envuelve y limita u obstruye todo el acto de hablar, todo el acto de comunicación (Id., Ibid.). Producir algo, al mismo tiempo que lo destruye, como una contrainsurgencia que se articula dentro y fuera de cualquier plano de lenguaje, discurso, forma o función como su inoperancia (Id., Ibid., p. 39). De hecho, este gesto de destruir que nos remite al vacío y a la desaparición, no podría estar más impregnado de fragmentos y ruinas, descartes y rastros de apropiaciones, en un lastre casi indestructible de constantes invocaciones (Hiller, 1994, p. 43) que se convierten en un “acto en potencia”⁵ - en el sentido de Agamben -, un estado en suspensión, vacilación y postergación - en el sentido de Deleuze -, que habla tanto de posibilidad como de imposibilidad, de potencialidad e impotencia, así como de desaparición o (re)-inscripción (Deleuze, 2015 [1969], p. 78).

Para el artista, este espacio de destrucción del archivo configura un laboratorio experimental, como señala el historiador y crítico de arte americano Hal Foster a propósito de la obra del artista suizo Thomas Hischhorn. Una especie de paradoja circular en la que la voz del otro entra en la nuestra, al mismo tiempo que la nuestra la lleva como un histórico, una especie de - metadatos - que se resiste al borrado inscrito en el objeto de creación como un - “palimpsesto”. Como diría el artista americano Joseph Kosuth, “esta anulación que se construye mientras se borra, sugiere ‘una cosa’ presente, mientras se quita. No sólo una ausencia hecha presente [...] sino otros órdenes. [...] Órdenes que se vuelven invisibles a medida que se vuelven visibles” (1991, pp. 221-222), en un proceso de constante transformación y desmantela-

⁴ Expresión que se refiere, en sentido literal, a un pergamino cuyo manuscrito los copistas medievales rasparon para volver a escribir sobre él, pero del que se ha conseguido, en parte, hacer reaparecer los caracteres primitivos, como si se tratara de un texto que tiene un sobre otro (Nova Enciclopédia Larousse, 1998 [1994], p. 5280).

⁵ El “acto en potencia” comprende aquel espacio de tiempo, forma, gesto o significado a ser producido como energía, cosa u “operación” infinita. Corresponde a la posibilidad de su variación como contenido potencial, lo que implica hablar de la acción misma del pensamiento. Todo lo que parece ya contenido en el acto mismo de “creación-destrucción”. Para tratamientos más específicos sobre este tema, ver *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (2008 [2005]) del filósofo italiano Giorgio Agamben y *O Mundo como Vontade e Representação* (2011 [1818]) del filósofo alemán Arthur Schopenhauer.

miento (Atkins, 1983, pp. 17-18), donde el “ser” y lo “no-ser” se entrecruzan (Heidegger, 1999, pp. 310-311) y se repolarizan entre sí (Almeida, 2018, p. 308).

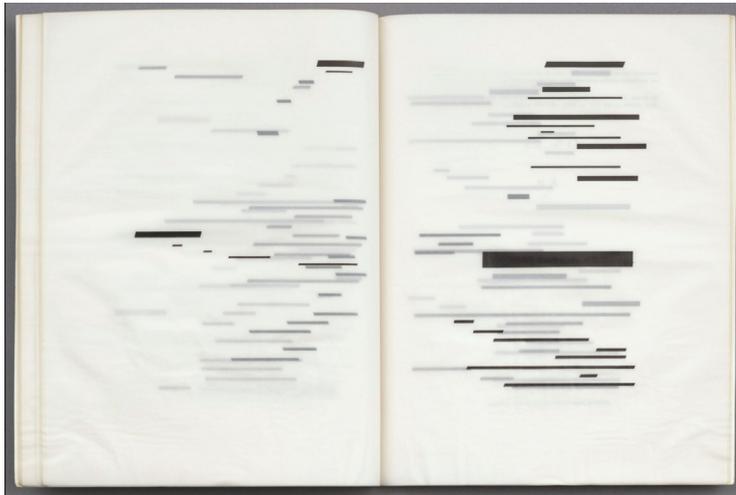


Figura 1. Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), Autor Stéphane Mallarmé, Libro de artista, Litografía en Offset, 32 páginas, 32,5 x 24,7 cm (cerrado, 32,5 x 25 x 0,5 cm), Publisher Wide White Space Gallery, Antwerp & Galerie Michael Werner, Colonia, © 2022 Artists Rights Society (ARS), Nueva York & SABAM, Bruselas, MoMa - The Museum of Modern Art, Nueva York. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/12805>



Figura 2. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), Huellas de medios de dibujo sobre papel con etiqueta y marco dorado, 64,14 x 55,25 x 1,27 cm, © Robert Rauschenberg Foundation, SFMoMa - San Francisco Museum of Modern Art, California, EUA. Fuente: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Lo cierto es que, en el territorio de la práctica artística, cuando hablamos de esta operación de un “borrar-crear”, de un “inscribir borrando” - sea real o metafórica, poética, estética o conceptual, le adjuntamos, como que, por defecto, una especie de suplemento - como diría el filósofo francés Jacques Derrida -, convirtiéndola en una destrucción creativa (2001, pp. 48-49). Como un exceso de forma, de sentido que se produce de ella, la inversión que pone en posición inferior lo que estaba en posición superior, la transformación de la negación en afirmación creadora (Spivak, 1976 [1967], p. XV). Esta idea reiterada por Derrida se remonta al modelo heideggeriano de presencia, donde el borrado – “sous rature” – expresa el problema de la ausencia de sentido (Derrida cit. Spivak, *Ibid.*). El problema de la palabra borrada, censurada por el propio autor, aquella de la que se cortó el lenguaje, pero que queda como signo que produce sentido. Un sentido dudoso, doble, quizás incluso ampliado, como un sentido que comprende el sentido de su propio borrado.

