
El impulso de archivo

Hal Foster. Traducción de Constanza Qualina
Nimio (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

EL IMPULSO DE ARCHIVO

AN ARCHIVAL IMPULSE

Hal Foster

Traducción de Constanza Qualina | constanzaqualina@yahoo.com
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

El artículo de Hal Foster «An Archival Impulse» se publicó en el número 110 de la revista *October* en 2004. En este ensayo Foster inaugura una revisión teórica del concepto de archivo e identifica la presencia de un impulso en el uso del material histórico en las prácticas artísticas de los últimos años. El autor analiza los conceptos y las características del arte de archivo a través del trabajo de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant.

PALABRAS CLAVE

Arte de archivo; arte contemporáneo; contramemoria

ABSTRACT

Hal Foster's "An Archival Impulse" was published in *OCTOBER* 110, Fall 2004. In this article, Foster inaugurates a theoretical revision of the archive concept and identifies the presence of an impulse in the use of historical material in the artistic practices of the last years. The author analyses the concepts and characteristics of archival art through the works of Thomas Hirschhorn, Tacita Dean and Sam Durant.

KEY WORDS

Archival art; contemporary art; counter-memory



Considérese una exposición temporal improvisada a partir de materiales de trabajo, como cartón, papel de aluminio y cinta de embalaje, y llena, como un santuario de estudio casero, de una variedad caótica de imágenes, textos y homenajes dedicados a un artista, escritor o filósofo radical. O una instalación *funky* que yuxtapone un ejemplo perdido de *earthwork* (obra del arte de la naturaleza) con eslóganes del movimiento por los derechos civiles o con grabaciones de los conciertos de rock legendarios de la época. O, en un registro más prístino, una breve meditación fílmica sobre los enormes receptores acústicos que fueron construidos en la costa de Kent entre las Guerras Mundiales, pero que pronto fueron abandonados como piezas de tecnología militar obsoletas. Aunque dispares en tema, apariencia y afectividad, estas obras, realizadas por el suizo Thomas Hirschhorn, el estadounidense Sam Durant y la inglesa Tacita Dean, comparten la noción de la práctica artística como una investigación idiosincrática de figuras, objetos y sucesos particulares en el arte, la filosofía y la historia modernos.

Los ejemplos podrían multiplicarse muchas veces (una lista de otros profesionales podría comenzar con el escocés Douglas Gordon, el inglés Liam Gillick, el irlandés Gerard Byrne, el canadiense Stan Douglas, los franceses Pierre Huyghe y Philippe Parreno, los estadounidenses Mark Dion y Renée Green), pero solo estos tres señalan un impulso de archivo en funcionamiento internacionalmente en el arte contemporáneo. Este impulso general no es nuevo: estuvo activo de manera diversa en la preguerra cuando el repertorio de fuentes se extendió tanto política como tecnológicamente (por ejemplo, en los fotoarchivos de Alexander Rodchenko y en los fotomontajes de John Heartfield) y estuvo activo de maneras aún más diversas en la posguerra, en especial a medida que las imágenes y los formatos en serie que fueron adueñados se convertían en expresiones idiomáticas comunes (por ejemplo, en la estética de cartelera del *Independent Group*, las representaciones remediadas desde Robert Rauschenberg hasta Richard Prince y las estructuras de información del arte conceptual, la crítica institucional y el arte feminista).

Sin embargo, un impulso de archivo con un carácter distintivo propio es, por demás, penetrante, lo suficiente como para ser considerado una tendencia en sí mismo, y todo eso solo es bienvenido.¹

En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.

1 Por lo menos lo es, a mi modo de pensar, en un momento en el que, tanto artística como políticamente, casi todo vale y casi nada queda. (Por ejemplo, uno apenas podría saber en la reciente Bial de Whitney que había una guerra atroz afuera y una debacle política adentro). Pero esta desconexión relativa con el presente podría ser un modo peculiar de conexión con él: una cultura artística de «lo que sea» con una cultura política de «lo que sea». Mi título evoca al de Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism» (1980) («El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo»), como así también al de Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richter's *Atlas: The Anomic Archive*» (1999) («El atlas de Gerhard Richter. El archivo anómico»). Sin embargo, el impulso de archivo aquí no es tan alegórico a lo Owens o anómico a lo Buchloh; en algunos aspectos, asume ambas condiciones (más sobre esto, debajo). Quiero agradecer al grupo de investigación sobre archivos reunido por los Institutos Getty y Clark en 2003-2004, así como al público en la ciudad de México, Stanford, Berkeley y Londres.

Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación. (Con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo). Algunos profesionales, como Douglas Gordon, son atraídos por los «*readymades* de tiempo», es decir, por narrativas visuales que se muestran en proyecciones de imágenes, como en sus versiones extremas de las películas de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese y otros (Obrist, 2003: 322). Estas fuentes son familiares, provenientes de los archivos de la cultura de masas, para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o *detourné*; pero también pueden ser desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo. Dicho trabajo será mi enfoque aquí.

A veces, las muestras de archivo llevan las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría a un extremo. Considérese un proyecto en colaboración como *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) (Ningún fantasma simplemente una cáscara), dirigido por Pierre Huyghe y por Philippe Parreno: cuando una compañía de animación japonesa ofreció vender algunos de sus personajes secundarios del manga, ellos compraron un personaje virtual, una chica llamada «AnnLee», trabajaron este glifo en varias obras e invitaron a otros artistas a hacer lo mismo. Aquí el proyecto se volvió una «cadena» de proyectos, «una estructura dinámica que produjo formas que son parte de ella»; también se transformó en «la historia de una comunidad que se encuentra en una imagen», en un archivo de imagen en proceso (Parreno en Obrist, 2003: 701).² El crítico francés Nicolas Bourriaud (2002) ha defendido dicho arte bajo el rótulo de «posproducción», lo que pone de manifiesto las manipulaciones secundarias, a menudo constitutivas, de ese arte. Sin embargo, el término también sugiere un cambio de estatus en la obra de arte en una era de información digital, que se dice que sigue a los de producción industrial y a los de consumo masivo (Bourriaud, 2002). Que esa nueva era exista como tal es una suposición ideológica. Hoy en día, sin embargo, la información aparece a menudo como un «*readymade*» virtual, como mucha información para ser reprocesada y reenviada, y muchos artistas realizan «inventarios», «muestras» y «hacen participar a otros» como formas de trabajar.

Este último punto podría insinuar que el medio ideal del arte de archivo es el megaarchivo de Internet y, durante la última década, los términos que evocan la red electrónica, tales como «plataformas» y «estaciones», han aparecido en

2 Véase la discusión sobre este proyecto por Tom McDonough, como así también la entrevista a Huyghe realizada por George Baker, en la revista *October*

la jerga del arte, al igual que la retórica de «interactividad» de Internet. Pero, en la mayor parte del arte de archivo, los medios reales aplicados a estos fines «relacionales» son mucho más táctiles y cara a cara que cualquier interfaz web.³ Los archivos en cuestión aquí no son bases de datos en este sentido; son recalcitrantemente tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, no un reprocesamiento maquínico.⁴ Aunque los contenidos de este arte son apenas indiscriminantes, permanecen indeterminantes como los contenidos de cualquier archivo y, a menudo, se presentan de esta manera, como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios (Gillick, 2002).⁵ A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por los huellas desconocidas (quizás «impulso de anarchivo» es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida.

