

Archivos abiertos: sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern

Álvaro Fernández Bravo
New York University Buenos Aires / CONICET

Resumen

El archivo tiene un estatus complejo y ambivalente. Puede ser un instrumento al servicio del poder y también ser albergue de conocimiento potencialmente emancipador capaz de desestabilizar verdades establecidas. Este trabajo propone recorrer e interrogar los usos que algunas intervenciones del arte moderno y contemporáneo realizaron con el soporte archivo, pensado antes que como repositorio inmóvil de saberes, discursos y conocimientos, como una norma que regula un tráfico de bienes simbólicos. Mi lectura intentará reconocer al archivo como un soporte contingente, mutante y dinámico, y recorrer algunos de los usos que el arte moderno y contemporáneo, en particular la fotografía y algunas zonas adyacentes han realizado con él.

ARCHIVO – ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO – CHRISTIAN BOLTANSKI – OSCAR MUÑOZ – GRETE STERN

El archivo tiene un estatus complejo y ambivalente. Puede ser un instrumento al servicio del poder y también ser albergue de conocimiento potencialmente emancipador capaz de desestabilizar verdades establecidas. Este trabajo propone recorrer e interrogar los usos que algunas intervenciones del arte moderno y contemporáneo realizaron con el soporte archivo, pensado antes que como repositorio inmóvil de saberes, discursos y conocimientos, como una norma que regula un tráfico de bienes simbólicos, como “la ley de lo que puede ser dicho” en palabras de Foucault (1985: 219). Esta noción privilegia una lectura del archivo no como depósito, espacio estático y de acumulación sino como lugar de intervención y régimen de administración, es decir como “sistema de funcionamiento”. ¿Qué significa “la ley de lo que puede ser dicho”? Creo que esta noción privilegia una lectura del archivo como dispositivo de intervención y régimen de administración, incluso como una máquina contrahegemónica.

Mi lectura intentará reconocer al archivo como un soporte contingente, mutante y dinámico, y recorrer algunos de los usos que el arte moderno y contemporáneo, en particular la fotografía y algunas zonas adyacentes han realizado con él. Contra la idea del archivo como superficie pétrea y maciza, el arte contemporáneo vindica usos estratégicos del archivo como instrumento de horadación, como ruina y colección de fragmentos e incluso de materiales de descarte, a menudo empleado para descomponer memorias establecidas y alterar su fisonomía.

La relación del arte moderno con el archivo es bastante frondosa y sabemos que las vanguardias históricas y el constructivismo ruso apelaron al archivo de distintas maneras. También en las vanguardias latinoamericanas se reconocen usos del archivo, como por ejemplo en el modernismo brasileño, que acudió a archivos etnográficos para abastecer algunos de sus textos centrales. En línea con la hipertrofia contemporánea de la memoria (Huyssen 2003), textos, filmes y obras latinoamericanas recientes recuperan asimismo materiales archivados o descartados (fotos, documentos, imágenes) y los emplean para componer instalaciones, libros y objetos de cultura visual. Hay un tráfico hacia el archivo y entre archivos de diferentes valuaciones. En el arte contemporáneo el archivo ha retomado impulso y presencia como cantera material (Foster 1997; Guasch 2011).

Me interesa por lo tanto pensar al archivo como “zona de tránsito” y conjunto inestable, con algunos brillos más incandescentes y otros más opacos, un dispositivo capaz de alterar su perímetro, contenido, formación y dimensión antes que como salvaguarda y locus de reserva inmóvil. Los tres casos en los que me concentraré en esta presentación, la instalación “Migrantes” del artista francés Christian Boltanski, las obras “El puente” y “Archivo porcontacto” del fotógrafo colombiano Oscar Muñoz y algunas fotografías de Grete Stern, comparten una relación con la “zona de tránsito”: inmigración, hotel, puente y viaje aluden a desplazamientos y mediaciones, asociados con ciertos usos del archivo recorridos por estos

artistas. Grete Stern, considerada como “artista migrante” (Bertúa 2013) viajó entre Alemania y la Argentina y luego dentro del país para tomar algunas de las fotografías que veremos en esta presentación.

La noción de archivo formulada por Foucault supone al archivo no como colección de evidencias detenidas (cuerpos, documentos u objetos) sino cómo régimen discursivo. Me interesa aquí el término “régimen”, ya que enfatiza la condición móvil del archivo, su afinidad con el movimiento, tal como lo intervienen algunos artistas modernos y contemporáneos. Por otra parte, vale señalar un desvío en mi lectura de las hipótesis de Foucault que resultan fuertemente ancladas en el soporte lingüístico documental escrito y también en la regularidad (norma, ley). Mi trabajo en cambio recorre intervenciones sonoras, cultura visual y objetos y el uso de esos soportes para disturbar la regularidad que opone el archivo al diccionario o al inventario, justamente por su condición expansiva, infinita, inabarcable, desmesurada.¹

La emergencia de la imagen como soporte para una investigación especulativa (Hal Foster 1996; Stafford 1991) ubica a la cultura visual en una posición equiparable o desafiante de la hegemonía de la letra impresa (la línea) e incluso la presencia de voces y cosas como objetos para explorar el problema del archivo, se aleja del predominio de la palabra escrita y el documento como insumos dominantes y hegemónicos en las humanidades. Al mismo tiempo esta posición desplaza al archivo a una proximidad con un régimen anómico, discontinuo, intervenido y heterogéneo; antes que como ley o norma, los archivos abiertos desafían las normas establecidas interrumpiéndolas, realizando orificios: refieren lo que no está, lo que se ha ido y lo convocan para intervenir el presente y disputar las memorias establecidas. Mi interés en esta oportunidad se mueve por lo tanto hacia los regímenes escópicos y visuales, hacia los registros sonoros y táctiles y hacia la cultura material que emplearon los artistas que estudiaré para intervenir el archivo (Buchloh 1999; Jay 2003).