Ahora bien, este borrado, esta destrucción de la que hablamos no es una marca o una presencia perdida, un vaciado de sentido, sino, quizás, su oposición. Una herramienta crítica, pero, sobre todo experimental para los territorios de la teoría y práctica artística, que le permiten interferir activamente con la noción de “archivo” y/u origen, pero que ahora vio todo un proceso de transformación de su materia en algo otro, de la re-significación de su sentido a través de la “différance” que le es arrancada, de la implosión de su propia racionalidad. “Ya no puedes ‘separarlos’, uno del otro, pensarlos separados unos de otros, ‘etiquetarlos’ [...] no puedes en la farmacia de Platón distinguir entre medicina y veneno, lo bueno de lo malo, lo verdadero de lo falso, lo interior de lo exterior, lo vital de lo mortal, lo primero de lo segundo” (Derrida, 1972, p. 195). Un orden de ideas que mantenemos aquí para pensar el diálogo paradójico y aporético entre el gesto de destruir y el poder de creación contenido en él. Una ambivalencia en la que se contaminan, se dan la vuelta y se hacen pasar el uno en el otro, se convierten en suplementos entre sí en un mismo movimiento (*Id.*, *Ibid.*, pp. 143-145).

Pero, – ¿Puede esta apropiación y posterior transformación y/o borrado del documento aterrizar tantas otras cosas en este movimiento de cavar? – ¿Cómo puede el gesto artístico vivir simultáneamente de esta dualidad siendo, por un lado, fuente de esta arqueología coleccionista y, por otro lado, un proceso de manipulación y experimentación por encima de este material de apropiación? (Foucault, 1969, p. 28). - ¿Qué otras posibilidades de reflexión emergen donde lo que parece ser decadencia puede verse como rasgos transmutados? (Verde, 2002, p. 52). Si consideramos que el artista no “elabora una forma a partir de esta materia prima”, sino que, muchas veces, “selecciona objetos en circulación” (formas dadas), aunque sea por la aleatoriedad de un movimiento de indeterminación, es hasta preguntarse todavía: - ¿Cuál es la naturaleza de esta selección y relación que se establece entre y por estos objetos? - ¿A nivel de su producción de sentido? (Obispo, 2004, p. 65).

¿Pueden estos dar cabida a lo impredecible, lo contingente, la apertura de lugares sin sentido? O, - ¿Será esta aparente ausencia de sentido el primer motor de su existencia?

3. Hackeando memorias: Experimentos compulsivos en imágenes recolectadas

Correspondiendo este impulso de destrucción del archivo a una mera actitud filosófica, postura estratégica o comportamiento estético, poético o político, sus destruc-

ciones necesarias - como las denomina Deleuze -, “hablan en nombre de un poder creador”, capaz de invertir todos los órdenes y todas las cosas (1976 [1962], p. 13), en una dialéctica de continuidad entre creación y destrucción, afirmación y negación (Seitz, 1961, p. 38), lo visible y la pura invisibilidad (Rancière, 2005 [2000], p. 52). Valores inversos, incluidos aquellos que nos permiten hablar de archivo, ya que oscilan y se mueven precisamente más allá de la linealidad de estos puntos lógicos que interconectan sus más variadas relaciones (intra e inter-contextuales).

Lo pensamos, sobre todo, en el campo de la creación artística, como un espacio de apropiación simbólica y conceptual, compuesto no sólo de fragmentos sueltos, superpuestos y desconectados - como un “pot-pourri” - un manto de signos que se deshace, utilizando la expresión de la crítica de arte americana Rosalind Krauss - pero, al mismo tiempo, como un contra-impulso cuyo lenguaje es, simultáneamente, el de la relación de inscripción y destrucción del propio objeto de archivo (Krauss cit. Bourriaud, 2011 [2009], p. 125). El territorio de la anomia y de la fragmentación (Foster, 2004, p. 145), de la amnesia, de la aniquilación de la memoria, de la obliteración y/o erradicación de lo que nunca podrá ser devuelto como tal (Buchloh, 1993, p. 95). Pero eso resuena y reverbera desde las ruinas de su forma anterior, desde la disolución o dispersión total o parcial de sus figuras y significados, otras posibilidades de existencia (Winnicott, 1974 [1971], pp. 115-127). Una situación que nos recuerda una curiosa frase sobre el archivo del artista ruso-americano Ilya Kabakov en *The Man Who Never Threw Anything Away* (1977): “Mirándolo, es difícil entender si está siendo construido o demolido. [...] parecen ser las dos cosas a la vez” (pp. 37-38). La pulsión que todo lo transforma y lo devora, al mismo tiempo que genera algo en ese proceso de “autodestruirse-construirse” continuamente (Id., *Ibid.*). Una tensión que afirma este círculo vicioso de destrucción y creación de la arte - o como diría el crítico de arte norte-americano Arthur C. Danto en *The Transfiguration of the Commonplace* (2005 [1981]) -, un movimiento de transformación que toma de reconfiguración entre sí, es decir, a la creación de algo nuevo sobre lo ya existente (p. 39), como si nos reprogramáramos infinitamente dentro de una lógica de “post-producción”, - como señala el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud -, en nuestro mundo contemporáneo (2009 [2002], p. 69).

