

SOBRE LA EXPERIENCIA INDIRECTA

~~SOBRE LA EXPERIENCIA INDIRECTA~~

LA PRAXIS
PICTÓRICA
EN ~~LA~~ LOS
SISTEMAS
DE ARCHIVO



PILAR GONZÁLEZ BELTRÁN



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2021/2022

*SOBRE LA EXPERIENCIA INDIRECTA:
LA PRAXIS PICTÓRICA EN LOS SISTEMAS
DE ARCHIVO*

por
Pilar González Beltrán

Tutor
Miguel Pablo Rosado Garcés

R E S U M E N

A B S T R A C T

El presente Trabajo de fin de Grado se proyecta como un estudio teórico-práctico acerca del paradigma archivístico contemporáneo en relación con su objetualidad representacional. Con objeto de desvelar las posibilidades pictóricas que suceden de los registros documentales y colectivos, se explorará la dimensión referencial de la experiencia capturada; ya no solo desde la disciplina fotográfica sino desde aquellas que se valen de sus medios para preservar los objetos y sujetos mnemónicos. Desde una tesis de hibridación dada por la reinsertión misma de los rastros en el contexto postmoderno, se evaluará la potencialidad interpretativa y su posicionamiento en los procesos de sistematización archivística. Tomando el documento ápice en el proceso de construcción plástica, se explorarán las contingencias discursivas congruentes con la indexicalidad propia de los registros y la materia interpretativa del ejercicio pictórico.

This paper is planned as a theoretical and practical study about the contemporary archivist paradigm in relation to its representational objectuality. With the aim of revealing the pictorial possibilities triggered by documentary and collective records, the referential dimension of the captured experience will be explored; not only from the point of view of the photographic discipline but also from those that make use of their own means to preserve mnemonic objects and subjects. On the basis of an hybridisation thesis given by the own reintegration of traces in the postmodern context, the interpretative potentiality and its positioning in the processes of archivist systematization will be evaluated. Taking the apex document in the plastic construction process, the discursive contingencies coherent with the indexicality proper to the registers and the interpretative subject of the pictorial exercise will be explored.

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

Archivo, registro, memoria, rastro, olvido, testimonio, reconstrucción, psicoanálisis, representación, interpretación, fotografía, pintura.

Archive, record, memory, trace, oblivion, testimony, reconstruction, psychoanalysis, representation, interpretation, photography, painting.

ÍNDICE

8	INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS
18	SUCESOS MNEMÓNICOS: EL RASTRO
	EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA
	HUELLA COMO FETICHE: PULSIÓN DE ARCHIVO
	SISTEMAS DE ARCHIVO
28	APROPIACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN
	EL DOCUMENTO COMO MOTOR CREATIVO
	PÉRDIDA INTERPRETATIVA EN LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO
38	SUPERACIÓN DE LA HUELLA
	EL SISTEMA COMO DISCURSO CREATIVO
	SOBRE LA EXPERIENCIA INDIRECTA: LA PRAXIS PICTÓRICA DE LOS SISTEMAS DE ARCHIVO
50	APORTACIONES ARTÍSTICAS
52	CONCLUSIONES
67	ÍNDICE DE APORTACIONES Y FIGURAS
68	BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El rastro material se presenta despóticamente como absoluto testimonio de la existencia. El archivo de los vestigios es un acto pulsional, universal y atemporal que surge como secuela de nuestra necesidad de continuación.

La pintura es un acto catártico que recompone lo visto; es un arma expiatoria del pasado. En un contexto de efervescencia visual incontrolable, el olvido se presenta como elemento vivo de la experiencia estética. La actividad archivística vaga en torno a la reconstrucción de las cosas vistas, es decir, se encarga de analizar y describir lo susceptible de ser olvidado. La labor del archivo consiste en la ordenación, recomposición y preservación horizontal (a diferencia del corpus organizado que suponen otras formas de almacenamiento como el espacio bibliotecario) de objetos y episodios del pasado dotados de contemporaneidad.

Desde el siglo XX hasta la actualidad numerosos artistas visuales se han centrado en el desarrollo de altas, inventarios y álbumes con la finalidad de consignar y unificar dicho conjunto de rastros mnemónicos. Estos resquicios funcionan pues como módulos informativos que transitan y median las relaciones entre el objeto y el soporte informativo. El desarrollo de la archivística, entendida como paradigma artístico autónomo, necesita y requiere un lenguaje teórico que se ajuste a sus necesidades formales y discursivas, esto es, requiere una reformulación propia de las correspondencias entre forma y contenido. Nos encontramos entonces con un vasto desdoble ya no solo en las maneras de archivar, sino en los núcleos almacenables, que van desde los entes virtuales decodificables hasta materia individual deleznable sin capacidad comunicativa. Todos estos "módulos de información" tienen estuario común en su funcionalidad comunitaria y su resurrección en el comportamiento celular de lo que compone el archivo. Dentro de las posibilidades archivísticas existe una vertiente consuetudinaria que yace, casi de forma pulsional, en el individuo moderno: el almacenamiento de la memoria. Estos recuerdos individuales y modulares funcionan, de forma local, como complemento de la singularidad y unicidad del sujeto. En la obra de Boltanski podemos apreciar una atención constante "en pos" de la preservación de los contenidos

recordados. En su debate, la memoria actuaría como "mecanismo de borrado que deja huellas en el aparato psíquico" (Guasch, 2005, 176) y por tanto, su actividad consciente debe de vagar en relación a la transcripción prematura de esos "ilegibles" memóricos. La acumulación supondrá entonces una resurrección de lo que ya no nos pertenece; la memoria convertida en palimpsesto inmaterial y enfrentada a la pulsión viva de relación con objetos del pasados. El fetichismo por la conservación de particularidades e instantes generan cuadros complejos informativos acerca de nuestra interioridad y nuestra condición social, es decir, evidencian el carácter privado de los objetos y documentos coleccionables. El sentido de archivo, tal y como apunta Derrida en el *Mal de Archivo*, viene del arkheion griego: la casa y residencia de los gobernantes; los arcontes. Estos magistrados supremos, de autoridad reconocida, preservaban en su casa los documentos oficiales y tenían la potestad de su interpretación. Es aquí donde los archivos tienen lugar, en la domiciliación. El poder arcóntico reúne las funciones de unificación, identificación y clasificación, lo que supone una exterioridad (en el sentido ontológico) de los documentos archivados. Todo ello, estará íntimamente ligado a un poder de consignación, es decir, de reunión (Derrida, 1997, 2). Es aquí donde se sitúa la actuación archivística, en el tránsito de lo privado a lo público, de lo invisible a lo visible o bien de la casa a la institución; el museo. Los conflictos entre memoria colectiva y memoria individual suponen una biyección tácita que debe ser explorada; el territorio de la cultura se reencarnaría en un saber de tránsito entre ambos estadios.

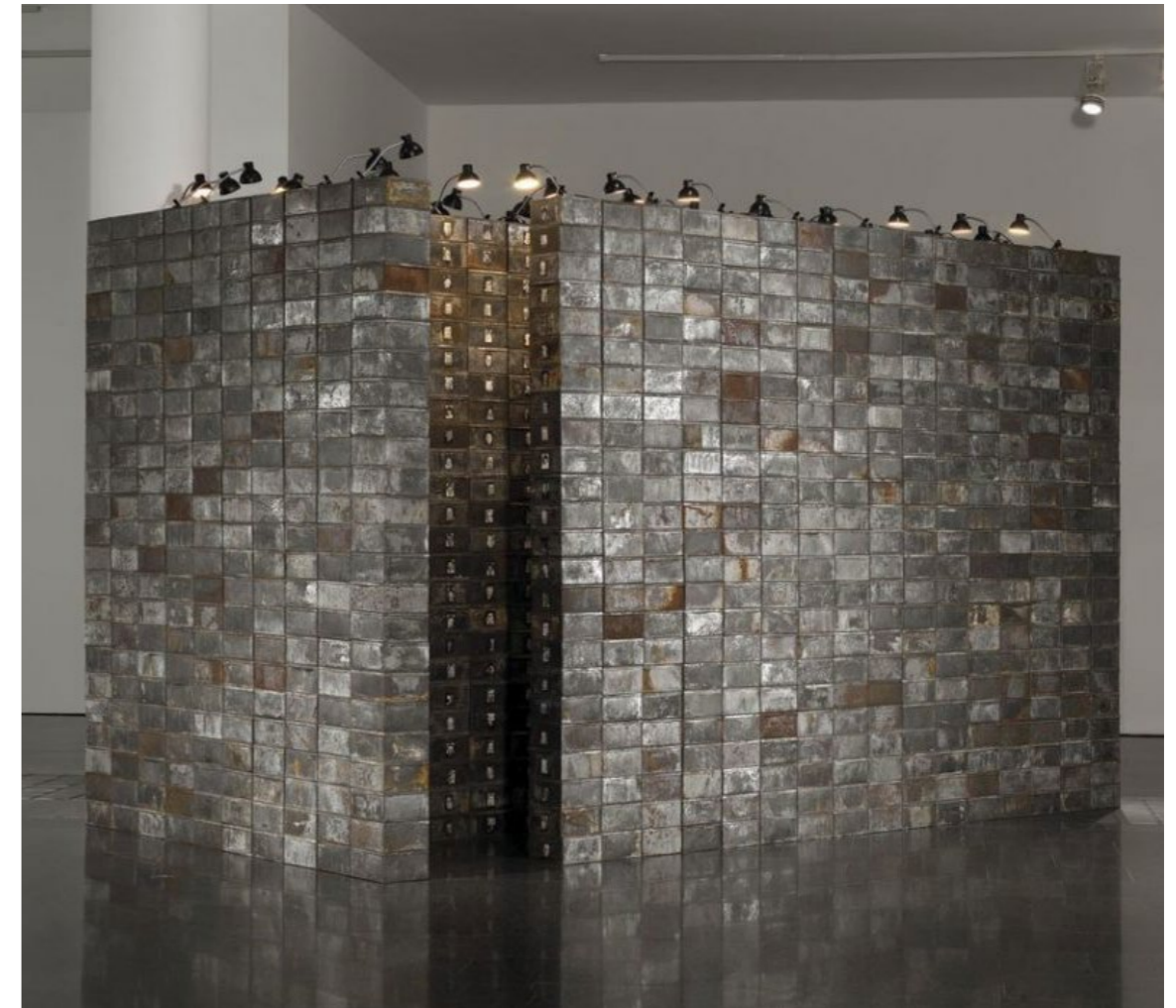


Figura 1. Réserve de Suisses
morts (Christian Boltanski, 1991)

