

VIOLENCIA, (ARCHIVO) Y FOTOGRAFÍA

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Universidad de Sevilla

Resumen:

El frecuente empleo por diversos autores del concepto de /archivo/ exige una breve reflexión sobre el mismo, señalando además su posible punto de partida y las diferencias que median entre las nociones de archivo de Benjamin, Foucault y Derrida. De acuerdo con estas diferencias, se examinan iniciativas fotográficas referidas a la violencia: las imágenes de la Gran Guerra acumuladas por Ernst Jünger, los proyectos *Sierra Pelada* y *Rwanda* del chileno Alfredo Jaar, y el proceso de la obra de Gerhard Richter sobre la muerte nunca esclarecida de Ulrike Meinhof, Andreas Baader y otros miembros del grupo Fracción del Ejército Rojo.

Palabras clave: Fotografía, Archivo, Violencia

Abstract:

The frequent use by various authors of the concept of / archive / requires a brief reflection on it, pointing its possible starting point and the differences existing between the notions of archive used by Benjamin, Foucault and by Derrida. According to these differences, photographic initiatives on violence will be studied: Images of the Great War accumulated by Ernst Jünger, the Sierra Pelada and Rwanda by Chilean artist Alfredo Jaar, and also the projects and the process of the work of Gerhard Richter concerning the death never enlightened of Ulrike Meinhof, Andreas Baader and other members of the group the Red Army Faction.

Keywords: Photography, Archive, Violence

I.

El título inicial de esta contribución al ciclo, “Violencia y fotografía” no era del todo exacto. Corrijo la deficiencia, de la que sólo yo soy responsable, añadiendo entre paréntesis la palabra que falta: *archivo*. Aunque este término corre el riesgo de convertirse en lugar común -quizá demasiado común- para el arte contemporáneo, señala una inquietud que no es posible no tener en cuenta. No voy a entrar aquí en profundidad sobre cuanto conlleva la noción de archivo. Me limitaré a hacer seis observaciones sobre ella y examinaré, en sus diferencias, tres prácticas de archivo de otros tantos autores.

II.

Paso, pues, a las observaciones. La primera es que el archivo, tal como lo entienden hoy autores como Jorge Ribalta (Barcelona, 1963), Tacita Dean (Canterbury, UK, 1965) o María Cañas (Sevilla, 1972), es una acumulación de objetos, imágenes o textos, heterogéneos pero considerados relevantes, y que están relacionados entre sí. Estas relaciones sin embargo no son fijas: pueden variar (al incluir un nuevo ítem o someterse a una nueva lectura, por ejemplo), y al hacerlo, afectan a las relevancias, alterando su alcance o su sentido. Esto puede ocurrir porque los elementos del archivo, a diferencia de los del libro, están sueltos y por tanto son susceptibles de conexiones diversas. De ahí, que la noción de archivo que nos ocupa, se aparte y diferencie del *archivo de procedencia*, medio decisivo de muchos historiadores del siglo XIX. Este archivo privilegia la proveniencia de cada elemento sobre el significado que puedan tener, por ello, en cada ítem archivado pesa sobre todo las condiciones y contextos en que surgió, y los medios y técnicas que lo produjeron¹. En el caso del arte contemporáneo, los elementos del archivo brotan de la elección del artista y además, sucesivas elecciones (y recepciones) pueden crear diversos itinerarios significativos aunque, como acabamos de ver, tocados de precariedad.

Segunda observación: si aceptamos la noción expuesta, el archivo aparece cruzado por una tensión indiscutible. Nunca estuvo exento de tensiones porque generalmente concurren en él dos criterios: el que lo construye según un

¹ Guasch, A. M., *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías, discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, 16.

origen temporal y el que prefiere basarlo en un concepto rector. Ambos buscan fijar una *con-signación*, esto es, precisar qué elemento puede considerarse signo y cuál no, y asegurar que permanezcan reunidos. El *archivo de procedencia* propuso criterios formales para salvar esa tensión, pero la *consignación*, como señala Derrida, tiene un origen nada formal: la voluntad, el poder del *arconte*, que determina qué es y qué no es archivable². También aquí hay que tener en cuenta a Humpty-Dumpty. La consecuencia es que todo archivo, como veremos más adelante, puede ser excluyente, descartando pasados suprimidos o reprimidos, y presentes ignorados. Entre nosotros, la memoria histórica y la negativa a la reforma de la Constitución señalan claramente esa limitación. El arte actual, al basarse en la elección y sobre todo, al privilegiar el alcance de un objeto, aunque su inclusión pueda alterar las relaciones internas del archivo, acepta y radicaliza esas tensiones.

Tercera observación: el archivo, como práctica, según la noción apuntada, aparece en los años de entreguerras. En 1926, Aby Warburg hace su *Atlas Mnemosyne*, algo antes inicia August Sander *Ciudadanos del siglo XX*, galería de tipos alemanes en la República de Weimar, y poco después Walter Benjamin comienza *El libro de los pasajes*. Las tres iniciativas permiten rastrear un modo de pensar la historia y la cultura de manera relacional y parcial, abandonando cualquier dirección central, lineal o dialéctica, que las ahorme como una totalidad. Se desecha la esperanza o la seguridad que brotan de una presunta idea global del acontecer histórico o de una identidad cultural coherente, para deambular entre elementos diversos y dispersos que por sí mismos o en sus varias relaciones, a veces inesperadas, dan que pensar. Es tentador relacionar este giro con la crisis provocada por la I Guerra Mundial y después, por el avance de los totalitarismos y la esclerotización de la Revolución Soviética, o bien con el desconcierto que produjo la anarquía económica que antecedió y siguió al desplome financiero de 1929, pero quizá sea suficiente ver en el nacimiento de estos archivos la desesperanza o increencia en los modos con los que el siglo XIX intentó pensar la historia y la cultura.

² Derrida, J., *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997, 85.