Me interesa también señalar una distinción entre el régimen archivo y el orden biblioteca o inventario, a pesar de su aparente parentesco. Próximo a la economía del inconsciente y pensado como un lugar exterior a la memoria, un “espacio de consignación” como lo define Derrida (1995), el archivo funciona bajo una lógica “más intuitiva que destructiva” (Foster 2004: 5). Como el inconsciente y por su vínculo con el trauma, el archivo puede ser un espacio externo de locación de memorias traumáticas, análogo a la pizarra mágica de la teoría freudiana. Tanto Walter Benjamin como Aby Warburg, quienes primero apelaron al dispositivo-archivo en el contexto traumático del nazismo, pero también los archivos etnográficos, buscaron “adueñarse de un recuerdo tal como relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin 1969: 255).

Quiero intentar articular mi reflexión sobre los archivos abiertos en una relación muy próxima con los objetos que propongo analizar. El título de mi ponencia alude entonces a la apertura como un gesto que desafía aquello que Derrida denominó la “función arcóntica” del archivo (Derrida 1995: 11). Frente a su marca de consignación y a la pulsión archivista como “arcón de la memoria”, algunos artistas-archivistas han intervenido para abrir y recuperar del espacio umbrío del archivo los materiales que estaban en él alojados, capaces incluso de desestabilizar la memoria. El mismo acto de abrir y extraer puede pensarse como un “hacer visible, tangible o audible” algo que estaba oculto, secuestrado. Una “estética de emergencia” – para emplear los términos de Reinaldo Laddaga– vincula al arte con el archivo en el sentido de un objeto extraído y ex puesto (Laddaga 2006). Como observa Hal Foster “this move to turn ‘excavation’ into ‘constructions’ is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic” (2004: 22).

El gesto arqueológico de excavar no sólo desafía la estabilidad de la memoria sino que tiene a su vez consecuencias sobre el régimen temporal del archivo porque “hace presente” y actualiza la condición de los objetos expuestos al ponerlos en relación con la contemporaneidad (Foster 2004; Hartog 2003). También por su economía temporal análoga a la del trauma, el archivo regresa y conecta tiempos heterogéneos entre sí. Los materiales convocados tienen un

¹ El archivo aparece entonces más como máquina que como resultado: máquina horadada, como la fotografía con la que tiene un vínculo de proximidad. Su función de máquina o superficie de horadación lo vuelve apto para ser ocupado, sustraído e intervenido en el arte contemporáneo (Enwezor 2008).

eco con el horizonte de actualidad en el que fueron extraídos a través de la intervención del artista. Si la imagen siempre conecta dos tiempos desiguales (Nancy 2005; Didi-Huberman 2000), la intervención anarquivística resuena en el presente, establece nuevos vínculos entre el pasado y el ahora y redefine el sentido del objeto extraído del archivo, asignándole una temporalidad contemporánea y empleándolo para horadar los contornos de la memoria.

Un arte de la mediación: instalaciones sonoras

Comenzaré entonces con lo que llamo esculturas sonoras y me centraré en la instalación “Migrantes”, una intervención que apeló a material del archivo del Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires y que montó Christian Boltanski en el mismo sitio del Hotel (hoy Museo de la Inmigración) en el año 2012.

Boltanski es uno de los más destacados artistas contemporáneos y su obra es citada y discutida por numerosos especialistas en arte contemporáneo como Anna María Guasch, Benjamin Buchloh y Hal Foster.² Su trabajo con fotografías, objetos de la industria cultural como recortes, ropa usada, álbumes fotográficos familiares o cajas de galletas reformula una noción de archivo que también se verifica en la obra montada en Buenos Aires y que guarda relación con los “materiales de descarte” empleados por Muñoz o las piezas de artesanía indígena fotografiadas por Stern.

En primer lugar resulta interesante detenerse en el montaje de la obra “Migrantes” tal como fue articulada en un espacio que si bien ha devenido en museo, fue en rigor un centro de alojamiento y procesamiento de personas inmigrantes, inaugurado en 1912 por el presidente Roque Sáenz Peña y que se mantuvo activo hasta el año 1953. El Hotel de los Inmigrantes atravesó entonces funciones como centro de alojamiento y recepción de inmigrantes, archivo, museo y, con Boltanski devino en “obra”. Boltanski empleó al edificio mismo como material de la instalación y se valió de la totalidad del predio, incluyendo el archivo ubicado en el subsuelo de la institución, para escribir el guión de la muestra. Empleó así la arquitectura y apeló al estado ruinoso y descuidado del inmueble, hoy en proceso de remodelación, para producir un efecto. Boltanski, como muchos artistas contemporáneos, aprovechó los detritos, el polvo y el abandono que caracterizan algunos edificios públicos argentinos como material para su obra.

A continuación dos imágenes: una imagen del Hotel de Inmigrantes c. 1930 y una imagen de la entrada a la instalación de Boltanski en 2012, tomada del sitio <http://boltanskibas.com.ar/vtour/Migrantes/>

² Mi interés por “Migrantes” parte de una instalación de Janet Cardiff titulada “The Forty Part Motet” (2001) que pude visitar en el MoMA en NY hace algunos años y luego en el Instituto de Arte Contemporáneo Inhotim, MG, Brasil, donde también había sido montada. La obra consiste en 40 parlantes con voces grabadas en la Catedral de Salisbury que interpretan “Spem in Alium” de Thomas Tallis, una composición coral de 1573. El efecto del sonido es conmovedor, como si fuera una escultura sonora y apela, como intentaré demostrar, a un recurso de archivo para actualizarlo, sacarlo del pasado y hacerlo presente. La partitura de la obra coral, el espacio donde fueron grabadas las voces y su montaje en otros espacios diferentes como museos o centros culturales tiene ecos con algunas de las instalaciones y muestras que voy a explorar en mi trabajo que también mantienen relaciones con el espacio, el lugar y las imágenes o sonidos que emplean para producir sentido.



