

SOBRE EL ANARCHIVAMIENTO. UN ENCADENAMIENTO A PARTIR DE WALTER BENJAMIN

On the Anarchivation. A Concatenation from Walter Benjamin

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA *

m.seligmann@uol.com.br

Recibido: 8 de septiembre de 2015

Aceptado: 20 de octubre de 2015

RESUMEN

El artículo hace un análisis de una serie de obras de arte, hechas sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, como tentativa de proponer la figura del archivo como una clave para organizar lo que hoy pasa en nuestra cultura. En el siglo XX el derretimiento del archivo central de la razón occidental sirvió para desencadenar un trabajo de rememoración y recolección de los archivos. El giro biológico exaltó la noción de herencia genética y de proceso de reinscripción de archivos heredados. Ya el giro cibernético generalizó discursos sobre memorias, archivos, grabación y borrado de información. Los artistas, en ese paisaje, vienen pensando, desde el romanticismo, contra-estrategias frente a la archivación y archivonomía monológicas: ellos se tornaron *anarchivadores*.

Palabras-clave: anarchivamiento; cultura como archivo; colección.

ABSTRACT

The article makes an analyses of a series of artworks, specially those made after de Second World War, as a way to propose the archive as a key idea to understand what happens with our culture today. In the 20. century the melting process of the central archive of the western though opened a period of recollection of the archives. The biological turn has enthroned the notion of genetic inheritance and of reinstatement of the inherited archives. On the other hand, the cybernetic turn has generalized speeches about memories, archives, recording, erasing, and deleting information. Many artists, in this landscape, since the Romanticism, have been developing combat strategies against the monological procedures of archiving and of the archival science: they became *anarchivists*.

Key words: anarchivation; culture as archive; collection.

* Profesor de Teoría e Historia Literaria. Universidad Estadual de Campinas. Brasil.

Archivo: del gr. *arkheion* ‘residencia de los principales magistrados, donde se guardaban los archivos de Atenas’.

Houaiss

El verdadero hecho, normalmente despreciado,
del coleccionador es siempre anarquista, destructivo.
Pues esta es su dialéctica: él conecta a la *fidelidad con las cosas*,
con lo único, por él asegurado, la protesta obstinada
y subversiva contra lo típico y clasificable.

Walter Benjamin

La archivonomía, o sea, la doctrina que trata de la organización y administración de archivos, es un saber que se remonta a los orígenes de lo que podríamos llamar nuestro proceso de humanización. Nuestro *nómos* es la ley del archivamiento. Nuestro “grito originario de nacimiento”, probablemente un grito de horror (frente a nuestro desamparo y miedo ante el “otro”), que nos separó de la naturaleza, estableció la primera línea organizadora. Desde entonces sólo nos enredamos cada vez más en archivos y en códigos. Al menos es así como, hoy en la era del “mal de archivo” (Derrida), pasamos a ver y a leer nuestra historia. Desde ese punto de vista, las primeras inscripciones rupestres y trazados sobre el cuerpo, sobre flechas y tablas de arcilla ya serían protoescrituras que intentaban organizar el mundo en “carpetas”- *files*, archivos. De las tabletas a los *tablets*, como en la escena de abertura de 2001, *Una odisea en el espacio* de Kubrick, fue sólo un salto. Trazar, al final, significa establecer fronteras, crear límites, construir identidades, reivindicar la posesión y el poder. Los actos sacrificiales, como Marcel Mauss apuntó¹, son rituales de comunicación con el mundo de los dioses, ritos de pasaje y de demarcación de las fronteras entre nuestro mundo y el más allá. Cualquier error en esa comunicación, cualquier polución de nuestro mundo por las fuerzas divinas, puede provocar las más terribles catástrofes. Los mitos, los dioses en el panteón clásico, los santos católicos en sus nichos en las iglesias, las representaciones de la pasión de Cristo: todo eso, nosotros lo aprendemos también a leer como una larga historia de la construcción y transmisión de archivos. Para escribir este artículo tuve que consultar libros, mis archivos fotográficos, archivos de textos y diversos archivos on-line. Este mismo texto hace parte de un nuevo archivo que a su vez podrá venir a desdoblarse, en forma de reproducción o de citas, en otros archivos analógicos o digitales.

¹ Cf. Marcel MAUSS, *Ensaïos sociológicos*, trad. L. Gaio e J. Guinsburg, S. Paulo: Perspectiva, 2ª. ed. 1999.

1 PEQUEÑA ARQUEOLOGÍA DEL ARCHIVO

A lo largo del siglo XX la humanidad fue sometida a una especie de despliegue paroxístico del Iluminismo (*Aufklärung*) y de su terrible dialéctica: en vez del prometido triunfo de una vida civilizada, racional y libre de los tropiezos de la incivilización, el proceso civilizatorio se mostró, violento, genocida, amigo de la guerra y de la destrucción. Nunca un número tan grande de seres humanos fue ejecutado en guerras o por medios tan terribles y viles como los campos de concentración y de exterminio, como ocurrió en el siglo XX. La razón occidental, ese constructo que llevaba en sí un archivo que era constantemente rediseñado y cuyos orígenes también fueron proyectados desde el Renacimiento, en la Grecia antigua, fue derretida bajo el calor de esas catástrofes. La conmoción en el archivo central del iluminismo llevó a una diseminación de los saberes. Se trata del conocido “Fin de las grandes narrativas”, no sólo en el sentido benjaminiano, de la muerte del narrador, sino también de la muerte de los grandes discursos que buscaban dar sentido (un sentido nomológico) a la humanidad y a su historia y devenir. A lo largo de la Modernidad surge cada vez más otro modo de pensar y de actuar que desconfía de los archivos, en lugar de la fe ciega en la razón y en su capacidad de revelar la verdad.

Ese contra-movimiento no es nada más que aquello que convencionalmente denominamos romanticismo, o sea, él ya estaba siendo gestado desde el inicio del siglo XIX como respuesta a los archivos y excesos de la razón iluminista (colonialista, explotadora de la mano de obra esclava u operaria, homofóbica, feminicida y con sed de sangre). En medio del romanticismo, artistas se sublevaron contra la acción de la norma y su tendencia a reducir todo a los archivos del poder. Ellos se tornan cada vez más *anarchivadores*, anarquistas del archivo. Así, por ejemplo, Goya, con “Los desastres de la guerra” de 1810-15, hará una inscripción a contrapelo de lo que fue la Guerra de Independencia Española, revelando su cruda violencia. Baudelaire y otros escritores van a pensar la nueva subjetividad moderna, las pasiones, la sexualidad, las nuevas experiencias táctiles y los miedos de ese nuevo ser ciudadano que surge, entonces marcado por la necesidad de venderse al mercado para sobrevivir.