Cuarta observación: el archivo supone una nueva forma de cultivar la memoria o tenerla en cuenta que busca para ello un auxiliar. El archivo no es memoria viva de los grandes hechos de la humanidad (*mneme*, *mnemosyne*, madre de las musas) ni rememoración (*anámnesis*) de biográfica o intelectual. Más modestamente se presenta como auxiliar exterior a la memoria (*hypomnemon*) aunque se postula imprescindible, si se quiere sacar de su silencio lo que se tiene por insignificante y quizá digne de serlo. Surgen de ahí implicaciones importantes como la insuficiencia del museo o la biblioteca. Estos últimos practican una selección previa, encierran un juicio de valor sobre lo que debe ser la memoria de la humanidad (o de la cultura, la nación o la clase) o el canon de la razón y la libertad. Si prevalece el archivo, la biblioteca o el museo se fragmentan al menos en dos sentidos. En primer lugar, dejan de ser únicos y se convierten en individuales: pasan a ser una opción y a la vez una tarea. Además, en vez de ser globales se tornan parciales (han de incorporar aspectos que antes parecían vulgares e irrelevantes) y múltiples (no responden a un criterio único y por tanto, excluyente). El archivo es así un auxiliar de la memoria que de un modo u otro toma en serio sus limitaciones y por tanto no rehúye el autocuestionamiento.

Quinta observación: el archivo no es una *mnemotecnica*. Recuerda más bien al *ars memoriae* de Giordano Bruno. El *ars memoriae* persigue la formación de un mundo propio, frente a los tópicos que citan de corrido los *pedantes* (gramáticos y retóricos) y a los *loci et sententiae* que traen oportunamente al caso los filósofos. Por eso Bruno compara la formación de la memoria con la de una *escritura interior* porque es una elaboración individual³. Ese mundo propio surge además de elecciones y asociaciones que no dependen de una operación sólo intelectual sino que incorpora el afecto⁴. El archivo, como acabamos de ver, es individual pero ahora añadimos que su formación (incorporaciones y conexiones) no son ajenas al afecto. Como *hypomnemon* es exterior pero vivo: una trama de

³ Bruno, G., *De Umbris Idearum*, *Opere Mnemotecniche*, vol. I., Milano, Adelphi, 2004, 20-21.

⁴ Bruno diferencia entre la intentio y el conceptus. Aquella se dirige a lo sensible, lo selecciona o se deja interrogar por él. Sólo madurará en el conceptus, su elaboración intelectual, pero el proceso exige el impulso afectivo, que es un componente esencial de la intentio. Tirinnanzi, N., "Commento" a *De Umbris Idearum*, *Opere Mnemotecniche*, vol. I., Milano, Adelphi, 2004, 396s.

conocimientos tejida con la urdimbre del afecto y el deseo (aunque sólo sea el de conocer). Es el afecto quien asegura al archivo su carga de futuro.

Sexta y última observación: los artistas contemporáneos, al hablar del archivo, recurren sobre todo a tres elaboraciones o modelos teóricos, debidos respectivamente a Benjamin, Foucault y Derrida. Estas nociones distan de ser homogéneas y conviene tener presente qué diferencias las separan.

A Benjamin le preocupa sobre todo la posibilidad de una *historia social* que excave un material variopinto y disperso, en el que, dicho sea de modo algo tosco, la *huella* sea más importante que el *aura*. Al examinar los grandes almacenes, las modas, los anuncios, la vivienda (la aparición del interior y del *salon*), los procedimientos administrativos o las nuevas técnicas de reproducción, Benjamin tropieza con “una cercanía por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás”. Esa es la *huella*, mientras el *aura* es “la aparición de una lejanía por cerca que pueda estar lo que la provoca”. Siguiendo el aparente prosaísmo de la huella, Benjamin espera poder hacerse con las cosas porque bajo el *aura*, es la cosa la que se apodera de nosotros⁵. En otros términos, el *aura* arrastra y arrebata el objeto, y lo entrega al vendaval enloquecido del progreso o a una idea de cultura que deja en la sombra su componente de barbarie⁶. Benjamin quiere evitar esas desterritorializaciones del objeto. Quizá por eso tampoco se precipita en proponer conclusiones. Más bien parece ofrecer esos hitos de la vida social de modo que el lector, más que aprender (englobándolos en una teoría), los piense. Obras acabadas, como “Sobre algunos motivos en Baudelaire”⁷ o “Calle de dirección única”⁸, mantienen una estructura abierta y por ello invitan a emprender un ejercicio similar al que hizo el autor. Esta decidida apertura, fruto de una delicadeza que no quiere perder la especificidad del objeto, es uno de los valores de la propuesta de Benjamin.

⁵ Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 450.

⁶ Benjamin, W., “Sobre el concepto de Historia”, *Obras*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, ed. esp. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008, 305-318.

⁷ Benjamin, W., *Obras*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, ed. esp. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008, 205-269.

⁸ Benjamin, W., *Obras*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, ed. esp. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero, libro IV, vol.1, Madrid, Abada, 2010, 23-89.

La posición de Foucault, tal como la propone en *Arqueología del saber* y aplica en diversos libros y en las lecciones en el Collège de France⁹, apunta en otra dirección. Para él lo decisivo es lo que llama *enunciado*. No es una proposición ni una frase. El *enunciado* es aquello que puede ser dicho. Para entenderlo, es necesario separarlo de la interioridad del sujeto que lo profiere y de la exterioridad de cuanto está ahí fuera: la virtualidad del enunciado no brota de su enraizamiento en una subjetividad ni de su adecuación a una supuesta objetividad, sino de su incorporación en un discurso¹⁰. Por eso se manifiesta en el *habla y/o* en prácticas concretas. El archivo será la reunión de esos *enunciados*, no como mera acumulación, sino en cuanto tejen un discurso que preside una teoría o una práctica que autorizan ese enunciado y vetan o prohíben otros. El archivo lo formarán los enunciados en cuanto posibilitan esos discursos y conforman sus desarrollos, intersecciones, continuidades y cortes. Cada *enunciado* puede verse quizá como una llamada de atención que señala una quiebra en el orden de cosas vigente hasta entonces y apunta la instauración de otro distinto. El valor más relevante en este caso del archivo consiste, negativamente, en cuestionar, unidades tenidas por indiscutibles (no sólo la biblioteca o el museo: también el libro o el cuadro). Positivamente alumbraba nuevas palabras, nuevas disciplinas, nuevas cosas. Este archivo sin embargo es de suyo inabarcable: sólo se define en negativo, por sus límites (por lo que ya no es posible decir ni ver), pero su interior permite orientarse en las distintas prácticas discursivas.

El enfoque de Derrida¹¹ es bastante diferente a los anteriores. Más que por los resultados del archivo -la acumulación y correlación de *huellas* o *enunciados* (si es que en rigor unas y otras pueden homologarse)-, le interesa la acción de archivar. Relaciona estrechamente la memoria auxiliar (*hypomnemon*) con la tópica y la económica de Freud: imágenes exteriores a la conciencia (en cuanto se

⁹ Como en Seguridad, territorio, población, ed. M. Senellart, superv. F. Ewald y A. Fontana, trad. H. Pons., Buenos Aires, FCE Argentina, 2006.