Si el arte de archivo difiere del arte de base de datos, también es distinto al arte centrado en el museo. Ciertamente la figura del artista como archivista sigue a la de artista como curador, y algunos artistas de archivo continúan desempeñándose en la categoría de la colección. Sin embargo, no están tan preocupados por las críticas sobre la totalidad representacional y sobre la integridad institucional: se asume, en general, pero no se proclama triunfalmente o se reflexiona melancólicamente, que el museo se haya arruinado como sistema consistente en la esfera pública, y algunos de estos artistas sugieren otros tipos de ordenamiento, dentro y fuera del museo. A este respecto, la orientación del arte de archivo es, a menudo, más «institutiva» que «destruictiva», más «legislativa» que «transgresiva».⁶

Por último, la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (de nuevo, plataformas, estaciones, quioscos...). Por lo tanto, Dean habla de su método como «colección», Durant, del suyo como

³ Para tomar dos ejemplos destacados: la *Documenta* de 2002, dirigida por Okwui Enwezor, se concibió en términos de «plataformas» de discusión, repartidas por todo el mundo (la exhibición en Kassel fue solo la plataforma final). Y la Bienal de Venecia de 2003, dirigida por Francesco Bonami, presentó esas secciones como «Estación utopía», lo que ejemplificó la discursividad de archivo de mucho del arte reciente. La «interactividad» es un objetivo de la «estética relacional», como fue propuesto por Bourriaud en su texto de 1998 que lleva ese título. Véase «Arty Party» (2003), además de Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics» («Antagonismo y estética relacional») en la revista *October*.

⁴ Lev Manovich analiza la tensión entre la base de datos y la narrativa en *The Language of New Media* (2011) (*El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*).

⁵ Le debo el concepto de «pagarés» a Malcolm Bull. Liam Gillick describe su trabajo como «basado en el escenario»; posicionado en «el espacio entre la presentación y la narración», también podría llamárselo de archivo.

⁶ Jacques Derrida utiliza el primer par de términos para describir fuerzas opuestas en funcionamiento en el concepto del archivo en *Archive Fever: A Freudian Impression* (1996) (*Mal de archivo. Una impresión freudiana*), y Jeff Wall utiliza el segundo par para describir imperativos opuestos en funcionamiento en la historia del vanguardismo, en *Jeff Wall* (1996). ¿Cómo se relaciona el impulso de archivo con el «mal de archivo»? Quizás, como la biblioteca de Alejandría, todo archivo se funda en el desastre (o en su amenaza), comprometido con una ruina que no puede impedir. Sin embargo, para Derrida, el mal de archivo es más profundo, ligado a la compulsión-repetición y a la pulsión de muerte. Y, a veces, esta paradójica energía de destrucción se puede también percibir en la obra aquí en cuestión.

«combinación», Hirschhorn, del suyo como «ramificación», y gran parte del arte de archivo parece ramificarse como un yuyo o un «rizoma» (un tropo deleuziano que otros emplean también).⁷ Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar. «Laboratorio, depósito, espacio de estudio, sí [...] quiero utilizar estas formas en mi trabajo para crear espacios para el movimiento y la infinitud del pensamiento» (Hirschhorn, 2000: 32).⁸ Esto es la práctica artística en el campo de archivos.

EL ARCHIVO COMO BALDE DE BASURA CAPITALISTA

A veces tenso en efecto, el arte de archivo es rara vez cínico en intención (otro cambio que es bienvenido); por el contrario, estos artistas a menudo apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (aquí no hay nada de pasivo en el término «de archivo».)⁹ En este sentido, Hirschhorn [Figura 1], quien alguna vez trabajó en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, entiende sus improvisados homenajes a artistas, escritores y filósofos, los cuales comparten de igual manera el *Merzbau* obsesivo-compulsivo de Kurt Schwitters y los quioscos de *agitprop* (propaganda política) de Gustav Klucis, como una especie de pedagogía apasionada en la que las lecciones disponibles se ocupan tanto del amor como del conocimiento.¹⁰ Hirschhorn busca «distribuir ideas», «liberar actividad» e «irradiar energía» todo a la vez: quiere exponer a diferentes públicos a archivos alternativos de cultura pública y cargar esta relación de afectividad (Hirschhorn en Obrist, 2003: 396-399). De esta manera, su trabajo no solo es institutivo, sino también libidinoso; al mismo tiempo, las relaciones sujeto-objeto del capitalismo avanzado han transformado lo que sea que hoy cuente como libido, y Hirschhorn trabaja también para mostrar esta transformación y, donde sea posible, para también reimaginar estas relaciones.

Hirschhorn produce intervenciones en «espacios públicos» que cuestionan cómo esta categoría podría funcionar aún hoy. La mayoría de sus proyectos juega con las formas vernáculas del trueque marginal y del intercambio casual, como la exposición callejera, el puesto del mercado y el puesto de información, arreglos que típicamente presentan ofrendas caseras, productos remodelados, panfletos improvisados y demás.¹¹ Como es bien sabido, ha dividido la mayor parte de su práctica en cuatro categorías: «esculturas directas», «altares», «quioscos» y «monumentos», todo lo cual manifiesta un excéntrico pero exotérico compromiso con los materiales de archivo.

7 Dean habla de «colección» en *Tacita Dean* (2001), y «mala combinación» es el título de una obra de Durant de 1995. El texto clásico sobre «el rizoma» es, por supuesto, de Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1987:7) (*Mil mesetas*), en donde ponen de manifiesto los «principios de conexión y heterogeneidad»: «Cualquier punto del rizoma puede conectarse a cualquier otro y debe hacerlo. Esto es muy diferente del árbol o de la raíz, que marcan un punto, fijan un orden».

8 Una vez más, también se podría considerar aquí a muchos otros artistas, y el aspecto de archivo es solo un aspecto de la obra que analizo.

9 De hecho, su animada motivación de fuentes contrasta con la citación mórbida de mucho del pastiche posmoderno. Véase *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art* (Perniola, 1995).

10 «Puedo decir que los amo a ellos y a sus trabajos de una manera incondicional», dice Hirschhorn sobre sus figuras conmemoradas (2000: 30). Benjamin Buchloh provee una incisiva genealogía de su trabajo en «Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn» (2001) («Carga y culto. Las exposiciones de Thomas Hirschhorn»). Bice Curiger (2002) también es útil.

11 Por supuesto, Hirschhorn no es el único artista que trabaja con estos formatos: también lo hacen David Hammons, Jimmie Durham, Gabriel Orozco y Rirkrit Tiravanija, entre otros.



Figura 1. *Tränetisch* (1996), Thomas Hirschhorn. Kunstmuseum, Luzern. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

Las esculturas directas tienden a ser modelos ubicados en interiores, frecuentemente en exhibiciones. La primera obra fue inspirada por el santuario espontáneo que se produjo en París en el lugar donde falleció la Princesa Diana: cuando sus dolientes recodificaron el monumento a la libertad que ya estaba en el sitio, transformaron una estructura oficial en un «monumento legítimo», de acuerdo con Hirschhorn, precisamente porque «surgí[a] desde abajo». Sus esculturas directas apuntan a un efecto similar: diseñadas para «mensajes que nada tienen que ver con el propósito original del apoyo real», se brindan como medios provisionales de *détournement*, para actos de reinscripción «firmados por la comunidad» (este es un significado de «directo» aquí) (Hirschhorn, 2000: 31).

Los altares parecen surgir de las esculturas directas. Modestas y extravagantes al mismo tiempo, estas diversas exposiciones de imágenes y textos conmemoran figuras culturales de especial importancia para Hirschhorn; ha dedicado cuatro obras a los artistas Otto Freundlich y Piet Mondrian, y a los escritores Ingeborg Bachmann y Raymond Carver [Figura 2]. Salpicados a menudo de recuerdos *kitsch*, de velas votivas

y de otros signos emotivos de los fanáticos, los altares se ubican «en lugares donde [los homenajeados] pudieron haber muerto por accidente, por casualidad: en una vereda, en la calle, en una esquina» (Hirschhorn, 2000: 30). Los peatones, a menudo de manera accidental en otro sentido, son invitados a ser testigos de estos sencillos pero sinceros actos de conmemoración y de ser conmovidos por ellos (o no).