Como señala Diana Weschler, curadora de la exposición, “Migrantes” se apoyó en elementos provistos por los curadores pero básicamente en el archivo del Hotel y se ajusta a la noción de postproducción (Bourriaud 2009): el artista actúa como curador y manipulador de materiales ajenos y la obra resulta un objeto donde la función autor resulta devaluada. Luego de ser manipulados y montados para reconvertirlos a partir de un uso distinto, los objetos extraídos del archivo cambian de función o, como en este caso, al archivo mismo transformado en instalación. Si, digamos, una fotografía es empleada para aludir una cosa distinta de su referente, que resulta despojada de nombre y es exhibida junto a muchas otras fotos anónimas, la acción de desarchivar altera, por el uso dado a la imagen, la propia naturaleza de la imagen. Todas las obras que examinaré, tanto de Boltanski como de Muñoz y Stern, apelan a materiales

ajenos, sometidos a un tipo de montaje que “construye” y “modifica” su sentido a partir del nuevo contexto al que se han abierto.

Sabemos desde Warburg y Benjamin que la irrupción de la técnica en el mundo del arte y en particular la reproductibilidad (de la cual la reproductibilidad sonora es otro soporte con funciones análogas) tuvieron un impacto significativo tanto en la captación como en el archivo y la multiplicación de “ejecuciones” de un acto que antes era único e irrepetible. La grabación sonora opera en este sentido de un modo simétrico a la foto.

El aspecto sobre el que me interesa detenerme aquí son los registros de voces que enuncian datos de los inmigrantes como sus nombres, edades, profesiones y fecha de arribo al Hotel y al país, compilados para formar un continuo en el que se reconocen algunos nombres y sobre todo las diferentes lenguas y acentos de los hombres y mujeres que eran recibidos en ese espacio del puerto de la ciudad y alojados en él durante algunos días (en la mayoría de los casos, 3 días). La lengua, la pronunciación y la enunciación operan como un fondo que acompaña la contemplación del predio. El Hotel y su archivo recobran mediante la instalación su condición de “zona de tránsito” –no sólo de tránsito físico, sino también de tránsito identitario.

Vimos antes una imagen del Hotel cuando funcionaba como centro de recepción de inmigrantes.

Si entramos en el sitio web de la muestra podremos reconocer la función del sonido que acompaña a los visitantes y permite oír las “voces” de los inmigrantes declarando los cinco elementos que definen su identidad: nombre, edad, lugar de origen, profesión y fecha de llegada a Buenos Aires.³

El Hotel funcionaba como una dependencia burocrática estatal e incluía una oficina de empleos, una enfermería, así como los registros de donde se tomaron los datos que empleó Boltanski para realizar para su obra. No existían entonces sistemas de grabación sonora disponibles y las personas alojadas en el Hotel tan solo declaraban por escrito los datos que se escuchan en la instalación. Por lo tanto la obra se vale del archivo pero añade un suplemento acústico ausente en la documentación; emplea el archivo como punto de partida (vestigio, huella; Ricoeur 2004) para construir un registro sonoro conjetural. La colaboración de hablantes contemporáneos permitió crear este registro ficticio, en el que por otra parte una misma persona lee en su lengua materna (escuchamos en este fragmento griego y alemán, pero hay otros registros en italiano, árabe, español, vasco, gallego, portugués, guaraní y ruso) los datos de varias personas.⁴ Las lenguas que se escuchan en la lectura reflejan los cambios en la demografía de la inmigración, que incrementó a partir de la década de 1920 el flujo de personas provenientes del Imperio Otomano (griegos, sirio libaneses, árabes) y centroeuropeos (polacos, rusos), sumados al más tradicional flujo español e italiano, así como una creciente presencia de inmigración latinoamericana (guaraní y portugués) (Devoto 2003).

La declaración en respuesta a un interrogatorio que los registros sonoros *montan* (en un sentido teatral y como montaje sonoro) hablan del vínculo del archivo con dispositivos de control social y registros que han sido estudiados en relación con la fotografía a partir de la relación entre cuerpo y archivo (Sekula 1986). Si la fotografía fue empleada como registro de archivo corporal y facial, la voz añadida en esta instalación y la lengua hablada de los inmigrantes crea un efecto complementario a la imagen. El acento, el idioma y los datos leídos: nombre, edad, lugar de origen, profesión y fecha de llegada, indican todos una transición de un estado (extranjero) a otro: el de habitante y eventualmente ciudadano de un nuevo país. Aunque sabemos que el “cambio de identidad” –la adopción de la ciudadanía– ocurrió en rigor en menos de la mitad de los inmigrantes llegados al país, el período comprendido en la obra por las declaraciones de los inmigrantes (aproximadamente desde la década del 20 hasta 1950) y el contexto internacional previo a la Segunda Guerra Mundial, favorecieron la instalación (y eventualmente la adquisición de ciudadanía) de un porcentaje relativamente alto de los inmigrantes llegados.

El efecto sonoro recupera así un momento clave, equivalente al *punctum* fotográfico: se trata del momento que enfrenta al inmigrante con la autoridad estatal y donde declara su

³ <http://boltanskibas.com.ar/vtour/Migrantes/>

⁴ Sobre la noción de persona y la ciudadanía véanse Roberto Esposito, *Tercera persona* y Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*.

identidad. *Ante la ley*, luego de un viaje en barco, esas personas decían quiénes eran y quiénes (quizás) estaban dejando de ser. Esa identidad, en el mismo momento de ser declarada, comienza acaso a desvanecerse. El sujeto ha llegado a su destino y sus rasgos personales anteriores comienzan en ese momento a ser reemplazados por los de su nuevo destino. Lengua, profesión, edad (el paso del tiempo) e incluso el nombre, serán alterados y van a adquirir nuevos rasgos. El lugar de origen tal vez sea reemplazado por el lugar de destino.