M E T O D O L O G Í A

Este trabajo de Fin de Grado se fundamenta en el análisis de las prácticas de archivo desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Para su realización nos centraremos en algunos de los aspectos que consideramos indispensables para entender el contexto artístico contemporáneo. Este estudio comienza analizando el paradigma fotográfico de principios de siglo; su evolución y normalización en la sociedad. A partir del concepto de álbum se exploran las derivas de la colección en el arte. Se estudiarán las teorías de Foucault (en un sentido arqueológico) y de Derrida (en el territorio psicoanalítico) con objeto en revisar la obra de autores contemporáneos como Gerhard Richter, Luigi Ghirri y Mary Kelly.

Continuamos con la lecturas de los primeros archivistos como Roland Barthes, Walter Benjamin con el objetivo de estudiar las posibilidades estéticas de la obra reproducible, primero en formato literario y segundo, de manera plástica. Con respecto a este último punto se profundiza en las tareas inherentes al archivo de apropiación y reconstrucción y el devenir conceptual de las mismas.

Esta pérdida interpretativa se contrapone a todo un terreno artístico que nace del análisis fotográfico y objetual del rastro. Exploramos la inclusión del "subjectum" en el documento de una forma pulsional y no melancólica o ligada a la experiencia. Se exploran los sistemas de representación, su grado de complejidad o su evidencia de lo real. A través de la obra de fotógrafos como Luigi Ghirri se contempla la foto como algo más que un testimonio, como algo más que una contemporaneidad del instante pasado, es decir, como una representación de la representación contextualizada en otro espacio y tiempo doblemente; una en la obturación y la segunda en el revelado, la catalogación y la ordenación.

Consideramos en base a estos referentes teóricos y prácticos las producciones biográficas en base a procedimientos de expropiación, observando las continuidades entre plástica y documento y advirtiendo las fronteras de los sistemas de archivo.

OBJETIVOS

El propósito general de este trabajo incide en:

- Adquirir un conocimiento general del paradigma de archivo y sus disonancias con el resto de vanguardias.
- Proponer una nueva forma de creación pictórica y gráfica en torno a la interpretación de un sistema archivístico de documentos.
- Disponer relaciones entre la construcción autobiográfica de la obra y los axiomas claves en la archivística.

Específicamente pretendemos:

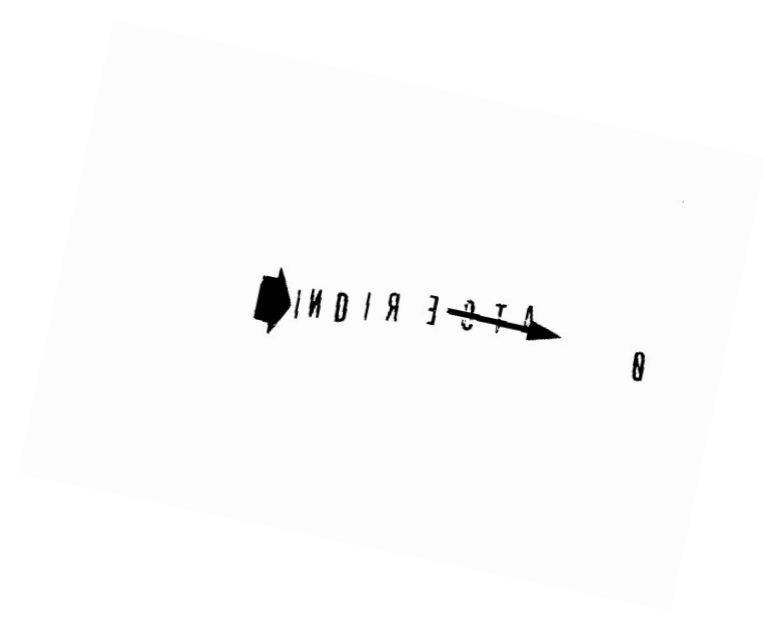
- Comprender los estados de apropiación, selección, catalogación, ordenación y publicación del archivo, así como sus consecuencias estéticas y arqueológicas en un contexto artístico.
- Establecer lazos entre la experiencia y el suceso en el presente; crear tensiones entre el objeto áurico y el documento.
- Estudiar la intervención plástica como deformación y recontextualización.
- Crear en base a un método conciso referente a la representación, estableciendo las diferencias entre forma fidedigna o interpretativa.

0
6
8
0
0
0
0

S O B R E L A E X P E R I E N C I A

LA PRAXIS
PICTÓRICA
EN ~~LAS~~ LOS
SISTEMAS
DE ARCHIVO

I N D I R E C T A



SUCESOS MNEMÓNICOS: EL RASTRO

Trabajar la memoria es una constante humanística. Desde Lascaux hasta nuestros instantes persiste la necesidad de ejemplificar lo conocido. El testimonio de este saber constituye pues un acto póstumo a la adquisición del mismo. Estas revelaciones surgen en el ámbito plástico a través de la representación, de la *imago*, es decir, del relato o de la copia. Esta imitación es causada, según la tesis platónica, por el deslucimiento de lo terreno, opacando y entintado la realidad; lo veraz. De manera ciertamente ontológica, lo real se presenta como una adquisición clara de conciencia compilada en la memoria: el recuerdo de lo conocido será nuestra forma primera de conocimiento fenomenológico.

E. Gombrich por su parte, advierte la clara distinción primitiva entre objeto y representación como entidades de distinta naturaleza en las que lo real y la imagen se imbrican de manera utilitaria conviviendo en una dualidad dada por la naturaleza de la captura fotográfica. En el texto de Susan Sontag *Sobre la fotografía*, se analiza el panorama fotográfico contemporáneo evidenciando una clara causalidad platónica entre lo real (germen) y su representación (Sontag, 2004, 19). Se entienden dos generaciones que llevan un sentido de descomposición de lo real. A parte del cambio gnoseológico de pensamiento, que va de lo holístico primitivo a lo linealidad occidental, vemos una pérdida que acude a la transmutación de la representación como útil espiritual (trascendental) a su opuesto: un objeto temporal sin utilidad directa, una cicatriz humana, una máscara mortuoria (Sontag, 2004, 216). La progenie, en este caso, de índole experiencial, se sucede de su interpretación, de su objetualización, de su corrupción, es decir, deja un vestigio o un rastro cuya finalidad únicamente venera a lo que ya ha sido. El objeto pasa a ser un síntoma (Eco, 2000, 324) de la experiencia, un indicio del paso temporal.

El conocimiento o discernimiento de las sentencias (enunciados) o discursos evoluciona según los recursos documentales del contexto propio (Foucault, 1997, 169). Con la invención de la fotografía, la anécdota o el testimonio, es decir, la interpretación, se endereza hacia una muestra "veraz" de lo acontecido, una representación visual y fidedigna de la forma en el instante.

Atlas, colecciones, archivos y álbumes se establecen como presentación última de estas acumulaciones y satisfacen, mediante una realización sistemática, su finalidad informativa. En todos los modelos, la capacidad relacional y colaborativa es clave para comprender las unidades que lo comprenden, o bien son estos vínculos los que se imponen a los acervos para configurar un mensaje inédito no causal, pero sí correlativo con sus componentes. No es necesario pensar en archivos magnos de cuerpos institucionales consagrados; el acto de recopilación, ordenación y catalogación aparece ante nosotros casi de forma inconsciente en nuestra cotidianidad.

La colección es un buen ejemplo de registro bifurcado en la sociedad. En definitiva, una colección es una agrupación de elementos de la misma índole que se realiza con una finalidad dada según los intereses del coleccionista. En el territorio del arte, estos muestrarios constituyen cuerpos de conservación patrimonial claves para el desarrollo económico, cultural, educativo y estético de cualquier sociedad. Si bien la existencia de corporaciones autónomas de pertenencia es esencial para lo que hoy llamamos institución del arte, es necesario advertir sobre el seno de estos procedimientos archiveros: hablar acerca de las formas primeras de señalización de la memoria a partir de las cuales devienen estos archivos, analizar las consecuencias iniciales de expropiación de los documentos más allá de la confección de aglomeraciones ruinosas, entablar un diálogo que examine donde comienza ese desarrollo por la preservación y, últimamente, explorar qué posibilidades artísticas existen *per se* en estos formatos de acción gregaria y sus vestigios.

La invención de la fotografía supone un cambio sustancial en cuanto a la forma que se rastrea la vida. El testimonio visual es por una vez, capaz de ser transportado tanto espacial como temporalmente y, una vez extendida su producción, estalla casi de forma global una compulsión señalizadora de existencia. El álbum aparece entonces como narración visual de las vivencias de la familia, dejando vestigios periódicos y cada vez menos ilimitados de todo tipo de anécdotas.

Los álbumes fotográficos familiares se comportan como diarios gregarios de un tiempo dado, lo cual supone una catalogación y una colección de material que, por su naturaleza técnica, se dispone según una ordenación temporal. Nuestro interés, más allá de analizar la implicación individual en estos archivos es la visión total y casi cinematográfica de la globalidad de documentos, ¿es el álbum una narración privada o tiene su límite en la participación del mismo?

EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA

La fotografía como objeto posee unas características semióticas que se desprenden de la relación con su referente (Munárriz, 2019, 30). A partir del grado de intimidad entre ambos podemos catalogar su significancia y establecer unos valores según el contenido y su formato. El semiótico Charles Sanders Peirce establece que “La división más fundamental de los signos es en Iconos, Índices y Símbolos” (Peirce, 2005, 2). Más tarde Phillipe Dubois expone en relación a la categoría de índice o index:

Los index (o índices) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata, mientras que los iconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general. (Dubois, 1986, 56).

La palabra Index es utilizada más bien como indicio, es decir, tiene ambas particularidades correlativas y causales en su deriva. Sin embargo, las prácticas fotográficas de vanguardia se asemejan mucho más al concepto icónico que al primero. Estudiando los trabajos de la artista americana Mary Kelly se ejemplifica muy claramente la distinción entre estas cualidades semióticas del objeto. En su proyecto *Post-Partum Document*, analizado más exhaustivamente en un escrito de Ana María Guasch en el cual presenta el testimonio de la artista, se cita: “Me desplazé de la fotografía hacia otro tipo de documentación, del icono al índice” (Guasch, 2009, 45). Comparando sus proyectos *Antepartum* y *Post partum Document* se evidencian claramente esta transformación. *Antepartum* es una grabación de un primer plano de su vientre mientras gestaba a su hijo. Este proyecto funciona como prólogo de *Post Partum Document*. El uso del medio fotográfico en este video sobreviene de forma indudable en lo referencial, que como se lee en el fragmento de Peirce, acude a lo icónico. Se observa una imagen de un cuerpo con un alto grado de iconicidad; la carga reflexiva no se encuentra en el medio representativo ni en la representación, sino en el contenido, en el referente. En este proyecto si vemos una intencionalidad testimonial y sintomática pero no un cuestionamiento de los estratos representativos

de la imagen como documento. El paradigma semiótico en *Post Partum Project* da un vuelco radical. Esta exhaustiva investigación documental explora la relación de la madre y el niño durante sus primeros años de desarrollo. Aquí, la artista se desprende de la fotografía como método atestigüador y comienza a trabajar con el rastro vivo, objetual y coetáneo de la experiencia.

Al hablar de distancias y discontinuidades entre el referente y la referencia, debemos realizar un escrutinio ya no solo semiótico y epistemológico de los contenidos y los formatos, sino de las técnicas y los procedimientos usados, que contienen características propias aunque fotográficas. Hasta ahora nos hemos referido a la fotografía de una forma general, pero la brecha digital puede transmutar completamente estos enunciados. Sin entrar en una evaluación de los medios, son conocidas las dos grandes bifurcaciones de lo fotográfico: lo objetual, es decir, la fotografía analógica, y la digitada, binaria y dependiente de lo tecnológico. Esta última nos aporta un nivel de inmediatez inmensurable con respecto al resto. Digamos que de alguna forma testimonia más exactamente tanto formal como temporal es, en general, más fidedigna. Es contradictorio que, por sus cualidades de rapidez y densidad de revelación, su rastro sea efímero e invisible. Cuando estos rastros son desechados, se evaporan de manera insondable de la experiencia, su volatilidad es tan acogedora que lo vivido cae de nuevo a responsabilidad del olvido individual. Son colectivas en cuanto a su almacenaje, a su saqueo y a su distribución pero completamente susceptibles de retornar a la profundidad de la memoria. Sin embargo, en el paradigma analógico, este robo o exención tiene que pasar por las leyes de la naturaleza, estas requieren de un esfuerzo o de una actividad (un trabajo) que implica una relación sujeto-objeto. Como es sabido, la fotografía analógica es dependiente a su vez de un procedimiento laborioso de revelado, el cual distancia el instante de la existencia del objeto y de su relación con el intérprete. El caso aislado de la polaroid es un oasis en la fotografía analógica: pocos minutos después de la captura se revela su *Representamen*. Esto acelera el proceso de ejecución y, por ende, la intencionalidad de captura, a la par que acerca los extremos entre contenido y objeto.



Figura 2. Post-Partum Document: Documentation II. (Mary Kelly, 1975.)

dialogamos en varios ejes de referencia como el temporal, el semiótico, el lingüístico o el material; la existencia y voluntad de creación de estos documentos tiene que ir atravesada por una susceptibilidad de olvido, de rechazo y de negación: una pulsión destructiva y, por ende, una pulsión de pérdida. Desde la visión derridiana, el archivo es en sí un aval del porvenir, una anticipación, “no se vive de la misma manera lo que no se archiva de la misma manera” (Derrida, 1997, 12), y en cuanto a la cualidad reproducible de lo tipográfico y lo fotográfico, el archivante actúa como revelación o impresión del contenido. Como hemos dicho antes, la materia, en su exterioridad física e interna, se confronta hacia una fiebre archivística: no hay pulsión de archivo sin un peligro interno y externo de su pérdida o prescripción; de abandono. Esta conservación es consecuencia directa de la existencia de una consignación que suponga una frustración de los documentos; un gasto inútil que es el mismo que desencadena la agresión relacional entre el aparato psíquico, el ego, y la exterioridad, su reproducción.

HUELLA COMO FETICHE: MAL DE ARCHIVO

Una representación implica por tanto un desdoble en el entendimiento del contenido. Lacan, en su teoría sobre *El estadio del espejo como formador en la función del yo*, afirma que una “transformación producida en el sujeto asume una imagen, en su caso, especular y autorreferencial” (Lacan, 1949: 100). Más allá de un trámite, esta permuta supone una fase primordial previa a la objetivación del yo en la dialéctica de identificación con la otredad y de la sustitución lingüística de lo universal en su función de sujeto. Aunque en esta tesis el objeto revelador sea la imagen especular y coetánea, ¿no podría ser la fotografía, aún más la digital, otro ente demostrativo de la imago tradicional de la que habla Lacan? ¿Qué cambios suponen esta discontinuidad en el reconocimiento? ¿Hablamos ya de otro tipo de identificación más cercana a la universalidad de los símbolos o signos atemporales? Anna Guash nos presenta este último en relación a la diatriba de Paul de Man; el índice como una desfiguración del yo autobiográfico (Guasch, 2009: 20). En el texto *La autobiografía como desfiguración*, interpreta la autobiografía como una correspondencia entre el pasado y el presente, entre el yo objetual y el yo real (De Man, 1991: 113), generando un intenso debate acerca de las relaciones entre lo arcaico y lo actual, el espíritu y la materia y los objetos y los sujetos.

La autobiografía como entidad literaria o narrativa acompaña a lo fotográfico en su función lingüística y referencial. En ambos formatos acontece la actualización de un rastro personal que se asemeja a las relaciones propuestas por la vertiente lacaniana. Estos documentos son los indicios, los índices que interpretamos con la finalidad de perfilarnos en lo externo. Aceptamos entonces, una realidad dual en el instante fotográfico, la cual se bifurca en dos materialidades análogas: referente y referencia. Esta última presentada como cadena infinita de analogías interrelativas, que entre ellas imitan esa misma relación de semejanza que presentan en su desdoble de lo real.

Centrándonos en la fotografía como objeto temporal, esta interrelación con su referente depende de su modalidad reproducible. Estos objetos suponen en sí una intencionalidad mimética y un riesgo material que en la teoría psicoanalítica no puede ser irrefutable. A la vez que

SISTEMAS DE ARCHIVO

Hasta ahora, hemos utilizado la palabra archivo solo para justificar una producción artística y/o analítica centrada en el documento y en sus catalogaciones sintomatológicas en relación con el individuo, lo cual supone un vínculo directo en nuestro diálogo con el otro, ya sea colectivo u objetual. Se han presentado hipótesis psicoanalíticas que valoran estos lazos como una complicidad resuelta por un impulso penal, es decir, de destrucción frustrada, que Derrida denominó fiebre archivística. Esta contradicción interna en la pulsión destructiva es atacada por el cuestionamiento de *Captatio benevolentiae* y viceversa, bajo la cual se estructuran los movimientos estéticos archivistas desde principio de siglo hasta la contemporaneidad. Analizando los instantes de vanguardia de mediados del siglo XX, un periodo tramado por las catástrofes bélicas, comienza a infectar la práctica artística una “investigación idiosincrásica de figuras” (Foster, 2016, 103). El impulso de archivo en esta época, según Hal Foster, toma una fuerza consecuente y una actitud penetrante relativa a los principios posmodernos de conceptualización artística y a la crisis política, económica e ideológica causada por los desastres de guerra. En el periodo de posguerra, nace una generación de artistas interesados por la memoria cultural y colectiva que se apoyan en la construcción seriada, acumulativa, colectiva (en cuanto a colección) y de agrupación (de objetos, documentos literarios, oficiales, publicitarios o visuales pertenecientes al pasado, con la finalidad de generar un punto de encuentro entre e intra individuos y archivos (Guasch, 2009, 23).

Ahora bien, ¿son estos rastros compilados bajo la fiebre archivística un sistema anárquico como propone el psicoanálisis en su pulsión de pérdida? ¿Bajo qué leyes se ejecutan estos encuentros documentales? ¿Existe una necesidad histórica y artística común que sustente la conceptualidad de las prácticas?

Todas estas cuestiones no son más que fruto del desglose de los enunciados archivísticos y suceden pues, de su acotación, distinción y reafirmación dentro de lo arqueológico y lo arcaico; será necesario superar el trauma de lo acontecido para revelar una tesis más completa en torno

al término.

