

## *Archivos y Utopías en el arte contemporáneo*

Hal Foster

A lo largo de la última década, en una galena podrían haberse topado con algo por el estilo: un cuarto vado excepto por un paquete de papeles idénticos blancos, azul cielo o impresos con una imagen sencilla de una cama destendida o de pájaros en vuelo. O con un montón de dulces idénticos, envueltos en papel metálico de colores brillantes que, al igual que los papeles, el público podía llevarse. O un espacio en donde los contenidos de una oficina están regados en el área de exposición y hay un par de cazuelas de comida tailandesa a disposición de los visitantes, que pueden estar suficientemente sorprendidos como para quedarse un rato a platicar y a comer. O puede haber una serie de pizarrones, restiradores y plataformas de discusión, algunos con información sobre algún personaje importante del pasado (Erasmus Dar-win, hermano de Charles o Robert McNamara, Secretario de Defensa durante la presidencia de

Lyndon B. Johnson en tiempos de la guerra de Vietnam), como si estuviera filmándose un documental o acabara de concluir un seminario de historia. O, finalmente, un kiosco hecho de plástico y madera, lleno de imágenes y textos sobre un artista, escritor o filósofo en particular (Fernand Leger o Meret Oppenheim, Ingeborg Bachmann o Raymond Carver, Georges Bataille o Gilles Deleuze) como si fuese un estudio-altar casero. Estas obras, a medio camino entre una instalación pública, un performance crítico o un archivo privado, también pueden encontrarse en espacios ajenos al arte, lo cual puede hacer que sean aun más difíciles de descifrar en términos estéticos. Sin embargo, pueden considerarse como ejemplos de los cambios recientes en el arte. En los primeros dos ejemplos, que son del artista cubano-americano Félix Gonzalez-Torres y del tailandés Rirkrit Tiravanija respectivamente, se plantea la noción del arte como una ofrenda efímera, un regalo precario (a diferencia de una pintura o una escultura reconocida); y las segundas dos, obras del británico Liam Gillick y del suizo Thomas Hirschhorn respectivamente, encontramos la noción del arte como una forma informal de acercarse a una figura específica o a un evento histórico o político, a la ficción o a la filosofía. Aunque cada tipo de obra puede ser etiquetado con un pedigrí teórico (por ejemplo, en el primer caso podría ser el concepto "regalo" según Marcel Mauss o, en el segundo, la idea de "práctica discursiva" de Michel Foucault), el concepto abstracto se transforma literalmente en un espacio operativo, una forma pragmática de hacer o mostrar, de hablar y de ser.

Esta forma de trabajar no es completamente nueva: algunos de sus principales practicantes (entre los que se encuentra el mexicano Gabriel Orozco, el escocés Douglas Gordon, los franceses Pierre Huyghe, Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster y los estadounidenses Renee Green y Sam Durant), abrevan de una amplia gama de antecedentes artísticos -los objetos performativos de Fluxus y los artistas neoconcretistas, los materiales humildes del Arte Povera y los objetos cotidianos del Nouveau Realisme, así como las estrategias in-situ de arte de "crítica institucional (desde el belga Marcel Broodthaers y el germano-americano Hans Haacke). Pero estos artistas también han transformado los usos familiares del objeto prefabricado,

el proyecto en colaboración y el formato de instalación. Por ejemplo, algunos ahora trabajan con series televisivas completas y películas de Hollywood como si fuesen una de tantas imágenes encontradas: Huyghe ha vuelto a filmar partes de la película de Al Pacino *Dog Day Afternoon* con el protagonista de la historia en vida real (un asaltante bancario renuente) interpretando el papel principal y Gordon ha transformado drásticamente un par de películas de Hitchcock (en su obra *24 Hour Psycho* disminuye la velocidad de la película original a un ritmo catatónico que casi dura el tiempo anunciado por el título). Para Gordon estas piezas son "*readymades* de tiempo". En otras palabras, son narrativas establecidas que deben verse en proyecciones de gran formato (el medio preponderante en el arte actual), mientras que Nicolas Bourriaud, el director adjunto del Palais de Tokyo, un nuevo museo en París dedicado al arte contemporáneo, clasifica este tipo de obra como "post-producción". Este término recalca las manipulaciones secundarias (edición, efectos y otros) que son casi tan pronunciadas en este arte como en el cine. También sugiere los cambios en la "obra" de arte en la era de la información, que aparentemente viene después de la de la producción. Con frecuencia, esta nueva era es un supuesto ideológico, sin embargo, en un mundo *shareware*, la información si se nos plantea como el máximo objeto prefabricado, ya que esta puede ser reprocesada y retransmitida y algunos de estos artistas trabajan a partir de ello para "inventariar y seleccionar, usar y bajar" (Bourriaud) y así hacer una revisión tanto de las imágenes y textos encontrados, como de las formas de exhibición y distribución preestablecidas.