La obra incluye también camas, cunas, y el mismo espacio del Hotel, en estado de conservación bastante regular como componentes que contribuyen a crear una atmósfera vagamente fantasmal. La instalación recupera el espacio y de algún modo invita a reflexionar sobre la experiencia migratoria, como sabemos un fenómeno central en nuestra contemporaneidad, aunque en la Argentina el momento pico haya ocurrido incluso antes de que el Hotel fuera empleado con ese propósito, hace más de cien años.

Las voces superpuestas enunciando los nombres individuales, edad, profesión y fecha de llegada a la Argentina en diferentes idiomas pierden en la instalación la propia subjetividad, o más bien la diluyen en un continuo que acompaña al espectador mientras recorre los cuartos del Hotel, iluminados con focos colgantes y humo. La presencia de abrigos, camas, cunas y objetos de uso cotidiano de los que el artista se valió en otras obras, plantean una desacralización o desaturación de la obra de arte, compuesta con cosas comunes para referir la memoria y aquello que los inmigrantes dejaron atrás al llegar a nuestro país.

¿Cuál es la contribución de la obra al problema del “migrante”? ¿Qué saber o qué preguntas nos plantea esta muestra y cómo contribuye el registro sonoro a la experiencia del espectador? Creo que son las lenguas del archivo las que resultan convocadas, “hechas presentes”; esas lenguas silenciosas, sustraídas (incluso borradas) son “actuadas” y actualizadas para adquirir eco y recuperar una dimensión sonora que habían perdido, silenciadas en el repositorio documental. “Hacer hablar al archivo” podría pensarse como uno de los efectos de esta obra que recupera (ficcionalmente) la voz del migrante y nos sitúa en una posición simétrica a la de quienes llegaban a la Argentina, expuestos a una lengua y una cultura desconocidas. La instalación vuelve “físicamente presentes” a los inmigrantes (o a sus fantasmas) y expone al espectador a un extrañamiento lingüístico equivalente al atravesado por los inmigrantes al momento de su llegada.

La heterogeneidad de las lenguas y acentos y su fusión en un continuo murmullo (Foucault 1985: 220) envuelven al espectador que acaso intenta descifrar algunas de esas palabras montadas siempre en dos lenguas superpuestas (griego y alemán, español y vasco, español y guaraní, italiano y ruso). Es posible pensar en la dificultad de los oficiales aduaneros para entender a esos individuos, lo que derivó en muchos casos en cambios de nombre o distorsiones de los apellidos. Esta superposición de voces y su deformación puede compararse con procedimientos de borramiento de la imagen fotográfica a los que también apela Boltanski en algunas de sus obras y que refieren una ambigüedad del uso del archivo que apela tanto a una capacidad mnemónica como a funciones amnésicas o, como señala Derrida, es cómplice del olvido por su parentesco con el mausoleo y el cementerio.

No obstante, aunque la obra de Boltanski alude a la muerte, parece indicar también la llegada a un nuevo país y la apertura de una nueva etapa. Los nombres, edades, profesiones y fechas de llegada indican una cesura temporal y un tiempo que queda atrás. Sacar esos nombres y asignarles una voz es un modo de revivirlas, de convocarlas, de darles una vida contingente y provisoria.

Pero quizás lo más relevante de “Migrantes” sea el reemplazo del museo por una experiencia que lo excede y lo desplaza. Boltanski señala en su libro *Vidas posibles de un artista* que “la cuestión del museo es que, tal como en una biblioteca o en un diccionario, lo que se encuentra allí ya no son las obras. En mi trabajo, las obras hablan entre sí cuando hago una exposición, hay todo un espacio a construir; el espectador entra en algo, no se trata de mirar un cuadro, él está en el interior del cuadro” (Boltanski y Grenier 2011: 175).

Del mismo modo, el Hotel de los Inmigrantes permite recuperar una atmósfera hecha con sonido (además de luz, humo y objetos). El sonido de las voces y los datos de identidad de cientos de inmigrantes son “actuados”, “montados” en un sentido teatral, al ser hablados por hablantes nativos que leen la información de esas personas. Y con ese recurso, el archivo se

distingue del inventario, el diccionario o la biblioteca: es un orden más inestable, poroso y abierto, empleado para “imaginar” y reponer (en este caso las voces ausentes) y en un punto límite también distorsionar la evidencia histórica. Podría pensarse, como sugiere Boltanski, que ese tránsito entre identidades implica contingencia, un pasaje de resultado incierto y cierta inestabilidad recuperada en la instalación. Hay sobre todo una pérdida, asociada al paso del tiempo y al mundo abandonado, consignada sin embargo en el archivo y que al abrir el archivo queda expuesta, gana audibilidad, sonido, acento, “extranjería”.

El inconsciente de una foto (sobre las protografías de Oscar Muñoz)

La obra del fotógrafo y artista colombiano Oscar Muñoz es el siguiente objeto en el que quiero detenerme. Muñoz pertenece a la vanguardia de Cali y se convirtió en un reconocido artista visual de proyección internacional. Su obra está siendo exhibida en ese momento en la Fundación Daros de Río de Janeiro y ha recibido una atención creciente en el mundo del arte contemporáneo. El año pasado se exhibió en el Malba su serie Protografías, un conjunto de intervenciones a partir del soporte fotográfico que, de un modo que tiene ciertas analogías con la obra de Boltanski y con el problema de los archivos abiertos, propone una lectura y una intervención a partir del soporte fotografía-archivo. Como en todos los casos que analizaré, Muñoz abre el archivo para explorar aquello que lo rodea, para alterar su funcionamiento al extraer los objetos que el archivo alberga y poner en actividad los ecos que se proyectan desde su interior. También postula una teoría del archivo y el tiempo.