Figura 2. *Otto Freundlich altar* (1998), Thomas Hirschhorn. Bial de Berlín. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York



Figura 3. *Ingeborg Bachmann kiosk* (1999), Thomas Hirschhorn
University of Zurich-Irchal, Zurich. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

Como su nombre lo indica, los quioscos son más informativos que religiosos. [figura 3]. En este caso, la Universidad de Zúrich le encargó a Hirschhorn que erigiera ocho obras en un período de cuatro años, cada una instalada por seis meses en el Instituto de Investigación del Cerebro y Biología Molecular. Una vez más, los quioscos se refieren a artistas y escritores, todos bastante alejados de las actividades del Instituto: los artistas Freundlich (de nuevo), Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim y Liubov Popova, así como también los escritores Bachmann (de nuevo), Emmanuel Bove y Robert Walser. Menos expuestos al «vandalismo planificado» que las esculturas directas y los altares, los quioscos son también más de archivo en apariencia (Buchloh, 2001: 114). Hechos de madera contrachapada y cartón, clavados y pegados con cinta adhesiva, estas estructuras incluyen, normalmente, imágenes, textos, casetes y televisores, así como muebles y otros objetos cotidianos, un híbrido entre la sala de seminarios y el club que solicita tanto la discursividad como la sociabilidad.

Por último, los monumentos, dedicados a los filósofos también elegidos por Hirschhorn, combinan de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos [Figura 4]. Tres monumentos han aparecido hasta la fecha, para Spinoza, Bataille y Deleuze, y se está planeando un cuarto, para Gramsci. A excepción de Bataille, cada monumento se erigió en el país natal del filósofo, pero se lo colocó lejos de los sitios «oficiales». Así, el monumento a Spinoza apareció en Ámsterdam, pero en el barrio rojo; el monumento a Deleuze, en Aviñón, pero en un distrito, en su mayoría, norafricano; y el monumento a Bataille, en Kassel (durante la *Documenta* 11), pero en un barrio, en gran parte, turco. Estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo invitado se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento desde una estructura unívoca que oculta antagonismos (filosóficos y políticos, sociales y económicos) a un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular estas diferencias.¹²

La coherencia entre estos artistas, escritores y filósofos no es obvia: aunque la mayoría pertenece a la Europa moderna, varían de lo extraño a lo canónico y de lo esotérico a lo *engagé*. Entre los artistas de los altares, las abstracciones reflexivas de Mondrian y las representaciones emotivas de Freundlich se encuentran casi en los antípodas; mientras que las posiciones representadas en los quioscos van de un purista francés que era comunista (Léger) a un expresionista alemán que pertenecía al Partido Nazi (Nolde). Sin embargo, todas las figuras proponen modelos estéticos con ramificaciones políticas, y sucede lo mismo con los filósofos de los monumentos, quienes abarcan conceptos tan dispares como la hegemonía (Gramsci) y la transgresión (Bataille). La coherencia de los sujetos, entonces, radica en la gran diversidad de sus compromisos transformativos:

12 Utilizo el término «menor» en el sentido dado por Deleuze y Guattari en *Kafka: Toward a Minor Literature* (1986) (*Kafka. Por una literatura menor*). Lo menor es un uso intensivo, a menudo, vernáculo de una lengua o forma, que afecta sus funciones oficiales o institucionales. En oposición a lo mayor, pero no conforme con lo marginal, invita a «acuerdos colectivos de enunciación».

tantas visiones para cambiar el mundo, sin importar cuán contradictorias sean, todas conectadas, en realidad, catectizadas, por «el apego» que Hirschhorn siente por cada uno. Este apego es tanto su motor como su método: «Conectar lo que no se puede conectar, esto es exactamente mi trabajo como artista» (Hirschhorn, 2000: 32; Obrist, 2003: 399).¹³



Figura 4. Deleuze Monument (2000), Thomas Hirschhorn. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

¹³ Sus escritores elegidos, el suizo Walser, el francés Bove, el austríaco Bachmann y el estadounidense Carver, también varían ampliamente, aunque no tan ampliamente como los artistas: cada uno tiene elementos del «realismo sucio» y de fantasía desesperada, y cada uno se encontró con la muerte prematura o (en el caso de Walser) con la locura. También aquí hay proyectos incompletos, comienzos frustrados.

Hirschhorn anuncia su notable mezcla de información y devoción en los términos «quiosco» y «altar»: de nuevo, apunta a utilizar tanto la publicidad del *agitprop* a lo Klucis y la pasión por el ensamblaje a lo Schwitters.¹⁴ Más que una resolución académica de una vieja oposición vanguardista, su propósito es pragmático: Hirschhorn aplica estos medios combinados para incitar al público a (re)invertir en prácticas radicales de arte, literatura y filosofía, a producir una catexis cultural basada no en el gusto oficial, el conocimiento vanguardista o la exactitud crítica, sino en el valor del uso político motivado por el valor del amor artístico.¹⁵ En algún sentido, su proyecto rememora el compromiso transformativo imaginado por Peter Weiss en *Die Aesthetik des Widerstands* (1975-1978). Situada en Berlín en 1937, la novela cuenta la historia de un grupo de trabajadores comprometidos que se enseñan entre sí la historia escéptica del arte europeo; en una ocasión, deconstruyen la retórica clásica del altar de Pérgamon en el *Altes Museum* (Museo Antiguo), cuyos «pedacitos de piedra... juntan y los vuelven a colocar en su propio ambiente».¹⁶ Por supuesto que a Hirschhorn le interesa un pasado vanguardista amenazado por el olvido, no la tradición clásica maltratada por los nazis, y sus colaboradores no consisten en miembros entusiasmados de un movimiento político, sino más bien espectadores distraídos que podrían ir desde conocedores del arte internacional a comerciantes locales, fanáticos de fútbol y niños. Sin embargo, dicho cambio en la dirección es necesario si una «estética de resistencia» ha de hacerse relevante para una sociedad amnésica dominada por las industrias de la cultura y por los espectáculos deportivos. Esta es la razón por la cual su trabajo, con sus estructuras descartables, materiales *kitsch*, referencias mezcladas y homenajes de fanáticos, a menudo sugieren un grotesco de nuestro medio ambiente de entretenimientos, medios y lujos en el que estamos inmersos: estos son los elementos y las energías que existen para ser reelaborados y recanalizados.¹⁷

A veces, Hirschhorn recubre sus extrovertidos archivos con bultos desmedidos, a menudo fabricados con papel de aluminio. Ni humanas ni naturales en apariencia, estas formas señalan (de nuevo, en un registro grotesco) un mundo en el que las viejas diferencias entre la vida orgánica y la materia inorgánica, producción y desperdicio, e incluso deseo y muerte no aplican más, un mundo a la vez agitado y cautivado por el flujo de información y el exceso de producto. Hirschhorn llama a este lugar sensorial de Espacio basura «el balde de basura capitalista».¹⁸ Sin embargo, insiste en que, incluso en este balde de prisión, se podría recuperar figuras radicales y renovar cargas libidinales, que esta «fenomenología de la cosificación avanzada» podría dar aún un indicio de posibilidad utópica, o al menos un deseo de transformación sistemática, sin importar cuán dañada o distorsionada pueda estar (Buchloh, 2001: 109).¹⁹ Ciertamente este acto para (re)catectizar restos culturales viene con sus propios riesgos: también está

14 Quizás de todos los precedentes, *The Cathedral of Erotic Misery* (La catedral de la miseria erótica) de Schwitters es la más reveladora, porque también era una especie de archivo de restos públicos y fetiches privados (que hacía borrosa esta misma distinción). En efecto, si Schwitters interiorizó el monumento (como Leah Dickerman ha sugerido en un trabajo no publicado), Hirschhorn lo exterioriza, y por lo tanto, lo transforma, una vez más. En otra lista, uno podría recordar los pabellones producidos por el *Independent Group* para tales exhibiciones como *This is Tomorrow* (1956) (*Esto es el mañana*), otra práctica de archivo en otro momento capitalista.

15 Buchloh alude a «un nuevo tipo de valor cultural» en «Cult and Cargo» («Culto y carga»).

16 Así es como Jürgen Habermas explica la historia en «Modernity—An Incomplete Project» («Modernidad. Un proyecto incompleto») (Habermas, 1983: 13).