Y este es, quizás, un buen ejemplo para que pensemos en esa transformación que nos lleva de un gesto de destruir algo a producir su retroceso, ya que, con base en el término de Bourriaud - “reprogramación” -, intuimos que esto comprende la operación de escribir un programa sobre otro - “overwrite” -, de superponer algo que ya le está dando sentido a otro, como si estuviéramos escribiendo continuamente encima de la misma palabra, imagen o texto, destruyendo y construyendo sobre su forma y significado original (como sucede con la propia idea de historia). Explorar la presencia en lo que parece ser ausencia es una pieza crucial para entender propuestas como *Redaction Paintings* (2006) y *Formica Report (Green White)* (2007) de la artista americana Jenny Holzer, *Zero & Not* (1986) del artista americano Joseph Kosuth y *A Humument Supplement I* (1972) del artista inglés Tom Phillips, donde el gesto de iconoclastia del texto - si consideramos también ella como imagen - no sólo demarca el rechazo de un cierto capital simbólico, la censura de lo que representa a nivel de sus valores, ideas y autoridad, sino que, al mismo tiempo, transforma este gesto de borrar en un poder de afirmación, es decir, en el decir mismo de las cosas, en la propia razón de existir (Fig. 3).

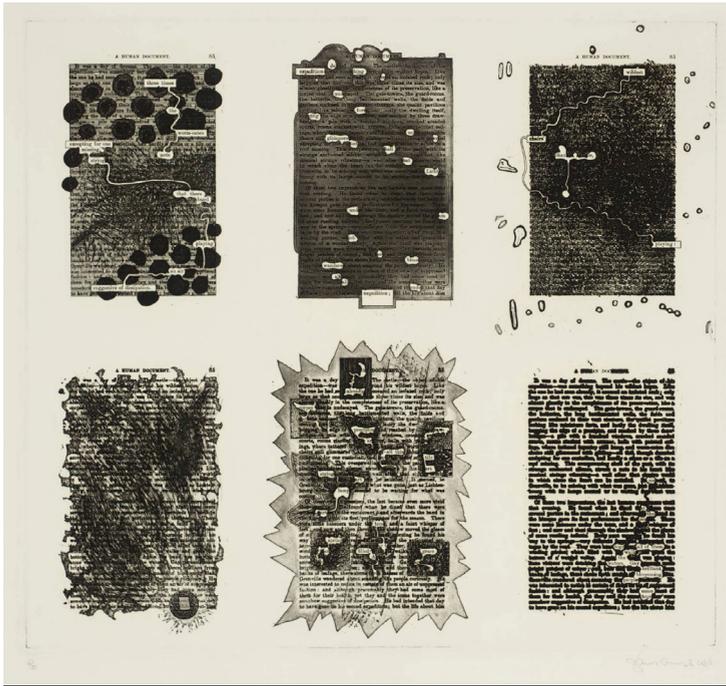


Figura 3. Tom Phillips, *A Humument Supplement I* (1972), Grabado Intaglio (grabado en metal) sobre papel, 38, 7 x 42,5 cm, © Tom Phillips, Tate Modern, Londres. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/phillips-a-humument-supplement-i-p03231>

Y el caso de Holzer es posiblemente el más particular de los tres a este nivel, en el sentido de que sus documentos del *National Security Archive*, *The American Civil Liberties Union* o del propio *FBI- Federal Bureau of Investigation*, son obtenidos ya conteniendo esta anulación de su contenido, como un auténtico ready-made, impidiendo la lectura de la información de estos archivos transferidos al dominio público, pero que, de hecho, parecen seguir reivindicando un carácter confidencial o secreto de Estado, siendo divulgados como si fueran recuerdos hackeados. En obras como *Formica Report (Green White)* (Fig. 4), el borrado se convierte en una zona de exclusión de nombres, frases y pasajes tapados con bloques de negro, como una suerte de lenguaje anodino de formas burocráticas que borran atrocidades, esquemas dudosos u oscurecen documentos (Joselit, 2006, p. 113). Dar visibilidad a lo que ha sido transformado, censurado o vandalizado por diferentes estructuras de poder en un intento de silenciar y sofocar elementos disidentes (Simon, 2008, p. 24), permite a la autora diseñar no solo un juego de cambio de significados en torno de esta relación de ocultación y revelación del archivo, cuya lógica de comprensión está herida de muerte y pospuesta, indefinidamente, por un estado de “ambivalencia epistémica”, es decir, un estado de duda permanente en torno a su contenido. Pero, del mismo modo - y aquí termina nuestro interés por el sujeto -, un estado de indecisión - o como diría Derrida -, de “indecidibilidad”⁶ que

⁶ La noción de “indecidible” de Derrida, desarrollada a partir del análisis de la expresión “pharmakon” en *A farmácia de Platão* (2005 [1972]), que refleja el doble y contradictorio valor de cualquier interpretación de una

continuamente renueva y regenera su lectura a través de la subjetividad y la indeterminación que es impreso en él.