Derrida habla en su *Mal de archivo* acerca de cómo el psicoanálisis, encerrado en las figuras de imprenta e impresión, acude a la visión arqueológica para entender el acopio de las impresiones y, a su vez, averiguar las formas de “la censura y la represión, la supresión y la lectura de los registros”(Derrida, 1997, 2). Mientras que, por otro lado, cuestiona la implicación psicoanalítica en relación al poder institucional, abogando por un entendimiento del psicoanálisis como proyecto teórico que se desarrolla un momento histórico dado, según Foucault, un a priori histórico que advierte sus devenires en un contexto digital con unas formas de almacenamiento propias.

Los archivos tienen lugar en la asignación de residencia, no hay archivo sin un soporte propio que afirme su exterioridad y, por ende, su participación colectiva. Con esto, acontece un tránsito que va del yo; lo íntimo y lo privado, a la reunión; lo público y lo institucional, instaurando una política de privacidad y propiedad, que acude a los derechos de publicación y reproducción de los documentos. Tal y como señala Derrida, no puede existir archivo sin un poder efectivo, un poder de autorización o de legitimación, esto es, un poder arcóntico que unifique, clasifique, identifique y coordine sus signos. Todo ello lo llamará poder de consignación, es decir, de reunión: archivar es construir un corpus organizado y sincrónico de elementos que se rijan por una leyes propias y que operen en el exterior de forma sensata con las mismas.

En la *arqueología del saber*, Foucault explora estas leyes según las cuales actúan estos enunciados. El archivo, como a priori histórico, se define como un sistema discursivo que enuncia los sucesos, como dijimos antes, que tiene la potestad de titular. El archivo cuestiona las “posibilidades e imposibilidades enunciativas” que se disponen en los discursos, estructura en sí un sistema independiente por y para su preservación y estructuramiento, “define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad”:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares[...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa es el sistema de su funcionamiento. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia. (Foucault, 1997: 107).

APROPIACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN MNEMÓNICA

Si bien hemos intentado evitar el término memoria hasta ahora, era con la finalidad de centrarnos y asentar las bases archivísticas desde la práctica documental. En torno a estas nociones, está claro que la labor archivística es fundamental y primaria en la preservación y desarrollo histórico, cultural y patrimonial, político, científico, etc. Bajo estos términos, se presupone el recurso informativo clave que supone la práctica para el desarrollo de las ciencias y, en su cualidad histórica, elemental para la conservación mnemónica global.

En los primeros años del nuevo siglo, se plantean y refinan las problemáticas entre archivo y memoria. Teóricos y archivistas comienzan a indagar en estas relaciones expandiendo ese “límite de cosas dichas”. Uno de los mayores debates se plantea alrededor (o dentro) de las diferencias individuales y colectivas de la memoria. Como hemos dicho antes, la parte mnémica de los archivos o documentos (los canales de información) consagrados, públicos o institucionales no se juzga como partícipe en la construcción del saber histórico, sin embargo, ¿donde se encuentra el hogar, es decir, la residencia de esas memorias? De alguna forma, el término memoria en la archivística (como expusimos anteriormente, el acto de archivar como tránsito de lo privado a lo público) se contempla en bases colectivas. Quizás el recuerdo apele de una forma más directa a la individualidad, a su vez por la presunción secreta y hermética del mismo. La memoria se crea en el sujeto, y en su liberación, en su publicación, nacen los hechos. Eric Ketelaar, en un texto publicado en la revista *Archives and Manuscript* se refiere a este tránsito como un consorcio de la memoria individual en la sociedad, lo que deriva en la configuración de una memoria colectiva.

En el mismo escrito cita a Maurice Halbwachs en su texto *Memoria colectiva*, publicado en 1950. Según Halbwachs, “cada recuerdo individual representa un punto de vista del recuerdo en grupo” (Rawson, Schwartz, Ketelaar, 2017: 45).

Esta afirmación, se apoya en la tesis desarrollada anteriormente en *Los marcos sociales de la*

memoria, donde lanza un argumento de incompletitud acerca de la imposibilidad de existencia de la producción mnemónica fuera de los esquemas individuales para acceder a la memoria o recuerdos (Halbwachs, 2004, 41).

Cuando aquí estos teóricos se plantean acerca de estas relaciones individuo colectivo desde los objetos (cualquier vestigio material, experiencial o testimonial pasado) memorísticos, apuntan hacia una comprensión rizomática de la memoria individual; una red de relaciones holísticas que nos permiten acceder y generar relaciones entre sucesos, estructuras, emociones, así como cualquier tipo de conocimiento experiencial o teórico. Afirmar pues que esto conlleva una participación en nuestra cualidad social es, según Kuhn, “evocar constantemente a la naturaleza colectiva del acto de rememoración” (Kuhn, 2002). ¿Dónde comienza esta maquinaria de resurrección? ¿Dónde comienzan pues, la actividad individual potencial a ser recordada?

EL DOCUMENTO COMO MOTOR CREATIVO

Si bien anteriormente hemos catalogado al archivo como una forma de conocimiento implícito de la historia, la familia es el seno insuflador de los saberes tácitos del individuo. Generalmente, y en palabra de los materialistas históricos (Engels, 1966, 169), la familia es la unidad elemental de experiencia colectiva o social. En términos memorísticos, los recuerdos del individuo nacen en un contexto gregario y, según Marx, institucionalista, de adquisición experiencial, es decir, “el primer marco social de los recuerdos de cualquier individuo lo constituye su familia” y, por tanto, “la memoria individual o autobiográfica no es independiente de los recuerdos de las demás personas”; lo que antes hemos denominado “Memoria social” (Rawson, Schwartz, Ketelaar, 2017, 45). Hablar acerca de que la primera forma de memoria individual ya esté supeditada a un contexto previo no vivido no es solo afirmar que existe un tipo de experiencia inocular y no intencionalmente detentada; sino que además, al tratarse de una transmisión de conceptos de grupo al individuo, se trata de presuponer ya dos niveles interpretativos del pasado, afrontando los términos anecdóticos y testimoniales en contra del suceso o acontecimiento real.

Las maneras en la que la familia contemporánea se registra, desde mediados del siglo XX, son plurales y se modifican según los avances tecnológicos que aparecen a lo largo de los años. Existen archivos sonoros, visuales, literarios, objetuales, etc., no obstante, la revolución archivística, ya no solo en términos familiares, la constituye aquella que es más próxima a las formas de criterio sobre lo real en las que confía el ser humano; aquella que es más fiel y concreta a lo ocurrido; aquella que nos reemplaza como observadores para inmortalizar e impresionar el instante que yo vivo y, mucho más que eso, aquella que consigue retardar lo entrópico para dejar una huella futura del individuo al colectivo.

En 1882, Kodak lanza al mercado el carrete fotográfico. Anteriormente, la fotografía era laboriosa, cara y enfocada a la burguesía. En 1839, con la invención del daguerrotipo y unos años más tarde, del calotipo a manos de Henry Box Talbot, la fotografía comienza a desenvolverse en su propiedad típica, vinculada con los procesos de impresión, reproducción y construcción, en un

primer sentido, gráfico. Las primeras cámaras automáticas, portables y ergonómicas (Kodak o la cámara Leica) facilitaron el proceso de revelación y de captación fotográfica. Una vez incorporado el carrete, el formato de tirada apunta directamente a una características crónicas; el carrete comprende sucesos y personajes o, en el caso de la fotografía bélica, documentos relevantes acotados por un margen técnico e intrínseco según las decisiones del fotógrafo.

En los años veinte la empresa comienza a promocionar los “momentos kodak”, una campaña publicitaria que promociona qué momentos deben ser fotografiados, es decir, se forjan vínculos experienciales con la toma fotográfica, se crea una tendencia que alienta a las familias a rastrear su historia. Desde entonces, fotografiar es un acto categórico de pertenencia e identidad (Casas, 2020, 129) y el álbum familiar se construye como una narración íntima con un deseo propio de ser relatada; es una publicación independiente y visual de relatos no ficcionales, de documentos que ilustran y anclan el pasado con la distorsión de la memoria (Enguita, 2010, 50).

Estas imágenes, como espejo de narraciones identitarias, se encuentran pobladas de personajes anónimos que se recontextualizan en la teatralidad del testimonio. El retrato, ya no solo como documento familiar sino como representación aurica, tiene una función tripartita en las prácticas artísticas: identitaria, somática y eternizante. Si el rostro, como ejemplo paradigmático, es la rúbrica del ego, el retratista tiene que dar tributo a esa correspondencia. Mientras que pintores, dibujantes, grabadores, etc., se enfrentan al dilema de la representación, el fotógrafo solo es contrariado por distorsiones espaciales en cuanto a la cualidad bidimensional del objeto fotográfico.

PÉRDIDA INTERPRETATIVA EN LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO

El archivo como ciencia taxonómica acaba alejándose de las disciplinas interpretativas en el arte. Los índices pictóricos o las colecciones actúan como mediadores culturales y económicos en el mercado artístico, pero como tal, es difícil encontrarnos un repertorio documental en el cual el medio de registro, es decir, el formato, se distinga de los métodos de representación fotográficos, textuales u objetuales. Aunque en la contemporaneidad existan tendencias hiperrealistas que modifiquen la realidad con un altísimo grado de veracidad (a veces lo único que despunta es la escala), o en el arte conceptual (cuando se presentan objetos de objetos, u objetos a modo de representaciones metafísicas del objeto), no es común toparse con acervos taxonómicos o sistemáticamente archivísticos que participen discursivamente en la creación o la producción artística. En el caso de la performance, el archivo suele actuar a posteriori de la acción y es generalmente un útil para su exposición, mercantilización, documentación y preservación.