Un aspecto positivo de esta forma de trabajar es una "promiscuidad de las colaboraciones" (Gordon) en la que se eliminan las antiguas complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría. Tomemos como ejemplo una obra en progreso y en colaboración como *No Ghost Just a Shell* desarrollada por Huyghe y Parreno. Hace unos años se enteraron de que una compañía de animación japonesa quería vender algunos de sus personajes secundarios; compraron una de esas personas-signo, una niña llamada "AnnLee" e invitaron a otros artistas a utilizarla en su propia obra. En este caso, la obra de arte se convierte en una "cadena" de obras: para Huyghe y Parreno *No Ghost Just a Shell* es

"una estructura dinámica que produce formas que son parte de ésta"; también es "la historia de una comunidad que se encuentra a sí misma en una imagen". Si esta colaboración no los pone un poco nerviosos (la compra de AnnLee ¿es un gesto de liberación o de esclavitud en serie?), pensemos en otro proyecto colectivo que adapta un producto prefabricado con propósitos inusuales. En este, González Foerster, Gillick Tiravanija y otros le mostraran como personalizar su propio féretro hecho con muebles de IKEA; la obra se llama *How to Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399*.

La tradición de objetos prefabricados, desde Marcel Duchamp hasta Damien Hirst, frecuentemente se burla del arte culto, de la cultura de masas o de ambos; en estos ejemplos también encontramos una actitud mordaz hacia el capitalismo global. Sin embargo, la sensibilidad que prevalece en estas obras tiende a ser inocente y expansiva, incluso lúdica. Nuevamente estamos ante una ofrenda para otros y/o una apertura a otros discursos. A veces plantean una imagen de la globalización benigna (para este mismo grupo de artistas internacionales es una de sus premisas) y también hay momentos utópicos: por ejemplo, Tiravanija ha estado a la cabeza de una "galena de autor a gran escala" Uamada "The Land" en el campo en Tailandia, diseñada como un colectivo que busca "el compromiso social". En un plan más modesto, estos artistas pretenden hacer que los espectadores pasivos se conviertan en una comunidad temporal de personas que participan activamente en la discusión. En este sentido, Hirschhorn, que alguna vez trabajo en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, considera que sus monumentos temporales en honor de artistas y filósofos son una suerte de pedagogía apasionada que se nutre tanto de los kioscos agit-prop de los constructivistas rusos, como de las construcciones obsesivas del dadaísta Kurt Schwitters. El objetivo de los altares de Hirschhorn es "distribuir ideas", "irradiar energía" y "liberar actividad" todo simultáneamente: no solo quiere familiarizar a su público con una cultura pública alternativa, sino que también busca libidinizar esta relación. Otros artistas, algunos de los cuales también estudiaron ciencia y arquitectura (como el belga Cars ten Holler y el italiano Stefano Boeri respectivamente), adaptaron un modelo de investigación y experimentación en colaboración que se parece más al

laboratorio científico o a la firma de diseño, que al estudio tradicional del artista. Orozco comenta: "Entiendo la palabra estudio de manera literal: no como un espacio de producción sino como un tiempo de aprendizaje".

"Una promiscuidad de colaboraciones" también ha significado una promiscuidad de instalaciones: la instalación es el formato predeterminado y la exposición el medio preestablecido de gran parte del arte actual. (Hasta cierto punto esta tendencia es resultado de la cada vez mayor relevancia que tienen las mega exposiciones en el mundo del arte: no solo hay bienales en Venecia, sino que también en Sao Paulo, Estambul, Johannesburgo, Gwangju...). Con frecuencia, exposiciones completas terminan siendo yuxtaposiciones desordenadas de proyectos-fotos y textos, imágenes y objetos, videos y pantallas- y a veces sus efectos son más caóticos que comunicativos: en estos casos la legibilidad como arte se sacrifica sin que a cambio se obtengan grandes logros en otras formas de lectura. Sin embargo, la discursividad y la sociabilidad son el eje de estas nuevas obras, tanto de su producción, como de su consumo: "La discusión se ha convertido en un aspecto importante en la constitución de un proyecto", comenta Huyghe, en tanto que Tirvanija considera que su arte es "un espacio para la socialización", igual que un mercado de pueblo o una pista de baile. "Hago arte", agrega Gordon con una sonrisa implícita, "para poder ir después a un bar a hablar de ello". Aparentemente, si el modelo de la vieja vanguardia era un Partido a la Lenin, hoy el equivalente es una fiesta a la Lennon.