¹⁰ Cfr. Foucault, M., *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1970, 214-223, Morey, M., "El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo", *Escritos sobre Foucault*, Madrid, Ed. Sexto Piso, 2014, 187-212.

¹¹ Derrida, J., *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997.

sustraen de ella) pero que pueden resurgir con la *huella mnémica* o con el vigor silencioso y desconcertante de la energía del organismo. Así concebido, el archivo muestra con mayor claridad su dinamismo. Derrida lo relaciona con el *bloc mágico* (ese juguete cuya superficie permite escribir y borrar lo escrito aunque no deje de conservar de algún modo la huella de lo borrado). Freud lo vio como metáfora del funcionamiento de la sensibilidad¹². Derrida prolonga la idea a los dispositivos informáticos para calibrar el alcance del archivo en nuestro tiempo: la capacidad de almacenamiento, producción y reproducción de imágenes parece postular una nueva situación para el psicoanálisis, sobre todo porque el archivo no se limita a registrar y conservar el acontecimiento sino que lo produce¹³. Esta potencia da idea del peso de *este* archivo tanto en la identidad del individuo como en su situación en el acontecer y la visión que de él pueda tener. Digamos finalmente que Derrida repasa y reúne las inconsistencias y tensiones del archivo. He citado dos de ellas: el doble criterio que preside la incorporación de ítems al archivo y su presunta neutralidad que puede ser falsa puesto que la *consignación* está vinculada a diversas formas de poder. Pero aún cabe añadir otras dos. Una de ellas, *su capacidad de excluir*. Hemos visto que el archivo está cargado de futuro y acabamos de ver que más que registrar, produce el acontecimiento. Si esto es así, vemos con mayor claridad el alcance de la *consignación*: el archivero-arconte puede valerse de la fidelidad al archivo para rechazar y descartar cuanto pueda contradecirlo o alterarlo. Sirvan de ejemplo las dilatadas historias de las *religiones del libro*, como sugiere el propio Derrida¹⁴. La segunda, consecuencia o al menos prolongación de la anterior, es el parentesco entre archivo y pulsión de muerte, sea porque reitera hasta la extenuación el archivado de los mismos ítems y/o su reproducción, o porque tiende a borrar, destruyéndolos, determinados aspectos del pasado. Las reflexiones de Derrida, en relación al arte contemporáneo, destacan a mi juicio por dos razones: una de ellas es el importante papel del archivo en la formación del mundo del autor, especialmente hoy; la otra es la debilidad teórica del concepto de archivo, dadas sus

¹² "El block maravilloso", Obras Completas, trad. L. López Ballesteros: rev. J. Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, tomo VII, 2808-11 .

¹³ Derrida, J., Mal de Archivo. Una impresión freudiana, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997, 24.

¹⁴ Derrida, J., Mal de Archivo. Una impresión freudiana, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997, 84.

inconsistencias, debilidad sin embargo que es la otra cara de su evidente fecundidad.

III.

En los mismos años en que Warburg, Benjamin y Sander inician sus archivos, Ernst Jünger publica sucesivamente cinco libros en los que a unos breves textos añade una profusión de fotografías a las que dedica espacio muy superior al que ocupan los escuetos ensayos. Todos los libros están centrados en la I Guerra Mundial: a *El rostro de la guerra. Vivencias de nuestros soldados* (1930), precedido por *¡Necesitamos la aviación!* (1928), seguirá en 1931 *Aquí habla el enemigo. Vivencias de nuestros soldados*¹⁵. Jünger ya había dedicado a la guerra *Tempestades de acero* (1920) y *El bosquecillo* (1925), en los que da sobradamente cuenta de la violencia fría y continuada de la confrontación. Una violencia que destruía ciudades y enclaves naturales, mataba a miles de hombres, sin llegar a verlos, y marcaba a los supervivientes al acostumarlos a convivir con ella. La novedad de los cinco libros a los que me refiero radica en que lo forman sobre todo fotografías. Jünger las busca en revistas y periódicos, las agrupa, las manipula para que su efecto sea mayor y las publica con un formato que bien podría llamarse *foto-libro*. He citado tres de esas obras. Habría que añadir *El instante peligroso*, también de 1931 (como novedad, añade a las imágenes una selección de textos de diversos autores que señalan el brote repentino de la violencia) y *El mundo transformado*, fechado en 1933¹⁶.

Estos *foto-libros* plantean de inmediato la pregunta por su razón de ser: qué persigue Jünger con ellos. El propio autor dice que busca un fortalecimiento de la memoria. El transcurso del tiempo borra el recuerdo de la guerra y las imágenes son un auxiliar efectivo para mantenerlo vivo e incluso agudizarlo, porque las fotos dan fe de manera directa del acontecimiento. Las fotos son pues un auxiliar de la memoria, una suerte de *hypomnemon*: las imágenes, aunque exteriores a la memoria, llegan siempre a tocarla y afectarla.

¹⁵ Cfr. Jünger, E., Guerra, técnica y fotografía, (catálogo de exposición) ed. N. Sánchez Durá, València, Universitat de València, 2000.

¹⁶ Jünger, E., El mundo transformado, seguido de El instante peligroso, trad. E. M. Fernández-Palacios, ed. N. Sánchez Durá, València, Pre'-textos, 2005.

El afán de Jünger de mantener viva la memoria de la guerra es por completo diferente del que animó a Ernst Friedrich a publicar en 1924 *Guerra contra la guerra* y abrir el año siguiente el *Antikriegsmuseum*, local con exposición permanente de imágenes, que más tarde destruyeron las Secciones de Asalto nazis. Friedrich pretendía mantener vivo el recuerdo de la guerra para renovar su horror y suscitar su rechazo. Jünger alienta esa memoria como preparación a una próxima guerra que considera inevitable y en la que Alemania no debe repetir los mismos errores. No planteará los efectos de la guerra con la crudeza que lo hace Friedrich pero tampoco los disimula o silencia porque quiere mostrar que la visión romántica de un enfrentamiento bélico carece ya de sentido. La guerra en el siglo XX nada tiene que ver con las del siglo XIX. Sugerir esta transformación es lo que pretenden los breves textos y sobre todo las numerosas imágenes de los libros de Jünger.