Señalan Schwartz y Cook que, “la teoría archivística generaliza y codifica esas actuaciones en conceptos/guiones universales que sirven para mantener la práctica/performance” (Rawson, Schwartz, Ketelaar, 2017, 45). El archivo, aunque proceda de un acto o de un saber previo, opera de manera privativa y aristotelicamente actual en el territorio del arte. En cuanto a las bellas artes, la archivación de las mismas, fuera del coleccionismo, está vertebrada por un soporte reproducible. En el atlas de Warburg, la reproducibilidad técnica de la fotografía es suficiente y extraordinaria para su intención relacional. La creación como proceso es otro de los grandes motivos en este paradigma. Desde la ruptura formal del collage, el trayecto antiacademicista se revaloriza para eclosionar en la obra última. El hecho de que este camino y sus huellas se valoricen (en cierto modo gracias a su archivación), completa y dota a la obra de temporalidad, de gravedad. El collage, como imagen de imágenes, tiene ya de por sí esta naturaleza procesual implícita; digamos que, de alguna forma, tiene una aura de omnipresencia en la creación, del que la obra sublime y final carece.

Con todo esto, nos encontramos con un lugar poblado de técnicas representativas exactas y con una necesidad de residuo que no precisamente se presentan miscibles en la producción de arte. La fotografía como imagen, tiene infinitas posibilidades estéticas, sin embargo, ¿de qué formas nos podemos acercar a este mismo medio a partir otras prácticas? Si fotografiamos fotografías, ¿no sería esto una aberración formal, pero en sí archivística de archivos que se contemplan desde la apropiación; rompiendo una tercera pantalla en el ámbito estático? La representación de representaciones pretende pues significar al espectador sus cualidades objetuales, representativas, interpretativas y de expropiación del germen real; en otros términos, indaga en las relaciones entre el documento y la imagen, lo real y lo artificial (lo representado, la copia). Además, abre un debate dialéctico en cuanto a las posibilidades artísticas de la fotografía como objeto, como representación y memoria, las cuales son claves en la superación de la fotografía figurativa y en el estallido de la postmodernidad.

Cuando hablamos de fotografías de fotografías, vale decir, de una pseudo-representación o un “replanteamiento fotográfico” (Lingwood. 2018, 109), hay que poner el ojo en los primeros proyectos desarrollados por Luigi Ghirri. En *Kodachrome* Ghirri declara: “La fotografía de una fotografía es un reflejo especular, un instante en el que dos imágenes se anulan mutuamente para así convocar a la cualidad física del mundo del que ambas surgen” (Lingwood. 2018, 109). Esto se plantea casi idénticamente a la tesis lacaniana en lo concerniente a las relaciones de autorreferencialidad. Obviando el uso del seriado y de las tipologías como sistema creador, a la manera de los modelos de archivo del siglo XVIII y XIX, que posteriormente serían claves en la enseñanza de la escuela de Düsseldorf, Ghirri busca una imagen tremendamente poética y academicista en cuanto a la composición. Digamos que, de la misma forma que los naturalistas, busca la veracidad en una representación que no es propia sino apropiada. En un primer vistazo, se evidencia un gran conocimiento técnico y lírico de la imagen, el cual se reafirma en su presentación monográfica como variaciones sobre un mismo tema. No obstante, si en las series fotográficas de Thomas Ruff o en los proyectos arquitectónicos de Bernd y Hilla Becher el motivo fotográfico sí que tiene un peso tipológico según el cual son catalogadas, las series de Ghirri, aun con su unidad estética, no se sostienen por la gravedad del símbolo sino por el juego representacional en el que los envuelve. En la obra de Ghirri existe un deseo de hacer de la fotografía un mapa esclarecedor de la vastedad del espacio. Sus objetos y sujetos cotidianos son de pronto partícipes de una realidad simbólica, casi metafísica, tan compleja que se convierten en entidades evocadoras de un tiempo ajeno, de unos sucesos que no parecen ser dignos de lo terreno. Es aquí, donde la poética se transforma en tiempo, donde la belleza de lo cotidiano trasciende, ya no solo de una materialidad donde conviven las representaciones sino de una temporalidad paralela que parece expropiada de nuestra existencia. En sí, hablamos de una fotografía de incertidumbre, que se distancia de nosotros por el simple hecho de revelación, se imprime como rastro inherente de una presencia observada. Es en la reproducción de “objetos cargados de deseos, sueños y recuerdos colectivos” donde comienza su actitud creadora. Como hemos dicho, Ghirri adopta su labor de observador-descompositor de su entorno, la poetización de los signos implica pues, una naturalización de los mismos a través de la carga subjetiva que, hecha obra, se transforma en biográfica.

Más concretamente, su proyecto *Identikit* (1976-79) se presenta como una continuación de su obra ya publicada, es decir, es un autorretrato que se construye en base a los objetos y rutinas cotidianas con los que conviven; un modelo de autorepresentación que estructura la intención de toda su obra preliminar, en el que la fotografía de documentos textuales, objetuales y visuales ya

datos, se contextualizan más que como un diario, como células concernientes en la mediación del individuo.

En sus fotografías de realidades compartidas con representaciones de otros espacios dispersos espacial y temporalmente, cabe preguntarse qué grado de honestidad posee la imagen. Estas trampas visuales son, en primer lugar, una estafa al ojo y, en segundo, una apropiación de la imagen. Por lo cual, ¿cómo de lícita es su presentación autobiográfica en favor de la usurpación documental? ¿Es la poética fotográfica una individualización de estos rastros colectivos que se lucra *per se* de las connotaciones melancólicas del recuerdo no vivido? Si bien Guirri se hace de objetos y rostros ajenos para construir una obra altamente reflexiva sobre la individualidad, ¿podría realizarse una producción que, aunque memorística y documental, carezca de dicho sentimentalismo por lo temporalmente inaccesible? A todo esto, creemos que la fotografía no es más que un agente resurrector y esperanzador de nuestra subsistencia.



Figura 3. Km. 0,250
(Luigi Guirri, 1973.)

SUPERACIÓN DE LA HUELLA

Hasta aquí, se ha revisado el documento desde la óptica sintomática del psicoanálisis, semiótica de la antropología y mnemónica en cuanto a sus relaciones con el rastro colectivo. Innumerables son los artistas que han trabajado desde la fotografía el concepto de huella, o con el rastro como icono primero de su léxico. Sin embargo, a finales del siglo XX, con la aparición de la fotografía digital y, un poco más tarde, el incremento de trabajo de postproducción en esta disciplina, comienza a forjarse un nuevo campo del que se desprenden muchos de los cánones tradicionalistas bajo los cuales se tomaban las imágenes. En 2011 se publicó en *La Vanguardia* el manifiesto postfotográfico a manos de Joan Fontcuberta:

¿Cómo opera la creación radical postfotográfica? Esta sería una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante

Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.

Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).

En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.

En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.

En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).

En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.

En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.

En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer. (Fontcuberta, 2011)

El carácter rompedor del manifiesto remite a otras tantas actividades y escritos que, desde el dadá, han contrariado las normas estéticas, filosóficas y discursivas en el arte. La postfotografía pues, sería de alguna forma una superación general de tensiones individuales y colectivas, que tendrían cabida en los conflictos de privacidad, en la exclusividad creadora y los descréditos de los discursos anti academicistas o contraculturales. En suma, es una carta liberadora para el nuevo creador, una abrogación de los discursos trascendentales y de la obra redonda; la instauración del postmodernismo en lo fotográfico. En este ambiente de libertinaje creador, de autoría deconstruida y de obra universalizada, no queda más que comenzar una cadena trófica referencial que nos reafirme como conjunto; ahora sí, esa memoria colectiva de la que habla Ketelaar es comprendida como causante de todas esas huellas propias. El contexto autobiográfico queda pues, descubierto ante la vastedad de los vestigios universales, viéndose ahora desde un paisaje holístico de los rastros como módulos prácticos en los autorretratos; en su publicación-archivación, la experiencia deja de tener propiedad, es decir, residencia.

EL SISTEMA COMO DISCURSO CREATIVO

Tal y como se cita en el manifiesto postfotográfico, la experiencia artística comienza a trasladarse del terreno hegemónico a un panorama abierto, colaborativo y apropiacionista. Ya los discípulos de la Escuela de Dusseldorf trabajaron mediante la recontextualización de los sistemas de archivo y taxonomías del siglo pasado, anuándolos en un terreno bastante amplio en el seriado y la postproducción fotográfica. Más tarde con el arte pop se habilitan las referencias apropiadas en el ámbito plástico y se desarrollan ampliamente los códigos de reproductibilidad de la imagen, ya con el fin de su masificación. En la primera década de los dos mil la experiencia fotografía se expande, surgiendo así prácticas conceptuales y archivísticas que reúnen las anteriores puntualizaciones. La digitalización de la imagen abre una vía libre a la apropiación e interpretación de las mismas; internet supone un banco libre de imágenes, que de forma lícita o vandálica son susceptibles de una recontextualización. Archiveros visuales como Penélope Umbrico se alejan pues de las formas de archivo tradicionalistas y comienzan a trabajar mediante tipologías digitales. En el caso de Joachim Smichdt, se parte de una foto material encontrada, pero el tratamiento representativo de la imagen recae en su archivación digital y su postproducción en edición. Mientras que en el archivo de Umbrico el orden tipológico de las imágenes si que enuncia un lazo íntimo entre el discurso de dialectico de la imagen y los sistemas de archivo, en el de Smichdt la índole referencial es una excusa para la construcción de los archivos. Si ya la obra de Umbrico reflexiona acerca del consumo online a partir de los *Representamen* elegidos (fotografías de webs de consumo), también contribuye la propia esencia de los archivos seleccionados; en este caso, digitales e intangibles, representaciones de objetos que se hallan en una estado intermedio entre la potencialidad y la actualidad aristotélica. Cada una de las apropiaciones, de las representaciones, carecen por sí mismas de cualquier finalidad estética; es la voluntad misma del artista, es decir, la pulsión archivística, la que las eleva al territorio artístico con la únicas reglas que constituyen su sistema de acumulación propio, esto es, el sistema como excusa única y discursiva en una práctica de archivo. Incluso es más evidente aún en las catalogaciones de Smichdt, donde el acto de archivar se delata como sistema reformulador de la sintaxis imagística, la semántica representacional, las cuestiones de autoría, y a su vez

se posiciona como registro impersonal y público de imágenes y objetos encontrados. Algo ocurre en la obra del contemporáneo Oriol Villanova, archivista de una enorme miscelánea de postales que, esta vez, usa la sistematización compiladora como reflejo, ciertamente Lacaniano para describir la obsesión propia del artista, es decir, para incluirse propiamente en la praxis de la materia artística. La vastedad de imágenes detentada reafirma al artista como organismo arcóntico poseedor de los documentos, el acto de colección genera en sí unos poderes sobre las imágenes que las habilitan como pertinentes a él mismo; la memoria colectiva esta vez toma el sentido opuesto a constituir parte del rastreo individual del archivista.