En esta época de mega-exhibiciones, el artista frecuentemente juega un doble rol y también asume el papel de curador. "Soy la cabeza de un equipo, un entrenador, un productor, un organizador, un representante, un porrista, un anfitrión, el capitán de un barco", comenta Orozco, "en pocas palabras, un activista, un detonador, un incubador". Este surgimiento del artista-como-curador se complementa con el del curador como artista, especialmente los de las grandes exposiciones quienes a lo largo de la última década se han convertido en figuras muy prominentes. Con frecuencia, los dos grupos comparten modelos de trabajo y también términos de descripción. Por ejemplo, hace varios

años, Tiravanija, Orozco y otros artistas empezaron a hablar de sus proyectos como "plataformas" y "estaciones", como "sitios de reunión y después de dispersión" para referirse las comunidades informales que pretendían crear. En 2002, Documenta xi, curada por un equipo internacional dirigido por el nigeriano Okwui Enwezor, fue concebido en términos de "plataformas" de discusión esparcidas alrededor del mundo, sobre tópicos como "La democracia inalcanzada", "Procesos de verdad y reconciliación", "Criollos y criollización" y "Cuatro ciudades africanas"; la exposición misma en Kassel, Alemania, solo me la última de dichas "plataformas". Y el año pasado la Bienal de Venecia, curada por otro grupo internacional a cuyo frente estaba el italiano Francesco Bonami, incluyó secciones llamadas "Estación Utopía" y "Zona de Urgencia" y ambas ejemplificaban la discursividad informal de mucha de la producción y curaduría artística actual. Al igual que "kiosco", los términos "plataforma" y "estación" nos remiten al antiguo anhelo modernista de modernizar la cultura a la par de la sociedad industrial (El Lissitzky se refirió a sus diseños constructivistas como "apeaderos entre el arte y la arquitectura"). Sin embargo, hoy estos términos nos remiten a la red electrónica y muchos artistas y curadores caen en la retórica de la "interactividad" derivada de internet, aunque los medios que utilizan para ello generalmente son mis funky y de contacto directo que cualquier *chat room* en la red.

Al mismo tiempo que se enfatiza la discursividad y la sociabilidad, en estas páginas también hay una preocupación constante por lo ético y lo cotidiano: el arte es una "forma de explorar otras posibilidades de intercambio" (Huyghe), un modelo de cómo "vivir bien" (Tiravanija), significa estar "juntos en lo cotidiano" (Orozco). "En adelante" dice Bourriaud, "el grupo se confronta con la masa, la convivencia vecinal con la propaganda, la baja tecnología con la alta tecnología, lo táctil con lo visual. Y, sobre todo, lo cotidiano resulta ahora un terreno mucho más fértil que la cultura popular." Estas posibilidades de una "estética relacional" son suficientemente claras, pero también hay otros problemas. A veces lo político se vincula al arte en base a una analogía poco sólida entre la obra abierta y una sociedad inclusiva, como si una forma inconexa pudiera evocar a una comunidad democrática o una instalación sin jerarquías anunciara un mundo igualitario. Hirschhorn

considera sus proyectos como "sitios de construcción sin fin", en tanto que Tiravanija rechaza "la necesidad de establecer un momento en el que todo esta completo". Pero, sin duda, un servicio que el arte todavía puede proporcionar es el de detenerse, el de tomar una postura, el de ser un registro concreto que agrupe lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Más aun, lo amorfo de la sociedad puede ser una condición que el arte debe impugnar más que celebrar; una condición que puede convertirse en forma con el objetivo de reflexionar o de oponer resistencia (como intentaron hacerlo algunos pintores modernistas). Estos artistas frecuentemente citan a los Situacionistas, pero, como ha subrayado T.J. Clark, los Situacionistas valoraban las intervenciones precisas y la organización rigurosa por encima de todo.

"La pregunta" plantea Huyghe, "no es tanto ¿qué? sino ¿para quién?, es una cuestión de dirección". Bourriaud también considera al arte como "un conjunto de unidades que deben ser reactivadas por quien percibe-manipula". En muchos sentidos, este enfoque también es parte del legado Duchampiano de la provocación, pero ¿en qué momento esta "reactivación" se convierte en un peso demasiado grande para el espectador, en una prueba demasiado ambigua (en el sentido al que se refiere Ballard arriba)? Al igual que con los intentos anteriores de involucrar al público directamente (como en algunas pinturas abstractas o en parte del arte conceptual), aquí existe el riesgo de ilegibilidad que puede volver a convertir al artista en protagonista y exegeta de la obra. En ocasiones, ahora debemos admitir que "la muerte del autor" no ha significado "el nacimiento del lector" que Roland Barthes especuló sucedería después de Duchamp, sino la confusión del espectador. Más aun, ¿cuándo, por lo menos desde el Renacimiento, ha dejado el arte de participar en la discursividad y en la sociabilidad? Naturalmente es cuestión de grados, pero ¿no cabe la posibilidad de que este énfasis sea redundante? También podría caer en el riesgo de un extraño formalismo que busca la discursividad y la sociabilidad per se. Con frecuencia, la colaboración también se considera como un bien en si mismo: "La colaboración es la respuesta", dice Obrist en determinado momento "¿pero cual es la pregunta?" Los colectivos de arte en el pasado reciente, al igual que los que se han integrado en función del activismo en torno al SIDA, tenían un proyecto político.

Hoy parece ser que el simple hecho de reunirse es suficiente. Es posible que se trate de algo parecido a la versión del mundo de arte de los "flash mobs" (turbas instantáneas) de "gente reuniéndose con gente" (Tiravanija) como un fin en si mismo. Y aquí es donde, en un mal día, yo podría concordar con Sartre: por lo menos en las galenas y los muscos "el infierno son los otros".