17 En vez de pretender que existe hoy un medio claro de razón comunicativa, Hirschhorn trabaja con la naturaleza coagulada de las lenguas culturales de las masas. (Por ejemplo, *Jumbo Spoons and Big Cake*, exhibida en Chicago en 2000, rinde igual homenaje a Rosa Luxemburg y a los Chicago Bulls). En efecto, Hirschhorn trabaja para tergiversar «el complejo industrial de celebridades» de un capitalismo avanzado, que él repite en una clave absurda: p. ej. Ingeborg Bachmann en lugar de la Princesa Diana, Liubov Popova en vez de American Idol. La suya es una versión contemporánea de la estrategia dadaísta de exacerbación mimética a lo Marx: «las condiciones sociales petrificadas deben ser hechas para danzar al cantarles su propia canción» (Marx, 1964: 47, traducción al inglés modificada). Sobre esta estrategia, véase mi «Dada Mime» (Verano 2003).

18 Véase Koolhaas (2002). *Der kapitalistische Abfallkübel* es el título de una obra de 2000 de Hirschhorn que consta de un enorme papelerero lleno de revistas de moda. *Kübel* es también la

expuesto a las utilidades reaccionarias, incluso atávicas, más catastróficamente con los nazis. De hecho, en el período nazi evocado por Weiss, Ernst Bloch advirtió sobre estas remotivaciones de derecha; al mismo tiempo argumentó que los de izquierda optan por quedarse fuera de este campo libidinal de la política cultural a un gran costo propio.²⁰ Hirschhorn sugiere que lo mismo sucede hoy en día.

EL ARCHIVO COMO VISIÓN FUTURISTA FALLIDA

Si Hirschhorn recupera figuras radicales en su trabajo de archivo, Tacita Dean evoca almas perdidas en el suyo, y lo hace en una variedad de medios: fotografías, dibujos en pizarras, piezas sonoras y películas y videos breves con frecuencia acompañados por «apartados» narrativos. A menudo atraída por personas, cosas y lugares que están abandonados, pasados de moda, o por el contrario, marginados, Dean rastrea uno de estos casos que se ramifica en un archivo como si fuera por su propio acuerdo aleatorio. Considérese *Girl Stowaway* (Chica polizón, 1994), una película de 16 mm de 8 minutos de duración tanto a color como en blanco y negro con un apartado narrativo. En este caso, Dean se encontró con una fotografía de una chica australiana llamada Jean Jeinnie que en 1928 viajó de polizón en un barco llamado *Herzogin Cecilie* con destino a Inglaterra [Figura 5]; el barco luego naufragó en la bahía de Starehole en la costa de Cornwall. A partir de este único documento, el archivo de *Girl Stowaway* forma un tenue tejido de coincidencias. Primero, Dean pierde la fotografía cuando su valija se extravía en Heathrow (luego aparece en Dublín). Después, mientras investiga sobre Jean Jeinnie, escucha ecos de su nombre en todas partes: en una conversación sobre Jean Genet, en la canción pop «Jean Genie», etcétera. Por último, cuando viaja a la bahía de Starehole para investigar el naufragio, una chica es asesinada en los acantilados del puerto la misma noche que Dean también pasa allí.

En un equivalente artístico del principio de incertidumbre en el experimento científico, *Girl Stowaway* es un archivo que implica al artista como archivista dentro de él. «Su viaje fue de Port Lincoln a Falmouth», escribe Dean:

Tenía un principio y un final, y existe como un paso del tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue dicha línea narrativa. Comenzó en el momento en el que encontré la fotografía pero ha serpentado desde entonces, a través de una investigación sin reglas y sin ningún destino obvio. Se ha convertido en un pasaje en la historia a lo largo de la línea que divide la realidad de la ficción y es más como un viaje a través de un submundo de intervención casual y de encuentro épico que cualquier otro lugar que reconozca. Mi historia es sobre la coincidencia y sobre lo que está invitado y lo que no (2001: 12).

palabra para el inodoro en una celda de prisión (gracias a Michael Jennings por este punto pertinente). En un mundo de flujo financiero y de capital de información, la cosificación apenas se opone a la licuación. «La enfermedad que el mundo manifiesta hoy difiere de la manifestada durante la década de 1920», André Breton (1952: 218) ya lo había observado hace más de cincuenta años. «El espíritu estaba en ese entonces amenazado por la coagulación [figement]; hoy está amenazado por la disolución». En sus exhibiciones maníacas, Hirschhorn evoca este estado paradójico de des- y reterritorialización continua.

19 Sobre la dialéctica de «cosificación y utopía en la cultura de masas», véase el texto clásico de este título de Fredric Jameson (1979); para sus reflexiones recientes sobre el tema, véase «Politics of Utopia» (2004) («Políticas de la utopía»). En una declaración muy conocida, Theodor Adorno una vez comentó sobre el modernismo y la cultura de masas: «Ambos llevan los estigmas del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio... Ambos son mitades rotas de una libertad integral, de la cual sin embargo, no suman su total. Sería romántico sacrificar una por la otra...» (Carta del 18 de marzo, 1936, a Walter Benjamin, en *Aesthetics and Politics* (1977: 123) (Estética y política). Hirschhorn ofrece una versión de cómo se ven estas mitades mutiladas hoy en día.

20 Véase Bloch, 1991. Bloch también podría ser una referencia instructiva aquí por sus conceptos de lo no sincrónico y de lo utópico.



Figura 5. *Girl Stowaway* (1994), Tacita Dean. Postal que muestra el *Herzogin Cecile* destrozado en la bahía de Starehole, mayo 1936

En un sentido, su obra de archivo es una alegoría del trabajo de archivo, a veces melancólico, a menudo vertiginoso, siempre incompleto. Así también, sugiere una alegoría, en el sentido estricto del género literario, que a menudo presenta una persona extraviada en un «submundo» de signos enigmáticos que la ponen a prueba. Sin embargo, aquí la persona no tiene nada más que una invitada coincidencia como guía: sin Dios o Virgilio, sin historia revelada o cultura estable. Incluso las convenciones sobre su lectura tienen que inventarse mientras ella continúa su viaje.

En otra obra con película y texto, Dean cuenta otra historia de objetos perdidos, que también involucra una «investigación sin reglas» tanto para la protagonista como para la archivista. Donald Crowhurst era un hombre de negocios sin éxito de Teignmouth, una ciudad costera hambrienta de atención turística. En 1968, entró a la carrera Golden Globe Race, impulsado por el deseo de ser el primer navegante en completar un viaje solo sin escalas alrededor del mundo. Sin embargo, ni navegante ni barco, un trimarán bautizado *Teignmouth Electron*, estuvieron preparados, y Crowhurst rápidamente titubeó: falsificó sus entradas de registro (por un tiempo, los oficiales de la carrera lo posicionaban en primer lugar) y luego interrumpió el contacto por radio [Figura 6]. Pronto «comenzó a sufrir de “locura temporal”»: sus incoherentes entradas de registro llegaron a ser un «discurso privado sobre Dios y el universo».

Finalmente, Dean supone, Crowhurst «saltó por la borda con su cronómetro, a solo unos pocos cientos de millas de la costa británica» (2001: 39).