En *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr* de Penélope Umbrico, vemos igualmente una intención evidenciadora de las relaciones entre el individuo y lo colectivo en cuanto a una veneración tipológica. El atardecer como motivo fotográfico es un signo de la poética rutinaria; el hecho de que no estampamos dentro del marco referencial solo tiene una actitud testimonial e individualizadora de un símbolo global. La labor de Umbrico es común a la de Vilanova; la sistematización de una tarea para evidenciar la consecuencias colectivas de la imagen tomada según una reglas prescritas por la subjetividad del creador.

En estos ejemplos, el archivo constituye la materia final de la obra, sin embargo, las maneras en las que se puede discurrir acerca del acto archivero se expanden a la deriva de la autorreferencialidad. Si en Villanova se coleccionaba el objeto verídico (podemos especificar en su trabajo *Sunset From...* para continuar con el motivo dorado), y en Umbrico las de naturaleza digital (en oposición a su obra general, aquí se presentan imágenes completas, sin atender a una segmentación o descomposición del objeto, por lo que no entraremos en el debate acerca de la interpretación formal de la imagen como construcción de un nuevo producto referencial), *Others people photographs postcards* de Smichdt, vemos el comienzo de una tendencia destructiva con experiencia directa de la referencia (Lingwood, 2018, 76). En su caso, la fotografía ya no es la tomada en un primer nivel representativo, sino que se archivan fotografías de postales situadas en su expositorio, situándonos en un instante mucho posterior al origen de la figuración archivada. La obra propiamente archivadora es dotada de un nuevo significado retrospectivo introduciendo un grado mayor de complejidad en la estructura propia del método de selección, esto es, la versatilidad del sistema como componente estético. Ahora bien, ¿cómo girar una vez más el sentido del juego representativo? Si ya es posible archivar colecciones encontradas en expositórios callejeros, ¿hasta qué nivel se puede torcer la representación para venerar a esta condensación o yuxtaposición representativa que estamos contemplando? Si la sistematización de la obra es la vértebra del discurso en estos ejemplos archiveros, ¿sería lícito una representación del sistema como capaz de entablar un diálogo que aventure todas nuestras conclusiones previas?

Guirri en su fotografía *Calvi*, retrata de la misma manera que Smichdt las postales, pero esta vez con el aparador en completo. Si ya Kodachrome presupone el primer trabajo sistemático de Guirri (Lingwood, 2018, 76), ahora en sus imágenes observamos una autorreferencialidad a la forma misma de creación de sus componentes. Guirri asume en cada imagen el peso completo de las leyes que la componen y, con ello, genera imágenes que ejemplifican por un lado los distintos grados de complejidad en el vaticinio de lo real y, por el otro, los métodos bajo los cuales nos acercamos a ellos y la pluralidad relativa a cada objeto, sujeto o espacio referido. De alguna manera, consigue acercarse a una simbolización del método o, más bien, a una gráfica del sistema. El archivo se expande entre y dentro de cada uno de los factores que lo diseñan y viceversa. La obstrucción de los canales fenomenológicos de adquisición de consciencia de lo real,

Guirri, predilecto por el debate entorno a la “destrucción de la experiencia directa” (Lingwood, 2018, 76), propone una nueva manera de interpretación del referente, que va desde el individuo a su retrato, desde el objeto a su significado, desde lo privado a lo colectivo y desde el archivo su propio reflejo figurado.



Figura 4. Calvi
(Luigi Guirri, 1976)



Figura 5. Sunsets Portraits
(Penélope Umbrico, 2017)

SOBRE LA EXPERIENCIA INDIRECTA: LA PRAXIS PICTÓRICA EN LOS SISTEMAS DE ARCHIVO.

Tal vez la verdadera fotografía total», pensó, «es un montón de fragmentos de imágenes privadas, sobre el fondo ajado de las matanzas y las coronaciones.

Calvino, 2012, 82

Bajo este discurso, deducimos que la representación de lo real opera de manera cíclica en busca de un apalancamiento pulsional que se relaciona con el carácter conmemorativo de las huellas imagísticas. Los sistemas que legitiman el archivo de los documentos apelan directamente en la semiótica de la representación, lo que, a modo de sistema de epiciclos y deferentes, van expandiendo los estratos de referencialidad presupuestos en el objeto fotográfico. Estos documentos sufren con cada cubierta una distorsión interna y externa, consecuente de los trámites dialécticos, domicilios, físicos, semánticos, semióticos y estéticos que son propios de su recontextualización y, por tanto, suponen un nuevo producto acorde a los procesos y los finales establecidos por los anteriores transformaciones. En cierto modo, la resurrección de un documento, es un lugar de tránsito, una travesía que tiene un sentido positivo en pos de la negación de la verdad primera, y que es justificada por una fiebre de archivo que nos obliga a emborronar todo lo ya visto que ambicionamos a conservar.

En *Aventuras de un fotógrafo*, Antonino, concluye que su único deseo y el único enigma de su búsqueda se hallaba en la fotografía de lo fotografiado, luego en la fotográfica de lo que no debe ser fotografiado, seguidamente en lo que quizás no debería de ser fotografiado, y por último, frente a unos fragmentos arrugados de sus propias representaciones, se descubre como ladrón de su propia creación, así como de su propio tiempo; destapando que fotografiar fotografías era lo único que solventaba y cerraba el ciclo de la representación y resolvía sus diarios frustrados. Si la fotografía es oscura y en colección (colectivamente), definidora y especular a una interioridad objetiva y autorreferencial; el único movimiento del artista debe ser en pos de solventar este

primer encuentro. La pintura es un acto catártico que recompone lo visto, un método expiatorio que criba las imágenes. Pintar fotografías de fotografías tiene que ser por lo tanto, un deferente más en torno al epiciclo de la representación.

A mediados del siglo XX acontece un giro pictórico decisivo para comprender el papel que juega la representación en la pintura contemporánea. El pintor alemán Gerhard Richter comienza a desarrollar, a partir de 1962, un discurso pictórico en cuanto a la representación fotográfica. Como ya hemos apuntado, cuarenta años antes, la fotografía se expande como forma común de testimonio documental o personal, lo que inevitablemente supone una alteración artística y social en las maneras de representar, de ver y de relacionarnos con los testimonios. Su interés por lo fotográfico lo lleva a construir una pintura que se estructura como mención exclusiva a la objetualidad y al lenguaje fotográfico, relacionándose con el plano icónico desde la disyuntiva causal icónica entre la imagen y el referente. Richter se relaciona con la imagen según su cualidad indexada con lo real y es por esto, que toma la fotografía como único motivo representable desde una frialdad pictórica que trata de desvincularse de toda la tendencia expresiva de las primeras vanguardias. El Index se aplica en todo el proceso de producción del artista; su interés por el anti estilo sugiere una necesidad no por mostrar un rastro personal o manual en la imagen, sino en el registro de la huella propia del aparato fotográfico (Giaveri, 2011, 265). Este deseo de registro, además maquínico, sobreviene de la tesis psicoanalítica del inconsciente como reproductor de necesidades que tienen fin en su objetualización, es decir, el la reproducción según los deseos, en este casos archivísticos. Con esto nos referimos a que, en la obra de Richter, aún siendo pictórica, sigue metaforizando las derivas archiveras que anteriormente explicamos según las relaciones de tránsito pulsional y domiciliario exteriorizadas por Derrida en su *Mal de archivo*. El panorama representacional que expone el pintor se justifica con una dependencia memorística fundamental en la actualización de la referencia:

Podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada. Así, de hecho, los conceptos "reproductivo" o "directo" carecen de sentido (Richter, 2003, 18).

A su vez, establece una relación de imposibilidad fotográfica en la praxis pictórica, siendo esta creadora de una nueva realidad mediada por los archivos; una vez más asumiendo todo su valor como materia y no como rastro humano de la experiencia vivida. Estamos hablando de una pintura de encuentros; los sujetos son representados tal y como se definen por su representación anterior y no por cómo se vinculan con su instante en la realidad. Una visibilización indirecta de un momento dado en su existencia como rastro de memoria.

Artistas como Wilhelm Sasnal, en su serie *Gaddafi*, donde habla del acto de documentación a través de la representación pictórica; Simeon Sanz Ruiz, haciéndose de la representación de cuatricromías referentes a la transversalidad política de lo pictórico; Rudolf Stinger, combinando la exactitud icónica tras el filtro de la máquina y su interés por la marca y la huella física como impresión, y Ana Cisca, con sus doble representaciones y collages, son partícipes de un panorama de construcción plástica contemporánea en el que la representación se muestra como juego actualizado y en auge de los nuevos sistemas de archivo y reproducción.