Quizá hoy en día la discursividad y la sociabilidad están en un primer piano en el arte porque escasean en otros lugares. Lo mismo sucede con lo ético y con lo cotidiano, como podríamos constatar fácilmente con una simple mirada a nuestros políticos cavernícolas y a nuestras complicadas vidas. Es como si la simple idea de comunidad hubiera adquirido tintes utópicos. Ciertamente, ni siquiera podemos dar por hecho al público de arte y debe ser convocado en cada evento, razón por la cual las exposiciones contemporáneas frecuentemente se sienten como trabajo reparador de socialización: ven a jugar, a hablar, a aprender conmigo. Sin embargo, si la participación parece amenazada en otras esferas, privilegiarla en el arte puede no ser más que una compensación, un pálido paliativo. En determinado momento Bourriaud casi sugiere esto: "Por medio de pequeños servicios que proporcionan los artistas, se resanan los resquebrajamientos de los lazos sociales". Pero solo da en el blanco en sus momentos menos optimistas: "Después de la sociedad del espectáculo sigue la sociedad de los extras, en la que todo mundo sucumbe a la ilusión de una democracia interactiva en canales de comunicación más o menos truncados".

La mayor parte de estos artistas y curadores ven la discursividad y sociabilidad en términos color de rosa. Como sugiere la crítica británica Claire Bishop, esto tiende a eliminar lo contradictorio del diálogo y el conflicto de la democracia. También promueve una versión del sujeto carente de inconsciente (de acuerdo a Mauss, hasta el regalo está cargado de ambivalencia). A veces todo parece ser una feliz interacción: entre los "objetos estéticos", Bourriaud incluye: "reuniones, encuentros, eventos, diversas formas de colaboración entre gente, juegos, festivales y espacios de convivencia. En otras palabras, todas las formas de encuentro e invención relacional". Para algunos lectores, esta "estética



relacional" sonará como el verdadero fin del arte, ya sea que lo celebren o lo denuncien. Otros considerarán que es una forma de anestesiar los procedimientos más amables de nuestra economía de servicio ("invitaciones, sesiones de casting, reuniones, áreas de convivencia y amigables al usuario, citas"). Incluso existe la sospecha de que, a pesar de toda su discursividad, la "estética relacional" puede ser succionada por el movimiento generalizado de la cultura "poscrítica", un arte, una arquitectura, un cine y literatura "después de la teoría".

Bien, hasta ahí mi estudio escéptico del arte "relacional" que puede (o no) basarse en las técnicas de "posproducción". En el tiempo que me queda, quiero darle un leve giro a estos términos, porque, aunque son un poco ingenuos, también apuntan hacia algunos verdaderos cambios y quiero replantearlo en términos de lo que considero un paradigma sutil en el arte contemporáneo, una "pulsión de archivo". ¿Por qué este término? En primer lugar la pulsión de archivo se manifiesta en el deseo de transformar el material histórico que con frecuencia se ha perdido, que es marginal o información suprimida, en algo físico o espacial para hacerlo "interactivo". También es de "archivo", en el sentido que los artistas relevantes elaboran sobre la imagen, objeto y/o texto encontrado y favorecen el formato de la instalación, el medio predeterminado de nuestro tiempo, aprovechando su espacialidad no jerárquica (esto es infrecuente hoy en día). Así mismo, como cualquier archivo (incluyendo los nuestros como críticos e historiadores), los materiales de este arte son encontrados pero también contruidos, son públicos aunque a la vez privados, son reales pero también ficticios y con frecuencia se reúnen ex-profeso. Con frecuencia, esta obra también se manifiesta como una arquitectura de archivo, un complejo físico de información (como los kioscos de Hirschhorn o las plataformas de Gillick), así como un tipo de lógica de archivo, una matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones. Tacita Dean se refiere a su método como uno de "colección", en tanto que Hirschhorn habla de su proceso como una "ramificación"... y gran parte de este arte si se ramifica como un árbol o más bien, como una hierba o un "rhizoma", analogía Deleuziana que Gillick y Durant también utilizan. Quizá la vida de cualquier archivo se desarrolla en función de este tipo de mutaciones, a través de conexiones y desconexiones que este arte también revela. "El

laboratorio, el almacenamiento, el espacio de estudio, si," ha dicho Hirschorn, "quiero utilizar estas formas en mi trabajo para crear espacios para el movimiento y lo interminable del pensamiento..."