Figura 6. *Teignmouth Electron* (1999). Cortesía de la artista, Frith Street Gallery, Londres y Marian Goodman Gallery, Nueva York/París

Dean trata el archivo de Crowhurst indirectamente en tres cortometrajes. Los dos primeros, *Disappearance at Sea I and II* (1996 y 1997) (Desaparición en el mar I y II), se filmaron en diferentes faros en Berwick y Northumberland. En el primer filme, imágenes de las luces que ciegan alternan con vistas en blanco sobre el horizonte; en el segundo, la cámara gira sobre el aparato y así provee un panorama continuo del mar. En el primer filme, la oscuridad desciende lentamente; en el segundo, solo hay vacío para empezar. En el tercer filme, *Teignmouth Electron* (2000), Dean viaja a Caimán Brac en el Caribe para documentar los restos del trimarán. Tiene «la apariencia de un tanque o la carcaza de un animal o un exoesqueleto dejado por una criatura errante ahora extinta», escribe la artista. «De cualquier modo, está en desacuerdo con su función, olvidado por su generación y abandonado por su tiempo» (2001: 50). En esta extensa meditación, entonces, «Crowhurst» es un término que involucra a otros en un archivo que señala una ciudad ambiciosa, una raza defectuosa, un mareo metafísico y un remanente enigmático. Y Dean deja que este texto de huellas se ramifique aún más. Mientras está en Caimán Brac, se encuentra con otra estructura abandonada, apodada la «Bubble House» (la «Casa Burbuja») por la gente del lugar y documenta esta «compañera perfecta» del *Teignmouth Electron* en otro cortometraje con texto (1999). Diseñada por un francés encarcelado por malversación de fondos, la Bubble House [Figura 7] es «una visión de una casa perfecta para resistir huracanes, en forma de huevo y resistente al viento, extravagante y osada, con sus ventanas en cinemascopio que dan al mar». Nunca terminada y deshabitada desde hace mucho tiempo, ahora se encuentra en ruinas «como un documento de otra época» (2001: 52).²¹



Figura 7. *Bubble House* (1999), Tacita Dean

21 Sus archivos recuerdan aquellos investigados por Foucault bajo el rubro «The Life of Infamous Men» (1977) («La vida de los hombres infames»), una colección de «archivos de confinamiento, de policía, de peticiones al rey y de cartas de caché» relacionada con sujetos no famosos que se volvieron infames solo a causa de «un encuentro con el poder» durante los años 1660-1760. Su descripción es sugestiva aquí: «Esta es una antología de existencias. Vidas de unas pocas líneas o de unas pocas páginas, innumerables misfortunos y aventuras, reunidos en un puñado de palabras. Vidas breves, que se topan en libros y documentos. *Exempla*, pero, contrario a lo que los sabios deducen en el curso de sus lecturas, estos son ejemplos que proveen no tantas lecciones para reflexionar como efectos breves cuya fuerza se desvanece casi al mismo tiempo. El término *nouvelle* me vendría bien para designarlos, a través de la doble referencia que indica: la rapidez de la narrativa y la realidad de los sucesos relatados; porque tal es la contracción de cosas dichas en estos textos que uno no sabe si la intensidad que los atraviesa se debe a la fuerza de las palabras o a la violencia de los hechos que se disputan. Vidas singulares, que se han transformado, a través de no sé qué accidentes, en extraños poemas: eso es lo que quise reunir en una suerte de herbario» (Morris & Patton, 1979: 76-91).

Considérese, como un último ejemplo de una «visión futurista fallida» que Dean recupera en forma de archivo, los inmensos «espejos acústicos» construidos en hormigón en Denge por Dungeness, en Kent entre 1928 y 1930 [Figura 8]. Concebidos como un sistema de alerta de ataque aéreo desde el continente, estos receptores acústicos estaban condenados desde el principio: no discriminaban lo suficiente entre sonidos, y «pronto fueron abandonados en favor del radar». Abandonados entre las Guerras Mundiales y las modas tecnológicas, «los espejos han comenzado a erosionarse y a hundirse en el barro: su fin ahora es inevitable» (2001: 54). (En algunas fotografías, las moles de hormigón se asemejan a los viejos *earthworks*, el estatus ahora abandonado que también intriga a Dean: ha hecho dos obras basadas en los trabajos de Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970) (Leñera parcialmente enterrada) y *Spiral Jetty* (1970), una fascinación compartida por Durant y otros).²² «Me gustan estos monolitos extraños que yacen en este no lugar», escribe Dean sobre los espejos acústicos, consciente de que el «no lugar» es el significado literal de «utopía». Existen en un «no tiempo» para ella también, aunque aquí «no lugar» y «no tiempo» también significan una multiplicidad de ambos: «La tierra alrededor de Dungeness siempre me parece vieja: un sentimiento imposible de explicar, aparte de que es simplemente “no moderna”... Para mí parece de la década de 1970 y dickensiana, prehistórica e isabelina, de la Segunda Guerra Mundial y futurista. Simplemente no funciona en el ahora» (2001: 54).



Figura 8. *Rozel Point* (1997). Great Salt Lake, Utah (Proyección de diapositivas)

22 Renée Green también ha producido un video sobre *Partially Buried Woodshed* (Green, 1997). Como algunas de las figuras homenajeadas por Hirschhorn, Smithson representa otro comienzo frustrado para estos artistas. «Su obra me lleva a un espacio conceptual en donde puedo residir a menudo», comenta Dean. «Es como una emoción y atracción increíble que atraviesa el tiempo; una conversación personal con el pensamiento y la energía de otro comunicados a través de su trabajo» (2001: 61). Ella también ha citado otros artistas de este mismo archivo general: Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader, Mario Merz.

En cierto sentido, todos estos objetos de archivo, el *Teignmouth Electron*, la Bubble House, los espejos acústicos (y hay más), sirven como arcas encontradas de momentos perdidos en los que el aquí y ahora de la obra funciona como un portal posible entre un pasado incompleto y un futuro reabierto.²³ La posibilidad de intervenciones precisas en períodos superados también cautivaron a Walter Benjamin, sin embargo, Dean carece de su insinuación de redención mesiánica; aunque sus objetos pasados de moda pueden ofrecer cierta «iluminación profana» en el cambio histórico, no poseen «las energías revolucionarias» que él esperaba encontrar allí.²⁴ A este respecto, el trabajo de Dean tiene menos afinidad con Benjamin que con W. G. Sebald, sobre quien Dean ha escrito de forma incisiva.²⁵ Sebald evalúa un mundo moderno tan devastado por la historia como para aparecer «después de la naturaleza»: muchos de sus habitantes son «fantasmas de repetición» (incluso el autor) que parecen al mismo tiempo «completamente liberados y profundamente abatidos» (1998: 237, 187, 234).²⁶ Estos restos son enigmáticos, pero son enigmas sin resolución, mucho menos redención. Sebald incluso cuestiona el lugar común humanista sobre el poder restaurativo de la memoria; el epígrafe ambiguo de la primera sección de *The Emigrants (Los emigrados)* dice: «y los últimos restos la memoria destruye» (1996: 1).²⁷ Dean también observa un mundo desolado (a menudo de una manera tan literal en sus filmes, videos y fotografías), sin embargo, casi en su totalidad, evita la fijación melancólica que es el precio que Sebald paga por su valiente rechazo a la ilusión redentora. El riesgo en el trabajo de Dean es diferente: una fascinación romántica por el «fracaso humano» (Dean, 2000: 25).²⁸ Pero, dentro de las «visiones futuristas fallidas» que ella recupera en forma de archivo, hay también un indicio de lo utópico, no como lo otro de cosificación (como en Hirschhorn) sino como concomitante de su presentación de archivo del pasado, fundamentalmente heterogénea y siempre incompleta.²⁹

EL ARCHIVO COMO LEÑERA PARCIALMENTE ENTERRADA

Al igual que Dean, Durant emplea una gran variedad de medios: dibujos, fotografías, *collages* Xerox, esculturas, instalaciones, sonido, video, pero cuando Dean es precisa en sus medios, Durant explota el espacio «teatral» entre sus formas. Además, cuando Dean es meticulosa en su colección de fuentes, Durant es ecléctico en su muestra de «la historia del *rock and roll*, el arte minimalista/posmodernista, el activismo social de la década de 1960, la danza moderna, el diseño de jardines japoneses, el diseño moderno de mediados de siglo, la literatura de autoayuda y las mejoras para el hogar del tipo “Hágalo usted mismo”» (Darling, 2002: 11).³⁰

23 Quizás son arcas por analogía con *The Russian Ark* (2002) (El arca rusa), del cineasta Andrei Sokurov; sin embargo, Dean no totaliza sus historias como Sokurov lo hace con la historia rusa con su arca hermitage, todo lo contrario. En un texto sugestivo, Michael Newman analiza su trabajo como un archivo de varios medios y sentidos concomitantes; véase su «Medium and Event in the Work of Tacita Dean» (Medio y suceso en la obra de Tacita Dean), en *Tacita Dean* (2001). También útiles son los textos incluidos en *Tacita Dean: Seven Books* (2003) (Tacita Dean. Siete libros.). «Las visiones futuristas fallidas» proveen un principio de des/conexión en Hirschhorn también: «Abrí puertas posibles entre ellos», comenta sobre los personajes dispares homenajeados en *Jumbo Spoons and Big Cake*. «Las uniones son los fracasos, los fracasos de las utopías... [Una] utopía nunca funciona. No se supone que lo haga. Si funciona, ya deja de ser utopía» (Hirschhorn, 2000: 35).