Jünger parece escalar los ensayos. Presentada la eficacia de la fotografía para evitar el olvido, va desgranando nuevos aspectos de la guerra. Uno de ellos es la aparición de lo que llama *pelotones de asalto* y hoy calificaríamos de *fuerzas especiales*. El enfrentamiento entre masas de ejército ha perdido sentido y suele llevar al desastre, como sugiere la comparación entre dos fotos: la de un ataque de la caballería cosaca y la de los incontables cadáveres rusos en el bosque de Kisielin¹⁷. Al heroísmo de la caballería cantado por Tennyson sucede ahora la estrategia que concentra las acciones en puntos concretos con soldados selectos, adiestrados y dotados de adecuados medios técnicos de destrucción. La voluntad y el arrojo del *héroe*, y el peso de una la fuerza militar multitudinaria se sustituyen por una cuidadosa información de las posiciones contrarias, el detallado análisis de las mismas y la eficaz selección de armas y hombres debidamente entrenados. Son muchas las fotografías que muestran aspectos de esta nueva forma de actuar en la guerra que también lo es de concebir el ejército¹⁸.

¹⁷ Jünger, E., Guerra, técnica y fotografía, (catálogo de exposición) ed. N. Sánchez Durá, València, Universitat de València, 2000, 130, 175.

¹⁸ Jünger, E., Guerra, técnica y fotografía, (catálogo de exposición) ed. N. Sánchez Durá, València, Universitat de València, 2000, 135, 165

Un segundo texto plantea otras dos cuestiones que debieron resultar disonantes en la cultura alemana. Podríamos llamarlas la *herida de fortuna* y la *aniquilación*. Jünger narra que fue herido en una pequeña localidad francesa, Combles, en el Somme, defendida por su unidad frente a los británicos. Fue una *herida de fortuna*: era la recibida antes de una ofensiva que, sin ser demasiado grave, era lo bastante seria para ser retirado del frente. Este pragmatismo, ajeno al honor militar, ya resulta sorprendente. Se enuncia sin embargo como de pasada porque la narración va dirigida a señalar que en la ofensiva que siguió casi toda la unidad a la que pertenecía fue aniquilada: muy pocos fueron hechos prisioneros porque los ocupantes mataban a los moribundos cuyos cadáveres acababan perdidos. Diversas fotografías ratifican la narración que sugiere otros dos nuevos aspectos de la guerra: la importancia de mantenerse con vida frente a la aureola del héroe que, al fin sólo está destinado a la muerte y también al anonimato porque ahora los ejércitos, más que derrotar al contrario, intentan aniquilarlo¹⁹.

El tercer texto, el más decisivo, sitúa las que hasta ahora parecían anécdotas en un contexto más general: tal vez, el nuevo discurso de la guerra. La importancia de la técnica, ya sugerida en el primer texto, y la idea de aniquilación, que aparecía en el segundo, cobran pleno sentido al presentar a la guerra, no como enfrentamiento entre ejércitos, que dirimen su superioridad en campo abierto, sino como confrontación en la que cada Estado busca aniquilar al contrario. Lo determinante ya no es el ejército sino el Estado en su conjunto. El Estado es en efecto una unidad productiva. Producción, en primer lugar, de técnicas que permiten destruir desde lejos a un adversario invisible o acabar con él desde cerca pero sin llegar al cuerpo a cuerpo, innecesario cuando hay armas como la granada o el lanzallamas (usadas por los *pelotones de asalto*). Producción, además, de recursos: desde luego armas pero también alimentos, medios de transporte e instrumentos de propaganda. Producción finalmente sistemática que requiere la división del trabajo y la disciplina característica de la fábrica, única que posibilita la elaboración de aquellos recursos y la distribución

¹⁹ Jünger, E., Guerra, técnica y fotografía, (catálogo de exposición) ed. N. Sánchez Durá, València, Universitat de València, 2000, 172-174

racional del esfuerzo de civiles y militares. Los héroes decididamente han desaparecido. Sólo quedan, si acaso, como objetos de propaganda.

No es casual que Jünger diga que la I Guerra Mundial fue la del *cuarto estado*, la de los trabajadores, dotados de disciplina industrial y formados en la división racional del trabajo. Opone así la Gran Guerra a las napoleónicas en las que las milicias de la burguesía, con una organización propia, deshicieron a los ejércitos dirigidos con ideas y valores aristocráticos.

Este nuevo *discurso* de la guerra tiene además ciertas consecuencias que el autor no deja de apuntar. La primera, la necesidad de un Estado fuerte, porque la guerra escapa de los ejércitos y se desplaza al ámbito de la política y la administración. Jünger, fiel a sus convicciones, achaca la derrota alemana a la debilidad de la monarquía constitucional. No analiza la peculiar estructura, entre cortesana y aristocrática, del Imperio Alemán²⁰: sólo ve la debilidad a la hora de tomar decisiones, cuando éstas dependen de un triángulo de fuerzas, mal avenidas entre sí, corona, élite militar y minorías políticas. Aun las democracias, concede, son al respecto más eficaces y resolutivas, pero deja entrever que su aspiración va más lejos, a una centralización más radical, la que caracteriza a un Estado dictatorial.

Una segunda consecuencia que el propio Jünger desarrolla con cierto detalle es que ya no hay objetivos específicamente militares: todo el Estado adversario se convierte en objetivo bélico porque es preciso neutralizar la industria, las comunicaciones y la producción agrícola. Jünger anuncia en consecuencia el final de las *ciudades abiertas* porque en cualquier población se trabaja para mantener el esfuerzo bélico. La II Guerra Mundial hizo realidad el pronóstico y llegó aún más lejos: ciudades carentes de interés estratégico se convirtieron en objetivo militar para sembrar con los bombardeos el terror en la población. No sé si esto llegó a preverlo Jünger pero llama la atención su insistencia, siguiendo la estela de sus convicciones autoritarias, en la necesidad

²⁰ Tales tensiones y sus consecuencias han sido analizadas ampliamente. Véase Clark, Ch., *Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra en 1914*, trad. I. Cifuentes y A. Pradera, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014 o Macmillan, M., *1914: De la paz a la guerra*, trad. J. Adrán Vitier, Madrid, Turner, 2013.

de una organización social fuerte que agrupe, encuadre y unifique a toda la población, para así evitar su desmoralización.

Añade por fin una suerte de escolio: el cambio de óptica con que se mira al adversario. Deja éste de ser un país o un Estado rival para convertirse en una fuerza retrógrada, contraria al progreso, impregnada de inhumanidad y materialización de la barbarie. La confrontación entre Estados que buscan fortalecer sus posiciones se sustituye por la pretensión de cada uno de justificar su acción destructiva, argumentando la indignidad del contrario y la necesaria legitimidad del propio proyecto. No hay reconocimiento sino descalificación del adversario, con lo que se produce una verdadera inversión de los antiguos planteamientos humanistas.