Aunque Hirschhorn y Gillick se acoplan mejor a mi tesis, también se habla más de ellos, por lo menos ahora, por lo que me centrare en Dean y Durant. Dean trabaja en una variedad de medios como fotografía, dibujo y sonido, pero principalmente en pequeñas películas y videos acompañados de textos que ella llama "*asides*". A Dean le atrae la gente, cosas y lugares que de alguna manera se han extraviado, han pasado de moda o han sido pasados por alto o abandonados. Generalmente parte de algún objeto o evento y lo va rastreando y ramificando hasta que se convierte en un archivo en si mismo. Tomemos como ejemplo *Girl Stowaway*, una película de 16 milímetros en color y blanco y negro de 8 minutos con un "*aside*". En este caso Dean encontró una fotografía de Jean Jeinnie una pequeña que se fue de polizón en un barco llamado *The Herzogin Cecilie* en 1928. Se subió a escondidas en Australia rumbo a Inglaterra, pero después naufrago en Starehold Bay en la costa de Cornwall. El archivo de *Girl Stowaway* forma un entretejido de coincidencias. Primero Dean pierde la fotografía junto con una maleta en el aeropuerto de Heathrow, convirtiendose en un polizón" que acaba en Dublin. Después, al empezar a investigar a Jean Jeinnie, empieza a escuchar ecos de su nombre en todos lados, desde el escritor francés Jean Genet, hasta la canción popular "Jean Genie". Cuando Dean viaja a Starehold Bay a investigar sobre el barco, una jovencita es asesinada en los arrecifes en los alrededores del puerto: sucede la noche que Dean está en la localidad. Y así continua. *Girl Stowaway* es un archivo que incluye como parte integral al artista- como-archivista. "Su viaje rue de Port Lincoln a Falmouth", escribe Dean, "tenía un principio y un final y existe como un lapso de tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue una narrativa tan lineal. Empezó en el momento que encontré la fotografía, pero a partir de entonces ha divagado convirtiéndose en una investigación sin rumbo predeterminado y sin un aparente destine final. Se ha convertido en un recorrido por la historia justo sobre la línea divisoria entre el hecho verídico y la ficción. Es más parecido a un viaje a través del submundo de la intervención azarosa y encuentros

épicos, que ningún lugar que yo reconozca. Mi historia trata sobre las coincidencias y sobre lo que uno solicita y lo que no". Esta obra de archivo es también una alegoría del trabajo de archivo.

En otra pieza de película-y-texto, Dean narra la historia de otra figura extraviada. En 1968, a un tal Donald Crowhurst, un hombre de negocios sin éxito de Teignmough, un pueblo costero deseoso de mejorar su turismo, lo convencen de que participe en el Golden Globe Race que iba a ser la primera carrera en velero sin escalas alrededor del mundo. Sin ser marinero se lanzó al mar en un trimarán llamado *Teignmouth Electron*, pero Crowhurst flaqueó: falsificó sus bitácoras (durante un tiempo los jueces de la carrera lo colocaban a la cabeza), después rompió con todo contacto por radio. Pronto empezó a sufrir "locura del tiempo, y llenó su bitácora con datos incoherentes que equivalían a "una disertación privada sobre Dios y el Universo". Eventualmente Crowhurst "brinco por la borda con su cronómetro. Estaba a unas cuantas cientos de millas de la costa de Gran Bretaña". Dean se refiere a este evento tangencialmente en sus tres cortos. Los primeros dos, *Disappearance at Sea I & II*, fueron filmados en diferentes faros. En Berwickshire, las imágenes de las lámparas de los faros alternan con vistas directas al horizonte. En Northumberland, la cámara está montada en el mecanismo del faro, lo que permite una vista continua del mar. En la primera película, la oscuridad desciende lentamente; en la segunda, desde el principio solo hay vacío. En la tercera película, *Teignmouth Electron*, Dean viaja a Cayman Brae, en el Caribe, a documentar los restos del trimarán: tiene la "aparición de un tanque o del esqueleto de un animal o del caparazón que quedó de alguna enorme criatura ahora extinta" escribe. "Como quiera que sea, olvidado por su generación y abandonado por su tiempo, su función contradice". Así, en esta extensa obra, "Crowhurst" es un término que implica a otros en un archivo que revela a un pueblo ambicioso, una carrera descabellada, a un mareo metafísico, unos restos enigmáticos. Y Dean permite que siga ramificándose. Durante su estancia en Cayman Brae, encuentra otra estructura abandonada apodada "Bubble House" (Casa Burbuja) por los residentes locales y archiva este "compañero perfecto" del *Teignmouth Electron* en otro corto y otro texto. Diseñado

por un francés encarcelado por fraude, la Bubble House era "una visión para un albergue de forma oval perfecto contra huracanes y resistente al viento, extravagante y atrevido, con enormes ventanales de proporción cinematográfica con vista al mar". Nunca fue terminado y lo abandonaron hace mucho tiempo, por lo que ahora permanece en ruinas "como una voz de otra época".