24 Véase Benjamin, «Theses on the Philosophy of History» (1940) («Tesis sobre la filosofía de la historia») y «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia» (1928) («El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea»), en Arendt, 1969, y en Demetz, 1978. «Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía», escribió Benjamin en «Paris, Capital of the Nineteenth Century» («París, capital del siglo XIX», expusé de 1935). «Pero solo el surrealismo los expuso a la vista. El desarrollo de las fuerzas de producción redujo los símbolos de deseo del siglo anterior a escombros incluso antes de que los monumentos que los representaban se desmoronaran» (Demetz, 1978: 161). Los «símbolos de deseo» en cuestión aquí eran las maravillas capitalistas de la burguesía del siglo XIX en pleno apogeo de su confianza, como «las arcadas y los interiores, las exhibiciones y los panoramas». Estas estructuras fascinaron a los surrealistas casi un siglo después, cuando el desarrollo capitalista avanzado

Durant monta su archivo como un inconsciente espacial donde los contenidos reprimidos retornan de manera disruptiva y diferentes prácticas se mezclan de manera entrópica. Por supuesto, el regreso del reprimido no se reconcilia fácilmente con el deslizamiento hacia lo entrópico, pero Durant sugiere un tercer modelo que comprende estos otros dos: el marco de un período histórico como una episteme discursiva casi en el sentido de Michel Foucault, con «elementos interrelacionados [colocados] juntos en un campo» (Durant en Gersting, 2002: 62).³¹ Durant es atraído por dos momentos dentro del archivo de la cultura americana de posguerra en particular: el diseño modernista tardío de la década de 1940 y 1950 (por ejemplo, Charles and Ray Eames) y el arte posmodernista temprano de la década de 1960 y 1970 (por ejemplo, Robert Smithson). Hoy el primer momento parece lejano, pero como tal se ha convertido en objeto de varios reciclajes, y Durant ofrece una perspectiva crítica tanto del original como de sus repeticiones.³² El segundo momento está lejos de ser cerrado: incluye «discursos que han cesado de ser nuestros» y que podrían indicar «huecos» en la práctica contemporánea, huecos que podrían convertirse en comienzos (de nuevo, es esta la atracción de este umbral para algunos artistas jóvenes) (Foucault, 1976: 130-131).³³ Al igual que Hirschhorn y Dean, entonces, Durant presenta su material de archivo como activo, incluso inestable, abierto a regresos eruptivos y colapsos entrópicos, a reembalajes estilísticos y revisiones cruciales.

Durant evoca su primer momento a través de muestras de firmas del diseño de mediados de siglo asociados con el sur de California (él vive en Los Ángeles) y articula una respuesta agresiva al formalismo y funcionalismo represivos que observa allí.³⁴ Ex carpintero, Durant monta una lucha de clases entre los refinamientos del diseño modernista tardío (en el momento en que se convirtió en corporativo y suburbano) y los resentimientos de la clase trabajadora del lumpen (cuya exclusión de este estilo de época fue una de sus condiciones previas). Así, ha producido fotografías a color que muestran esas obras tan apreciadas como la silla carcasa Eames tumbada en el piso, «preparada para la humillación» en un cambio literal de las mesas (Darling, 2002: 14). También ha mostrado esculturas y *collages* que abusan de las efigies de las Case Study Houses diseñadas por Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood y otros desde 1945 a 1966. Las esculturas, modelos aproximados de las casas hechos de cartón pluma, cartón, madera contrachapada y plexiglás, son quemadas, arrancadas y pintadas con grafitis (en una furia mayor algunas son conectadas a televisores en miniatura que sintonizan telenovelas de mala calidad y programas de entrevistas).³⁵ Los colages también describen estallidos desagradables de resentimiento de clases: en una imagen, dos bebedores de cerveza aparecen en una clásica fotografía de Julius Shulman de la Casa Koenig de una manera que arruina su efecto trascendental

los había convertido en «residuos de un mundo de ensueño» o una vez más «escombros incluso antes de que los monumentos que los representaban se desmoronaran». Para los surrealistas, intervenir en estos espacios pasados de moda, según Benjamin, era aprovechar «las energías revolucionarias» atrapadas allí. Como se señaló anteriormente, lo pasado de moda para los artistas de archivo hoy no posee la misma fuerza; de hecho, algunos (como Durant) están preocupados por los pasados que desentieran. El empleo de lo pasado de moda podría ser una crítica débil, pero por lo menos todavía puede cuestionar los supuestos totalitarios de la cultura capitalista, nunca más grandiosa que en la actualidad; también puede hacerle recordar a esta cultura sus propios símbolos de deseo, sus propios sueños abandonados.

25 Véase Dean (otoño 2003).

26 Dean parece más cercana al Sebald de este libro.

27 Sobre este punto, véase Anderson, 2003.

28 También romántica es la implicación de una duplicación parcial de sus figuras fallidas con la figura del artista.

29 Por lo menos, sus relatos de archivo sostiene la posibilidad de errancia en un mundo por lo demás trazado. Dean sugiere un aspecto de la temporalidad de su obra en el subtítulo de un «apartado» de 2001 sobre el antiguo Fernsehturm de Berlín Oriental: «Backwards into the future» (Hacia atrás hacia el futuro). Este movimiento sugiere «el paso del cangrejo» desarrollado por Günter Grass en su novela de 2002 con un título similar en relación con la persistencia sintomática del pasado nazi: «¿Tengo que acercarme sigilosamente al tiempo a paso de cangrejo, que parece ir hacia atrás pero que en realidad avanza de costado, y así abrimme paso hacia delante con bastante rapidez?».

30 Darling observa la adyacencia de este universo a los mundos subculturales explorados por Mike Kelley y John Miller.

31 Véase Foucault (1976). Al igual que

de buen gusto; en otra imagen, una chica fiesterera se expone de una manera que deshace cualquier pretensión de un mundo sublimado más allá del sexo y de clase.³⁶ En otras obras, Durant ha yuxtapuesto inodoros en miniatura y diagramas de plomería con sillas Eames, estantes IKEA y cajas minimalistas: de nuevo, de una manera casi literal, él explora el «buen diseño», reconecta sus sencillos avatares con el cuerpo rebelde como si desconectara sus bloqueos culturales. [Figuras 9 y 10]. La misma agresividad de sus revisiones también devuelve impulsos inconscientes a nuestras máquinas para vivir, tanto viejas como nuevas.³⁷



Figura 9. *Chair #4* (1995), Sam Durant. Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana



Figura 10. *Abandoned House #3* (1995), Sam Durant. Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana

con los modelos de represión y entropía, Durant roza la parodia aquí; de todas maneras, sus archivos son casi tan sistemáticos (o de la alta cultura) como los analizados por Foucault.

32 Por ejemplo, en vez de una fusión suave de diseño retro e instalación contemporánea a lo Jorge Pardo, Durant sugiere una confrontación clasificada.

33 «Muy a menudo me siento atraída por cosas concebidas en la década de mi nacimiento», ha comentado Dean (nacida en 1965); lo mismo sucede con Durant y otros de esta generación.

34 Esta acusación tiene precedentes (p. ej. Tristan Tzara y Salvador Dalí), y su valencia política es a menudo problemática; de nuevo aquí Durant roza la parodia.

35 Durant: «Mis modelos están mal contruidos, vandalizados y arruinados. Esto se entiende como una alegoría del daño hecho a la arquitectura simplemente al ocuparla» (Darling 2002: 7).