Las vanguardias artísticas del inicio del siglo XX desarchivan toda la historia del arte. Ellas buscaron abrir el archivo de las artes a nuevas formas de percepción y configuración. Poco a poco también van abriendo el archivo occidental a un diálogo

go (a veces neocolonialista, pero no siempre) con otras tradiciones, de África y del oriente. Nuevos trazados son hechos, se borran fronteras –y otras son establecidas. El estremecimiento producido por la Segunda Guerra Mundial pulveriza las propias vanguardias. Micro-archivos y micro-archivonomías van a ser ensayadas. En 1953 se hizo un descubrimiento que coronó un siglo de darwinismo, en el cual los científicos no lograron aclarar el misterio de la herencia de las informaciones genéticas. La estructura del ADN fue descrita y la descripción de esas piezas primarias, primeros componentes de la escritura del ser y de su historia, sirvió también para generalizar la conciencia de que la vida, como la cultura, es la historia de archivos, de sus reescrituras y de sus metamorfosis.

2 ARTE Y ANARCHIVAMIENTO

A partir de ese momento las artes van a adoptar cada vez más la figura del archivo para sí. Pero, siguiendo la tendencia romántica anteriormente referida de anachivamiento, los artistas van a revolver los archivos, van a poner en cuestión las fronteras, van a intentar desestabilizar poderes, revelar secretos, revertir dicotomías, para explotarlas. La palabra de orden es anachivar para *recoleccionar* las ruinas de los archivos y reconstruirlas de forma crítica. El artista se asume como demiurgo, pero no más como participante sumiso, como querían los fascismos y los totalitarismos del siglo XX, que intentaron someter las artes a proyectos megalomaniacos de anachivamiento de la sociedad y de sus individuos. Esos movimientos fallaron justamente porque cerraban de modo dictatorial los archivos y la archivonomía. Ellos culminaron en archivos muertos. Literalmente, como en Auschwitz, en Gulag, en Vietnam bajo el Khmer Rojo, etc.

El artista quiere destruir esos archivos que funcionan como máquinas identitarias de destrucción (pues eliminan los que son diferentes del “tipo”). Así, por ejemplo, en Brasil hemos reconocido en la obra de Bispo do Rosário una potente representante del arte contemporáneo. Bispo, disloca los archivos. Como alguien que proviene de una triple exclusión: negro, pobre y “loco” (además de ser del “tercer mundo”), él representa de modo radical la figura del artista como anachivador. Él puede ser entendido en la tradición de aquel trapero, descrito por Baudelaire. La descripción que este hace del trapero debe ser puesta al lado de la figura urbana moderna del trabajo del propio poeta y del artista:

“Aquí tenemos un hombre— él tiene que recoger en la capital la basura del día que pasó. Todo lo que la gran ciudad lanzó afuera, todo lo que ella perdió, todo lo que despreció, todo lo que destruyó, es reunido y registrado por él. Compila los anales del libertinaje, el cafarnaún de la escoria; separa las cosas, hace una selección inteligente; procede como un avaro con su tesoro y se detiene en los escombros que, entre las mandíbulas de la diosa industria, va a adoptar la forma de objetos útiles o agradables.”²

El propio Benjamin, que cita esas palabras de Baudelaire, no fue apenas un teórico de la colección y del coleccionismo (recordemos su conocido ensayo sobre Eduard Fuchs, uno de los mayores coleccionadores de ilustraciones eróticas y de caricaturas de la modernidad), sino que él mismo coleccionó libros infantiles y de “enfermos mentales”, así como juguetes, como leemos en sus diarios de Moscú. Su texto de 1931 *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln (Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionar)* reúne muchas de sus reflexiones sobre esta práctica. Él ve en el acto de coleccionar libros antiguos- marcado por la pulsión “infantil” del coleccionar que renueva el mundo mediante una pequeña intervención en los objetos -una especie de *renacimiento* de las obras.³ Estas ideas pueden ayudarnos a pensar el universo de Bispo, como autor de una colección donde el mundo se renueva, renace, bajo la batuta del coleccionismo. Una de las

² Apud Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas*, v. III, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989, pág. 78. Con relación a las semejanzas de este procedimiento del catador con el trabajo del propio Benjamin, cf. este fragmento de su libro sobre los pasajes de París: “Método de este trabajo: Montaje literaria. Yo no tengo nada para decir. Sólo para mostrar. Yo no voy a hurtar nada de valioso o apropiarme de formulaciones espirituosas. Pero sí los trapos, la basura: yo no quiero inventarlos, sino, antes, hacerles justicia del único modo posible: utilizándolos”. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. V, 1982, pág. 574. En el libro sobre el drama barroco alemán los conceptos de alegoría y de melancolía son articulados al deseo barroco de almacenamiento de las cosas y ruinas del mundo. Cf. Márcio SELIGMANN-SILVA, “Walter Benjamin e os Sistemas de Escritura”, en Id., *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, pág. 123-140. Con relación a la dialéctica entre el alegorista y el coleccionador cf. también Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, op. cit., pág. 279.

³ Cf. también un aforismo de su *Einbahnstrasse (calle de dirección única)*: “NIÑO DESORDENADO. Cada piedra que encuentra, cada flor recogida y cada mariposa capturada ya es para él principio de una colección única. En él esta pasión muestra su verdadera cara, la rigurosa mirada india, que, en los anticuarios, investigadores, bibliómanos, sólo continúa ardiendo turbada maniaca. Apenas entra en la vida, él es cazador. Caza los espíritus cuyo rastro olfatea en las cosas; entre espíritus y cosas él gasta años, en los cuales su campo de visión permanece libre de seres humanos.” (Walter BENJAMIN, *Obras Escolhidas*, v. II, *Rua de mão única*, trad. de R. R. Torres F. y J. C. M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 39) Recordemos a Bispo, que cada vez más se aisló entre los objetos de su colección del mundo.

ideas seminales de Benjamin sobre la colección puede ser leída en su texto “Lob der Puppe” (“Elogio de la muñeca”), que trata justamente un punto vital del gesto del coleccionador: la relación entre el individuo (que selecciona, arranca del contexto y colecciona) y el mundo objetivo de las “cosas”. “El verdadero hecho, normalmente despreciado, del coleccionador es siempre anarquista, destructivo. Pues esta es su dialéctica: él conecta *a la fidelidad con las cosas, con lo único por él asegurado*, la protesta obstinada y subversiva contra lo típico y clasificable.”⁴ Bispo, el “loco”, clasificado con una serie de etiquetas psiquiátricas que lo desclasificaron de la vida extra-muros, reconstruye el mundo con su coleccionismo, organiza su universo bajo el signo de una tipología que extraña el mundo que lo extraña. El guarda el momento individual de cada cosa, rompiendo con los falsos contextos y subsunciones a los conceptos abstractos. Su atracción por el universo de los concursos de *miss* (que clasifica la belleza según potentes *tipos*, normalmente opuestos a los biotipos de los compañeros de internado de Bispo y de él mismo), puede ser leída como un deseo de confrontarse con la terrible ontotipología que lo excluía del glamour de una sociedad “higienizada” de negros y de “locos”. Su voluntad de anachivar y re-coleccionar objetos puede ser interpretada como un fruto de su fidelidad visceral a los restos del mundo que se le presentaban como única realidad, única posibilidad de construcción de una “casa” donde vivir. Su arqueología se debe a su anachivamiento del mundo. Él disloca los archivos y los recrea en su arte.