Voy a concentrarme en dos obras: “Archivo porcontacto” (2004) y “El puente” (2008), exhibidas en el Malba, Fundación Costantini de Buenos Aires. En los dos casos el material empleado son fotos compradas a fines de los años 70 a fotógrafos ambulantes populares – denominados en Colombia “fotocineros”. A partir de ese archivo anónimo, Muñoz establece regularidades, relaciones y descubre algunas repeticiones y constantes. Según declara, su intervención compone “una fotografía del cuerpo social”. No obstante, el archivo, en este caso un archivo popular y comercial, funciona como palanca para especular sobre la subjetividad colectiva y la supervivencia de las imágenes.⁵

La foto tiene una relación compleja y extensa con el archivo. Pensada como un dispositivo que “captura el tiempo” y lo recorta, más que conservarlo lo distorsiona. Antes que preservar, la fotografía extrae un episodio del flujo temporal: sustrae y expropia (Enwezor 2008) y, como observaba Kracauer (2008), eterniza el presente. Los años 70 quedan así fijados como una mancha que se extiende sobre la superficie del río.

Los materiales empleados por Muñoz merecen algunas palabras. Se trata de fotografías comerciales, de escaso “valor estético”, rescatadas antes de su probable desaparición y reconvertidas en material para su obra. Como muchos otros artistas y pensadores relacionados con el archivo, Muñoz recupera material de descarte asociado con los sectores “bajos”. Lo mismo vimos en Boltanski, que apeló a los archivos del Museo con los datos básicos de los inmigrantes, o a mobiliario y ropas de escaso valor económico, materiales “comunes” empleados para componer su instalación.

El uso de materiales de la industria cultural, indica una función característica del arte contemporáneo, de la postautonomía (Ludmer 2010) y la posproducción. Se trata de fotos comerciales tomadas todas en el puente Ortiz del centro de Cali, que fotógrafos tomaban para luego intentar vender a los transeúntes que circulaban por ese espacio característico de la ciudad. Con esas fotos Muñoz recupera pero también altera la memoria: se apropia de rostros y cuerpos comunes y con ellos “compone” un cuerpo social congelado en un momento de la cultura de masas, cuando los fotógrafos ambulantes retrataban y vendían esas imágenes antes del advenimiento de la fotografía digital. El conjunto evoca los archivos anónimos de Gerhard Richter o los paneles de Hannah Hoch: pero sobre todo resulta interesante el acto de recuperar un archivo en riesgo de pérdida, para extraer y recortar imágenes y reincorporarlas en otro conjunto: un archivo abierto y expuesto, itinerante y contingente. Esto se ve con mayor claridad

⁵ <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/archivo-porcontacto.html>

en la segunda instalación. La imagen que vemos a continuación, tomada del sitio web de Oscar Muñoz, permite apreciar a un transeúnte anónimo atravesando el puente Ortiz.



“El puente”, como “Migrantes,” apela a un edificio público –el puente Ortiz, construido en el siglo XIX por el sacerdote homónimo– y lo interviene. La obra consiste en la proyección sobre el agua del río que corre debajo del puente de algunas de las fotografías que Muñoz seleccionó y con las que armó pequeños conjuntos. Al intervenir el puente, Muñoz ilumina la misma “función puente” que las fotografías de algún modo refieren. Puente entre el presente y el pasado, puente intersubjetivo entre individuos anónimos, espacio de cruce por donde “pasa” el tiempo y puente que conecta dos áreas de la ciudad de Cali entre sí. No obstante, al proyectar las imágenes no sobre el puente en el que fueron tomadas sino sobre el agua del río Cali, desplaza la atención hacia el devenir, el flujo irreversible del tiempo y la delicuescencia de la imagen, que no permanece sino que se disuelve por el paso del agua. Al emplear el agua, materia frecuente en otras instalaciones de Muñoz, evoca tanto la memoria (acuática) como el paso del tiempo pensado a partir de un torrente líquido.

Al actualizar imágenes de rostros y cuerpos de habitantes de Cali y desposeerlos de sus rasgos individuales, al mismo tiempo los integra en un colectivo anónimo, les quita y les restituye subjetividad.

La organización (o montaje) añade nuevos sentidos y en rigor “altera” el significado original de esas imágenes, las integra a un contexto aparentemente igual, aunque treinta años más tarde, cuando ese mismo contexto, como observa Muñoz, ha cambiado (“donde antes había un edificio, ahora hay un parque”). La obra plantea así una reflexión sobre el paso del tiempo a partir del soporte acuático, frecuente en otras obras de Muñoz. El agua, empleada para revelar fotografías también puede desdibujar la imagen o alterar su nitidez.

En la instalación “El puente” la proyección de las fotos sobre el río que atraviesa el puente donde fueron tomadas las fotografías parece una cita de Heráclito: nunca se baña dos veces en el mismo río. Del mismo modo, las imágenes sobre las que trabaja Muñoz cambian a partir de su exhibición e integración a un conjunto abierto, recuperado, expuesto y ahora vivo.

También de un modo que permite compararlo con Boltanski, “El Puente” emplea la ciudad como soporte, sale del museo, se integra en el espacio público e invita a pensar sobre él. Al proyectar las fotos sobre el río y recuperar el puente como lugar de la memoria colectiva caleña, la obra actúa fuera del museo y emplea un archivo para recuperar y proyectar sobre la superficie del río que da nombre a la ciudad las imágenes de los transeúntes. El puente es una “zona de tránsito” y el archivo fotográfico suministra material para alterar no sólo la memoria colectiva, añadiéndole imágenes de habitantes anónimos, despojados de nombres o referencias individuales. También la destruye al alterarla. Las fotos carecen de nombres, fechas o referencias subjetivas y la identidad de los rostros y los cuerpos, al ser integrada en ese “cuerpo social colectivo” también borra la individualidad y desdibuja los contornos de cada sujeto. El arcón ha sido abierto y el archivo utilizado para reescribir y reinscribir los cuerpos en la superficie de la ciudad contra la cual aparecen recortados.