Figura 4. Jenny Holzer, *Highly Sensitive* (2007), Descripción general de la exposición, Sprüth Magers, Colonia, Berlín, Alemania. Fuente: <https://spruethmagers.com/exhibitions/jenny-holzer-highly-sensitive-cologne/>

Sin embargo, este gesto de censura y obliteración del documento (Joselit, 2006, pp. 113-114) puede verse mucho más allá de los documentos borrados de Holzer, encontrando desafíos en todos los ámbitos de expresión y producción artística, como sucede, por ejemplo, en las obras como *jpegs* (2004-) del artista alemán Thomas Ruff, *Myopia* (2015) de la artista holandesa Rosa Menkman, *Paintant Stories* (2000) del artista argentino Fabian Marcaccio, *Failed Memories* (2013) del artista húngaro David Szauder, y *Pixel Collage* (2015-) del artista suizo Thomas Hirschhorn, que replican situaciones similares de pérdida y destrucción del objeto, explorando los paralelismos entre la memoria humana y la memoria digital en cuanto a sus lagunas, procesos de fragmentación, resolución o “memorias autogeneradas”⁷ (Fig. 5 y 6). Con respecto a estas cuestiones, los casos de Hirschhorn y Ruff son particularmente interesantes. Si, en el primer caso, esta transformación o anulación de la figura a través de su “pixelización” ya no se da, en términos instantáneos, por la acción de un agente externo, sino parte de una intención declarada del autor; en el caso de la se-

marca o signo, así como, lo carácter “polinodal” de su significado, dentro de una estructura. De esta manera, marca una parálisis frente a la unidad y el sentido, que no deja de abrirla a un contexto de múltiples posiciones dentro de un plan de interpretaciones posibles, interfiriendo en la concepción del origen y tornándola, como en *Gramatología* (2006 [1967]), - “el juego de la diferencia” -, la pista de una inscripción y tachadura que rompe con la comunicación literal y lineal del lenguaje (pp. 43-48).

⁷ Ver *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (1993) del filósofo francés Jacques Derrida.

gunda, los procesos de compresión de la máquina y del dispositivo computacional producen, como por defecto, este proceso de destrucción de la imagen y su información. En *Pixel Collage* (Fig. 7) el borrado es elegido cuidadosamente por el autor e intencionalmente orquestado, en un proceso que invierte las zonas de censura de la imagen normalmente consideradas inapropiadas, destruyendo el contexto que la rodea. Ahora bien, esta actitud del autor de mostrar lo que, en la mayoría de los casos, se refiere al acto de rayar o borrar una cosa determinada, puede ser utilizada como una forma no sólo de destruir, sino, al mismo tiempo, de hacer las cosas aún más visibles, acentuando su importancia, ya que el hecho de que una parte de su lectura quede oscurecida hace que el espectador busque, quizás con más insistencia, leerlos. O bien, entiéndase una relación contraria, ya que lo que produce Hirschhorn es un desplazamiento de ese borrado de su función de obliterar o trancar lo que se considera chocante en una determinada imagen a zonas llamadas irrelevantes de la misma, despejando la conmoción y la violencia retratadas por las imágenes. Lo mismo, ya que para el autor “poner o quitar cada píxel – o incluso cortarlo en partes más pequeñas - es una decisión. Es una decisión política” (Hirschhorn, 2016). Una decisión que permite, paradójicamente, transformar la voluntad autoritaria de utilizar la pixelización no para ocultar o para proteger, no para mostrar o no visibilizar algo, sino, precisamente, al contrario, en una invitación o posibilidad de lectura (Id., Ibid.).

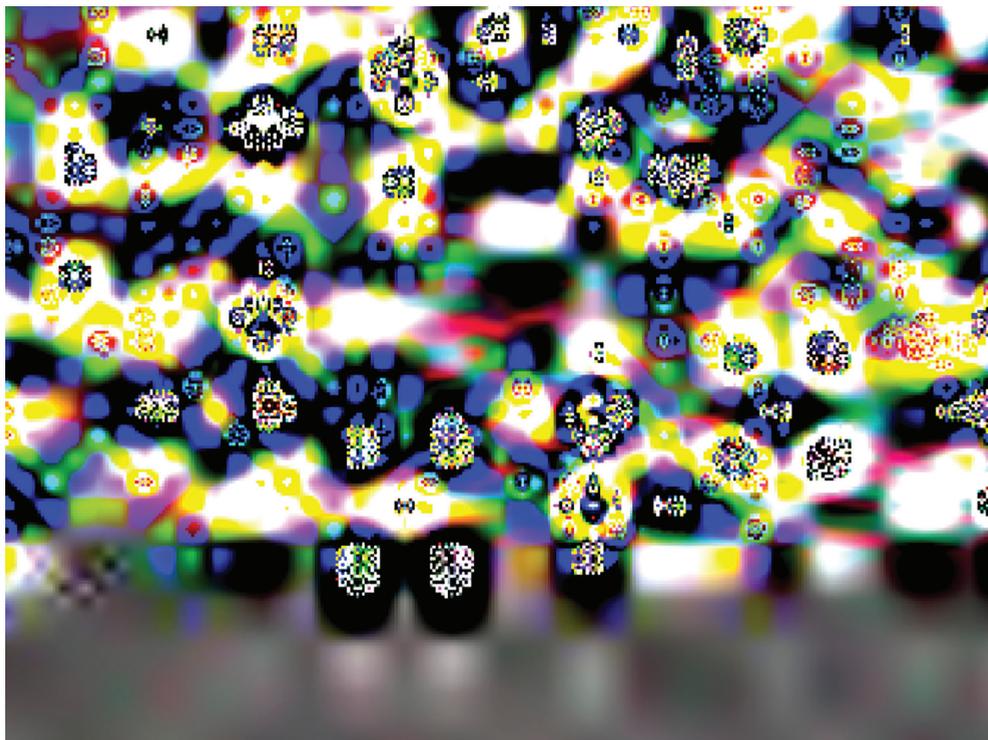


Figura 5. Rosa Menkman, *Myopia* (2015), Detalle, Impresión digital sobre fondo de pantalla, Serie de instalación única, tamaño variable según el espacio de instalación, Exposición “Institutions of Resolution Dispute [iRD]” (2015), Transfer Gallery, Nueva York, EUA. Fuente: <http://transferygallery.com/catalog/#menkman>