3 EL NUEVO ARTE DE LA MEMORIA

Otra artista que explora de modo crítico y muy creativo la figura del archivo es Rosângela Rennó. Ella se dice especialista en “olvido”, no en memoria. Y, de hecho, sus imágenes son imágenes del olvido: ella colecciona lo que estaba en el archivo muerto de una sociedad que prefiere, como la sociedad brasilera, esconder su historia de violencia y de opresión. En “Imemorial”, por ejemplo, Rennó realizó, en 1994, un impactante trabajo de memoria y de tentativa de barrer la historia a contrapelo. En esa obra, ella reunió 50 fotografías a partir de un enorme archivo abandonado que ella encontró en el Archivo Público del Distrito Federal referente a la construcción de Brasilia. Se sabe que innumerables trabajadores, los llamados “candangos”, murieron de modo trágico durante la construcción de Brasilia, que marcó

⁴ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, pág 216 (la cursiva es nuestra).

el gobierno del presidente Jucelino Kubitschek: una ciudad construida en menos de 4 años, con explotación abusiva de los trabajadores (con jornadas de 14 a 18 horas) y represión a bala de sus tentativas de organización y revuelta. La presentación del trabajo de Rennó es un homenaje a los muertos, puesto que las fotos, ampliaciones de fotos deterioradas 3x4 encontradas en el archivo abandonado y olvidado, presentan una fuerte ambigüedad, oscilando entre las imágenes de ceremonias oficiales de recordación y el olvido de las víctimas anónimas del “progreso” y de la “civilización”. El título *Imemorial* permite recordar el concepto de *counter monument*, que pasó a ser empleado en esa misma época por teóricos de la memoria de la Shoah como James Young. Esas expresiones remiten a la aporía contenida en todo acto de rememoración de eventos traumáticos, que es agravada conforme a la dimensión e intensidad de la catástrofe que originó el trauma. En el caso de *Imemorial* se trata de iluminar el otro lado de la ideología desarrollista, del culto ciego al progreso, y de mostrar la falsedad de la utopía Brasilia, que significó la muerte de “candangos”, además de la expulsión de los pobres para las ciudades satélite. Rennó nos hace ver el lado distópico de aquella capital, ironizando, al mismo tiempo, de modo crítico, los rituales y memoriales oficiales (archivos, estos sí, muertos). Como en los trabajos de artistas vinculados al antimonumento, como Jochen Gertz y Horst Hoheisel, Rennó, por medio de inversiones, nos hace ver lo olvidado, lo socialmente reprimido: en el caso, los trabajadores muertos que quedaron enterrados en los cimientos de la capital, macabras piedras fundamentales sin nombre, en cuyos protocolos consta apenas la frase cínica: “despedido por motivo de muerte”. Su contrarchivo sirve de antídoto al olvido y revela en qué medida no podemos separar más los términos, arte, política y ética de la memoria.

La memoria sólo existe en el presente, pero el artista trabaja con la multiplicidad de tiempos y generaciones envueltas en su trabajo de arqueólogo. Vemos otro ejemplo de América Latina, directamente ligado al drama de sus dictaduras en un trabajo del fotógrafo y artista Marcelo Brodsky. En su exposición y en el catálogo *Nexo*⁵ vemos una obra que consiste en las fotos de libros que habían sido enterrados durante la dictadura Argentina en la casa de Nélica Valdez y Oscar Elissambu-

⁵ Cf. los dos catálogos Marcelo BRODSKY, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Roma, 2000 y Marcelo BRODSKY, *Nexo. Un ensayo fotográfico*, Buenos Aires: la marca, 2001, donde el lector puede informarse sobre sus múltiples producciones, entre las cuales sus obras en torno a las ruinas de la AMIA (Asociación Mutua Israelita Argentina de la calle Pasteur en Buenos Aires, que sufrió el atentado terrorista en 18 de julio de 1994, dejando 84 muertos), además de su participación en la construcción del “Parque de la Memoria” en Buenos Aires.

ru, en Mar del Plata. Estas obras desenterradas aparecen sobre la tierra y desgastadas por la humedad, como un archivo que tuvo que ser escondido y que después del fin de la dictadura, pudieron ser reveladas a la luz del día. Entre esos libros está el volumen *Condenados de la tierra*, de Franz Fanon, que hace recordar otros lugares de memoria, de las luchas anti-colonialistas, pero también, con su nombre, lleva a pensar en estos libros que fueron condenados a quedar bajo la tierra, en un olvido impuesto. Esos libros quedaron en una tumba, siendo que, al mismo tiempo, fue negada la sepultura a los más de 30.000 desaparecidos durante el régimen militar argentino. Marcelo Brodsky en sus obras deconstruye las criptas del terror en la dictadura argentina⁶.

Esa estética del acumulamiento, de la metonimia y no de la metáfora, es típica del arte de la rememoración del terror. Ella nos remite de inmediato a la idea de (an)archivo. Años antes de Brodsky, entre 1956 y 1964, Joseph Beuys idealizó una obra denominada "Auschwitz Vitrine", que consistía en una caja de vidrio conteniendo una serie de materiales acumulados, coleccionados, como si fuesen restos de aquel lugar de memoria contenido en el título de la obra: alambre de púas, electrodos, sebo, mapas de campos de concentración, vidrios cilíndricos, pasta en forma de salami. La estética de esa obra se tornó, como sabemos, característica en el arte de las últimas décadas del siglo XX y aún marca las actuales exposiciones de arte contemporáneo. En la vitrina, un archivo abierto y público, el artista recolecta fragmentos de (su) mundo, en una verdadera reinención de la "écriture du soi", en el sentido que Foucault⁷ dio a ese término a partir de los filósofos estoicos y cínicos. Esa escritura cose entre lo público y lo privado, rompiendo barreras y fronteras, sirviendo para reconstruir nuestras tenues identidades.