36 Estos collages evocan los primeros fotomontajes de Martha Rosler titulados *Bringing the War Home* (1967-1972) (*Trayendo la guerra a casa*).

37 Esto es algo inquietante tanto del diseño modernista como de la lógica minimalista sobre el modelo de Smithson y Matta-Clark, así como también de artistas feministas desde Eva Hesse hasta Cornelia Parker. Dicho movimiento de contrarrepresión, que es programático en títulos como *What's Underneath Must Be Released* (Lo que está debajo debe ser liberado) y *Examined to Be Understood* (Examinado para ser entendido, 1998), también está en deuda con Kelley.

Su segundo momento de archivo, más extenso que el primero, abarca el arte de avanzada, la cultura del rock y la lucha por los derechos civiles a fines de la década de 1960 y a comienzos de los setenta, símbolos que Durant combina en otros trabajos. En este sondeo de archivo, Smithson se vuelve un sistema de crifado privilegiado: al igual que Dean, Durant lo considera tanto como un ejemplo temprano del artista como archivista y un término clave en este archivo particular. En varias obras Durant cita *Partially Buried Woodshed (Leñera parcialmente enterrada)*, instalada por Smithson en Kent State en enero de 1970: aquí un modelo de una obra de arte radical se mezcla con la memoria de una fuerza policial opresora: el asesinato de cuatro estudiantes por parte de miembros de la Guardia Nacional en el mismo campus solo unos pocos meses más tarde. Alusiones a sucesos «utópicos» y «distópicos» en la cultura del rock también entran en colisión mientras se escuchan grabaciones de Woodstock y Altamont a través de parlantes enterrados en montículos de tierra.³⁸ Estos símbolos en conflicto estallan juntos en este espacio de archivo, sin embargo, allí también parecen entrópicos: diferentes términos convergen y posiciones opuestas se desdibujan en una devolución de arte de vanguardia, música contracultural y poder estatal. De esta manera, Durant no solo monta un archivo político-cultural de la era de Vietnam, sino también señala un deslizamiento entrópico hacia una mezcla semiótica, hacia el mito de los medios.

Durant llega a la entropía a través de Smithson, quien ofrece esta famosa revelación de sus principios básicos en «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» (1967) («Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey»):

Imagíense en el ojo de su mente [un] arenero [dividido] al medio con arena negra de un lado y arena blanca del otro. Tomamos a un niño y lo hacemos correr cientos de veces en sentido horario en el arenero hasta que la arena se mezcla y comienza a volverse gris; luego hacemos correr al niño en sentido antihorario, pero el resultado no va a ser la restauración de la división original sino un grado mayor de gris y un aumento de la entropía (Smithson, 1979: 56-57).

Entre otras funciones, la entropía le sirvió a Smithson como una refutación definitiva a las distinciones formalistas en el arte y a las oposiciones metafísicas en la filosofía. Por su parte, Durant extiende su acción erosiva al campo histórico

38 Véase Meyer (2000). En obras relacionadas, Durant incluye a los Rolling Stones, Neil Young y Nirvana.

de las prácticas culturales que incluye a Smithson. En cierto sentido, lo que el arenero fue para Smithson, *Partially Buried Woodshed* se convierte para Durant: no solo tematiza la entropía sino también la ejemplifica, y lo hace tanto en un sentido micrológico (enterrada parcialmente en 1970, la leñera fue parcialmente quemada en 1975 y quitada en 1984) como en un sentido macrológico (la leñera se vuelve un archivo alegórico del arte y la política recientes como si estuvieran, de manera precisa, «enterrados parcialmente»). «La leo como una tumba», dice Durant sobre *Partially Buried Woodshed*, pero es una tumba fértil para él (Durant en Darling, 2002: 58).³⁹

A menudo en su trabajo, Durant «establece una dialéctica falsa [que] no funciona o [que] se niega a sí misma» (2002: 58). En una obra, por ejemplo, revisa el mapa estructuralista de «la escultura en el campo expandido» propuesto por Rosalind Krauss hace más de veinticinco años, en el que reemplaza las categorías disciplinarias como «paisaje» y «arquitectura» por marcadores culturales pop como «letra de una canción» y «estrella pop» (Krauss, 1979) [Figura 11]. La parodia viene con un punto: la devolución gradual de un espacio estructurado del arte posmodernista. (Su diagrama podría llamarse «instalación en el campo implensivo» o «práctica en la era de los estudios culturales»). Quizás Durant sugiere que la dialéctica en general, no solo en el arte de avanzada sino en la historia cultural, ha vacilado desde ese momento de alto posmodernismo, y que hoy en día estamos sumidos en un relativismo estancado (quizás él disfruta de esta situación). Sin embargo, esta no es la única implicancia de su arte de archivo: sus «malas combinaciones» también sirven «para ofrecer un espacio a la interpretación asociativa» y sugieren que, aun en un aparente estado de colapso entrópico, se pueden realizar nuevas conexiones⁴⁰.

Un comentario final sobre la voluntad «de conectar lo que no se puede conectar» en el arte de archivo.⁴¹ Una vez más, esto no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente. Sin embargo, esta voluntad de conectar es suficiente por sí sola como para distinguir el impulso de archivo del impulso alegórico atribuido al arte posmodernista por Craig Owens: para estos artistas, una fragmentación alegórica subversiva ya no puede con seguridad plantearse en contra de una totalidad simbólica autoritaria (ya sea asociada con la autonomía estética, la hegemonía formalista, la canonicidad modernista o la dominación masculina). Del mismo modo, este impulso no es anómico en la manera descrita en la obra de Gerhard Richter y otros por Benjamin Buchloh: el arte aquí en cuestión no proyecta una falta de lógica o afectividad.⁴² Por el contrario, supone una fragmentación anómica como condición no solo para repre-

39 Smithson también se refiere a su arenero como una tumba.

40 Durant en un comunicado no publicado de 1995 (citado en Darling, 2002: 14). El propósito de cualquier «arqueología» es determinar lo que uno puede de la diferencia del presente y el potencial de pasado.

41 Esta voluntad está activa en mi texto también. En los casos de prueba aquí, varía en tema y estrategia: Hirschhorn y Durant enfatizan los cruces entre avant-garde y kitsch, por ejemplo; mientras que Dean tiende a figuras que caen fuera de estos campos; las conexiones en Hirschhorn y Durant son tendencias, en Dean, tentativas; etcétera.

42 Véase nota 1.

sentar sino para trabajar a través de ella y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales, a este fin, así como también registra la dificultad, a veces la absurdidad, de hacerlo.

Por esta razón dicha obra parece a menudo tendenciosa, incluso absurda. De hecho, su voluntad de conectar puede develar un dejo de paranoia, porque ¿qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas en exhibición?⁴³ Por un lado, estos archivos privados cuestionan a los públicos: pueden verse como órdenes perversos que tienen por objetivo perturbar el orden simbólico en general. Por otro lado, también podrían apuntar a una crisis general en esta ley social, o a un cambio importante en funcionamiento en donde el orden simbólico ya no opera a través de totalidades aparentes. Para Freud, el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto).⁴⁴ ¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de



Figura 11. *Like, Man, I'm Tired of Waiting* (2002), Sam Durant.
Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana

43 Esta obra invita proyecciones psicoanalíticas. También puede parecer maniaca, como mucha ficción de archivo hoy en día (p. ej. David Foster Wallace, Dave Eggers), así como infantil.

A veces, Hirschhorn y Durant evocan la figura del adolescente como «adulto disfuncional» (tomo prestado el término de Mike Kelley), que mutilado por la cultura capitalista, la ataca. También contemplan gestos de infantilismo: con su espacialidad no jerárquica, el arte de instalación, a menudo, sugiere un universo escatológico, y, a veces, lo tematizan como tal. Para Freud, la fase anal es un deslizamiento simbólico en la que las definiciones creativas y las indiferencias entrópicas luchan entre sí. Así también sucede a veces en este arte.