Figura 6. Fabian Marcaccio, *Paintant Stories* (2000), Medios mixtos, 400 x 1000 cm, Descripción general de la exposición (2001), Cologne Kunstverein, Colonia, Berlín, Alemania. Fuente: <https://www.fabianmarcaccio.com/paintant-stories>



Figura 7. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n° 50* (2016), Grabados, cinta, hoja transparente, 30 x 39 cm, DVIR Gallery, París, Francia. Fuente: <https://dvirgallery.com/artist/thomas-hirschhorn/>

En una línea algo distinta, aunque trabajando sobre la misma potencialidad del gesto destructivo, estarían los *jpegs* (Fig. 8) de Thomas Ruff, propuestas en las que el proceso de compresión continua de la imagen conduce, al límite, a la identificación de lo representado, produciendo implicaciones para la interpretación y lectura del objeto - imágenes de desastres provocados por el hombre (es decir, ataques al World Trade Center, explosiones atómicas, etc.), desastres naturales o formas naturales de reconquista de las construcciones de la mano humana -, refiriéndose a este intervalo de incomprensión generado casi autónomamente por los procesos de compresión de la máquina (Postiga, 2019, p. 205). De hecho, como argumenta Ruff, la máquina rellena automáticamente los huecos de la imagen con cada iniciativa para comprimirla cada vez más (Ruff & Somers, 2017). Introduce un sinfín de ruidos e información falsa que, al mismo tiempo, añade y suprime la información original, replicando el proceso gradual con el que la memoria personal recuerda una síntesis de hechos y, por tanto, destruye una parte importante de su información (Id., Ibid.).

Lo cierto es que, como argumenta el autor, las imágenes de la serie *jpegs* ya no hablan del hecho real. Pasan del mundo del documento fidedigno al territorio de la ficcionalidad y la virtualidad, tanto de la imagen como de la memoria (Ruff cit. Ballantyne-Way, 2017), acercándonos a una suerte de iconoclastia, una degeneración de la imagen por parte de la máquina misma, transformándola en el lugar donde la información es tratada como anti-información, en el sentido más convencional del mensaje formado (Jevbratt, 1999-2002). Es decir, transformada en realidad abstracta (Id., Ibid.), como un “vacuolo” de no comunicación, de degeneración del sentido mismo (Deleuze, 1995 [1990], p. 178). Pero también la creación del significado otro que parece esperar una resolución, como una especie de poder que se le superpone. Como forma salvaje e indeterminada de sentido - su “estructura ausente” (Eco, 1997 [1976], p. 113) -, que simbólicamente se niega a afirmar algo en su lugar: ya sea, a llevar al lugar del uno la multiplicidad de formas, valores y significados; ya sea para impregnarlo y/u implosionarlo de mutabilidad, contradicción, exceso de sentido.



Figura 8. Thomas Ruff, *jpeg ny01* (2004), Impresión cromada, 256 x 188 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn, Alemania. Fuente: <https://artblart.com/tag/thomas-ruff-jpeg-ny01/>

En este “caosmo” tanto de apropiación como de transformación del contexto mediante la destrucción del archivo, todavía tendría sentido hablar de obras como *Datamatics* (2006), *Test Pattern* (2008), *Superposition* (2012) o *Supersymmetry* (2014) del artista y compositor japonés Ryoji Ikeda, donde la alteración o manipulación de códigos de programas y, sobre todo, el escaneo de datos en tiempo real, dan lugar a un mundo 3D de paisajes informes y ultrasonidos (Postiga, 2019, p. 228). De hecho, en casos como los de Ikeda, el archivo se convierte en una suerte de multi y meta-verso de datos a utilizar, re-significados y re-transformados en material experimental por parte del artista, donde la tendencia a cavar, hurgar y desenterrar propia del archivo se moviliza en el sentido de una verdadera arqueología de la disfuncionalidad de las cosas. O, como dirían los autores franceses Sylvère Lotringer y Paul Virilio en *The Accident of Art* (2005), una verdadera inversión de los valores del funcionalismo de los procesos informáticos de las máquinas (p. 74).