En Biron, una pequeña ciudad francesa marcada por las dos guerras mundiales, el artista alemán Jochen Gerz fue encomendado para hacer una obra para sustituir el antiguo obelisco a los muertos de la ciudad, que estaba roto. Sin embargo, en vez de sustituirlo, él realizó un cuestionario envolviendo a toda la población del pueblo, en el cual preguntaba que sería tan importante para los habitantes de Biron al punto de poner en riesgo sus propias vidas. Las respuestas fueron posteriormente grabadas de modo fragmentario y anónimo (en un espacio equivalente a siete

⁶ Márcio SELIGMANN-SILVA, "Fotografía como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina", *Temas em Psicologia*, 2009, Vol. 17, nº 2, págs. 311-328.

⁷ Michael FOUCAULT, "L'écriture de soi"; "Les techniques de soi", em Id., *Philosophie, Antropologie*, Arnold Davidson y Frédéric Gros (ed.), Paris: Gallimard, 2004, págs. 822-57.

líneas para cada una, en plaquetas (tabletas, nuevamente) que fueron fijadas en el obelisco y en su pedestal. La idea es que ese “monumento” continúe en perpetuo devenir. Gerz no sólo integró el monumento antiguo en la ciudad, sino el propio proceso de recordación. “Nosotros apenas recordamos aquello que olvidamos”⁸, afirma el artista. Con esa obra Gerz desarchiva la memoria heroica a favor de un genuino trabajo de rememoración en el presente y de reevaluación de los valores éticos. Además de eso, en sus obras, ese arte de la memoria da continuidad a la antigua mnemotécnica clásica, al entrelazar el culto de los muertos, las escrituras verbal y visual y el procedimiento de hacer “listas” de nombres. “Al final de cuentas, todo lo que queda son listas, *listings*”⁹, dijo él también. Esos archivos en forma de lista también pueden ser leídos en innumerables memoriales, dejados en el rastro del siglo XX, como el famoso monumento a los soldados muertos en la guerra de Vietnam, hecho por la arquitecta Maya Lin en Washington, o, más recientemente, en el memorial erigido a los desaparecidos de la dictadura argentina, en el Parque de la Memoria, en Buenos Aires. También en Buenos Aires, Marcelo Brodsky hizo una placa denominada “lugares de Memoria que no debemos olvidar jamás”, que contiene la lista de los campos argentinos donde prisioneros políticos fueron presos, torturados y desaparecidos. Ese trabajo, a su vez, fue inspirado en una placa idéntica, en Berlín, con el dicho “Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen” (“Lugares de terror de los cuales nosotros nunca debemos olvidarnos”) seguido de la lista de campos de exterminio y de concentración nazis. La memoria es tratada aquí como una ley: “No olvidareis”. Contra el olvido el artista colecciona y lista lugares de terror.

Podría aún recordar el arte de la memoria y anarquista de otros artistas contemporáneos como Naomi Tereza Salmon¹⁰ (autora de una serie de fotos de restos de campos de concentración nazis, reproducida en un catálogo en formato de carpeta-archivo: *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*), Christian Boltanski, Cindy Sherman, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Micha Ullman, Anselm Kiefer y Daniel Libeskind. Cada uno de ellos desarrolló una poética propia, donde la memoria desempeña un papel de polo aglutinador y las artes hacen justicia al hecho de ser hijas de Mnemosine. En las obras de esos autores se manifiestan algunas

⁸ Jochen GERZ, *La question secrète. Biron*. Arles: Actes du Sud, 1996, pág. 9.

⁹ *Ibid.*, pág. 154.

¹⁰ Naomi Tereza SALMON, *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*, Frankfurt/M.: Schirn Kunsthalle/ Cantz Verlag, 1995.

de las principales características del arte de la memoria contemporánea y de su procedimiento de anachivamiento.

4 ARTES DEL CUERPO-ARCHIVO

Así como ese nuevo arte de la memoria, las artes del cuerpo también reactualizan la figura del archivo. Los trabajos que tratan específicamente del cuerpo, como los de Cindy Sherman, las fotos de Zanele Muholi (que documenta mujeres lésbicas y transgénero en África del Sur) y las de Nan Goldin van a combinar diversos archivos. Muholi y Nan Goldin exponen para la esfera pública en sus fotos la intimidad y aspectos de la vida privada y de la sexualidad. Al hacer público el drama del SIDA o la relación de la mujer con su cuerpo, temas que antes serían considerados menores y restringidos a la esfera íntima, ganan una dimensión de cuestiones políticas urgentes. Esa abertura del archivo de la intimidad, de resto, fue puesta en escena de modo literal por Annie Sprinkle, que en el inicio de los años 1990 hacía una performance que consistía en quedar sentada de piernas abiertas y permitir que el público mirarse a través de un tubo que terminaba en su vagina. Nuevas fronteras identitarias son delineadas con esos quiebres de tabú.

Ya Hans Eijkelboom fotografía ciudadanos en grandes metrópolis y los re-archiva mostrando la regularidad y homogeneidad de sus ropas. Sucumbimos bajo la dictadura de la uniformidad de la moda y Eijkelboom denuncia eso con sus archivos fotográficos que tienden al infinito de la mismidad. La moda parece ofrecer de modo paradójico la unicidad, la singularidad al lado de la *promesse de bonheur* de la inmersión en el “todo”, en el “absoluto” de la fusión con la masa, en la cual todos son idénticos.

Jake and Dnos Chapman, a su vez, en obras como *Zygotic acceleration*, *biogenetic*, *de-sublimated*, *libidinal model*, funden diversos cuerpos desnudos, cuyas caras están desfiguradas por la presencia de órganos genitales. El cuerpo se presenta como archivo que es rediseñado revelando nuestras pulsiones y anachivando una larga y hoy, opresiva historia de la construcción del cuerpo clásico, sin máculas y dessexualizado. Patricia Piccinini, en obras como “The Young Family”, hibridiza el cuerpo humano y el animal, rompiendo la barrera entre la animalidad y la humanidad apuntando a posibles desarrollos de la biogenética. Ese quiebre de la frontera entre el archivo animal y el humano tiene una larga historia, en la cual consta no sólo la figura judaica, mítica, del Golem, sino también filosofemas de Descartes, el

sueño del hombre-reloj por Julian Offray de la Metrie en su tratado *L'homme machine*, de 1748, Mary Shelley y su *Frankenstein, el Moderno Prometeu*, de 1818, H.G. Wells y su *The Island of Dr. Moreau*, de 1896, o sea, ya en plena era de Darwin, pero aún antes del quiebre del secreto del código del ADN. Nuestra “crisis de identidad”, de nuestro archivo-cuerpo, culmina en la superación de las polaridades naturaleza-cultura, animal-humano, que genera euforia y angustia. Las artes son potentes medios de autorreflexión sobre esa nuestra deriva corpórea y, junto a ella, las ficciones científicas (sea en forma de novelas o de películas) deben ser tomadas en serio como género que permite penetrar en nuestros sueños y pesadillas nacidas de esas nuevas posibilidades que la técnica abre a nuestro cuerpo.