No voy a entrar en las consideraciones de Jünger que el lector completará adecuadamente con otros textos como el ya señalado, *Tempestades de acero*. Subrayaré sólo dos cosas: la fuerza de las imágenes y la aparición y desaparición de ciertas palabras. Mientras aparecen *heridas afortunadas* o *pelotones de asalto*, desaparece el respeto que merecía la población civil y el que se daba a los edificios históricos. Por otra parte, la aniquilación del contrario se acepta como efecto inevitable de la guerra. Obsérvese que la lógica de estos cambios no surge de ciertas ideas o nuevos objetos, sino de discursos, brutales, sí, pero vigentes. A las palabras se añaden las imágenes. Muestran la disciplina de los ejércitos y sobre todo el valor de la técnica: la fotografía nocturna de París bajo la vigilancia de un avión contrasta con los soldados alemanes que, perfectamente alineados, intentan derribar un avión con tiros de fusil. Nuevas cosas, nuevas palabras, nuevas prácticas, nuevos discursos: el archivo lo presenta con una eficacia del que quizá carece el mejor tratado y con la posibilidad (pese al evidente sesgo de la selección de Jünger) de reelaborarlo a la vista de las mismas imágenes.

IV.

Pasemos a la labor de un artista contemporáneo, Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956). En sus archivos hay un claro hilo conductor. Son nomológicos, esto es, archivos guiados por una idea. Así ocurre en la obra relativamente reciente, *The Marx Lounge, La sala Marx* (2010) que expuso el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo e incorporó más tarde a su colección. Es un recinto pintado

enteramente de rojo, con muebles tapizados en el mismo color y en cuyo centro, sobre una gran mesa hay 1500 textos de estudios y ensayos marxistas. Aunque en una repisa aparezcan antiguas ediciones de *Das Kapital* y primeras versiones a otras lenguas, en particular la que se hizo al castellano, esos rasgos, no exentos de aura, sobradamente se compensan con los numerosos textos actuales que señalan la huella del marxismo en la cultura y más que invitar a la contemplación, incitan a la lectura.

Pero debo referirme a otras obras con notable presencia de la fotografía: *Gold in the Morning* y *El proyecto Rwanda* (1994-2000). El primero surge de un viaje y una larga estancia en un lugar perdido de Brasil, Sierra Pelada. El segundo, de otra estadía, aún más prolongada, en Ruanda durante los enfrentamientos étnicos que desembocaron en genocidio.

Sierra Pelada está al sur del estado de Pará, al nordeste de Brasil. Allí, hacia 1980, la empresa que obtuvo la correspondiente licencia de explotación, confirmó la existencia de una veta de oro. Enseguida acuden los *garimpeiros*, buscadores de oro o piedras preciosas. Llegan a casi cien mil. Trabajan sin protección alguna en una profunda cárcava por la que desplazan con toscas escaleras, trepando o por inciertos senderos. Menudean los accidentes mortales. Otros buscadores, unos sesenta, mueren en la represión de una manifestación en demanda de la ampliación del yacimiento. Hacia 1992, el oro se agota. Abandonado queda el gran cráter y disminuida la población del pueblo surgido con la efímera explotación.

Jaar llega a Sierra Pelada en 1983. Permanece allí dos años y fotografía la hondonada y los *garimpeiros*. Expondrá su trabajo en 1987 en dos entornos distintos y con dos estructuras diferentes. En Venecia, en la *Biennale*, instala cajas de luz en un recinto incómodo por su estrechez. Coloca las imágenes a diferentes alturas. El visitante debe buscarlas y adoptar, para verlas, posturas algo forzadas. Así, Jaar hace intervenir al espectador, estimula su percepción corporal y dificulta toda actitud meramente contemplativa. La otra muestra se desarrolla en la estación de Spring Street en el metro de Nueva York. Allí las imágenes alternan con grandes carteles que registran la cotización del oro en los

mercados internacionales. Tituló la exposición *Rushes* (prisas, apremios), aludiendo al trabajo de los *garimpeiros* y la volatilidad de las bolsas.

¿Qué busca Jaar con este proyecto? Desde luego la denuncia, pero sobre todo *dar visibilidad a lo que no la tiene*. Contrasta el valor de cambio del oro y lo que llamaríamos su *aura* (desde la seguridad que ofrece al propietario hasta el lujo que indica) con el trabajo, desprotegido e ignorado, que exige obtenerlo. Las fotos transmiten la *huella* de ese trabajo, borrada en los lingotes de las reservas y desaparecida del elegante artificio de la joya. Con análoga intención acudirá en 1991 a Nigeria para fotografiar los efectos de la polución de una de esas fábricas que nadie quiere tener cerca de casa y que por ello se instalan en zonas postcoloniales. En ambos casos quería mostrar *aquí*, en los países ricos, el *allí*: los trabajos sin protección o las industrias insalubres. Sólo ocurren *allí* y aunque nos benefician, los de *aquí* poco o nada sabemos de ellos y del riesgo y la sobreexplotación que comportan.

La intención de Jaar hace pensar en una noción de Jacques Rancière, la *división de lo sensible*. Para el pensador francés, en las sociedades hay, además de la división del trabajo y la distribución del saber, una *división de lo sensible*: hay cosas que pueden y deben verse, y otras que ni deben ni pueden verse. La decisión entre esas alternativas se reserva a ciertas esferas de poder, mientras la mayoría sólo tiene capacidad para mirar²¹. Esta distribución surge en el quicio entre arte y política, y por tanto domina lo que Rancière llama *regímenes artísticos*. Es posible que muchas personas se nieguen a aplicar el término *arte* a estas obras de Alfredo Jaar y prefieran calificarlas de reportaje y aun de panfleto. Jaar pretende poner al descubierto, mostrar, desnudar la parte oculta de la mercancía: en *Gold in the Morning*, señala cómo un mercado decisivo, el del oro, se apoya en el esfuerzo de los *garimpeiros* a los que reduce a una condición casi animal.