En el caso de Ikeda, esta disfuncionalidad y destrucción se logra mediante una suerte de estado de superposición y borrada continua - casi cuántica -, donde sonidos, efectos visuales, fenómenos físicos, conceptos matemáticos, comportamientos humanos y azarosos se funden en un mismo objeto, induciendo a la máquina a generar situaciones anómalas e insólitas que corrompen y desfiguran este material ready-made utilizado por el artista como combustible para la construcción del acto creativo (Fig. 9). En todo caso sus procesos se presentan como una especie deliberada de programación incompetente - “cult cooding” -, que incluye también, el uso disfuncional de archivos, interfaces y algoritmos generativos cuyos comportamientos erráticos permiten la construcción de espacios disfuncionales y desconectados. Donde las matemáticas y las leyes de la física tienden a fomentar una actitud transgresora hacia la funcionalidad de las cosas, hacia su sentido y su significado, generando auténticos laberintos de código e información visual no operativa, expuestos como si fueran verdaderos errores del sistema (Fig. 10). O, incluso, programas diseñados para crear modelos disfuncionales de comportamiento computacional (Albert cit. Pereira, 2008), destruyendo su lectura como una especie de “contraveneno” o “meta-ironía” (Duchamp cit. Paz, 1977 [1968], p. 17), a la vez perversa y creativa, como si el artista buscara hackear todo un cosmos aparentemente infinito de objetos que reúne a su alrededor, haciéndolos entrechocar en toda su potencia (Ikeda cit. Peetz, 2011). Cortocircuitarlos de forma deliberada y creativa, en cuanto a su lectura y funcionamiento. Produciendo fisuras que posibilitan la transgresión de la su cotidianidad, abriéndolos a otros escenarios de la existencia (el arte) que no la falsean ni la disfrazan, pero, quizás, le agregan otros significados (Deleuze, 2015 [1969], p. 16)). Incluso, la transformación del acto de destruir y borrar el documento en un método de creación autoral (Fisher, 1974, p. 59).



Figura 9. Ryoji Ikeda, “data.flux [12 XGA version]” (2017), Instalación audiovisual, 12 proyectores de video, computadora y parlantes, 4130 x 4500 x 3600 cm, Parallax, Yilan, China (2017) & Onassis Cultural Centre, Atenas, Grecia (2019). © Cortesía de Parallax 2017. Fuente: <https://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>

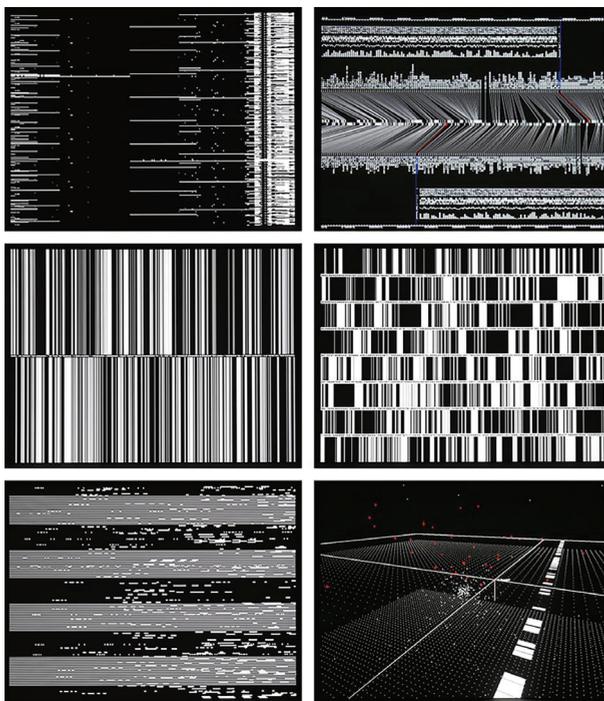


Fig. 10. Ryoji Ikeda, *datamatics [prototype-ver.2.0]* (2006-2008), Concierto audiovisual, Gráficos por computadora y programación de Sohei Matsukawa, Norimichi Hirakawa y Tomonaga Tokoyama; co-comissariado por AV Festival 06, ZeroOne San Jose y ISEA, 2006; coproducido por Les Spectacles vivants, Centre Georges Pompidou & Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM), 2008; respaldado por Recombinant Media Labs. © Ryuichi Maruo, Cortesía de Yamaguchi Centre for Arts and Media [YCAM]. Fuente: <https://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>

4. “Missing link”: Conclusión de la hipótesis

En el contexto del Arte Contemporáneo, las tensiones entre crear y destruir van más allá de los límites mismos trazados por el término – “archivo”. - ¿Cuándo estamos archivando? - ¿Cuándo estamos sobrescribiendo lo archivado, borrando su identidad, distorsionando y destruyendo su carácter de documento? ¿De prueba? ¿De la existencia? Estas fueron, de hecho, algunas de las preguntas e inquietudes que nos trajeron aquí. Lo cierto es que hoy, en la contemporaneidad, un poco a imagen de otros tiempos, vivimos más que nunca en un mundo de intensificaciones, re-inscripciones y borrados constantes que nos permiten renegociar cada centímetro de la realidad, resignificándola y haciéndola de nuevo materia y sustancia fluida y rebelde (Simondon, 1989, p. 47) de la que nos falta una pista, una pieza perdida – un “missing link” (Duchamp cit. Arman, 1984, p. 87) –, como en el caso del asesinato misterioso⁸ de Rosalind Krauss en *The Optical Unconscious* (1996 [1994]) (pp. 252-253). Y, quizás aquí, podríamos tomar prestado el título de la exposición comisariada por Joseph Grigely y Philippe Vergne en el Museu de Arte Contemporânea de Serralves – *Arquivo perpétuo: As Publicações e Projetos de Publicação de Hans Ulrich Obrist* (2021) –, pues ésta parece ser una especie de condición inalienable de toda práctica artística, de todo gesto creativo que - como diría el filósofo francés Félix Guattari - juega con esta construcción incesante, fugaz, evanescente, insurgente y loco de las cosas, atrapado en una lucha “caoide” entre el orden y el caos, entre la voluntad de crear y la voluntad de destruir (Guattari cit. Pelbart, 2013, pp. 76-77).