5 DOCUMENTA Y BIENALES: MEGA-ARCHIVOS AMBIGUOS

Las Documenta de Kassel y las Bienales de arte dispersas por el mundo se tornaron eventos mediáticos de primer orden en un mundo que tiende a la estetización y autoescenificación espectacularizada de sí. Los curadores son ahora artistas de segundo orden que hacen sus recolecciones y sus mega-archivos. Existe una tendencia a incorporar en esos mega-archivos algo del gesto del anachivamiento, pero eso no siempre es exitoso, dadas las imposiciones comerciales e incluso políticas a las que grandes exposiciones como esas están sometidas. Sin embargo, esas curadurías acaban reflejando algunas de las grandes líneas de fuerza de su época y los temas de archivo, de la colección y de la memoria que han ocupado buena parte de esas exposiciones.

También la Documenta 12, de 2007, con curaduría de Roger Buergel, tuvo la colección y el archivo como temas centrales. La imagen que sirvió de umbral y de lema de la exposición fue la famosa pintura de Klee, “Angelus Novus”, que perteneció a Walter Benjamin e inspiró su no menos famosa tesis sobre el concepto de historia, que resume, en una imagen icónica, la concepción barroca de la historia que fue reactualizada en el siglo XX por cuenta de su cúmulo de violencia¹¹. De esa

¹¹ A pesar de ser muy conocida, vale la pena recordar esa tesis aquí: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está dibujado un ángel que parece estar en la inminencia de alejarse de algo que encara fijamente. Sus ojos están muy abiertos su mentón caído y sus alas abiertas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su semblante se vuelve al pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula incansablemente ruina sobre ruina y las arroja a sus pies. Le gustaría detenerse para despertar a los muertos y reunir los fragmentos. Pero una tempestad sopla del paraíso y se prende en sus alas con tanta fuerza que el ángel no puede más cerrarlas. Esa tempestad lo impulsa irresistiblemente para el futuro, al cual él da la

imagen deriva la idea de la historia como acumulación de escombros y ruinas que deben ser recoleccionadas teniendo en vista la redención después de la catástrofe. Es de aquí, por lo tanto, que podemos derivar también la imagen del archivo y del anachivamiento: el trabajo de rememoración actuando como ese anachivamiento, que arranca determinados momentos de su falso contexto (la falsa totalidad), para resignificarlos en ese acto de recreación.

Una obra espantosa en esa Documenta era el “The Zoo Story”, del austriaco Peter Friedl. La obra consiste en una jirafa empalada, en verdad, “mal empalada”, dando la impresión que la piel es una “ropa” demasiado grande. Esa técnica hace recordar los museos de historia natural, con su historia que remonta al siglo XVII, paralela al desarrollo de la taxonomía. Pero Friedl no está lidiando con el archiva- miento biológico de la jirafa, sino en específico con esta jirafa que presenta y su historia. Este animal único, guardado por el artista en la forma de cadáver empala- do, representa el documento de una barbarie, a saber, la violencia del ejército isra- elí en la ciudad de Qalqilyah, en Cisjordania que provocó la muerte de varios ani- males del zoológico local. La jirafa Brownie, al lado de otros animales, muertos el día 19 de agosto de 2002, fueron empalados y expuestos en una sala especial del zoológico de Qalqilyah. Lo que Friedl hizo al trasladar Brownie para Kassel fue un anachivamiento que destaca una doble violencia: contra los habitantes de Cisjor- dania y contra los animales, no sólo presos en zoológicos, sino también ahí ejecu- tados. Esa *story* es también una narrativa que puede ser encadenada a una larga his- toria de la circulación de jirafas y de su significado político. La primera jirafa viva que pisó territorio alemán, en 1220, fue apenas una de las antecesoras de Brownie. El colonialismo y sus mil historias de violencia pueden ser desdobladas y anachi- vadas a partir de esa figura zoomórfica.

A su vez, la serie de paneles fotográficos de la neoyorkina Zoe Leonard (1961, NY), *Analogue* (1998-2007), funciona como una especie de mapeamiento de la globalización. El título indica también el pasaje de la fotografía analógica a la digital, como si en ese mundo globalizado no hubiese más distancias y diferencias que marcaban el mundo pre-globalizado y analógico. En vez de hablar de una era post-aurática, ahora el tema es lo post analógico-contemporáneo al fin de las utopías y de las grandes narrativas. Si Benjamin puede ver en los pasajes parisienses

espalda, mientras un montón de ruinas frente a él crece hasta el cielo. Es a esa tempestad que llama- mos progreso.” Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., págs. 245s.

concentrados paradigmáticos del siglo XIX y de su culto de la mercancía (con su fuerza de fetiche), ahora vemos que el mundo se transformó en una enorme galería, un “pasaje” en el cual vitrinas sin fin reproducen los mismos objetos. De modo ambiguo, esos objetos pierden su valor de seducción y son investidos de un aire de decadencia, de mercancía abandonada, empolvada y kitsch. Justamente en esa época en que Leonard hizo *Analogue* los archivos son ponderados como modelos en las artes. Esas fotos son como arcas, depósitos que archivan el estado del mundo en una época digital, en la cual todo pierde su contorno e identidad mucho más rápidamente que a finales del siglo XIX, cuando Atget documentaba el París que desaparecía bajo el impacto de las reformas de Haussmann. Vemos colecciones de fachadas de casas, de vitrinas, fotografías de fotografías, fotos de mercancías etc., todo dispuesto como un catálogo del mundo, sin fronteras y “sin suelo”. Las mercancías circulan de país en país y son recicladas en una cadena que reproduce la explotación de modo casi-conformista, como si no hubiese salida de ese círculo analógico. Las analogías que son establecidas por ciertos motivos que se repiten, como la reproducción de banderas norte-americanas en ropa, apunta también a un proceso de homogenización y masificación. En el límite, la diferencia es insignificante. Proceso semejante puede ser visto también en los paneles de Eijkelboom que vimos antes. En la medida en que Leonard hace muchas fotos de objetos por detrás de vidrios y molduras, al fotografiarnos sus archivos, o sea, sus paneles fotográficos presentados ellos también por detrás de vidrios, estamos repitiendo su gesto y entrando en esa cadena analógica que también rompe las fronteras entre el adentro y el afuera del campo artístico. Este se revela como parte de ese “circular estático” de mercancías que ella documenta.