Con este proyecto, pretendemos generar un nuevo debate centrado en dichas contradicciones con la muestra inmediata de los rastros mnemónicos. Tratamos de representar objetos que tienen una necesidad intrínseca de exhibición; que nos sitúan en un estrato decisivo en su publicación.

Trabajar con los documentos encontrados hace que nos replanteemos de qué maneras deben ser presentados o re-incluidos en lo colectivo. Ya expandiendo su objetualidad fotográfica, los testimonios se nos presentan en un contexto organizado según su utilidad de residencia en ese momento; ya sean comercializados o presa de álbumes empolvados, hay una orfandad común y una interrupción en su destino documental. La representación de estas acumulaciones (por su estado prematuro y solo potencial en el archivo) hace que decidamos presentarlas de la misma manera que se encuentran en nuestro momento de aproximación. Las ocultaciones y las exposiciones de los iconos es ya dada; ya dicha por una eventualidad de su carácter tangible. El formato pictórico elegido (dípticos, yuxtaposiciones o archivos) no es más que una suposición de la colectividad natal del documento.



Figura 6. Gadaffi II
(Wilhelm Sasnal, 2011)

A P O R T A C I O N E S A R T Í S T I C A S

Las piezas a continuación expuestas se originan en base a una búsqueda plástica de la sistematización clave en las prácticas de archivo.

A través de la pintura, como germen del proceso referencial y como recomponedor de lo ya visto, se pretende reconciliar dicho recuerdo con su naturaleza comprimida, es decir, atravesar el testimonio con otra determinación representativa. Valerse de la mimesis con una intención expositiva del orden tipológico de estos antiguos y nuevos almacenes de memoria supone una ocultación de los módulos componedores, es decir, del rastro mismo, que suplanta la primera representación con una polaridad contenido-argumental revelada en el nuevo soporte. Hablar de estas unidades (fotográficas y objetuales) desde el lenguaje pictórico supone una reordenación escalar, semántica e icónica ya dada por funcionalidad misma de objeto contenedor y que, a su vez, es enfrentada desde una praxis plástica.

Las piezas son producidas desde una perspectiva de reunión; en cada una de ellas se anexionan distintos momentos, fragmentos y enfoques de las mismas o distintas capturas, todo ello con la finalidad de generar un mapa de relaciones internas que movilice el desciframiento de la composición.

Las piezas son presentadas según el orden icónico al que responden. En la primera pieza se representan fotografías fotografiadas pero que no atienden a su propia objetualidad en el formato, es decir, no se realiza ninguna yuxtaposición de escenas o realidades. En la segunda pieza se combinan representaciones fechadas en el mismo mes, pero que se desplazan temporalmente en cada módulo, cada formato del tríptico une dos imágenes tomadas con veinte años de diferencia, siendo un total de seis fotografías de fotografías superpuestas a pares.

Las dos últimas piezas corresponden a fotografías de acumulaciones fotográficas fragmentadas y recombinadas en formato de díptico. Esta discontinuidad en la selección de las composiciones nos aporta un nivel más de emborronamiento icónico en lo que se presenta como representación de

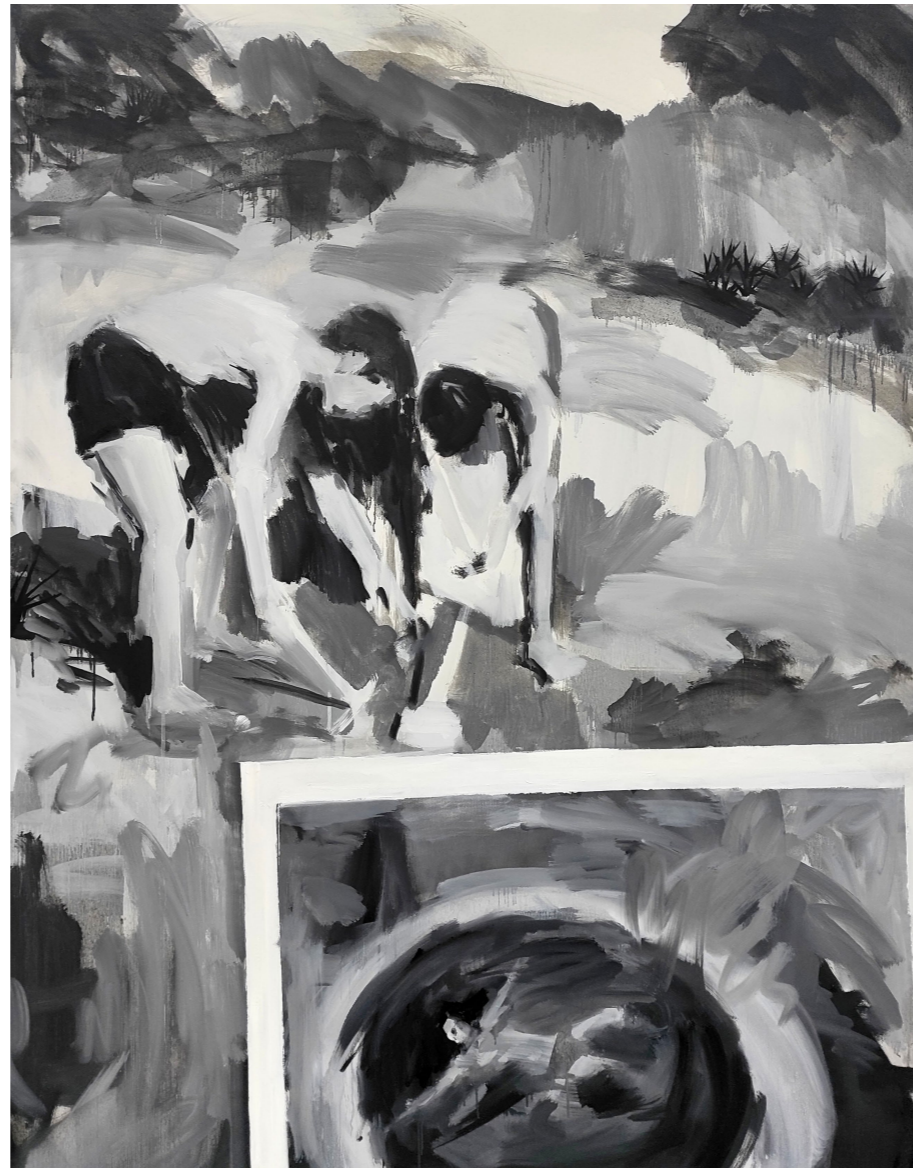
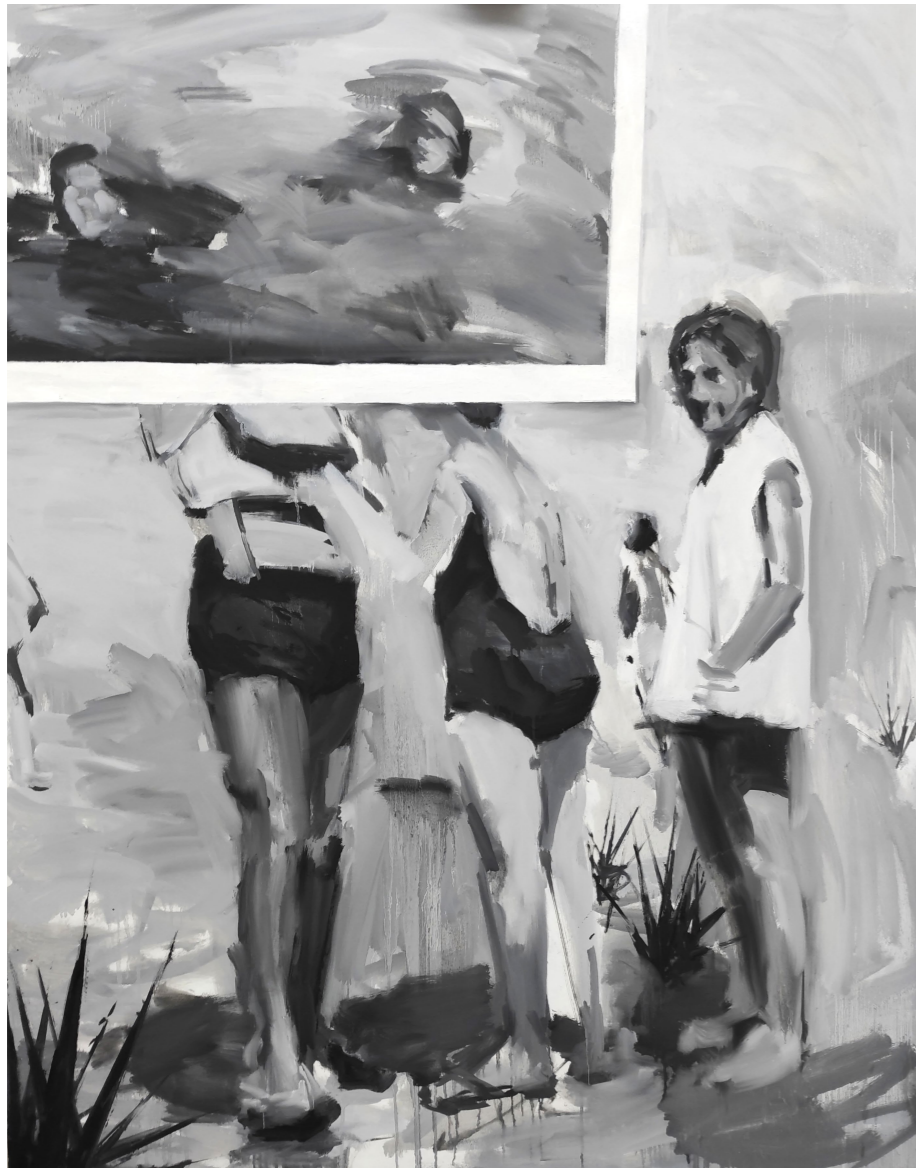
la objetualidad fotográfica.