A pesar de las diferencias significativas en la forma en que estas propuestas se llevan a cabo en su actitud, intencionalidad y resultados estéticos y poéticos de cada autor, en todos estos ejemplos el acto de destruir o dañar el objeto de documentación - archivo - sea éste un dato de base, un sistema operativo de una máquina o un software, un texto, una imagen o el significado mismo de un objeto -, permiten la construcción de procesos y estrategias que recurren a la destrucción creativa. Un “barredura de datos” real o metafórico - para usar un término de Ryoji Ikeda -, encarnado en algo nuevo, al mismo tiempo que se inscribe en él como una suerte de código imperceptible donde todo es rastro, vestigio y fósil, en un laberinto inestable de ruinas informes, aberraciones y contra-censos, es decir, contrario al sentido común (Rancière, 2009 [2001], p. 33).

Y a partir de todo ello, se genera y regenera la obra de arte y su inestable relación con la noción misma de “archivo”, equiparando nuevos espacios y eventualidades, lugares imprevisibles y sin sentido, que se multiplican como células vivas, en sentido creativo, marcadas por un cruce violento que destruye todo acuerdo apriorístico sobre lo percibido (Bourriaud, 2009 [2002], p. 25). Diseñar un gesto que se vive a sí mismo en toda su radicalidad. Un gesto que crea nuevas relaciones de sentido y continuidad del “yo” (Id., *Ibid.*). Alimentarse de esta desviación, de esta ficción y

⁸ Rosalind Krauss se refiere a la lógica de la “retroducción” o “abducción” del filósofo americano Charles S. Pierce para pensar el proceso de interpretación de una obra de arte a partir de la imagen de la reconstrucción de un crimen: “Nada hay más opuesto al experimento científico que un misterio, toda vez que la lógica de este último retrocede desde la regla ‘al caso’ [...] ‘El asesino siempre trae consigo algo al lugar del crimen’ (tal como el artista) [...]. No importa qué sea el ‘asesino’, censor represivo, falsificador o criminal, la clave está estructurada por esa extraña cesura que denuncia el incumplimiento de los planes que ingeniara. La clave es precisamente lo que no se pretendía, algo con lo que no se contaba, inadvertido, inconsciente, olvidado por negligencia”, pero que invade el proceso de interpretación.

relación “caotica” de elementos escritos, borrados y reinscritos continuamente – “palimpsesto” –, en una estructura sin muros que permite la superposición de relatos, el inseparable encuentro y borrado de cosas y acontecimientos, por un aparato histéricamente acelerado y expandido de producción de deseos. Del deseo inconsciente⁹ (Buchloh, 1993, p. 95). Como si tratáramos de leer de esta productiva paradoja - “la escritura del desastre en sí mismo” (Lotringer & Virilio, 2005, p. 101).

“La esencia de un objeto tiene alguna relación con su destrucción: no necesariamente lo que queda de él, después de haber sido usado [...] lo que se tira como inútil [hors d’usage]” (Barthes, 1982, p. 146). – Pero, quizás, lo que configura su proceso de transformación.

Referencias

- Agamben, G. (1989). The Archive and Testimony. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 38-40). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Agamben, G. (2008). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (F. Costa & E. Castro, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 2005)
- Almeida, B. P. (2018). *Arte e Infinitude. O Contemporâneo: Entre a Arkhé e o tecnológico (O Seminário de Serralves)*. Relógio D’Água Editores.
- Arman, Y. (1984). *Marcel Duchamp Plays and Wins* (p. 87). Gallery Yves Arman.
- Atkins, G. D. (1983). *Reading Deconstruction, Deconstructive Reading*. The University Press of Kentucky.
- Ballantyne-Way, D. (Ed.). (2017). Thomas Ruff’s Jpegs and Portraits Print Series Encapsulate his Radical Explorations into Image Making. *Fineartmultiple*. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-jpegs-print-series/>
- Barthes, R. (1982). *L’Obvie et L’Obtus: Essais Critiques III*. Seuil.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relationnal Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada en 2002)
- Bourriaud, N. (2011). *Radicante: Por uma Estética da Globalização* (D. Bruchard, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada en 2009)
- Buchloh, B. H. D. (1993). Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 85-102). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Danto, A. C. (2005). *A transfiguração do lugar comum: Uma filosofia da arte* (V. Pereira, Trad.). Editora Cosac Naify. (Obra original publicada en 1981)
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a Filosofia* (R. J. Dias & E. F. Dias, Trad.). Editora Rio. (Obra original publicada en 1962)
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972-1990* (M. Joughin, Trad.). Columbia University Press. (Obra original publicada en 1990).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I* (J. M. Varela & M. M. Carilho Trad.). Assírio & Alvim. (Obra original publicada en 1972)

⁹ El deseo inconsciente como fuerza productiva. Ver *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I* (2010 [1972]) de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y también, *O inconsciente maquínico: Ensaio de esquizoanálise* (1988) de Guattari.