Otra obra de la 12^a. Documenta, también se revela muy apropiada para que pensemos el tema del archivo. Me refiero al trabajo *Top Secret* (12.1989-02.1990) de Nedko Solakov (1957, Bulgaria). La obra tiene la forma de un pequeño archivo de madera con dos gavetas colmadas de fichas llenas. Esas fichas contienen la descripción de denuncias hechas por el propio artista a las autoridades comunistas de Bulgaria, en las cuales él relataba acerca del comportamiento de otros artistas. Solakov hizo esa obra como parte de un trabajo de elaboración de su participación en el sistema de delación que marcó el régimen totalitario, en el cual creció y del cual hizo parte como informante. Cuando él realizó esa obra, ya había roto hace años con esa práctica de delación y era visto con desconfianza por las autoridades. Al abrir su archivo privado, como medio de elaboración de su culpa, él hizo un gesto doble

de *écriture de soi*, o sea, de ego-escrita como medio de reconstrucción de sí, y también como un acto público y político de denuncia de lo que el sistema totalitario hacía con las personas, o sea, las transformaban en piezas masificadas de un sistema. Al tornar público, ese archivo, Solakov sacudía tanto su archivo privado (revelado como medio de confesión y esperada catarsis de su trauma) como los archivos de la policía secreta comunista: que apenas llegaron a tornarse públicos en Bulgaria recientemente, en el 2011, o sea, 22 años después del fin del régimen comunista y de esa obra de Solakov. Él se tornó un personaje sospechoso a partir de 1983, cuando decidió no cooperar más con el servicio secreto. Al exponer su obra en 1990, a su vez, se tornó sospechoso por parte de una sociedad que pasó a perseguir a los antiguos colaboradores. Su gesto de auto-exposición debe ser visto como un acto de coraje, de enfrentamiento de sus contradicciones y de las contradicciones de una sociedad en torno a sus “archivos secretos”.

El Estado moderno siempre necesitó establecer las fronteras entre lo secreto y lo no-secreto. La ley del archivo decreta su ser secreto. El archivo secreto es una necesidad del Estado y de toda estructura de poder – contra ellos se vuelve el anachivamiento que el campo artístico aún propicia. Esa obra de Solakov, al lado de tantas otras que presentan los archivos secretos y personales de los artistas, representa una revuelta contra esa tendencia totalitaria. Solakov con su archivo nos hace recordar también una era analógica de archivos que está siendo dejada atrás, pero que aún no está muerta. El drama actual en Brasil en busca de los archivos secretos de la dictadura es una prueba de eso. Si en Bulgaria llevaron 22 años para la abertura de los archivos, en Brasil, 28 años después del fin de la dictadura civil-militar todavía no se ha llegado a eso.

El impulso de archivamiento presente en el Estado, es apenas una manifestación del “mal de archivo” que quiere archivar todo. Tanto la burocracia es voraz y quiere reducir todo a lo archivable, como la mencionada historiografía tradicional quiere reducir el saber histórico al archivo. Los individuos modernos, como vimos, son archivos que se dividen entre lo accesible (consciente) y el secreto (inconsciente). También podríamos pensar en la vida moderna y su división entre lo público y lo privado. Y, dentro de lo privado, podemos sumar la división entre la esfera familiar y la íntima. Los totalitarismos, con la omnipresencia del Estado (relatada también en 1984 de Orwell), redujeron incluso esa esfera privada a casi nada. Todo era archivado por el Estado con su ojo omnividente. La propia esfera íntima era “estatalizada”. Pero ahora las nuevas tecnologías están mezclando esas fronteras de

modo distinto. Inicialmente, se osciló entre dos posibilidades. Se pensó que ellas cumplirían el sueño de una sociedad sin fronteras, sin paredes, transparente, como ya prometía la Bauhaus, con sus edificios de vidrio (transparencia conmemorada por Benjamin y muchos vanguardistas). Por otro lado, se creyó (Flusser, por ejemplo) que esas nuevas tecnologías permitirían una fortificación en el mundo privado. Con el computador, en la cualidad de terminal de mega-archivos, aliada a su capacidad de comunicación, no precisaríamos movernos más para informarnos. Todo podría ser accedido por el monitor del computador. Pues bien, con la multiplicación de los terminales bajo la forma de dispositivos, los propios terminales se tornaron nómadas y sin lugar, ayudando a romper nuevamente las paredes de las casas. Por otro lado, la transparencia se mostró un tanto distópica. En la era del Face/Fakebook, o sea, de los archivos instantáneos de lo vivido (pero no de la vida), asistimos a un giro en nuestra relación con el archivamiento privado. Esa aparente abertura de la vida, que rompiera las fronteras de lo público y de lo privado, en verdad sirve, como la moda capturada y desnudada por Eijkelboom, para estandarizar y controlar la diferencia. Vivimos cada momento de la vida, sobre todo los encuentros sociales y los momentos de entretenimiento y de turismo, como una oportunidad para crear bellas “instantáneas de felicidad”. Nuestra vida se da en función de esas imágenes que presentamos como la realización de una vida exitosa. Solo con esto ya se percibe como el internet nos puede colonizar y controlar. Como si eso no bastara, en este año 2013 reconocemos como el occidente también tiene su “gran hermano” que monitorea vía internet todos nuestros pasos y pensamientos. El arconte, el dueño de la llave de la *black box* de internet, nos puede controlar como si todos fuésemos habitantes de una misma tribu- la “aldea global”¹². Los artistas anarchivadores quieren robar esa llave y democratizar ese archivo. Ellos practican también otro modo de escrita de sí, reacio o contrario a la glamourización acrítica de la vida producida en las redes sociales. Es evidente que esas redes también tienen un potencial de mudanza de la sociedad, pero aún prepondera en la red la fuerza del medio sobre sus usuarios: aún somos más títeres de la internet y de los dispositivos, no lo contrario. Como afirmaba Vilém Flusser, hace treinta años, precisamos impedir que los tecnócratas y el poder al que sirven dominen el nuevo universo de las imágenes digitales. Debemos ocupar internet, así

¹² Marshall McLuhan formuló el concepto de *global village* que Flusser comentó irónicamente en 1985: “Lo que McLuhan llamó, de manera optimista, de ‘aldea cósmica’, será una masa de individuos solitarios unidos entre sí por la identidad cósmica de los programas.” Vilém FLUSSER, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, São Paulo: Anna Blume, 2008, pág. 56.

como inconformes en todo el mundo vienen ocupando plazas y manifestando su revuelta contra el gobierno internacional neoliberal. Solakov, con su impresionante obra-archivo, ya nos hacía rever nuestros nuevos sistemas digitales de archivamiento. Numerosas obras, artísticas, literarias e híbridas, nos hacen reflexionar hoy sobre esas nuevas fronteras entre lo privado, lo público y lo íntimo.