Un último ejemplo de una "visión futurista fallida" recuperada por Dean como objeto de archivo son unos inmensos receptores acústicos que fueron construidos en Denge, cerca de Dungeness en Kent entre 1928 y 1939. Concebidos como un sistema de alarma en caso de ataque aéreo desde el Continente, estos enormes "espejos de sonido" estuvieron condenados desde el principio: no discriminaban lo suficiente y "pronto fueron abandonados en pro del radar". Encallados entre dos guerras mundiales y distintas plataformas tecnológicas, "los espejos han empezado a erosionarse y sumirse en el fango: es inevitable que se pierdan". (En algunas fotografías se parecen a esculturas *in-situ* como *Tilted Arc* y de hecho Dean también está interesada en la situación de abandono que sufren esas obras ha hecho dos proyectos en torno a Robert Smithson y su *Partially Buried Woodshed* y *Spiral Jetty*, fascinación que comparte con Durant). "Me gustan estos extraños monolitos situados en este no-lugar", dice Dean al referirse a los Sound Mirrors, plenamente consciente de que "no-lugar" es el significado literal de "utopía". Para ella también existen en el "no-tiempo": "el paisaje alrededor de Dungeness siempre me parece viejo: es una sensación imposible de explicar, excepto que es "no-moderno"....Para mí se siente como setentero y Dickensiano, prehistórico e Isabelino, de la Segunda Guerra Mundial y futurista. Simplemente no funciona en el presente". En cierto sentido, todos sus objetos de archivo, el Teignmouth Electron, la Bubble House y los Sound Mirrors, funcionan como áreas de tiempos pasados, quizá como áreas inglesas análogas a *The Russian Ark* del cineasta Aleksandr Sokurov, en la que el aquí y el ahora del trabajo funciona como el quid entre el pasado que aun no termina y un futuro que vuelve a abrirse. Nuevamente estamos ante obras de archivo que son una alegoría del trabajo de archivo que siempre se presenta como algo incompleto, a veces vertiginoso,

frecuentemente melancólico (esta veta Benjaminesca de Dean puede tener influencias de W.G. Sebald, sobre quien ha escrito incisivamente).

Conexiones paradójicas que desconectan, yuxtaposiciones paradójicas que dislocan: esto también subyace en el trabajo de Sam Durant. Al igual que Dean, opera en varios medios -dibujo, fotografías, collages fotocopiados, esculturas, instalaciones, sonido, video. Pero mientras que las formas de Dean son precisas, Durant explota el espacio "teatral" que hace tanto condeno Michael Fried. Durant sigue intrigado por los viejos debates sobre "la escultura en el campo expandido" (y ha producido obra influenciada por Rosalind Krauss, así como por Smithson), pero para el este campo es ahora algo entrópico -"la instalación en el campo implotado" y cuánta razón tiene. Así mismo, mientras que Dean es meticulosa con la red de sus fuentes, Durant es ecléctico en su muestreo de la "historia del rocanrol, el arte minimalista/posminimalista, el activismo social sesentero, la dan/a moderna, la jardinería japonesa, el diseño moderno de mediados del siglo, la literatura de auto-ayuda y del hágalo usted mismo" (tome prestado este enlistado de Michael Darling, quien subraya lo cercano que esta a los mundos subculturales explorados por Mike Kelley y John Miller). Finalmente, en tanto que Dean organiza sus archives como una "colección" semiprivada, Durant imagina a los suyos como un "inconsciente" semipolítico por medio del cual se convoca a que emerjan los materiales reprimidos. De hecho, cuando su obra no rastrea el colapso entrópico de las diferencias culturales, es retorno eruptivo de materia les reprimidos y en ocasiones sugiere ambos casi simultáneamente.

En este sentido, un objeto primario para Durant, quien fuera carpintero, es la arquitectura moderna de mediados del siglo veinte: escenifica una suerte de lucha de clases entre el elitismo putativo del Estilo Internacional y la vida cotidiana de las clases trabajadoras. Durant considera este diseño como un sitio de represión prototípico, especialmente "cuando la forma es reducida a la funcionalidad total" y su repuesta con frecuencia es agresiva. Ha realizado fotografías a color que muestran sillas clásicas de la posguerra volteadas, "listas para ser humilladas", así como esculturas y collages que agreden las casas

ejemplares de la posguerra producidas por Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood y otros en el sur de California bajo los auspicios de la revista *Arts & Architecture*. Las esculturas en esta serie de "Casas Abandonadas" son modelos burdos hechos de cartón, madera, hule espuma rígido y plexiglas que Durant quema, rasga, grafitea, etc.: "Mis modelos están mal contruidos, han sido vandalizados y están estropeados. Esto pretende ser una alegoría del daño que se le hace a la arquitectura simplemente al ocuparla \ (Mostrando aun mayor enojo, algunas también contienen televisiones miniaturas sintonizadas en telenovelas y *talk shows*). Sus groseros collages también sugieren brotes de resentimiento de clase: por ejemplo, en la fotografía clásica de Julius Shulman de la casa de Koenig de repente aparecen dos ciclistas mientras que en otra imagen, una ciclista vulgar le muestra el trasero a la cámara (aquí Durant se burla del exhibicionismo ya implícito en estas casas modernistas). De hecho, conecta lo que es el "buen diseño" casi en forma literal: lo reconecta al cuerpo desordenado para desconectar sus bloqueos culturales (en distintas obras ha yuxtapuesto un excusado miniatura o un diagrama de plomería con una silla Eames, una repisa IKEA y una caja Minimalista respectivamente). En este sentido, Durant le devuelve las funciones corporales y los deseos inconscientes a nuestras antiguas maquinas habitables. Esta es una preocupación por el diseño moderno y por la lógica Minimalista que aborda el modelo de Smithson y Matta-Clark, así como artistas feministas desde Eva Hesse hasta Cornelia Parker. Esta medida de contrarepresion, implicita en títulos como *Whats Underneath Must Be Released and Examined To Be Understood* (Lo subyacente debe liberarse y examinarse para entenderse) (1998), también tiene influencia de Kelley y al igual que Kelley, Durant tiene poca fe en que existan soluciones, pero mucho interés en las complicaciones.