Los cacharros de Grete Stern

El último caso en el que me voy a detener es el de Grete Stern y voy a continuar retrocediendo hacia atrás en el tiempo, primero con algunas escalas en los años 60 para terminar en 1943, año en que se publica un libro con imágenes de “cosas” realizado por Stern y Horacio Coppola: *Huacos: Cultura Chimú* (Buenos Aires: De la Llanura). Como sabemos, Grete Stern llegó a la Argentina en 1935 luego de participar como docente en los talleres de la Bauhaus en Berlín y haber iniciado su trayectoria como fotógrafa. Ese mismo año realizó en los salones de la revista *Sur* una exposición de fotografías junto a su esposo, el fotógrafo Horacio Coppola. Hoy es considerada la primera exposición de fotografía realizada en el país (Príamo 2005: 35; Romero Brest 1935). En 1936 se instaló definitivamente en nuestro país.

El caso que me interesa es una muestra (sigo así algunas de las pautas sugeridas para este simposio) que la artista realizó en el Centro Cultural General San Martín en 1965, titulada “Aborígenes del Gran Chaco”. Como dice el título de mi presentación, luego del sonido y la imagen, quiero terminar con las cosas y su lugar en el archivo del arte moderno. Me concentraré entonces en la cultura material, los objetos y en particular la alfarería indígena fotografiada por Stern.

Dice Luis Príamo que “Grete conoció el Gran Chaco en 1958, cuando fue convocada por la Universidad Nacional del Nordeste para tomar fotografías de la vida y las costumbres indígenas para la Escuela de Humanidades, ubicada en Resistencia. La universidad planeaba crear un archivo y un museo etnográfico regional y requirió el trabajo de la fotógrafa con vistas a la constitución de un fondo gráfico inicial para el museo y archivo, según lo expresó la resolución del rector, Oberdán Caletti” (Príamo 2005: 36).

Las imágenes exhibidas en “Aborígenes del Gran Chaco” integran ahora un libro donde se recupera una peculiar intervención sobre la memoria colectiva, realizada durante la residencia de Stern en la Universidad Nacional del Nordeste, donde permaneció como profesora visitante en 1959-60 (Stern 2005 [1971]). Ella aprovechó el tiempo que permaneció en Resistencia para viajar por la región y fotografiar principalmente indígenas tobas, pilagas y de otras etnias en viajes por Chaco, Formosa y Salta. Posteriormente, en 1964, regresó y tomó más fotografías. Expuso el conjunto de imágenes en el Museo de Arte Moderno, ubicado entonces en el Centro Cultural San Martín, y quisiera tomarlas para explorar un aspecto de lo que muestran: las cosas

y su relación con los archivos abiertos. El título completo de la muestra es “Relato fotográfico de un viaje. Sobre la vida y artesanías de los aborígenes del Gran Chaco”.⁶



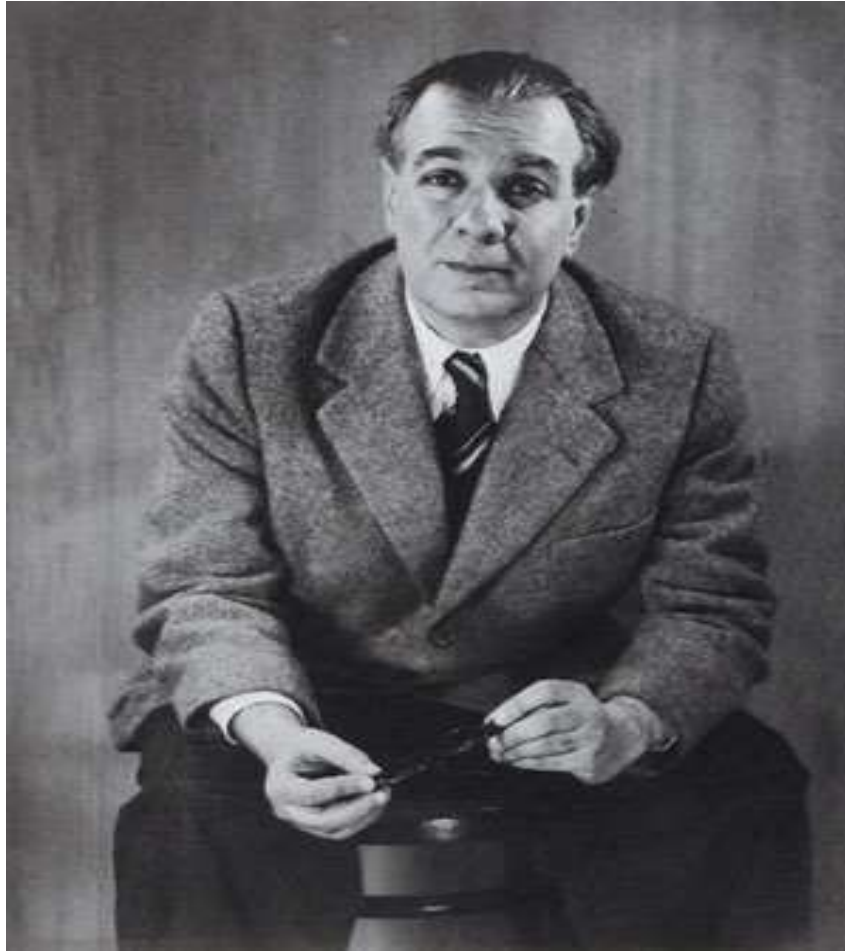
⁶ Podría pensarse en el libro editado a partir de las fotos de Stern en la tradición de los libros fotográficos de Christiano Júnior, *Vistas y costumbres de la República Argentina* (1880) o de Ernesto H. Schlie, *Vistas de la provincia de Santa Fe: 1888-1892* (1892).