La “55. Biennale di Venezia” tuvo en el 2013 por tema *Il Palazzo Enciclopedico*. Con curaduría de Massimiliano Gioni, ella colocó la figura del archivo en su centro. Como imagen inicial emblemática fue elegida la obra *Il Enciclopedico Palazzo del Mondo*, de Marino Auriti, un trabajo que reencarna a mediados del siglo XX el teatro de la memoria Giulio Camillo, un clásico de la historia de la memoria y de la mnemotécnica. No cabría aquí recordar los caminos recorridos por el arte de la memoria en la edad media, cuyas marcas pueden ser leídas tanto en la topografía diseñada por Dante en su *Divina Comedia*, como también en las catedrales (con su arquitectura simbólica, sus nichos repletos de imágenes de la pasión de Cristo, pero también con sus innumerables representaciones pictóricas de la jerarquía celeste o de las virtudes cardinales), en la poesía imagética y en la práctica de los acrósticos etc. La función didáctica y reproductora de ideas y de la visión de mundo eclesiástica de las obras medievales representa un campo de estudios en sí; por otro lado, la hibridación de las palabras con imágenes también respondía a un principio básico del arte (léase: técnica) de la memoria. En el Renacimiento esa tradición tiene continuidad tanto en tratados de pura mnemotécnica, como también en simples listas de *imagines agentes* (agentes imagéticos de memorización) y en el desarrollo de alfabetos visuales¹³. Uno de los sueños de los tratadistas de la memoria de esa época –representado de modo ejemplar por el teatro de la memoria de Giulio Camillo– era justamente conseguir reducir todo el conocimiento macroscópico en un conjunto de imágenes (un microcosmos) que podría ser asimilado por una sola persona, de tal modo que con una simple mirada sobre las imágenes organizadas de un modo panóptico, podríamos apropiarnos de todo ese saber. La verdad en cuanto *a-lethéia* (término griego para verdad que significa literalmente: no-olvido), tal como ella era pensada en la tradición platónica, se alió de un modo anti-clásico a la doctrina del arte de la memoria.

En esa Bienal varias obras retoman el gesto del anarchivamiento y de la recolección. Ella tenía, por ejemplo, obras de la fotógrafa ya mencionada Zanele Muho-

¹³ Frances A. YATES, *Art of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, pág. 113.

li. En esa misma línea de la mirada femenina que deconstruye archivos y poderes falocéntricos, se podía ver la ya famosa serie de Linda Fregni Nagler (1976, Estocolmo), *The Hidden Mother*, 2006-2013, con centenas de imágenes fotográficas del siglo XIX e inicio del siglo XX, en las cuales las figuras maternas desaparecen, son escondidas por paños, cajas o puestas fuera del campo de la foto, y sostienen sus hijos que posan para la cámara fotográfica. Esas madres están al mismo tiempo presentes y ausentes y esa ambigüedad acaba destacando la propia figura femenina como reprimida en la historia. Aunque esas personas escondidas a veces sean el Padre, al bautizar su obra como *The Hidden Mother*, Linda Fregni Nagler hace una afirmación política. Ella coleccionó esas imágenes para anachivarlas en su presentación, mostrando algo siniestro en esas figuras fantasmáticas, que manifiestan lo *Unheimlich*, lo siniestro, surgen represiones y violencias archivadas. El concepto freudiano de *Unheimlich*, de resto, debe ser visto como una potente palanca para la lectura de esas obras que desarchivan la intimidad. Ellas son marcadas por la angustia de la búsqueda de la “patria”, la *Heimweh* (en sentido literal: dolor-del-hogar o dolor-de-la-patria), la saudade de una completud, que todo archivo paradójicamente promete superar en la misma medida en que sella la imposibilidad de retorno al origen¹⁴. Tiendo a ver en esas obras contemporáneas una puesta en escena irónica (o a veces, trágica) de ese juego ambiguo de superación de la saudade y de su imposibilidad.

También en otras obras de esa Bienal muchas veces lo privado se torna público para relativizar esas fronteras, como en la vídeo-instalación de Dieter Roth (1930-1998), “Solo Scenes”, de 1998, año de su muerte. Los 131 monitores de TV presentan escenas cotidianas del artista en sus casas, donde lo vemos leyendo el periódico.

¹⁴ El ensayo de Freud “Lo extraño” (“Das Unheimlich”), de 1919, es una pieza clave en su búsqueda de comprensión de los mecanismos del inconsciente. Lo “extraño” es discutido a partir tanto de un pasaje de Schelling (según el cual *Unheimlich* “Se denomina todo aquello que debería haber quedado escondido, pero salió a la luz”), como de cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann. Él manifestaría aquello que está como enterrado, fue censurado y reprimido en nuestro inconsciente. Dos de los elementos más evidentes entre estos cuerpos enterrados en nosotros, son la muerte y el complejo de castración, con la angustia ligada a este complejo. Otro ejemplo de Freud es el útero materno y el cuerpo de la Madre: un cuerpo que nos fue familiar y después se volvió “unheimlich”, siendo que este “un” es la marca de la represión (Sigmund Freud, “Das Unheimlich”, en *Freud-Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt/M.: Fischer, 1970, pág. 267) En fenómenos estéticos o en la vida real que provoca el sentimiento de “extraño”, se manifiesta esta “compulsión a la repetición” que es la marca de estos elementos reprimidos que quieren volver a la luz del día. Este texto fue fundamental para el análisis que Freud después haría, en el año siguiente, en *Más allá del principio del placer*, de nuestra psicología como un campo de tensión entre Eros y Tanatos. Creo que el concepto de *Unheimlich* debe servir como una de las claves para entender nuestro “mal de archivo”.