Durant también ha abordado y conectado distintos aspectos de finales de los sesentas y principios de los setentas -arte de avanzada, la cultura del rock, los movimientos por los derechos civiles. Con frecuencia en el espacio de su arte emergen rastros de estas cosas juntas (que algunas veces nos pueden recordar a la mezcla pop del canal de videos VHi); sin embargo al hacerlo, una vez más se vuelven entrópicos. Este es un

proceso que fascina a Durant casi tanto como a Smithson. Por ejemplo, en dos esculturas basadas en su *Partially Buried Woodshed* (1970), Durant coloca a Smithson como la clave tanto de los aspectos utópicos como distópicos de los años de la Guerra de Vietnam; en estas obras se juntan y se mezclan asociaciones al arte trasgresor tanto como al estado opresor, alusiones tanto a Woodstock como a Almont. Distintos términos convergen, los números opuestos adquieren un aspecto borroso, en una degeneración de política y de culturas. En otras palabras, a Durant le gusta "montar una falsa dialéctica (que) no trabaja o (que) se niega a sí misma". Quizá sugiere que en general la dialéctica, no solo como arte sino en la historia, parece estar fallando en este momento y que hoy hemos quedado en un estado de relativismo empantanado. Tenemos las piezas pero no el rompecabezas (quizá, no lo sé, a él le encanta este predicamento). De cualquier forma, mientras Dean a veces extrae dimensiones utópicas del pasado cercano, Durant frecuentemente traiza un colapso entrópico.

Permítanme terminar abruptamente con algunas tesis que apenas podre plantear, aunque no argumentar:

I. En la mayoría de los casos, en este arte los archivos no son presentados como algo inerte: en este sentido, su efecto difiere del "efecto egipcio" que el crítico italiano Mario Perniola observa, con justa razón, en mucho del pastiche posmodernista. Más bien, como se sugiere, estos archivos tienden a ramificarse como un material inconsciente de conexiones y desconexiones aleatorias, condensaciones y desplazamientos. Una vez más, esto podría revelar el funcionamiento de cualquier archivo: quizá en distintos grados, el trabajo archivístico siempre es cuestión de desplazamientos metonímicos entre documentos en la búsqueda de condensaciones metafísicas en la teoría. ^Acaso no todos somos archivistas? más o menos en la position de Bouvard y Pecuchet, que cada vez que descienden al infierno del archivo, batallan tratando de convertir cosas sin importancia en librerías-museos coherentes, aunque sin éxito, ya que estos se encuentran ya en las flamas epistemológicas o en ruinas o ambas cosas. De cualquier forma, como cualquier lector de disertaciones o asistente a los museos de arte contemporáneo sabe, la línea entre una tesis y un

revoltijo o una obra de arte total y una porquería, frecuentemente es muy delgada.

2. Hablando de porquería, el arte de archivo puede tener un aspecto infantil, incluso una dimensión infantil. A veces la instalación en general sugiere un cierto tipo de universo anal de apariencia ya sea agresiva o explosiva (como con Durant y Hirschhorn) o retentiva e inmaculada (como con Dean y Gillick). Mencione que estos artistas ocasionalmente utilizan bien la espacialidad no jerárquica de las instalaciones. Para Freud, el universo anal es uno en el que se cuelan muchos símbolos, algo que también describe parte del arte de archivo, con su característico ensamblado de "conexiones poco probables" (como las llama Durant). Pido una disculpa por la proyección psicoanalítica (supongo que uno debe hacer eso hoy en día), pero el trabajo la requiere. A veces parece un poco obsesivo-compulsivo y/o maniaco depresivo. (Este aspecto también es aparente en la ficción de archivo - del depresivo Sebald al maniaco David Foster Wallace o Dave Eggers).