Pero ¿cabe esperar siempre tal eficacia de la imagen? ¿No puede ocurrir que su propia dureza termine por ocultar la *huella* y suscite una nueva *aura*? Las

²¹ Rancière, J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. Rancière dedica unas páginas al Proyecto Rwanda en "L'image intolérable", *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 93-114.

imágenes del sufrimiento y la miseria *venden* y pueden redimir falsamente del *hechizo* que subyace a la mercancía, por el que, entre magia y fatalidad, aceptamos que el valor económico surge del mercado y no del trabajo y la explotación. Falsamente porque tales imágenes alimentan otro *hechizo*, el de una presunta compasión que desplaza el dolor a *espectáculo*. Así ocurrió con una célebre foto, la que hizo el sudafricano Kevin Carter al niño sudanés Kong Nyong: por ella su autor recibió el Premio Pulitzer en 1994 y también las más acerbas críticas²². Jaar, en ese mismo año, se ha instalado en África y sigue las luchas étnicas de Ruanda. Tal vez para evitar ese segundo *hechizo* inicia en sus obras ciertas alteraciones. La primera transformación la hace al conocer a Gutete Emerita, una joven de treinta años que vio cómo las milicias hutus asesinaban a su marido y sus dos hijos varones. Sólo ella y su hija salvaron la vida al ocultarse en la selva. Jaar evita las imágenes del desastre y construye dispositivos en los que aparece la narración de lo ocurrido y la fotografía de los ojos que lo vieron, *Los ojos de Gutete Emerita*. Más tarde desdramatizó aún más la propuesta: una gran sala casi a oscuras cuyas únicas luces son la de una caja de luz en el muro (en la que puede leerse la historia de Emerita) y la encendida bajo una gran mesa de cristal sobre la que se agolpan un millón de dispositivos de los ojos de la joven, que el espectador puede ver en esa pequeña escala, a través del cristal iluminado. Finalmente, en la muestra *Real Pictures* las imágenes del genocidio de Ruanda se exponen pero no se ven. Se han encerrado en grandes estuches negros sobre los que se ha escrito concisamente lo ocurrido en cada caso. Lo demás corre por cuenta del espectador. Son modos de preservar la *huella*.

V.

Una nueva modalidad del arte como archivo, diferente de las que acabamos de ver consiste en una acumulación de imágenes amplia pero que no parece tener hilo conductor preciso. Así ocurre en algunas series de Hans-Peter Feldmann (Hiden, Düsseldorf, 1941)²³ y de modo más acusado en el monumental *Atlas* de Gerhard Richter (Dresde, 1932).

²² El doble valor de la imagen, testimonio vs. espectáculo, lo analiza el filme del macedonio Micho Manchevski, titulado *Antes de la lluvia* (1994).

²³ Feldman, H.-P., *Another Book*, London, Koenig Books, 2010.

Richter nace en Dresde en 1932. Su infancia y adolescencia transcurren bajo el nazismo y su juventud en la República Democrática Alemana. Cursa estudios de arte y sus profesores lo orientan a la pintura de murales, escenografías y decorados teatrales. En 1959 visita la II Documenta de Kassel. El plato fuerte de la edición era la pintura abstracta de la escuela de Nueva York. Dos años después, poco antes de que el muro se alzara entre las dos Alemanias, marcha a la República Federal. Pronto inicia *Atlas*, una gran colección de imágenes: tarjetas postales, fotos publicitarias, periodísticas o tomadas de diversas publicaciones, junto a fotografías familiares y otras hechas por él mismo o por determinados amigos. A todo ello añade a veces fragmentos de texto, generalmente encontrados. A diferencia de lo que puede ocurrir con el punto de vista crítico de autores como Hans Haacke²⁴ o con proyectos fotográficos como los de Sophie Calle (París, 1953), *Atlas* no posee una dirección precisa: los ítems se reúnen obedeciendo en exclusiva a la elección del autor. Richter ha llevado al lienzo algunas de esas imágenes, otras permanecen sin más en este vasto archivo que sigue creciendo y es en sí mismo una obra de arte por lo que tiene de elección del autor. ¿Qué pensar de este archivo?

Para entenderlo hay que partir del valor que Richter concede a la fotografía, a *toda* fotografía. Como imagen, escribe, una foto es insuperable y posee la humildad de lo que carece de estilo: “me gusta cuanto carece de estilo: diccionarios, fotos, la naturaleza, yo mismo y mis pinturas (porque el estilo es violencia y yo no soy violento)”²⁵

De esas palabras deriva una primera consecuencia: la afinidad de Richter con Duchamp. Duchamp opta por los *ready mades*, entre otras razones, para apartarse de un arte que busca la belleza en perjuicio de la fecundidad de significados que, más que contener, puede generar un objeto. Por razones parecidas Richter evita y rechaza, en sus primeros años el estilo en beneficio de la fecundidad de la imagen. Es una de las claves de la elección y acumulación, característica de *Atlas*, y de los mismos cuadros que surgen de esas fotos: antes

²⁴ Pueden verse en Haacke, H., *Castillos en el aire* (catálogo de exposición), Madrid, MNCARS, 2012.

²⁵ Richter, G., *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*, ed. H. U. Obrist, trad. D. Britt, London, Thames & Hudson/ Anthony d'Offay Gallery, 2002, 35.

que perseguir la corrección formal, buscan mantener la densidad de la imagen y profundizar en ella. Tanto la elección de la imagen como las decisiones que incluye la elaboración del cuadro son opciones del artista. No extrañará pues la siguiente observación de sus apuntes: “cualquier cosa que hagamos, incluso una pintura, es, desde Duchamp, un *ready-made*”²⁶.

En la primera anotación veíamos que relacionaba estilo con violencia. Es una relación importante porque encierra un posicionamiento respecto a la ideología, sea política o artística. Toda ideología, escribe en su diario en 1984, ofrece orientación y seguridad pero exige a cambio una actitud que tiende a desfigurar las cosas para así acomodarlas a los moldes ideológicos²⁷. El apoyo que brinda la ideología es perjudicial sobre todo para el arte porque el arte es una lucha para lograr la forma y esta lucha, incesante, no debe contar con apoyos que palián tal esfuerzo²⁸ y pueden por ello acabar negando o suprimiendo las posibilidades de la imagen que no podamos racionalizar o reducir a palabras.

En este intento de comprender sin someterse a moldes externos, aparece otro valor de la fotografía: la imagen fotográfica hace presente el mundo bajo múltiples aspectos, muchos de los cuales los ignoramos o al menos, no llegamos a ser conscientes de ellos. La fotografía, en su sencillez, evita los cortocircuitos de la palabra y despliega mapas de relaciones posibles. Por eso es un modo de relacionarse con el mundo y suele abrir perspectivas y proporcionar ideas nuevas. La pintura las desarrollará, sea mejorando la imagen, sacándola de su anonimato o subrayando los valores que encierra. La fotografía, dice en entrevista a Rolf Schön en 1972,

Me liberó de mi experiencia personal. Por primera vez no había más que pura imagen. Por eso quería tenerla, para mostrarla, no para usarla como medio para la pintura sino usar la pintura como un medio para la fotografía²⁹.