dico, trabajando en el escritorio, yendo al baño, caminando por corredores etc. La más pura banalidad se torna material de archivo en ese desarchivamiento del arte como colección de “grandes hechos de la historia”. Ya la famosa serie de Kohei Yoshiyuki (1946, Hiroshima), “The Park” (1971-1979), presenta voyeurs en los parques de Tokio cazando encuentros sexuales nocturnos. Al ver esas obras de Yoshiyuki, nos tornamos observadores de tercer grado, pues el mismo artista observaba los observadores. En ese telescopaje de voyerismo nuevamente la intimidad es expuesta, pero esta vez dentro de una estética de lo ilícito y del gozo. Lo “escondido” se hace público y, en ese gesto, destabuizado. Al abrir el archivo de la escena sexual nocturna de los parques, Yoshiyuki también pone en discusión tabús en torno de la sexualidad en una sociedad represora donde las personas prefieren cerrar los ojos a esas escenas. Yoshiyuki disloca también, a su modo el archivo del parque. A su vez, Evgenij Kozlov (1955, de San Petersburgo), con su enorme panel “The Leningrad Album”, 1967-1973, presenta una serie de más de 250 diseños a tinta china y bolígrafo, con imágenes creadas por él al final de su adolescencia, llenas de fantasías y de documentación de escenas sexuales envueltas en un aire de banal cotidianidad, que él en parte testimonió habiendo sido criado en edificios comunitarios, las *Kommunalka*. Esa serie puede ser interpretada como una especie de diario de la formación sexual de Kozlov, que frecuentaba libremente, al lado de la madre, saunas femeninas y la vida íntima cotidiana de las mujeres a su alrededor. Esa exposición de la fantasía erótica también viene acompañada de buena dosis de voyerismo y de ironía frente a los tabús sexuales. Esa obra nuevamente pone en cuestión las fronteras entre los espacios donde la manifestación de la sexualidad es o no permitida y muestra reiteradamente como el arte contemporáneo busca también abrir ese archivo de la intimidad sexual, del cuerpo como pulsión que se extiende por el campo del arte en lugar de ser domado y “sublimado”. Todo archivo tiene algo de una añoranza del origen. Él es suplemento, *hupomnema*¹⁵. Él quiere ser la superación del *Unheimlich* que habita el sujeto moderno, con su dialéctica aparentemente insuperable entre interior y exterior, yo y tú, privado y público, propio y extranjero, consciente e inconsciente. Esas obras que lidian con el deambular de las pulsiones, su *atopia* y no su control y sumisión al lugar correcto, proponen heterotopias, nuevas geografías de las pulsiones. Pero esas proposiciones

¹⁵ Jacques DERRIDA, *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*, trad. C. de Moraes Rego, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, pág. 22; Michael FOUCAULT, “L’écriture de soi”, op. cit., pág. 826.

son abiertas, no presentan soluciones cerradas y listas. Permanecen como pura abertura, indicaciones de posibilidades.

Ya el artista vietnamita Danh Vo, en esa misma Bienal, llevó una iglesia católica de 200 años, de Vietnam a Venecia. Ese desplazamiento, esa transposición del archivo, sirve para re-significarlo, perturbarlo en su sentido colonialista original. Ahora es posible que el artista pueda abrir una visión crítica sobre el archivo de la colonización, material y espiritual, del que Vietnam fue víctima durante siglos. Su obra presenta la estructura de esa iglesia y terciopelos que portaban obras de arte sacro, que dejaron apenas su marca en el terciopelo, descolorido por su exposición a la luz. Esas inscripciones de luz, que recuerdan el principio de los fotogramas de un Man Ray y de Moholy-Nagy, apuntan para archivos desaparecidos, son trazos que precisan ser leídos y dotados de sentido. El vacío acaba siendo el mensaje predominante de ese anarchivamiento¹⁶.

Esas obras de arte y las lecturas que presenté aquí deben ser vistas como una tentativa de proponer la figura del archivo como una llave para organizar lo que hoy pasa en nuestra cultura. El discurso sobre el archivo se desdobra a partir de tres estructuras principales: el estado, nuestra psique y nuestro cuerpo. Esa mirada archivística sobre la cultura, resumo aquí, tiene por lo tanto diversos orígenes. En términos más remotos esa mirada puede ser retrasada a la historia del arte de la memoria (en los términos de la mnemotécnica, tal como Frances Yates nos reactualizó a mediados del siglo XX, en la senda abierta por Aby Warburg¹⁷). Más próximo a nosotros, los archivos fueron instituciones centrales en los Estados modernos y contemporáneos al triunfo del historicismo con su “exceso de historia” criticado

¹⁶ También es importante notar que una de las principales obras de la Bienal de 2013 fue el libro de Robert Crumb con la versión de la historia del Génesis en historietas. El libro estaba reproducido integralmente en medio de la exposición. Crumb realiza en esa obra una impactante relectura de la primera parte del libro de los libros, la *Biblia*, esa arca que trae de una distancia milenaria un archivo que viene siendo incesantemente reinterpretado por artistas y reescrito. Crumb, con su traducción intersemiótica (o intermediática) libre y muy creativa, realiza un impresionante *tour de force* y actualiza de modo brutal, como en el gesto del coleccionador benjaminiano, el archivo bíblico, que sufre bajo el peso de la tendencia a la cooptación por la teología, por la religión y por la filología, verdaderas porteras de la Biblia.

¹⁷ Recuerdo aquí el proyecto *Mnemosyne* de Aby WARBURG (*Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften*, vol. II.1, ed. p. Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag, 2003), que lo acompañó en los últimos años de su vida, que justamente proponía una recolección de la historia del arte, contra los archivamientos hechos en carpetas calcadas sea en eras o en estilos, como ocurría desde Winckelmann.

por Nietzsche¹⁸. En el siglo XX el derretimiento del archivo central de la razón occidental sirvió para desencadenar un trabajo de rememoración y recolección de los archivos y de sus historias. El psicoanálisis describió nuestro ser onto- y filogenético como una historia de inscripción y represión de archivos. El giro biológico a su vez entronizó la noción de herencia genética y de proceso de reinscripción de archivos heredados. Ya el giro cibernético generalizó discursos sobre memorias, archivos, grabación y emborronamiento de informaciones y todo lo que se relaciona a la idea de almacenamiento del saber y de los hechos. Los actuales escándalos acerca del espionaje en internet, hecha por países como los EUA, Inglaterra y Canadá, dan ahora un tono paranoico y apocalíptico a nuestra era de archivos digitales online. Los artistas en ese paisaje, vienen pensando, desde el romanticismo, contra-estrategias frente a la archivación, y la archivonomía monológica. Ellos proponen la abertura de esos archivos, su an archivación, y así abren nuevos horizontes, hoy, para que nos apropiemos de archivos de modo creativo y antifascista. Así ellos subvierten los archivos y su logos con una acción estético-política. Si en las primeras palabras del Evangelio de San Juan leemos que “en el principio fue el verbo”, “En *archē* ēn ho *Lógos*”, o sea, en nuestro origen, en nuestra *arché* primera, se habría hecho valer la palabra, con Goethe y su reversión fáustica de ese dicho, podemos declarar, como lema de esos artistas an archivadores, “Im Anfang war die Tat”¹⁹: “En el inicio fue el acto”. Ellos quieren ir más allá del portero de archivo, del arconte, y apropiarse creativamente, recoleccionando las informaciones del archivo. La figura pasiva del campesino, de la conocida parábola de Kafka “Ante la ley”, debe ser sustituido por el artista activo que no se somete a los dictámenes y amenazas del portero y, finalmente, adentra a la ley.

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, en *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1988.

¹⁹ Goethe, *Faust*, 1ª parte, 3ª cena. Esa frase fue citada por Freud al final de su *Tótem y tabú*, sirviendo como llave para su conclusión, a saber, que el asesinato del Padre de la horda primera de hecho aconteció. Sigmund FREUD, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, en *Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Frankfurt/M.: Fischer, 1993, pág. 444.