Por otro lado, se presenta una pieza escultórica realizada desde la visibilización arquitectónica urbana del testimonio civil. Centrándonos aquí en una aproximación conceptual e instalativa de la pieza, se desarrolla una pieza centrada en los apuntes realizados en torno a la intervención como huella. Esta obra surge del interés por los palimpsestos, las *tabulas rasas* y las inscripciones primitivas esta vez, impresas con rastros del archivo fotográfico propio. El muro como expositor o atlas de la actividad humana toma aquí forma colmado con referencias fotográficas privadas, una vez más tratando de crear un nexo entre el contenedor que, en el caso de la pared, apela a lo comunitario y a lo público, con la referencia, el contenido, íntimo.

Para finalizar se presenta una pieza de archivo que se construye como álbum apropiado de fotografías de diversas procedencias. Nos hacemos aquí con múltiples imágenes de diversas procedencias para construir un archivo basado en la apropiación y la narratividad ficcional del acervo imagístico. El álbum es un soporte obsoleto en una era digital y fotográficamente masificada. Es por ello que elaboramos una pieza inventada en su objetualidad que responda a esta imposibilidad testimonial en dicho formato. Nos decantamos por la producción de un formato álbum que anexiona una experiencia ajena con su solidez ehibidora de las vivencias propias, es decir, una contrucción autobiográfica en base a la apropiación visual y la reinserción en el contexto propio que, a su vez, corresponde a las incongruencias indexicales por el desdoble de su temporalidad.



S/T (Junio del 87)
Díptico, 292 x 228 x 1,7 cm
Óleo sobre lienzo
2021



S/T (Agosto en veinte años)
Tríptico, 438 x 228 x 1,7 cm
Óleo sobre lienzo
2021



S/T (Dos jueves)

Díptico, 195 x 97 x 1,7 cm y 146 x 97 1,7 cm

Óleo sobre lienzo

2022





S/T (Feria del 49)

Díptico, dos piezas de 46 x 33 x 1,7 cm

Óleo sobre lienzo

2022





S/T (Calle Sta. Ana, 2022)

79 x 49 cm

Escayola, metal, letras transferibles, grafito.

2022



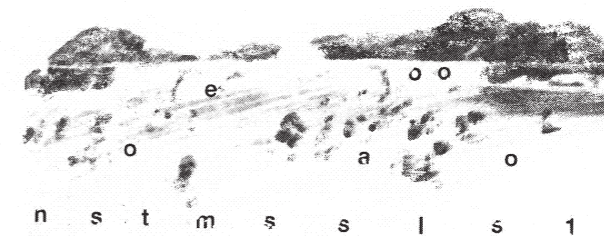


Archivo 1970-2010

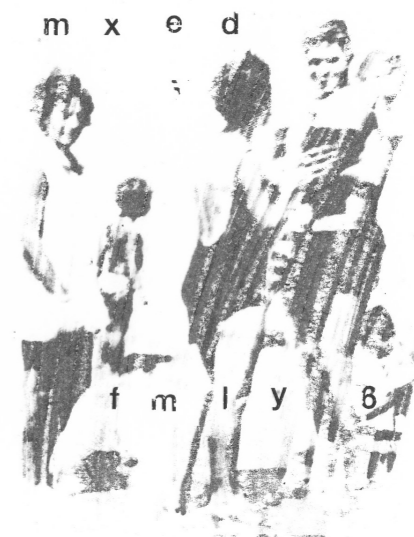
72 imágenes

Transferencia y tinta sobre papel.

2022



Archivo 1970-2010 (Nº 23)



Archivo 1970-2010 (Nº 56)

C O N C L U S I O N E S

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes.

(Benjamin, 2005, 221)

En este recorrido a lo largo de las consecuencias representacionales e interdisciplinarias de las prácticas de archivo contemporáneas, hemos revisado la versatilidad formal y discursiva del objeto mnemónico. Se nos presenta un paradigma complejo y consolidado en el que la subjetividad parece estar cercada por un contundente halo de fidelidad representativa. La preservación de estas huellas sugiere una cualidad sintomática que, revisada desde las teorías lacanianas, aprueba cierta comisión en la conformación del sujeto en su individualidad. Desde otro ángulo, esta singularidad aplicada del recuerdo, se remonta a una naturaleza colectiva en la adquisición de memoria y, por tanto, pasa a ser clave en la conformación sociológica de los sujetos observantes. Si bien la práctica archivística se sostiene como vaivén de fuerzas conformadora de una aglomeración comunitaria, las presentaciones y las relaciones de los integrantes con los objetos deriva en un extenso acervo indexical, que anexiona todas esas señales representativas con su contextualización en la temporalidad dada por los individuos. Todo ello hace que, dentro del desarrollo de un paradigma artístico señalado por una objetivización de las huellas humanas, se conserve el camino establecido hacia una hibridación arqueológica de los discursos artísticos.

Si bien es cierto que a mediados del siglo XX los desastres de guerra acompañaron a esta racionalización de la polémica artística y política hacia una mera exposición neutral y sincrónica del acontecimiento, la llegada de la postmodernidad acometió desoladoramente con una reexposición de la iconicidad y la subjetividad en el distrito de la producción artística. La

apertura de un nuevo debate icónico desvela una necesidad de reestructuración representacional en las cosas archivadas que se efectúa desde la más cruda intención de reverberación de lo póstumo. Sin embargo, el distanciamiento que ocurre desde la producción a la referencialidad se va acortando cada vez más, dados los cambios tecnológicos y facilitadores de información pasada y, de forma casi inminente, los debates se estructuran cerca de su predicción futura de los hechos. Si bien, teóricos como José Luis Brea pueden aproximarse a una historiografía imagística en la primera década del nuevo siglo, los archiveros actuales se paran inmóviles ante el frenesí perceptivo de los últimos años.

Una nueva poética del archivo se adentra en el territorio plástico. Una nueva poética de incertidumbre, de interpretación, de intervención, de ciudad, de tradición; una poética de bastardos sublimados por la saciedad visual de lo contemporáneo.

ÍNDICE DE APORTACIONES Y FIGURAS

54

S/T (Junio del 87). Óleo sobre lienzo.

56

S/T (Agosto en veinte años). Óleo sobre lienzo.

58

S/T (Dos jueves). Óleo sobre lienzo.

60

S/T (Feria del 49). Óleo sobre lienzo.

62

S/T (Calle Sta. Ana, 2022). Escayola, metal, letras transferibles, grafito.

64

Archivo 1970-2010. Transferencia y tinta sobre papel.

Archivo 1970-2010 (Nº 23)

Archivo 1970-2010 (Nº 56)

Figura 1. Réserve de Suisses morts. Christian Boltanski, 1991.

Figura 2, Post-Partum Document: Documentation II. Mary Kelly, 1975.

Figura 3. Km. 0,250. Luigi Guirri, 1973.

Figura 4, Calvi. Luigi Guirri, 1976.

Figura 5. Sunsets Portraits. Penélope Umbrico, 2017.

Figura 6. Gadaffi II. Wilhelm Sasnal, 2011.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos, Documentos y Poder: De la teoría (postmoderna) a la performance (del archivo)” de Terry Cook y Joan M. Schwartz ESTA POR CITAR.

BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Ediciones Akal, 2005.

CALVINO, Italo. Los amores difíciles. Siruela, 2012

CASAS, María del Carmen Gimeno. El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria. Artilugio, no 6, p. 126-139.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. Suplementos Anthropos, 1991, vol. 29, p. 113-117.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. Ed. Paidós. Barcelona, 1986, p. 56.

ECO, Umberto. Tratado de semiótica general. Lumen, 2000.

ENGELS, Friederich. El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado. 4ta. Moscú: Editorial Progreso, 1966.

ENGUITA, NURIA, 2009. “Relatos. Del álbum de familia a Facebook”. En F. Estévez GONZÁLEZ y M. DE SANTA ANA (Eds.). Memorias y olvidos del archivo. España: Lampreave.

FONTCUBERTA, Joan. Por un manifiesto posfotográfico. La Vanguardia, 2011, vol. 11, no 05, p. 2011.

FOSTER, Hal. El impulso de archivo. Nimio, 2016.

FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. Siglo XXI, 1997.

GIAVERI, Francesco. El Atlas de Gerhard Richter. En Anales de historia del arte. Universidad Complutense de Madrid, 2011. p. 225-239.

GUASCH, Ana María. Autobiografías visuales: del archivo al índice. Siruela, 2009.

GUASCH, Anna María. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. Matèria. Revista internacional d'Art, 2005, no 5, p. 157-183.

HALBWACHS, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Anthropos editorial, 2004.

JACQUES, Derrida; PACO, Vidarte. Mal de archivo. Una impresión freudiana. Traducción de Paco Vidarte, Editorial Trota, Madrid, 1997.

LACAN, Jacques. El Estadio del espejo como formador de la función del yo (je) (1949). Escritos I, Siglo XXI Editores, 1998.

LINGWOOD, James, et al. Luigi Ghirri: El mapa y el territorio. Mack, 2018.

MUNÁRRIZ ORTIZ, Jaime. La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación. Ene, 2019, vol. 10, p. 30.

PEIRCE, Charles S. El icono, el índice y el símbolo. Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en CP, 2005, p. 2.274-308.

RICHTER, Gerhard 2003. “Notas 1964-1965”. Pp. 15-23, en Gloria PICAZO y Jorge RIBALTA (eds). Indiferencia y singularidad. Barcelona: Gustavo Gili.

RAWSON, J.K; SCHWARTZ, Joan y KETELAAR, Eric. Archivar: La virreina, centre de la Imatge: Adjuntament de Barcelona, 2017.

SONTAG, Susan. Sobre fotografía. Editora Companhia das Letras, 2004.