²⁶ Richter, G., op. cit., 101.

²⁷ Richter, G., op. cit., 108.

²⁸ Richter, G., op. cit., 13.

²⁹ Richter, G., op. cit., 72-3.

Fiel a estos planteamientos, Richter lleva al lienzo fotografías dándoles tratamientos muy diversos, acordes, de un modo u otro, con la imagen a la que se enfrenta. Citaré algunos de ellos, cuya cronología es también ilustrativa. En sus primeros años en la República Federal Alemana empleaba sólo una gama de grises. Con ella hace *Ocho estudiantes de enfermería* o el retrato *El tío Willy* que lleva al lienzo la foto de un familiar con el uniforme de las SS. Son años en que su temor al estilo es particularmente agudo y practica una pintura escueta, casi ascética, para lograr el máximo rigor. Así puede apreciarse en las *Vistas de ciudades* (1968), cuadros hechos a partir de fotos aéreas reunidas en *Atlas*. Son pinturas cargadas de materia y con fuertes contrastes de luz, que subrayan los volúmenes urbanos. Poco después, partiendo igualmente de fotos, ahora en color, reflexiona sobre rasgos de la paisajística romántica alemana, sirva de ejemplo *Paisaje de Hubbelsrath* (1969). Más tarde, en 1971, hay otra iniciativa de interés: los lienzos elaborados sobre una *Anunciación* de Tiziano. Podrían tomarse como estudios de color que subrayan la primacía de la pintura sobre la mera representación, pero no los hizo partiendo del cuadro sino de una fotografía convencional comprada en Venecia. Tratamiento diferente se advierte en los retratos de su hija Betty. El fechado en 1988 se apoya en una fotografía hecha diez años antes³⁰ pero evidencia un virtuosismo diferente: el color se une a un delicado trabajo de la figura quizá relacionado con el propio tema de la fotografía.

Con este bagaje de urgencia sobre el modo en que Richter relaciona pintura y fotografía, volvamos a los valores que concede a esta última, su perfección y sencillez, y su capacidad para señalar fecundas relaciones con el mundo. Estas virtualidades de la fotografía hacen, a mi juicio, que la enigmática colección, *Atlas*, se acerque a las propiedades que Derrida otorga al archivo³¹.

El análisis de Derrida se centra como he señalado en ese *archivo* que, exterior a la conciencia, conforman la tópica y la económica de Freud. Pero en *Atlas* aparecen notas análogas. En efecto, *Atlas* es en primer lugar una *prótesis de la memoria*: sus fotos no son rememoración (*anamnesis*) ni memoria activa

³⁰ Richter, *Atlas*, pag. 445.

³¹ Derrida, J., *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997.

(*mneme*) sino *hypomnema*, auxiliares del recuerdo que el autor acumula sin otro denominador común que la de ampliar su visión de las cosas.

En segundo lugar, esas imágenes tienen un *potencial de retroalimentación*. El archivo en Freud, como dice Derrida, no es pasivo: las imágenes pueden ser inconscientes (reprimidas o suprimidas) pero no pasivas. Pese a ser exteriores a la conciencia pueden realimentar la sensibilidad, poseen un efecto *feed-back*. De modo análogo, la fotografía elegida puede despertar más tarde cuanto motivó la elección y aun propiciar otra elección similar. Tal vez podrían pensarse estas fotos como uno de esas novedades, citadas por Derrida, con que las tecnologías de la imagen y la comunicación podrían enriquecer y esclarecer el archivo psicoanalítico³².

Las dos razones apuntadas llevan a una tercera, cercana también a la reflexión de Derrida: el archivo, la incesante acumulación de imágenes, *modela hasta cierto punto la identidad del artista*. Las imágenes reunidas despliegan las inquietudes del autor, muestran las diversas visiones que va adquiriendo de las cosas, las relaciones que guarda con su tiempo y con su cultura. Inquietudes y relaciones que en ocasiones se muestran además en sus obras pero que están como sedimentadas en un archivo que conforma su propia historia. Quizá por eso Richter no vuelve la espalda a lo que ocurre a su alrededor pero tampoco lo interpreta desde la ideología sino de un modo muy personal, a veces arriesgado.

Ciertamente fue arriesgada *October, 18, 1977*, la serie que dedicó a la muerte, nunca aclarada, en la prisión de alta seguridad de Stammheim, de los principales miembros del grupo que se llamaba a sí mismo Fracción del Ejército Rojo y la policía denominaba Banda Baader-Meinhof. Era un colectivo radical que había optado por una acción política basada en atentados y en el empleo de armas. Estaba liderado por la periodista e investigadora en comunicación, Ulrike Meinhof, y por un vendedor de automóviles, Andreas Baader.

³² Derrida, J., *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte. Madrid, Trotta, 1997, 21 ss.

Los grupos radicales se multiplicaron desde los últimos años sesenta. En los Estados Unidos surgen en torno a la lucha por los Derechos Civiles y contra la Guerra de Vietnam, en Europa son sobre todo reacción contra la acomodación al *statu quo* de los partidos de izquierdas y los sindicatos. A los ojos de los más jóvenes, las expectativas de cambio, generadas durante el período de reconstrucción de Europa, parecen haber quedado en nada³³. De ese descontento surgen las protestas estudiantiles de París o Berlín, y las huelgas *salvajes*, esto es, las hechas al margen y aun en contra de los sindicatos en Gran Bretaña y también en Alemania. En este ambiente crítico no faltan quienes recurren a la acción violenta como medio de combatir al Estado. Así surgen en Italia las Brigadas Rojas y en Alemania, la Fracción del Ejército Rojo³⁴.