- Deleuze, G. (2015). *Lógica do Sentido* (L. R. S. Fortes, Trad.). Editora Perspectiva. (Obra original publicada en 1969)
- Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (P-A. Brault & M. Naas, Trans.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). Archive Fever. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 76-79). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Derrida, J. (2001). Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana (C. M. Rego, Trad.). Relume Dumará. (Obra original publicada en 1995)
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão* (R. Costa, Trad.). Iluminuras. (Obra original publicada em 1972)
- Derrida, J. (2006) *Gramatologia* (M. Schnaiderman & R. J. Ribeiro, Trans.) Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1967)
- Eco, U. (1997). *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica* (P. Carvalho, Trad.) (7ª ed.). Editora Perspectiva. (Obra original publicada en 1976)
- Fisher, J. (1974). Destruction as a Mode of Creation. *The Journal of Aesthetic Education*, 8 (2), 57-64.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1969). The Historical a priori and the Archive. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 26-30). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Green, R. (2002). Survival: Ruminations on Archival Lacunae. En von Bismarck, B., Feldmann, H-P., Obrist, H. U., Stoller, D. & Wuggenig, U., *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (pp. 147-152). Kunstraum der Leuphana Universität & Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Guattari, F. (1988). *O inconsciente maquínico: Ensaios de esquizoanálise* (C. M. Cesar & L. M. Cesar, Trans.). Papirus.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Ediciones Akal.
- Haidu, R. (2010) *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. The MIT Press.
- Heidegger, M. (1999). *Pathmarks* (W. McNeill, Ed.). Cambridge University Press. (Obra original publicada en 1967)
- Hiller, S. (1994). Working Through Objects. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 41-48). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2016). *New Pixel-Collage: Thomas Hirschhorn at Dvir Gallery*. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://artviewer.org/thomas-hirschhorn-at-dvir/>
- Jeffries, S. (2012). Gustav Metzger: 'Destroy, and you create'. *The Guardian*, Art, Interview. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/26/gustav-metzger-null-object-robot>
- Jevbratt, L. (1999-2002). *I:1* (2). Consultado el 23 de octubre de 2022, en http://128.111.69.4/~jevbratt/1_to_1/index_ng.html
- Joselit, D. (2006). Jenny Holzer and "consider this...". *Artforum*, 113-114. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://www.artforum.com/print/200607/jenny-holzer-and-consider-this-11489>

- Kabakov, I. (1977). *The Man Who Never Threw Anything Away*. En Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 32-37). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990* (G. Guercio, Ed.). The MIT Press.
- Krauss, R. (1996). *The Optical Unconscious*. The MIT Press. (Obra original publicada en 1994)
- Lotringer, S. & Virilio, P. (2005). *The Accident of Art*. Semiotext(e).
- Nova Enciclopédia Larousse (1998). *Nova Enciclopédia Larousse, Volume 17*. Círculo de Leitores. (Obra original publicada en 1994)
- Paz, O. (1977). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Editora Perspectiva. (Obra original publicada en 1968)
- Peetz, J. A. (2011). Ryoji Ikeda talks about his latest work. *Artforum, Interviews*. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://www.artforum.com/interviews/ryoji-ikeda-talks-about-his-latest-work-28380>
- Pelbart, P. P. (2013) *O Avesso do Nilismo: Cartografias do Esgotamento*. N-1 Edições.
- Pereira, F. J. (2008). Accidents happens? *E-zine*, nº 6. Consultado el 23 de octubre de 2022, en http://www.virose.pt/vector/x_06/fjppjodi.html
- Postiga, I. (2019). *Inconsciente Estético: O Pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido*. Tesis de maestría, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.
- Prince, M. (2003). Feint Art: Martin Creed, Ceal Floyer, Sergej Jensen, Michael Krebber, Paul Pfeiffer. En Le Feuvre, L. (Ed.), *Failure: Documents of Contemporary Art* (2010) (pp. 52-57). Whitechapel Gallery Ventures Limited & The MIT Press.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (M. C. Netto, Trad.). Editora 34. (Obra original publicada en 2000)
- Rancière, J. (2009). *O Inconsciente Estético* (M. C. Neto, Trad.). Editora 34. (Obra original publicada em 2001)
- Ruff, T. & Somers, T. (2017). Thomas Ruff Interview. *200% The Lengths to Which Artists Go*. Consultado el 23 de octubre de 2022, en <https://200-percent.com/thomas-ruff-interview/>
- Schopenhauer, A. (2011). *O Mundo como Vontade e Representação* (M. F. Sá Correia, Trad.) (4ª ed.). Contraponto. (Obra original publicada en 1818)
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art.
- Simon, J. (2008). Other Voices, Other Forms. En Breslin, D. (Ed.), *Jenny Holzer: Protect Protect* (pp. 11-26). Museum of Contemporary Art & Fondation Beyeler.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective: A la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*. Éditions Aubier-Montaigne.
- Spies, W. & Rewald, S. (Eds.). (1979). *Max Ernst: Retrospektive*. Prestel-Verlag. (Obra original publicada en 1969).
- Spivak, G. C. (Trad.). (1976). Translator's Preface. En Jacques Derrida, *Of Grammatology* (pp. VI-LXXXVII). Johns Hopkins University Press. (Obra original publicada en 1967)
- Strachey, J. (Ed.) (1961). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*. Hogarth Press & Institute of Psychoanalysis.
- Sturken, M. (1999). Reclaiming the archive. Art, technology, and cultural memory. En Ross, D., A., Riley, R. R., Sturken, M., Westreich, T. & Iles, C., *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art* (pp. 31-49). San Francisco Museum of Modern Art.

Winnicott, D. W. (1974). *Playing and Reality*. Penguin. (Obra original publicada en 1971)

Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Ellipses.