3. Con frecuencia, este trabajo también es más que un poco paranoico, porque ¿qué es la paranoia sino una práctica de "conexiones poco probables", de un auto-didactismo elaborado, de "mi propio archivo privado" expuesto? ¿Con qué fin se hacen estas conexiones paranoicas? ¿Estos archivos privados pretenden cuestionar a los públicos? ¿Estos órdenes perversos quieren impugnar el orden simbólico en general? ¿O acaso apuntan hacia una crisis de esta ley general? Para Freud el paranoico proyecta significado a un mundo que parece estar carente de éste. ¿Acaso el arte de archivo emerge de una sensación similar de desmemoria cultural o a una falla en las tradiciones productivas de todo tipos? ¿Si no, que caso tendría conectar cosas tan febrilmente si estas de entrada no parecen tan terriblemente desconectadas? "Solo conectar" dijo el poeta modernista. Pero esto fue dicho en un momento en el que "conexión" quería decir conexión a la Gran Tradición a punto de derrumbarse, de convertirse, como lo plantea *The Wasteland*, en un "montón de imágenes". Hoy "conexión" podría tener completamente otro significado: podría significar estar enchufado al mega archivo de la Web (aquí también me refiero a "archivo" en el sentido de vigilancia foucaultiano). ¿No se promueve que todos estemos conectados así? Hoy



en día este es el boleto básico a lo social. Y, sin embargo, como sugiere K.W. Jeter en su novela de ciencia ficción *Noir*, estar conectado así, en potencia también quiere decir estar fastidiado. "Enchúfate esto, hijo de la enchufada", le gusta decir a su protagonista. En este caso, estar enchufado es estar jodido. Quizá en parte del arte de archivo también está en juego una ambivalencia similar sobre la conexión.

4. En este arte los archivos están en proceso, no son receptáculos de obras terminadas sino plataformas de proyectos inconclusos. En este sentido, son sitios de producción preliminar, no (*pace* Bourriaud) de "post-producción": Hirschhorn, por ejemplo, llama a sus exposiciones "sitios en construcción". Quizá este sea el aspecto más extraordinario: el deseo de convertir "visiones fallidas" del pasado (como las llama Dean) en "escenarios" (como los llama Gillick) de otras relaciones sociales, o futuros alternativos. En otras palabras, convertir el no-lugar del archivo en un no-lugar de posibilidades utópicas. ¿Será posible que aceptemos con gusto este movimiento como un pequeño revés al nuevo mito de Estados Unidos después del 9/11, del trauma monumentalizado como triunfalismo o del Triunfo de la Herida? ¿Los Sam Durant del mundo confrontaran a los Daniel Libeskind de nuestros tiempos?

5. Paradójicamente, el interés por la Utopía a veces significa involucrarse con lo pasado de moda -término que Benjamín primero introdujo en referencia a los surrealistas. "Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía", dijo Benjamin en su *Arcades Project*, "pero solo el surrealismo las expuso. El desarrollo de las fuerzas de producción reduce a añicos a los símbolos del deseo del siglo pasado, aun antes de que los monumentos que los representaban se hubieran derrumbado". Los "símbolos del deseo" a los que aquí nos referimos fueron las maravillas capitalistas de la burguesía del siglo diecinueve en su mejor época, tales como "las arcadas y los interiores, las exposiciones y los panoramas". Estas estructuras fascinaron a los surrealistas casi un siglo después, cuando un mayor desarrollo capitalista los había convertido en "restos de un mundo sonado" o, nuevamente, en "escombros aun antes de que los monumentos que los representaban se hubieran derrumbado". De acuerdo a Benjamín, los

surrealistas frecuentaban estos espacios pasados de moda para encontrar "las energías revolucionarias" que estaban atrapadas en ellos. Para el artista de archivo de hoy, lo pasado de moda carece de esta fuerza; de hecho, a algunos les conflictúa el pasado que descubren. Y, sin embargo, aun así hay algo parecido a la esperanza o por lo menos a la añoranza de una cultura diferente, el deseo de convertir lo pasado en porvenir. De cualquier forma, hay una recuperación totalmente inesperada de este aspecto del proyecto modernista alguna vez desdeñado -su aspecto utópico (hoy todavía condenado por muchos como un ansia de poder desmedida, un totalitarismo excesivo, un exceso de Gulag). Es posible que este despliegue de lo pasado de moda sea una crítica débil, pero por lo menos todavía puede cuestionar los supuestos totalizadores de la cultura capitalista, nunca más grandiosa que hoy, y también puede recordarle a esta cultura sus propios símbolos del deseo, sus sueños olvidados, su mejor política.

Por último, unas cuantas preguntas perdidas para futuras reflexiones. ¿Cómo se relaciona la "pulsión de archivo" a la "pulsión alegórica" que Craig Owens planteo hace veinte años como algo fundamental del arte posmodernista? Una diferencia es su aspecto utópico. ¿En que difiere el despliegue "anómico" de los materiales de archivo que Benjamín Buchloh ha subrayado en la obra de Gerhard Richter y otros? En este caso los archivos no carecen de orden y normas, sino que tratan de forjar nuevos tipos de asociaciones, nuevos principios de construcción. Por último, ¿Cómo se relaciona el impulso de archivo con la "fiebre" que Jacques Derrida detecta en general en los archivos? Quizá, como la biblioteca de Alejandría, cualquier archivo esta fundado en el desastre (o su amenaza), destinado a convertirse en una ruina que no puede eludir para siempre. Pero, para Derrida, la fiebre de archivo es más profunda, es como una pulsión de muerte y quizá a pesar de todo su afán de construcción, el arte de archivo también tenga un lado destructivo.