El activismo armado desemboca en atentados y atracos, y en homicidios indiscriminados. Así ocurrió con la Fracción del Ejército Rojo, por lo que son perseguidos, apresados en 1972 y recluidos en la citada prisión de alta seguridad, en espera del juicio. Se inició éste en mayo de 1975. En ese mismo mes pero de 1976, Ulrike Meinhof apareció estrangulada en su celda. El veredicto final del caso, suicidio, no satisfizo a muchos sectores de opinión. Casi un año y medio más tarde, el 18 de octubre de 1977, a la vez que un comando de la policía alemana liberaba en Roma un avión secuestrado por o en nombre de la Fracción del Ejército Rojo, aparecen, en Stammheim, Andreas Baader muerto de un disparo, Gudrun Ensslin ahorcada y Jan Carl Rasper con heridas de bala que causaron su muerte en el hospital al que fue trasladado. Sólo sobrevivió Imgaard Möller que había sido apuñalada. Nunca se aclaró lo ocurrido. La hipótesis oficial, suicidio colectivo cometido con la pistola oculta al parecer en un tocadiscos que Baader tenía en su celda, no resultó convincente. Las condiciones de alta seguridad de la prisión no hacían creíble que en ella pudiera introducirse un arma. La sombra del crimen de Estado, pues, nunca llegó a disiparse.

³³ Hay sin duda algo más: exigencias de otro modo de vida, menos dependiente del consumo, más atento a la ecología y capaz de reconocer el derecho de autodeterminación de los pueblos y la libertad individual en las opciones y preferencias sexuales, etc.

³⁴ En España la iniciativa más parecida a ambas es quizá el MIL, Movimiento Ibérico de Liberación, cuyo miembro más conocido fue Salvador Puig Antich.

Hasta aquí sucintamente lo ocurrido. Richter se interesa por todo el proceso. Reúne fotos forenses y policiales, recoge las de los periódicos y busca y encuentra fotografías personales, anteriores a la época activista de los fallecidos. Más de cien de esas fotos pueden verse en *Atlas*³⁵. A partir de ellas comienza a trabajar en la serie que no terminará hasta 1988. El proyecto concitó rechazos: la derecha lo calificó de duelo por los terroristas y la izquierda de endulzar y tapar la verdad de lo ocurrido. Las críticas subieron de tono cuando el MoMA adquirió los quince cuadros de la serie en 1995.

Conociendo qué piensa Richter de la ideología, es obvio que ni compartía ni apoyaba las ideas de la RAF. Pero medita sobre el acontecimiento en su conjunto porque le afecta y le preocupa. Ve como una decisión fatal la opción por la acción violenta: la considera brutal y a la vez autodestructiva. Le impresiona esta fatalidad que lleva al grupo de jóvenes a la muerte pero al mismo tiempo le conmueve la fe con que se entregan a la esperanza de vivir en un mundo diferente. El camino que tomaron era equivocado y carecía de salida, pero la motivación es comprensible y aceptable. El mismo año en que termina la serie anota en su diario: “la capacidad de creer es nuestra más alta cualidad y sólo el arte la lleva adecuadamente a la realidad. Pero cuando satisfacemos nuestra necesidad de fe con una ideología, cortejamos el desastre”³⁶.

Más tarde, en 1990, en entrevista de Sabine Schütz,

Siento simpatía por esas personas y por su desesperado deseo de cambio. Puedo comprender muy bien a alguien que encuentra a este mundo inaceptable. Ellos eran parte de un correctivo que ya no tendremos en el futuro. Encontraremos otro, otra aproximación crítica: menos sentimental y menos supersticiosa, más realista y no obstante más efectiva, espero³⁷.

La serie crece pues en una tierra de nadie, por no decir de una posición contradictoria entre la piedad hacia los jóvenes muertos y el convencimiento de

³⁵ Atlas, hojas 470-479. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas.17>, o5, 15

³⁶ Richter, G., op. cit., 170.

³⁷ Richter, G., op. cit., 208.

que el camino emprendido conduciría fácilmente a ese final, entre la admiración por la pasión utópica que poseían y el rechazo de los erróneos medios elegidos. En ese filo se mantiene la serie que, como repite el autor en distintas ocasiones, suscita preguntas que los cuadros ni pueden reponder ni lo pretenden³⁸.

Son obras, dice el propio autor, que ni siquiera han logrado dar nombre a los acontecimientos que trata. Su título, en efecto, es sólo una fecha. Como si fuera una muda invitación a recordar y a mantener viva la tensión, cognoscitiva y emocional, de la contradicción sin recurrir a soluciones fáciles. Tal vez por esto Richter vuelve en esta serie a la escueta gama de grises, como si su desnudez subrayara que en determinadas situaciones no cabe sino mantener viva la herida de la memoria.

La propuesta de archivo de Gerhard Richter es como se ve notablemente ambiciosa. Hay en él algo de autobiografía y a la vez un claro afán de conectar con un mundo cada vez más amplio y variado. Las dos dimensiones, estrechamente unidas, dan al archivo un valor operativo: actúa como un medio, más que de información, de *ósmosis*, porque el autor, a la vez que se deja *tocar* por el medio cultural, intenta modelarlo y modelarse a sí mismo de múltiples formas.

VI.

El archivo, particularmente el archivo fotográfico, en manos de artistas, puede poseer, como he intentado mostrar, enorme fecundidad. Puede señalar las nuevas cosas y nuevas palabras que se recortan en discursos que de un modo u otro influyen en nuestras vidas. Tal vez el ocaso actual de ciertos valores, como la igualdad y la solidaridad, señale nuevas formas de violencia que circulan libremente en discursos en los que el mercado se ha convertido en férrea autoridad y disciplina. En segundo lugar, el archivo puede hacer ver algo que la estructura de poder mantiene oculto y sólo se manifiesta a través de ciertos efectos que los centros de decisión no logran controlar. Es el caso del abandono a su suerte de determinadas zonas del planeta, una vez que las estructuras postcoloniales han asegurado cuanto en ellas haya de interés. Esta estrategia

³⁸ Richter, G., op. cit., 185-197.

geopolítica sin embargo no puede evitar la emigración masiva: sus imágenes visuales y las que la muertes y los naufragios hurtan a la vista (pero no a la fantasía) desmienten la expresión *efecto llamada* que va mucho más allá de los límites del eufemismo. Finalmente, proyectos como el de Richter invitan, más que pensar la contradicción, a sentirla en su dureza e irresolución, porque las soluciones precipitadas suelen ser falsas y promueven además el prejuicio y la exclusión. Kant ponía la clave de la Ilustración en la mayoría de edad de quien no teme pensar y decidir por sí mismo. Hoy tal vez haya que añadir una nueva exigencia: tratar de mirar las cosas con ojos que no sean los nuestros. No para conceder sin que medie crítica, sino para poder discutir acerca del mundo que compartimos y decidir a qué debería parecerse ese mundo y qué acciones deben emprenderse para ello³⁹.

³⁹ Arendt, H., "Cultura y política", Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura, ed. F. Birulés y A. L. Fuster, trad. E. Rubio García, Madrid, Trotta, 2014, 40-64.