¿Qué podemos leer en estas imágenes y cómo relacionarlas con el archivo? Quisiera pensar en la fotografía de Stern como un tipo peculiar de intervención y vincular su poética con la Bauhaus, con la que la fotógrafa tuvo estrecho contacto antes de salir de Alemania con el advenimiento del nazismo. Bauhaus ha sido recientemente recuperada por Hal Foster y Jacques Rancière a partir de su trabajo con los objetos y para explorar otras aproximaciones a la relación entre obra de arte, archivo y museo. Como sabemos, Bauhaus no sólo construyó edificios y trazó una estética definida, sino que también prestó atención al diseño y produjo numerosos objetos de uso cotidiano.

Si el museo, como señalaba Adorno, separa al arte de la vida (1981), Bauhaus procuró responder a esa división con una expansión del diseño al mundo cotidiano y una valorización del universo de lo común. Las cosas sobre las que Bauhaus concentró su atención, fueron pensadas a partir de una problematización del “valor de uso” que pone en crisis algunos de los conceptos asociados con la obra de arte autónoma. Lo que Hal Foster denomina “dialéctica entre reificación y reanimación” de la obra de arte en el marco de los debates acerca del impacto del museo como cementerio del arte, aparece aquí en la atención por el mundo del Gran Chaco, en particular a las prácticas de diseño y construcción de cultura material asociadas con la vida cotidiana (Foster 2002: 94; Rancière 2007).

Stern, según podemos reconocerlo en la primera serie de imágenes, se interesó por el mundo cotidiano de los indígenas chaqueños y las cosas producidas por los habitantes de la región. Muchas de las fotos son de mujeres produciendo tejidos, vasijas y utensilios. Lejos de todo valor de culto, como otras fotografías de Stern donde incluso los rostros, como el de Borges que fotografió en 1951, resultan desprovistos de toda connotación emocional, convertidos en cosas con un relieve donde sus rasgos materiales adquieren prominencia.



Borges por Grete Stern, 1951.

Por su interés en el diseño y en el uso, Bauhaus cuestionó cierta carga mnemónica asociada con la obra de arte y privilegió una intervención activa donde la rigidez de la memoria fue reemplazada por un uso desmitificador que privilegió otros usos (y consumo) por afuera del museo. El diseño ocupó entonces una función importante como dador de significado y puso de relieve nuevos atributos para las cosas, pensadas como objetos de arte. La cosa, de acuerdo con Heidegger, tiene un valor específico asociado con su etimología griega, superviviente en el alemán *das Ding*, aquello que reúne a la comunidad. ¿Qué saber albergan las cosas y cómo pueden ser empleadas a la manera de archivos de conocimiento, espacios para albergar saberes, repositorios de información? En algunas de estas imágenes tomadas por Grete Stern durante su permanencia en el Chaco y en sus viajes posteriores es posible reconocer ciertos rasgos de una fotografía que dirige su atención, como señaló Luis Príamo, al mundo de lo cotidiano.

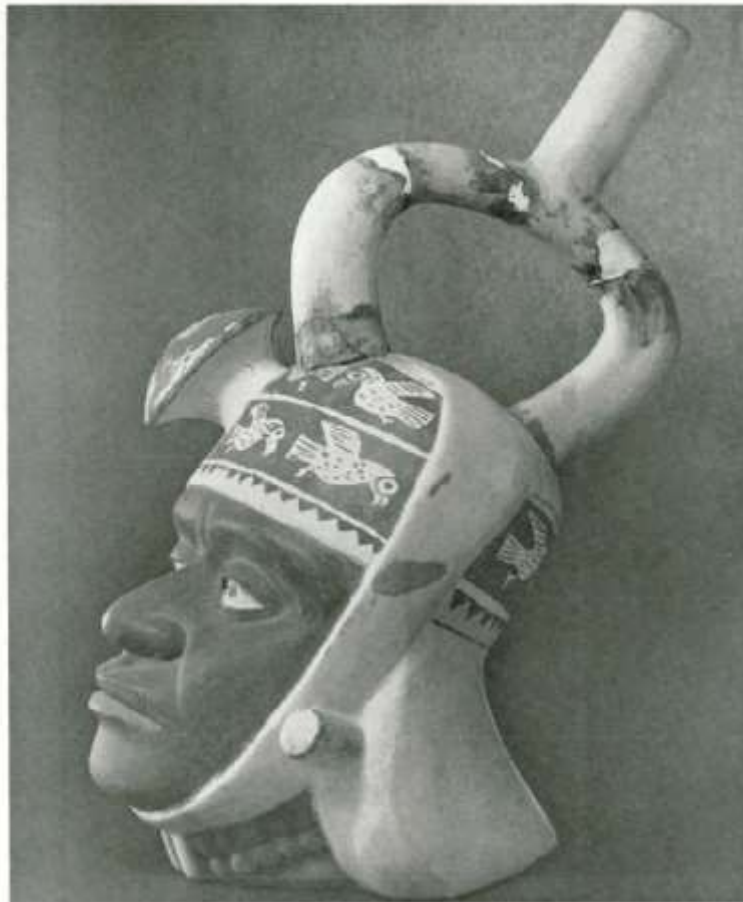
Quiero terminar entonces con una intervención que permite reconocer la tensión que intenté ilustrar entre museo y archivo a partir de los dos libros de fotografías titulados “Huacos” que Stern realizó con su entonces marido, Horacio Coppola, en el año 1943. Estas fotografías se diferencian de las del Chaco, que formaron parte de un reportaje de cierto peso social, desde el ángulo de la composición, ya que Stern siempre prefirió mantenerse fiel a su maestro de Bauhaus, Peterhans, que sostenía que la toma debía componerse mentalmente, antes de apretar el disparador: en el ojo, no en el visor de la cámara (Príamo 2005: 38).