44 Aquí, «anomia», que proviene del griego anomia, «sin ley», es, una vez más, pertinente como condición a la cual reaccionar. En *A Short Guide* (Una breve guía), Curinger habla de «un esfuerzo insano por poner todo en su lugar» en Hirschhorn, quien ha adoptado ciertamente un personaje loco («Cavemanman» [«Hombre cavernícola»] en una obra de 2002 en Barbara Gladstone Gallery). Sobre la paranoia con relación al orden simbólico, véase Santner (1996) y mi *Prosthetic Gods* (2004) (Dioses prostéticos).

la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar?⁴⁵

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía. Esta recuperación parcial de la demanda utópica es inesperada: no hace mucho tiempo, este era el aspecto más despreciado del proyecto moderno/ista, condenado como un gulag totalitario en la Derecha y una *tabula rasa* capitalista en la Izquierda. Este acto de convertir «sitios de excavación» en «sitios de construcción» es también bienvenido en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que ve lo histórico como un poco más que lo traumático (Hirschhorn en Obrist, 2003: 394).⁴⁶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, THEODOR (1977). «Carta del 18 de marzo, 1936, a Walter Benjamin». En *Aesthetics and Politics*. Londres: New Left Books.

ANDERSON, MARK M. (Otoño 2003). «The Edge of Darkness: On W. G. Sebald». Revista *October* (106). Cambridge, Mass.: MIT Press.

BENJAMIN, WALTER ([1928] 1969). «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia». En Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.

BENJAMIN, WALTER ([1940] 1969). «Theses on the Philosophy of History». En Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.

BENJAMIN, WALTER (1935). «Paris, Capital of the Nineteenth Century». *Exposé*.

BISHOP, CLAIRE (Otoño 2004). «Antagonism and Relational Aesthetics». Revista *October* (110). Cambridge, Mass.: MIT Press.

BLOCH, ERNST (1991). *Heritage of Our Times*, traducido al inglés por Neville Plaice y Stephen Plaice. Berkeley: University of California Press.

BOURRIAUD, NICOLAS (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, (traducido al inglés por Jeanine Herman), Nueva York: Lukas & Sternberg.

BRETON, ANDRÉ (1952). *Entretiens*. París.

BUCHLOH, BENJAMIN (noviembre 2001). «Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn», *Artforum*.

45 Dos especulaciones más: 1. A pesar de que el arte de archivo no puede separarse de «la industria de la memoria» que penetra la cultura contemporánea (funerales estatales, homenajes, monumentos...), sugiere que esta industria es amnésica a su manera («y los últimos restos la memoria destruye»), y por eso exige una práctica de contramemoria. 2. El arte de archivo también podría estar ligado, de manera ambigua, incluso deconstructiva, con una «razón de archivo» en general, es decir, con una «sociedad de control» en la que se archivan nuestras acciones pasadas (reportes médicos, cruces de fronteras, participación política...) para que se puedan vigilar nuestras actividades actuales y se puedan predecir nuestros comportamientos futuros. Este mundo en red parece tanto desconectado como conectado, una apariencia paradójica que el arte de archivo a veces parece imitar (las exposiciones de Hirschhorn pueden parecerse a simulacros de las World Wide Webs de información), que también podrían influir en su paranoia con relación a un orden que parece tanto incoherente como sistémico en su poder. Para diferentes informes sobre las distintas etapas de esta «razón de archivo», véase Sekula (1986) y Deleuze (1992).

46 O, peor aún, una cultura (centrándonos en los Estados Unidos después del 9/11) que utiliza el tropo del trauma como base, como Zona Cero, por así decirlo, para tanto triunfalismo imperialista.

BUCHLOH, BENJAMIN (Primavera 1999). «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive». Revista *October* (88). Cambridge, Mass.: MIT Press.

CURINGER, BICE (2002). *Short Guide: Into the Work of Thomas Hirschhorn*. Nueva York: Barbara Gladstone Gallery.

DARLING, MICHAEL (2002). «Sam Durant's Riddling Zones». En Darling (ed.). *Sam Durant*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo.

DEAN, TACITA (2000). *Tacita Dean: Location*. Basel: Museum für Gegenwartskunst.

DEAN, TACITA (2001). *Tacita Dean*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

DEAN, TACITA (2003). *Tacita Dean: Seven Books*. París: Musée d'art moderne de la ville de Paris.

DEAN, TACITA (Otoño 2003). «W. G. Sebald». Revista *October* (106). Cambridge, Mass.: MIT Press.

DELEUZE, GILLES (Invierno 1992). «Postscript on the Societies of Control». Revista *October* (59). Cambridge, Mass.: MIT Press.

DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, traducido al inglés por Dana Polan. Mineápolis: University of Minnesota Press.

DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX (1987). *A Thousand Plateaus*, traducido al inglés por Brian Massumi. Mineápolis: University of Minnesota Press.

DEMETZ, PETER (ed.) (1978). *Reflections*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

DERRIDA, JACQUES (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*, traducido al inglés por Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.

GERSTING, RITA (2002). «Interview with Sam Durant». En Darling (ed.). *Sam Durant*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo.

FOSTER, HAL (2003, 4 de diciembre). «Arty Party». Revista *London Review of Books*.

FOSTER, HAL (2004). *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

FOSTER, HAL (Verano 2003). «Dada Mime». Revista *October* (105). Cambridge, Mass.: MIT Press.

FOUCAULT, MICHEL (1976). *The Archaeology of Knowledge*, traducido al inglés por A. M. Sheridan Smith. Nueva York: Pantheon Books.

GILLICK, LIAM (2002). *The Woodway*. London: Whitechapel Gallery.

GREEN, RENÉE (Verano 1997). «Partially Buried». Revista *October* (80). Cambridge, Mass.: MIT Press.

HABERMAS, JÜRGEN (1983). «Modernity—An Incomplete Project». En Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic*. Seattle: Bay Press.

HIRSCHHORN, THOMAS (2000). «Interview with Okwui Enwezor». En Rondeau, James y Ghez, Suzanne (eds.). *Jumbo Spoons and Big Cake*. Chicago: Art Institute of Chicago.

JAMESON, FREDRIC (enero/febrero 2004). «Politics of Utopia». *New Left Review*.

JAMESON, FREDRIC (Invierno 1979). «Reification and Utopia in Mass Culture». En *Social Text* 1 (Texto social 1). Duke University Press.

KOOLHAAS, REM (Verano 2002). «Junkspace». Revista *October* (100). Cambridge, Mass.: MIT Press.

KRAUSS, ROSALIND (Verano 1979). «Sculpture in the Expanded Field». Revista *October* (8). Cambridge, Mass.: MIT Press.

MANOVICH, LEV (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

MARX, KARL (1964). *Early Writings*. Bottomore, T. B. (ed.). Nueva York: McGraw-Hill.

MEYER, JAMES (abril 2000). «Impure Thoughts: The Art of Sam Durant». *Artforum*.

MORRIS, MEAGHAN Y PATTON, PAUL (eds.) (1979). *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*. Sidney: Feral Publications.

NEWMAN, MICHAEL (2001). «Medium and Event in the Work of Tacita Dean». En *Tacita Dean*. Londres: Tate Britain.

OBRIST, HANS ULRICH (2003). *Interviews*, vol. 1. Milán: Charta.

OWENS, CRAIG (Primavera y Verano 1980). «The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism». Revista *October* (12 y 13). Cambridge, Mass.: MIT Press.

PERNIOLA, MARIO (1995). *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, traducido al inglés por Christopher Woodall. London: Verso.

SANTNER, ERIC (1996). *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press.

SEBALD, W. G. (1996). *The Emigrants*, traducido al inglés por Michael Hulse. Nueva York: New Directions.

SEBALD, W. G. (1998). *The Rings of Saturn*, traducido al inglés por Michael Hulse. Nueva York: New Directions.

SEKULA, ALLAN (Invierno 1986). «The Body as Archive». Revista *October* (39). Cambridge, Mass.: MIT Press.

SMITHSON, ROBERT (1979). *The Writings of Robert Smithson*. Holt, Nancy (ed.). Nueva York: New York University Press.

WALL, JEFF (1996). *Jeff Wall*. London: Phaidon Press.