Sigo entonces con los cacharros, las cosas o “huacos-retratos”, como los llamó Antonio Berni según recuerda Raúl Antelo en un artículo reciente (Antelo 2008). Los huacos ilustran una operación que, de un modo que guarda analogías con las relaciones con el archivo ejecutadas por Boltanski y Muñoz, establece una mediación y emplea cosas archivadas para componer un nuevo conjunto. En este libro Stern y Coppola extraen objetos archivados en dos museos argentinos, el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires y el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, y por medio de la técnica fotográfica les dan un nuevo estatuto.

La operación de extraer del museo, donde la mayoría de las piezas no estaban expuestas, los huacos de la cultura Chimú, plantea otra relación entre arte y archivo donde el museo, pensado como depósito estático, resulta intervenido, “vaciado”, sustraído de objetos que a su vez fueron sustraídos por los huaqueros de sus repositorios andinos. Las piezas resultan integradas al régimen de la reproductibilidad técnica y publicadas en un libro de fotos. Stern, “artista migrante” como la definió Paula Bertúa (2013), interviene junto a Coppola para mover y transportar los huacos fuera de la economía del museo para integrarlos en un archivo fotográfico y editorial “abierto” que multiplica y emancipa a los huacos-retratos de su aura cultural.

Aunque los libros editados por Ediciones de la Llanura, la editorial fundada por Horacio Coppola junto a Luis Baudizzone, contienen prefacios con información etnográfica sobre el grupo chimú, el valor exhibitivo y la estética ascética de Coppola y Stern despojan a los huacos de toda referencia inmediata. Aparecen desnudos, distantes, cosificados en su materialidad y desprovistos de toda connotación emocional. Se trata de un retrato de la cosa que como tal aparece vaciada (hueca) e intervenida desde el archivo para extraerla (desenterrarla) del museo que la tenía secuestrada.

La desnudez y el distanciamiento de toda connotación emotiva recuerdan las fotografías de August Sander que Benjamin recupera en su “Pequeña historia de la fotografía”: sujetos cosificados, asociados a su profesión, como los escritores, vindicados a partir de una mediación en la que el dispositivo archivo aparece en contraste con el inventario (propio del museo) o con el diccionario (cerrado en su apego a la definición). El archivo abierto ofrece por el contrario un territorio apto para extraer las cosas de un régimen mnemónico y llevar en otra dirección los componentes secuestrados en el arcón. Los huacos, como los aborígenes del Gran Chaco, resultan retratados y restaurados como obras de arte, sin desconocer sus propiedades útiles (religiosas, rituales o prácticas) o sus connotaciones culturales sumergidas no obstante en la opacidad a la vez refractaria e hipnótica característica de la cosa.



Huaco de la cultura chimú

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1981) [1967]. *Prisms*. Traducido al inglés del alemán por Samuel y Shierry Weber, Boston, The MIT Press.
- Antelo, Raúl (2008). “Las imágenes como fuerza”. *Crítica Cultural*, 3, 2.
- Antelo, Raúl (2011). “O tempo do arquivo não é o tempo da história”, Eneida Maria de Souza y Wander Melo Miranda (orgs.). *Crítica e coleção*, Belo Horizonte, UFMG.
- Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*. Editado y con una introducción de Hannah Arendt, Nueva York, A. Knopf.
- Benjamin, Walter (1982). “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos Interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.
- Bertúa, Paula (2013). *Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la Argentina (1930-1950)*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Boltanski, Christian y Catherine Grenier (2011). *La vida posible de un artista*. Traducción de Mariela Varas, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Post producción*. Traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Buchloh, Benjamin (1999). “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”. *October* 88.
- Coppola, Horacio y Grete Stern (1943). *Huacos: Cultura Chimú*, Buenos Aires, De la Llanura.
- Devoto, Fernando (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d’Archive*, París, Flammarion.
- Enwezor, Okuwi (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York y Steidl, Alemania, International Center of Photography y Steidl Publishers.
- Foucault, Michel (1985) [1969]. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Foster, Hal (1996). “The Archive without Museums”. *October* 77.
- Foster, Hal (2002). “Archives of Modern Art”. *October* 99, invierno.
- Foster, Hal (2004). “The Archival Impulse”. *October* 110.
- Hartog, François (2003). *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil.
- Heidegger, Martin (1994). “La cosa”. Traducción al español por Eustaquio Barjau, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal. Disponible en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm
- Jay, Martin (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós.
- Kracauer, Siegfried (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*. Traducción de Laura S. Carugati, Barcelona, Gedisa.
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010*, Madrid, Akal.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford UP.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Nancy, Jean-Luc (2005). *The Ground of Image*. Traducido al inglés por Jeff Fort, Nueva York, Fordham UP.

Príamo, Luis (2005). "Grete Stern y los paisanos del Chaco". *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958- 1964*. Buenos Aires, Fundación Antorchas en colaboración con Fundación CEPPA, 31-45.

Rancière, Jacques (2007). *The future of the image*, Londres, Verso.

Ricoeur. Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*, Chicago, The University of Chicago Press.

Romero Brest, Jorge (1935). "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern". *Sur* 13: 91.

Sekula, Allan (1986). "The body and the archive". *October* 39: 3-64.

Stafford, Barbara (1991). *Body Criticism*, Boston, The MIT Press.

Stern, Grete (2005). *Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas.