

TFG

EL ESPECTADOR COMO AGENTE ACTIVO EN LAS OBRAS DE ARTE Y ARCHIVO

Presentado por Laura Romero Gonell

Tutor: Javier Claramunt Busó

Cotutora: Marina Pastor Aguilar

Facultad de Bellas Artes de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El espectador como agente activo en las obras de Arte y Archivo es el título que pone nombre a un trabajo teórico que pretende evidenciar la participación activa del espectador en obras de Arte y Archivo. Veremos que el origen de lo que denominamos aquí Arte y Archivo se sitúa posteriormente a los sesenta coincidiendo con el establecimiento de la crítica institucional como obra de arte. En esos momentos el espectador cambia de ser sujeto pasivo, que sólo observa, a ser parte activa de la obra, agente activo en su cierre semántico.

En las herramientas de la producción de Arte y Archivo encontramos recursos que motivan este giro del espectador. Veremos la ocultación de la autoría como parte clave en la motivación hacia el espectador para buscarle sentido a la obra. También observaremos que, en contraposición a esa ocultación, otros autores dirigen la mirada del espectador hacia la emoción que desean transmitir al realzar ciertas cuestiones propias.

Hablaremos de cómo artistas como Hanne Darboven, On Kawara, Ignasi Aballí y Daido Moriyama; permiten que la asepsia de sus lenguajes artísticos participe de manera activa en el cierre semántico de la obra por parte del espectador. Otros artistas, sin embargo, utilizarán nexos subjetivos para orientar al espectador hacia un discurso contemplando la posibilidad de la multiplicidad de vivencias y su posible resultado como Aleksandra Mir, Christian Boltanski o Francesc Torres.

PALABRAS CLAVE

Espectador, Arte y Archivo, Participación activa, Cierre semántico.

ABSTRACT

The viewer as an active agent in works of Art and Archives is the title that gives name to a theoretical work that aims to show the active participation of the spectator in works of Art and Archives. We will see that the origin of what we call here Art and Archive is located after the sixties, coinciding with the establishment of institutional criticism as a work of art. In those moments, the viewer changes from being a passive subject, who only observes, to being an active part of the work, an active agent in its semantic closure.

In the tools of the production of Art and Archive we find resources that motivate this turn of the viewer. We will see the concealment of authorship as a key part in motivating the viewer to find meaning in the work. We will also observe that, in contrast to this concealment, other authors direct the viewer's gaze towards the emotion they wish to convey by highlighting certain issues of their own.

We will talk about how artists like Hanne Darboven, On Kawara, Ignasi Aballí and Daido Moriyama; they allow the asepsis of their artistic languages to participate actively in the semantic closure of the work by the viewer. Other artists, however, will use subjective links to guide the viewer towards a discourse contemplating the possibility of the multiplicity of experiences and their possible result, such as Aleksandra Mir, Christian Boltanski or Francesc Torres.

KEYWORDS

Viewer, Art and Archive, Active participation, Semantic closure.

AGRADECIMIENTOS

A mis tutores: gracias. A Marina por depositar tu confianza en mí sin conocerme, a Javier por rescatarme de las nubes y bajarme a tierra firme.

A mi psicóloga: gracias por ayudarme a creer en mí misma y darme herramientas para superar las incomodidades del día a día.

Gracias a mi familia y a mi pareja que han tenido que ver cómo subvencionaba a la universidad año tras año sin acabar de presentarme a finalizar este proceso. Gracias en especial por estos últimos meses por facilitarme todo para que no tuviera excusas y lo finalizara. Y si me permitís, se lo dedico especialmente a mi hermana y mi sobrina, que iluminan mi vida.

A mis amigos: gracias. A Nola que tanto apoyo me ha dado para crearme una rutina de trabajo. Gracias a Aldara por ser mi animadora personal. A Ana Cristina que la distancia no le ha impedido escucharme y acompañarme en esto. Gracias a mis personitas de Zombieland y del equipo del rugby, que han visto cómo me excusaba de todo con el TFG y ya estaban esperando el día de hoy para que no tuviera excusas para verlos.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	6
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
3.	PRIMERA PARTE: ARTE Y ARCHIVO.	8
3.1.	RESPECTO AL ARCHIVO.....	8
3.2.	PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: NOMENCLATURA Y ORIGEN	10
4.	SEGUNDA PARTE: EL ESPECTADOR	16
4.1.	OBRAS QUE TRANSMITEN INFORMACIÓN OBJETIVA.....	18
4.1.1.	Método sistémico: Las fechas.....	19
4.1.2.	Información cotidiana	25
4.1.3.	El orden de la información.	28
4.2.	OBRAS QUE DIRIGEN LA INTERPRETACIÓN.....	31
4.2.1.	La composición, el enfrentamiento de dos opuestos.	31
4.2.2.	Alegorías a lo fúnebre	33
4.2.3.	Objetos que aluden a lo emocional.	36
5.	CONCLUSIONES.....	39
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	40
7.	WEBGRAFÍA.....	48
8.	ÍNDICE IMÁGENES.	54

1. INTRODUCCIÓN

La motivación para realizar este trabajo surgió a partir de un primer contacto con el Arte y Archivo en la asignatura de Metodología de proyectos, donde pude visionar una entrevista en vídeo a Rosell Meseguer que se nos ofreció como ejemplo de una labor y metodología de investigación artística. Este primer impacto se complementó poco después con el causado en las visitas a la exposición de Boltansky, *Départ-Arrivée* (2016), *Sin principio/Sin final* (2015-2016), de Ignasi Aballí, en el MNCARS de Madrid, y *Mal de Archivo* (2015-2016), en el CAAC de Málaga.

Esta coincidencia transformó la curiosidad inicial suscitada con la obra de Rosell Meseguer en una fascinación por el Arte y Archivo que me ha acompañado desde entonces y que ha suscitado la realización de este trabajo. Cuando nos decidimos a abordarlo pudimos rememorar la visita a aquellas exposiciones y constatar que uno de los motivos de haber establecido un especial vínculo con ellas fue la situación como espectadora a la que nos abocaron y la manera tan distinta de hacerlo. En el caso de la obra de Boltanski, mediante la empatía y conexión con nuestro acervo emocional y vivencial; en el caso de Aballí, mediante estímulos emocionalmente asépticos. Estas dos diferentes maneras de trabajar el Arte y Archivo fue la clave que nos impulsó a acotar su tratamiento en este trabajo: la del espectador como agente activo en la recepción de las obras de Arte y Archivo y la tipología de los recursos empleados para incitar su participación como coautor.

En el primer grupo, la de las obras que transmiten información objetiva, trataremos las de Hanne Darboven u On Kawara, que emplean fechas como lenguaje aséptico tras el que ocultar toda emoción que pudiese dirigir al espectador hacia un determinado cierre semántico; las de Daido Moriyama y Sol Lewitt, que muestran en sus fotografías tal acumulación de cotidianidades que diluyen la expresión del yo artista; y las de Ignasi Aballí, que comparte esa transmisión del dato objetivo a través de la ordenación sin ocultarse, pero distanciándose emocionalmente de la obra.

En el segundo grupo, las de las obras que dirigen la interpretación del espectador hacia su cierre semántico, trataremos algunos de los collages de Aleksandra Mir, algunas instalaciones de Chistian Boltanski o de Francesc Torres. Somos conscientes de que podrían haber sido muchas más, como Rosell Meseguer, antes mencionada, pero hemos optado por priorizar la claridad con la intención de explicitar con claridad la distinción entre las dos maneras opuestas de proponer, incitar o estimular al espectador en su aproximación y recepción de la obra de Arte y Archivo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general es realizar un trabajo teórico sobre la utilización del espectador de la obra de Arte y Archivo como agente activo en el cierre semántico en dichas propuestas artísticas de archivo.

Para ello se buscaron como objetivos específicos:

- Buscar, localizar, seleccionar y estudiar las fuentes referenciales (textos, artículos, catálogos, webs, etc.) que permitan abordar la temática propuesta con una perspectiva y profundidad de análisis adecuada.
- Entender qué es el Arte y Archivo, definiendo la figura o metodología del archivo y sus principales características en aplicación a las prácticas artísticas, abordando una pequeña historia de dichas prácticas, centrándose en los hitos fundacionales que originaron y asentaron sus bases teóricas.
- Señalar las razones de que la función participativa del espectador como receptor activo y cocreador de la obra artística sea especialmente utilizado en las propuestas de archivo.
- Recopilar sobre qué se está haciendo en Arte y Archivo atendiendo a aquellas obras que activan al espectador a realizar un cierre semántico. Incidiendo en definir una tipología sobre dicha participación donde el elemento diferenciador se centre en la

condición de la transmisión del dato o información propuesta. Esta transmisión puede ser objetiva o emocional provocando el cambio en dicha participación del espectador.

- Localizar, seleccionar, estudiar y analizar diferentes casos, artistas, obras, que puedan adscribirse y ejemplificar desde la diversidad los tipos establecidos de acuerdo con el objetivo anterior.
- Extraer y exponer las conclusiones oportunas sobre las dificultades de la consecución de los objetivos expuestos.

La metodología empleada para la consecución de los objetivos ha sido la de buscar, localizar y estudiar textos y referencias sobre el Arte y Archivo, así como sobre el espectador; acotar el campo de estudio eligiendo obras y/o artistas considerados bien paradigmáticos en un aspecto en concreto, o bien que pudieran ofrecer algún enfoque distinto a los demás.

3. PRIMERA PARTE: ARTE Y ARCHIVO.

3.1. RESPECTO AL ARCHIVO

El archivo va a ser pieza clave en la redacción de este trabajo, así que vamos a intentar definirlo con precisión. Entendemos el archivo como la conjunción de los documentos que se producen y se reciben para ser conservados por la utilidad que presentan para la gestión de nuestros asuntos. También es el nombre del lugar donde se organizan, conservan y consultan esos documentos¹.

El nacimiento del archivo sucedió cuando empieza la producción de documentos, con la escritura. Dada la importancia en ciertas épocas de la escritura (tanto que en la Edad Media sólo era accesible al clero y a la clase alta) y, por ende, de aquello escrito, era sabido que merecían ser guardados. Así, aunque uno no supiese leer sabía que esas páginas contenían algo importante,

¹ ALBERCH FUGUERAS, R. Y CRUZ MUNDET, J.R. *¡Archívese! Los documentos del poder El poder de los documentos*. Segunda reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2005, ISBN 84-206-3967-2.

en la medida en que ese contenido quería ser conservado y por eso se conformaba como algo digno de recordar y guardar.

Desde que la humanidad alcanzara cierto grado de civilización, los documentos han constituido parte de nuestro paisaje cotidiano (...) siempre ha habido algún tipo de soporte en el que fijar cuanto no puede ser dejado al albur de la memoria.²

En la era moderna se le dio el significado al archivo de “medio a través del cual el conocimiento histórico y las formas de rememoración son acumulados, almacenados y recuperados”³. Esta necesidad documental, de preservar el pasado del olvido, marca el inicio de la importancia del archivo dentro de la Historia.

Michel Foucault definió el archivo como el sistema que permite que enunciemos el pasado⁴. Para el filósofo,

el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado (...): el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho (las «cosas dichas»), el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. (...) lo único que cuenta son los enunciados que no son ni una proposición

² Ibid., p. 8.

³ MEREWETHER, C. *Merewether, Charles: The archive*. Citado en TELLO, A.M. El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* [en línea]. Pontificia Universidad Católica de Chile: Instituto de Estética, 2015, n. 58, pp. 125-143 [consulta: 12 de octubre de 2020]. ISSN 0568-3939. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>

⁴ GUASCH, A.M. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Passatges del segle XX* [en línea]. Barcelona: Revista del Departamento de Historia del Arte, 2005, v. 5, pp. 157-183 [consulta: 13 de octubre de 2020]. Disponible en: https://annamariaguasch.com/en/Publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

(...) ni otra unidad de sentido y que sólo aluden a la materialidad de lo dicho.⁵

Con todo esto empezamos a entender la relación del arte con el archivo en el acto de conservación, de memoria, de enunciado, ordenación, etc.; pero esas herramientas u operaciones han sido usadas por el arte desde que el archivo existe, ¿A qué llamamos entonces Arte y Archivo? ¿Qué tiene diferente el uso de las metodologías de archivo por artistas a la obra que definimos de Arte y Archivo?

Encontramos una definición de las prácticas de archivo en el arte en el artículo *El arte y la subversión del archivo*: “obras que comparten un proceso similar de manufactura o factoría, donde la recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos o audiovisuales, así como su montaje y su organización diversa, ocupan un lugar medular”⁶. Así pues, el recurso del archivo no es en el Arte y Archivo simplemente una herramienta, es una metodología que estructura una producción de arte contemporáneo desde el inicio de la idea, pasando por el desarrollo, y así, terminando en la expresión del resultado.

3.2. PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: NOMENCLATURA Y ORIGEN

Para encontrar el origen de estas prácticas de archivo, que aquí denominamos Arte y Archivo, acudimos al punto del giro de paradigma del archivo. Este punto se convierte en algo activo sobre la década de los años noventa, pero vamos a ver que lleva desarrollándose desde los años veinte.

En torno a esos años, con la primera oleada de vanguardias artísticas asentada, se empezaron a observar proyectos aislados asociados al sistema-

⁵ GUASCH, A.M. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Segunda reimpresión, Col. Arte Contemporáneo. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015, ISBN 978-84-460-2539-9. P.47.

⁶ MEREWETHER, C. *Merewether, Charles: The archive*. Citado en TELLO, A.M. Óp. cit. p.126.



1. Hannah Höch: Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar, 1919

archivo para dotar de narratividad al azar y a la heterogeneidad que proporcionaban los objetos e imágenes encontrados⁷. Sven Spieker sostiene que en esa época empezaron a haber cambios en torno a la estética del fotomontaje, “en la que la epistemología de ruptura, de discontinuidad y de shock perceptivo fue sustituida por la «epistemología (o paradigma) del orden del archivo»”⁸. Así, bajo estas declaraciones, es como podríamos entender el collage y el fotomontaje y como precursores del actual Arte y Archivo.

Una obra con especial importancia para poder afirmar lo que acabamos de explicar es el *Álbum de recortes de prensa* de Hannah Höch (1933). En concreto esta obra mostraba, agrupando diferentes imágenes a doble página, “asociaciones iconográficas y ciertas homologías formales en la creación de un continuo flujo visual”⁹. Es decir, mostraba un orden visual no estrictamente cronológico realizando una narrativa de conceptos heterogéneos que ampliaba el concepto de collage establecido, por ejemplo, por Max Ernst: “El collage: es el acoplamiento de dos realidades, en apariencia inacoplables, sobre un plano que en apariencia no les conviene”¹⁰.

Otra obra de Hannah Höch que cabe mencionar es *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar* (1919) donde Hannah Höch utilizaba una metodología de archivo realizando inventarios pormenorizados de los personajes de su entorno público con el principio de no atender a ninguna jerarquía ni composición como si se tratase de algo aleatorio. Y va un paso más allá de las estrategias formales del collage y del fotomontaje:

Formula una muy particular relación con el archivo: del macroarchivo de los medios de masas al microarchivo de las páginas de su Álbum, en un proceso cercano utilizado en

⁷ GUASCH, A.M. *Arte y Archivo...* Óp. cit.

⁸ *Ibid.*, p.34.

⁹ *Ibid.*, p.35.

¹⁰ ERNST, M. “Comment on force l’inspiration”, en *Le Surréalisme au service de la révolution*, n. 6, París, 1933. Citado en ERNST, M. *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980. ISBN 84-252-0990-0. P. 11.

aquellos mismos años por Aby Warburg en el Atlas Mnemosyne.¹¹

Esta comparación nos muestra la relación del orden no cronológico de Höch con los paneles de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (1924), una de las primeras prácticas artísticas relacionadas con el archivo en cuanto a la consideración de éste como obra de arte y no sólo como metodología. En la misma época también Walter Benjamin con *el Libro de los Pasajes* (inicio en 1927) realizó una obra similar en cuanto al uso del archivo.

2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929
Exposición en Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2020



En el *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg relacionaba conceptos antropológicos entre sí mediante lo que llamaba mesas, que eran paneles móviles. Sobre los paneles cabe la comparación con el “protoarchivo”¹² de Malevich. Él los creó como recurso didáctico utilizando técnicas propias del archivo, como inventariar y catalogar, para mostrar la investigación sobre las características visuales de la pintura. Warburg, por su parte, utilizó los paneles por su movilidad ya que le facilitaba tener una narración “al margen de todo discurso lineal y evolutivo”¹³.

¹¹ GUASCH, A.M. *Arte y Archivo...* Óp. cit., p.36.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p.39.



3. Vv.aa.: Exposición Deep Storage, 1995

4. Vv.aa.: Exposición Deep Storage, 1995

Por esa utilización de la temporalidad se considera al historiador el precursor en señalar la teoría y metodología creativa del archivo, la relación del artista con el tiempo, por indagar en el uso de la memoria consciente¹⁴.

Como ya habíamos avanzado, al mismo tiempo Walter Benjamin se había interesado por el método de archivo empezando en 1927 el proyecto inacabado de archivo *Das Passagen-Werk*. “Una obra en la que elimina todo comentario para hacer que los significados (...) aparezcan a través del montaje del material”¹⁵. La elección del montaje como vehículo para su relato le sirvió para “desarrollar el concepto de historia a partir de metáforas espaciales”¹⁶. Con esas metáforas sustituyó la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica. Benjamin tenía la visión de que la modernidad “implicaba a su vez una radical reorientación en la representación y la experiencia del «espacio-tiempo» (...) condicionado por la «simultaneidad visual»”¹⁷.

Con estas obras empezó a contemplarse el archivo como algo más que una simple herramienta. Durante los años sesenta y setenta se observaron diferentes acercamientos de obras al Arte y Archivo, pero no fue hasta mediados de la década de 1990 cuando se consideró el “giro archivístico” al tomar la exposición *Deep Storage* como “evento paradigmático en la relación entre arte y archivo (...) La muestra (...) se centró en diferenciar el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo”¹⁸. Sabemos que esto puede haber sido propiciado de alguna manera por la inserción del archivo dentro del orden del discurso en el ámbito filosófico mediante la conferencia *Mal de Archivo*¹⁹ de Derrida (1994) ya que observamos

¹⁴ DIDI-HUBBERMAN, G. *ATLAS: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y Tf. Editores, 2010, ISBN 978-84-8026-428-0.

¹⁵ GUASCH, A.M. *Arte y Archivo...* Óp. cit., p.22.

¹⁶ *Ibid.*, p.23.

¹⁷ GUASCH, A.M. *Los lugares de la memoria...* Ob cit., p.160.

¹⁸ DELLE DONNE, S. Arte y archivo. Atravesar el tiempo para sublevarse. *Revista Sonda: Investigación en Arte y Letras* [en línea]. Universitat Politècnica de València: Departamento de dibujo, 2018, n.7, pp. 29-40 [consulta: 30 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://revistasonda.upv.es/portfolio/arte-y-archivo-atravesar-el-tiempo-para-sublevarse/>

¹⁹ *Ibid*

muchos escritos relacionados con el Arte y Archivo que hacen referencia a este acontecimiento.

Tras esta breve exposición de la evolución del Arte y Archivo, no es de extrañar que en la manera de nombrarlo no haya aún unanimidad. Hemos encontrado múltiples modos de enunciar o referirse a esta vinculación, identificación o relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y las prácticas, metodologías o sistemas de archivo. En lo recorrido hemos comprobado algunas nomenclaturas con cierto arraigo y extensión de uso, como “prácticas de archivo” (en el caso del Centro Andaluz de Arte contemporáneo²⁰ y de Delle Donne²¹) o “arte de archivo” (en el caso de Guasch²², Foster²³ y Ernst²⁴). O derivaciones de esta formulación, como “archivo como obra de

²⁰ *Dossier de prensa de Sesión expositiva: Mal de Archivo*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (caac.es). Sevilla: CAAC, 2016 [consulta: 29 diciembre 2016]. Disponible en: http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_cc16.pdf P.2.

²¹ DELLE DONNE, S. Óp. cit.

²² GUASCH, A.M. *Arte y Archivo...* Óp. cit., p.163.

²³ FOSTER, H., Trad. Qualina, C. El impulso de archivo. *Nimio: Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de artes, 2016, n. 3, pp. 102-125 [consulta: 30 de octubre de 2020]. ISSN 2469-1879. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/download/351/586/> P.104.

²⁴ ERNST, W., Trad. Espinosa, M., Al arte del archivo. *Archivo Churubusco* [en línea], México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, n.1, 2016 [consultado: 19 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://archivochurubusco.encyr.edu.mx/n1letras4.html>

arte”²⁵, “obra en clave de archivo”²⁶, “archivo como material para el arte”²⁷, “problemáticas de archivo”²⁸, “pulsión de archivo”²⁹, “fiebre de archivo”³⁰, etc.

De toda esta diversidad enunciativa hemos elegido la nomenclatura que alude a las obras del conjunto que vamos a analizar como trabajos de “Arte y Archivo”³¹, eludiendo la denominación “Arte de Archivo”, sobre todo porque la primera expresión elude la relación de servidumbre y dependencia del primero de los términos (el Arte) con las prácticas de Archivo a través de la preposición “de” (pulsión de, práctica de, poética de, problemática de). Elegimos por tanto la conjunción copulativa “y” para entender que ambos términos se unen y conjugan en un mismo plano, que marcan un campo semántico de cierta correlación e identificación. Elegimos también el uso de mayúsculas en la inicial de cada letra para resaltar la entidad de la palabra, como si de una marca se tratase, separando así el Arte y Archivo (que hemos visto que no sólo implica conjunción) de arte y archivo (que es la simple suma de dos nombres). Además, queremos también destacar con la expresión elegida el peso de la aportación y el éxito, en lengua castellana, del libro homónimo de Anna María Guasch así titulado.

²⁵ OSTHOFF, S. Citado en TELLO, A.M. Óp. cit., p.126.

²⁶ GUASCH, A.M., *Arte y Archivo...* Óp. cit., p.21.

²⁷ VICENTE, P. Citado en SENAR CANALÍS, O. El archivo se hace arte y memoria popular. *El Diario: Aragón* [periódico en línea] Madrid: El Diario de Prensa Digital SL, 2016 [consulta: 9 de Julio de 2020]. Disponible en: https://www.eldiario.es/aragon/cultura/archivo-hace-arte-memoria-popular_1_3670522.html

²⁸ GENTILE, L. La actualidad del archivo en el arte. Posibles herramientas de análisis. *Nimio: Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de artes, 2017, n. 4, pp. 113-119 [consulta: 30 de octubre de 2020]. ISSN 2469-1879. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64252> pp. 114 y 115.

²⁹ FOSTER, H. Citado en TELLO, A.M. Óp. cit., p.131.

³⁰ TELLO, A. M. Óp. cit., pp. 126, 129, 134 y 136.

³¹ FLORES MUTIGLIENGO, J. Arte y Archivo. En: *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*. Asociación Argentina de Humanidades Digitales [actas]. Buenos Aires: AAHD, 2016 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.aacademica.org/aahd.congreso/4>



5. Foto de la autora: Centro Pompidou, Málaga, 2016

4. SEGUNDA PARTE: EL ESPECTADOR

Después de la aclaración sobre el Arte y Archivo vamos a tratar la figura del espectador como participante activo y coautor en la obra. Lo primero que debemos tener en cuenta es que la función de esta figura evoluciona en medida que cambia la consideración de obra de arte. Si nos vamos a la genealogía de esta figura vemos que Pitágoras (569 a.C. – 475 a.C.) lo define como aquel público que acude a los Juegos Olímpicos presentándose sólo a mirar. Tiempo después, Lucrecio compara el espectador en *De rerum natura* (S. I a.C.) con quien contempla sin implicación ninguna el mar que se enfurece. El contemplar es un acto pasivo pero que ya demuestra cierta intención de detenerse ante lo que se observa: “El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre”³². Vemos la misma consideración del espectador en *Crítica del Juicio* de Kant (1790), donde se piensa al espectador como el hedonista que encuentra placer al verse a sí mismo mirando³³.

No es hasta después de la concepción del museo como cubo blanco que la figura del espectador cambia de modo significativo. Desde los años 50, el arte pasó a elaborar la obra de manera en que se motivaba cada vez más la participación del espectador³⁴. Pero tendremos que esperar hasta el 68, donde la crítica institucional pasa a ser habitual, para que la implicación del espectador aumentase: el mero hecho de mirar ya no bastaba entonces, era necesaria una contemplación reflexiva para construir el sentido de la obra de arte³⁵. Como vemos, todo se debe al cambio de la obra de arte, el arte contemporáneo se

³² RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, ISBN 978-987-500-137.

³³ CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO (CA2M). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos Comunidad de Madrid, 2012, ISBN 978-84-451-3443-6.

³⁴ DE OLIVEIRA GOMES, F. *El espectador está presente. Un análisis de los aspectos fenomenológicos de instalaciones contemporáneas: Comunicación en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV*. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2015, [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1101>

³⁵ CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO (CA2M). Óp. cit.

concibe esencialmente “atencional (y) depende de la sensibilidad receptiva que asume el espectador”³⁶.

El espectador del arte contemporáneo se ve sometido a la necesidad de una actitud de curiosidad e interrogación de la obra, a ser interactivo, a tomar un “papel de coautor evitando en cualquier caso un papel pasivo”³⁷, “a formar parte de la obra otorgándole un sentido u otro”³⁸. Esta inversión sucedió al concederle el poder al espectador de buscar ese sentido al enigma, intercambiando una posición pasiva hacia la de investigador o científico. Esto sucede de manera que cuando el espectador, ignorante de lo que está viendo, intenta traducir o acercarse al significado de la obra lo hace a través de comparaciones y figuras que sí que conoce o que ha experimentado como sus vivencias y sus recuerdos³⁹. Otra manera de decirlo es que el espectador intenta comprender lo incomprensible utilizando herramientas que tiene a su alcance, vinculando su saber con lo que él mismo ha experimentado con la obra.

Para realizar las diferentes obras de arte que puedan motivar a esa conversión del espectador, el artista puede dejar la obra incompleta de sentido y así el espectador trabaja con ello en plena autonomía al resultado o habiendo sido acotado éste de alguna forma: “Un sistema interactivo debe dar plena autonomía para el espectador, mientras que los sistemas reactivos trabajarían con un intervalo predeterminado de opciones.”⁴⁰.

³⁶ *Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto*. Masdearte: Información de exposiciones, museos y artistas (masdearte.com). [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/arte-conceptual-por-que-hay-experiencia-estetica-donde-hay-objeto/>

³⁷ VALCÁRCEL, I. Citado en CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO (CA2M). Óp. cit. Entrevista entre páginas 50 y 51.

³⁸ SALANOVA BUGUERA, M. Deus ex machina, emotividad y arte de archivo. En: *Teoría del arte contemporáneo. Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* [actas]. Cartagena: M^a José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio, 2011, Pp. 547-554 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/47.Marisol-Salanova-Burguera.pdf> P.553.

³⁹ RANCIÈRE, J. Óp. cit.

⁴⁰ PRIMO, A., citado en DE OLIVEIRA GOMES, F. Óp. cit.

Los artistas del Arte y Archivo “a menudo apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos”⁴¹. A su vez, coleccionar como el modo de leer la cultura, tanto la histórica como la emergente⁴² nos lleva a observar detenidamente la utilización del espectador, viéndolo como una característica definitoria de esta práctica. Lo trataremos observando el objetivo de transmisión que tienen las obras y cómo esto afecta a lo que el espectador percibe de estas.

4.1. OBRAS QUE TRANSMITEN INFORMACIÓN OBJETIVA

Algunos artistas tienen como objetivo eliminar la autoría para que no se perciban las emociones de ellos mismos en las obras que realizan. Las herramientas que fundamentalmente vamos a mostrar residen en su ocultación tras el dato matemático y objetivo, tras en la acumulación de fotografías donde la cantidad borra la concepción de obra única y por tanto del yo-artista; o en la utilización de recursos externos al imaginario artístico para desvincularse del artista y para acercarse a la figura del informador.

Pero si tenemos en cuenta que Isidoro Valcárcel considera el Arte y Archivo como un “arte registral en el cual su contenido está desprovisto de toda intencionalidad y es entendido como un listado de nombres y cifras”⁴³, no es de extrañar que las obras, que acaban realizando una pura transmisión de datos visuales, pueden llegar a ser confundidas con metodologías propias de una investigación. Esta transmisión aséptica de datos es percibida en el espectador

⁴¹ FOSTER, H. Óp. cit., p.106.

⁴² WALKER, J., FAZIO, H. and RAJAN, V. Introduction: Collecting ans/as Cultural Transformation. *The Comparatist* [en línea]. Virginia: University of North Carolina Press, 2008, v. 32, pp. 36-39 [consulta: 15 de febrero de 2021]. ISSN 0195-7678. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/26237177>

⁴³ VALCÁRCCEL, I. Citado en MARTÍNEZ MARTÍN, S. Cuando las imágenes toman el archivo. En: *IMAGEN [N] VISIBLE* en IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV [actas]. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2019 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.9567>

como una ocultación de intenciones y por ello tiende a buscar un sentido más allá de lo visual y/o estético.

4.1.1. Método sistémico: Las fechas

En estudios realizados por Ana María Guasch se observa una herramienta recurrente en el Arte y Archivo, la utilización de las fechas. Sabemos que la datación de las cosas siempre ha estado muy vinculada a la historia y al registro documental, herramienta propia de la metodología de archivo. Con esto vamos a ver obras de Arte y Archivo que a través de las fechas consiguen una transmisión objetiva de datos. Estas obras son la serie *Today* de On Kawara, obra autobiográfica, y *Hommage à Picasso* de Hanne Darboven.

Estos dos artistas son relacionados por el crítico Robert C. Morgan cuanto a que los dos utilizan una metodología sistémica para realizar sus obras⁴⁴. El modelo de representación de estos artistas proviene del lenguaje científico o matemático, ajeno a ambigüedades semánticas, con las que superan “las indeterminaciones del significado con el objetivo último de vencer la cadena de significados en que se mueve el orden artístico para alcanzar la monosemia de los códigos exactos de la ciencia”⁴⁵.

On Kawara inició en 1966 *Today Series* que consiste en pinturas de fondo plano con la fecha en que se realizó la obra pintada en blanco de manera centrada, en letra Sans Serif y buscando no dejar marca de manufactura alguna. Todo lo que realiza es de manera secuencial y buscando un acabado industrial, pues “El cuadro debía huir de la expresividad, de lo psicológico de toda textura, automatismo o caligrafía personal, para formalizarse en una estructura cercana a la del código matemático”⁴⁶. Para pintar el fondo emplea una mezcla que él mismo realiza ese día elaborando un color correspondiente a uno de los de un

⁴⁴ MORGAN, R. citado en ESPINOZA, A. *On Kawara: el tiempo y la vida*. El universal (eluniversal.com). 2014 [consulta: 23 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/on-kawara-el-tiempo-y-la-vida/>

⁴⁵ *Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto*. Óp. cit.

⁴⁶ Ibid.

pequeño repertorio de colores mayoritariamente oscuros (rojo, verde...) preestablecidos para el fondo que tiene tipificados y sobre los que resalta la fecha en blanco. La variable visible que On Kawara admite en la escritura de la fecha es la diferencia de su formato, que utiliza invariablemente para todo el año, eligiendo para ello la que se usa en el país en el que se encuentra en el primer día del año, el 1 de enero⁴⁷. Al acabar, cada pintura se dispone en una caja de cartón manufacturada por él y coloca una etiqueta en ella con la fecha de realización. A ello le añade un recorte de periódico, o el mismo entero, de esa fecha⁴⁸.

6. On Kawara: *Times Series*, 1966-1995.



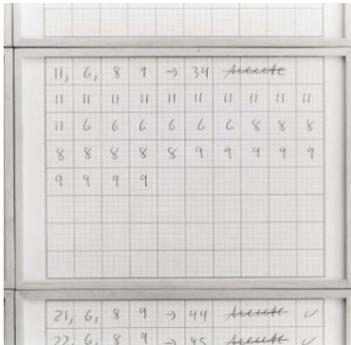
On Kawara utiliza la unidad de tiempo de 24 horas como herramienta para centrarse en el aquí y en el ahora, por este motivo, lo que no acaba en ese tiempo lo descarta⁴⁹. On Kawara buscó con esta obra hacer patente la noción de duración, presentar el tiempo⁵⁰. Utiliza el lenguaje como herramienta de

⁴⁷ *Post-War and Contemporary Art Evening Sale: On Kawara, May 1, 1987*. CHRISTIE'S (Christies.com). 2007 [consulta: 8 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.christies.com/lot/lot-on-kawara-may-1-1987-4913736>

⁴⁸ GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, La biblioteca Azul, 2009. ISBN 978-84-984-1255-0.

⁴⁹ *Post-War and Contemporary Art Evening Sale: On Kawara, May 1, 1987*. Óp. cit.

⁵⁰ *Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto*. Óp. cit.



7. Hanne Darboven: Exposición September 21 - November 10, Galería Greta Meert, 1989

abstracción⁵¹: ya que “no tiene ni progresión ni declive, no está marcada por ningún drama personal ni por ningún acto individual de creación”.

El espectador que se sitúa enfrente de una pintura de *Today Series* ve una fecha que no tiene más de particular que existe mientras otras fechas no. “Quizá el mensaje de su obra sea que también nosotros, como espectadores, meditemos sobre nuestra existencia y nos ubiquemos como simples mortales dentro del infinito laberinto del tiempo”.⁵² On Kawara “dijo en una ocasión que las fechas eran objetivos aislados, hasta que representan el día de la boda o nacimiento de su hijo; entonces se convierten en datos personales”⁵³. Entonces cuando pinta una fecha es consciente de que, para alguien, en algún momento, esa fecha va a tener más significado que “su existencia como sujeto”⁵⁴. On Kawara dejó que “cada persona pudiera generar sus propias ideas sobre su trabajo”⁵⁵ al expresarse poco acerca de su arte y no conceder entrevistas. La metodología sistémica, donde intenta crear pinturas sin huella manual, ligada a una ausencia de discurso (o poco discurso) lleva al espectador que se encuentra ante la obra a buscarle un sentido y lo hace así con sus propias vivencias o fechas.

Mientras On Kawara utiliza las fechas por su vinculación con el tiempo, encontramos que Hanne Darboven las utiliza para desvincularse de todo lenguaje que ella considera demasiado emocional. Establece que su diferencia

⁵¹ ON KAWARA. *The On Kawara story*. Citado en GUASCH, A.M. *Autobiografías...* Óp. cit.

⁵² MORGAN, R. Citado en ESPINOZA, A. Óp. cit.

⁵³ ON KAWARA citado en *On Kawara (1933-2014); falleció un pionero del arte conceptual*. Excelsior.com, 2014 [consulta: 23 de febrero de 2021] Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/07/11/970286>

⁵⁴ PRIETO GARCÍA, D.C. Citada en SÁNCHEZ, J. *On Kawara: tiempo y espacio + lenguaje = cotidianidad*. Red social académica Academia.edu (Academia.edu). [consulta: 23 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.academia.edu/13903798>

⁵⁵ Ibid.

con la obra de On Kawara reside en que él pinta una sola fecha mientras ella escribe números en frases y éstas forman series a su vez⁵⁶.

La artista está estrechamente relacionada con la escritura hasta el punto de considerarse antes escritora que artista visual en la medida de que toda obra visual responde a la necesidad de lectura⁵⁷. Como escritora se enfrentaba a dos problemáticas, la primera a ubicar quién es su destinatario, su espectador, la segunda al lugar que ocupa el autor⁵⁸, a decidir si quería hacer notar su opinión en lo que creaba o por el contrario producir obra lo más objetiva y desvinculada de sí misma posible. A propósito de alejarse de toda subjetividad⁵⁹ ella se determinó a realizar la “reescritura de la historia reciente en términos racionales”⁶⁰. Para separar quién es de lo que escribe, utilizó un lenguaje aséptico, datos objetivos y registro del hecho. Con esta premisa investigó retazos de la historia como, entre otros, el arte en el siglo XX en *Hommage a Picasso* (1995-2006).

A partir de 1968, residiendo en Nueva York, con la intención de “alejarse de un lenguaje verbal que consideraba demasiado cargado de emociones e históricamente desacreditado como herramienta de representación de la realidad”⁶¹, inventó un sistema de escritura basado en el calendario que llamó *Konstruktions*. Este sistema se realiza con la suma de los dígitos día-mes-década/año de las fechas del calendario gregoriano seguidos de la letra K. Para ella “los números son la forma más neutral de hablar de las cosas (...) sólo el recuento de números y el uso de fechas”⁶². El recurso de repetición de *Konstruktions* en las páginas lo utilizaba para “establece(r) una estructura creada

⁵⁶ GISBOURNE, M. Time and Time Again. *Art Monthly*. Lewes: Britannia Art Publications Ltd, 1994, n. 181, pp. 3-6, ISSN 0142-6702.

⁵⁷ GISBOURNE, M. Óp. cit.

⁵⁸ GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales...* Óp. cit.

⁵⁹ *Hanne Darboven*. La Hornacina (lahornacina.com). [consulta: 5 de noviembre de 2020] Disponible en: <http://www.lahornacina.com/semblanzasdarboven.htm>

⁶⁰ GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales...* Óp. cit., p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁶² GISBOURNE, M. Óp. cit., p. 6.

de forma mecánica y racional, la cual le permitía –como ella misma decía– «escribir sin describir», no dotar a la obra de un significado más allá del carácter o la forma”⁶³. Y más tarde, después de 1970 empezó a incorporar elementos adicionales a su lenguaje objetivo⁶⁴.

8. Hanne Darboven: *Hommage à Picasso*, 1995-2006



En *Hommage à Picasso* el objetivo era ensalzar el peso de la representación de la figura de Picasso dentro del relato de la historia del arte del siglo XX⁶⁵. La instalación constó, sobre todo, de hojas de papel en las que anotó, calendarizando el siglo XX, las fechas que para la autora fueron las más importantes del fin del siglo en el lenguaje *Konstruktions*⁶⁶. *Hommage à Picasso* se completa con esas páginas montadas en paneles cubriendo las paredes, un

⁶³ MARTÍNEZ BELTRÁN, D. *Hanne Darboven. Perpetuar el tiempo y las cosas*. Mujeres en las Artes Visuales (m-arteyculturavisual.com). [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/04/03/perpetuar-el-tiempo-y-las-cosas/>

⁶⁴ HILLINGS, V. *Hommage à Picasso*. Guggenheim: Collection Online. Guggenheim (Guggenheim.org). [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/16169>

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ LARRAURI, E. Artistas alemanes en el Guggenheim. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2006 [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/10/17/cultura/1161036005_850215.html

busto de bronce de Picasso, una litografía de los años cincuenta y esculturas que recordaban a la afición de Picasso por lo folclórico y lo primitivo⁶⁷, todo ello rematado sonoramente por una composición musical llamada Opus 60⁶⁸. Estos añadidos, que están fuera del lenguaje objetivo buscado por la artista, son utilizados en su obra como refuerzo informativo, como una referencia de aquello relatado⁶⁹.

La utilización del sistema Konstruktions en la obra artística *Hommage a Picasso* ha sido interpretado como evidencia de la limitación de la pintura en el siglo XX: según la descripción que figura en la web del Guggenheim⁷⁰, en la obra “simultáneamente reconoce que Picasso fue el último gran pintor del siglo XX y sostiene que la repetitividad de su obra tardía (...) reveló las limitaciones del medio y el enfoque tradicional del arte como expresión que aún utilizaba”⁷¹. Valerie interpreta aquí que la repetición de los números viene dada por la intención de la artista de evidenciar las limitaciones del medio (la pintura) y de la producción tardía de Pablo Picasso. Sin embargo, afirmaciones de Hanne Darboven explican que su objetivo con la repetición es que los números sean leídos como un conjunto viéndose así la duración de la lectura: dejan de ser números y se convierten en tiempo. La sensación de repetición ocurre cuando queremos ver los números uno como independiente del otro, lectura que rechaza la artista y matiza que la utilización de los números es para dar claridad ante las emociones. Esto que ha sucedido era consciente Darboven que podía ocurrir: “la gente construye ideas complicadas sobre mi trabajo. Son ellos los que la complican para sí mismos”⁷².

⁶⁷ Hanne Darboven: *Mammoth Retrospective in Bonn and Munich*. ART MAG by Deutsche Bank AG (Db-artmag.com). 2015 [consulta: 2 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://db-artmag.com/en/91/news/hanne-darboven-mammoth-retrospective-in-bonn-and-munich/>

⁶⁸ LARRAURI, E. Óp. cit.

⁶⁹ GISBOURNE, M. Óp. cit.

⁷⁰ HILLINGS, V. Óp. cit.

⁷¹ Ibid

⁷² GISBOURNE, M. Óp. cit., p.6.



9. Joseph Nicéphore Niépce: *Vista desde la ventana de Le Gras*, 1826

4.1.2. Información cotidiana

“La cotidianeidad – afirma Jean Baudrillard- es la diferencia dentro de la repetición”⁷³

Vamos a hablar aquí de dos artistas que, mediante la repetición de fotografías, utilizan ese valor de la cotidianeidad para activar la participación del espectador. Las obras de las que hablaremos son la exposición *A Diary* de Daido Moriyama y el Álbum *Autobiography* de Sol Lewitt. En estas obras al encontrar el espectador similitudes entre lo ordinario de lo que ve y lo rutinario de su día a día puede proyectar sus experiencias o empatizar con lo que se muestra y así realizar sus propias interpretaciones o narraciones.

La exposición *A Diary* de Daido Moriyama recoge una serie de fotografías del artista que reflejan en su conjunto una sensación de cotidiano. En esta exposición, realizada por la concesión del premio Huselblad 2019 a Daido Moriyama, se muestran las fotografías que realizó (y sigue realizando) en los paseos que da diariamente. Su rutina para poder realizar tantas fotografías, para capturar esos momentos de tiempo, consta de dos partes. Primeramente, cuando se levanta, fotografía la reproducción de la primera fotografía de la Historia, *Vista desde la ventana de Le Gras* tomada en 1826 por Joseph Nicéphore Niépce, para con ella “recordar el origen y la esencia de la fotografía”⁷⁴ A continuación, sale a la calle “a fotografiar la vida”⁷⁵. Considera su rutina “la única manera de contar una realidad genuina donde los enormes fragmentos del mundo coinciden con mi situación”⁷⁶.

⁷³ BAUDRILLARD, J. citado en GUASCH, A.M. *Autobiografías...* Óp. cit.

⁷⁴ DAIDO MORIYAMA. Citado en Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ CAMARZANA, S. Daido Moriyama: "Las fotografías son fósiles de luz y tiempo". *El Cultural* [periódico en línea] Madrid: Unidad Editorial Información General, S.L.U., 2020 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://elcultural.com/daido-moriyama-las-fotografias-son-fosiles-de-luz-y-tiempo>



10, 11 y 12. Daido Moriyama: *A Diary*, 2019

En estos paseos utiliza la cámara como si fuese un parpadeo para guardar algo en la memoria⁷⁷, Daido Moriyama considera que “la cámara fotográfica es la única que congela el tiempo”⁷⁸. Sin embargo, no guarda en la memoria lo que pudiera parecer único o irrepetible, sino lo ordinario, aquellas cosas que no somos conscientes de que existen debido a su repetición durante nuestra rutina: “Puede parecer que dirijo la cámara a aquello que tengo justo delante de mí. No obstante, intento fotografiar lo que la gente ve y no percibe, aquello misterioso y desconocido de la vida cotidiana”⁷⁹. En su obra todo tiene la misma relevancia y así se muestra en la exposición, mostrando todo sin cronología⁸⁰ para evidenciar una falta de jerarquía que sólo busca saciar el apetito de curiosidad y únicamente condicionado por la ciudad por la que pasea. Esto da como resultado fotografías llenas de repetición, azar y caos, pero sobre todo de recuerdos, esos que nos remiten a situaciones que cualquiera hemos podido vivir. Aquí entramos en la cuestión que nos atañe, la implicación con el espectador. Estas imágenes son tan cotidianas, rutinarias, que Daido Moriyama es consciente de que el significado que tiene para él esa fotografía se pierde cuando las expone a otros, es decir, cuando el espectador que las ve refleja en ellas cada vivencia, sentimiento y memoria suyos y propios: “una vez que estas se exhiben dejan de pertenecer al autor. Dependerán de la memoria del

⁷⁷ WALKER, S., citado en BERNAL, M, M. Daido Moriyama, fotografiar a lo Bruce Lee. *El Periódico de Catalunya* [periódico en línea]. Barcelona: El Periódico de Catalunya, S.L.U., 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200604/fundacion-foto-colectania-acoge-muestra-premio-hasselblad-fotografia-daido-moriyama-7887420>

⁷⁸ DAIDO MORIYAMA. Citado en CRESPO MACLENNAN, G. Daido Moriyama: la fotografía como memoria. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2019 [consulta: 4 de diciembre de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/14/babelia/1573739460_383948.html

⁷⁹ DAIDO MORIYAMA, citado en WALKER, S y WOLTERS, L. *#DaidoMoriyamaADiary07*. Foto Colectania (Fotocolectania.org), 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/activity/292/daidomoriyamaadiary07>

⁸⁰ WOLTERS, L. Lousi Woltersen en Foto Colectania En: *YouTube* [vídeo]. 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021] Disponible en: <https://youtu.be/yxihXTkUpQ>

espectador o de sus sentimientos, que lo observará desde sus propias vivencias”⁸¹.

La manera en que disponemos las imágenes dice mucho de ellas y, así como Daido Moriyama consigue con su acumulación y disposición ajerárquica que se le desvincule como autor, Sol LeWitt utiliza el inventario de objetos en un álbum de fotos para realizar similar abstracción del artista en la obra.

13. Sol LeWitt: *Autobiography 60*, 1980



En el álbum *Autobiography* (1980) se muestran instantáneas en blanco y negro dispuestas en una cuadrícula (podemos ver en ello la influencia del cubo minimalista⁸²) catalogando cada uno de los rincones de su casa. Con este álbum presenta la vida del artista como la vida de una persona en particular, en una cultura particular, en un lugar y tiempo particulares. Obvia con esto la concreción de sus vivencias mientras muestra al espectador unos objetos y lugares que podían ser los suyos propios. La disposición de las imágenes en la cuadrícula realza el carácter aséptico dejando una imagen lo más “emocionalmente seca”⁸³ posible. El espectador activo observará la asepsia del conjunto de imágenes con unos prejuicios y saberes desde los que intentará

⁸¹ CRESPO MACLENNAN, G. Óp. cit.

⁸² GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales...* Óp. cit.

⁸³ LEWITT, S. *Paragraphs on conceptual art.*, 1999. Citado en GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales...* Óp. cit. P. 37.

completar la obra dotándola de significado imaginándose la vida del artista, que bien podría ser la suya.

4.1.3. El orden de la información.

El sometimiento al orden como criterio organizador establecido a priori deja de lado o anula o excluye la proyección emocional o expresiva del autor. “Investigar, listar, agrupar, enumerar, clasificar son acciones de un proceso creativo del mismo modo que disponer las formas y los colores en un cuadro”⁸⁴. Se introduce así parte de la conversación entre João Fernandes e Ignasi Aballí en la exposición *Sin Principio/Sin Final* justificando el uso de las técnicas de archivo como sistema válido para la producción artística. Conversan sobre el uso de esos sistemas de presentación y de agrupación de materiales, que son en sí mismos la obra. Respecto a la autoría le interesa crear una distancia entre él y la obra llegando incluso a no tener contacto físico con la misma⁸⁵:

me interesa mantener una distancia entre mi subjetividad y la obra, que intento que sea lo más neutra posible (...) Creo que esta objetividad con la que se presentan permite que el espectador también sea más participativo o asuma un papel más activo (...) cada espectador puede interpretarlas como mejor le parezca (..)

La exposición *Sin Principio/Sin Final* es una muestra antológica de la obra de Ignasi Aballí al recopilar los últimos 10 años de su producción. En esta exposición se puede ver la necesidad de clasificar y ordenar, elemento característico de este artista. Utiliza estas herramientas del archivo para desafiar la atención del espectador, así como la percepción que tiene de la obra. Las obras de esta exposición en las que profundizaremos para tratar estos aspectos son *Mapamundis* (2011-2014), *Listados* (1998-2015) e *Índices*.

⁸⁴ MNCARS. *Perpetuum mobile: conversación entre Ignasi Aballí y João Fernandes a propósito de "Sin principio, sin final"*. [catálogo]. Madrid: MNCARS, 2015, ISBN 978-84-8026-529-4. P. 11 y 12.

⁸⁵ MNCARS. *Perpetuum Mobile...* Óp. cit., p. 26

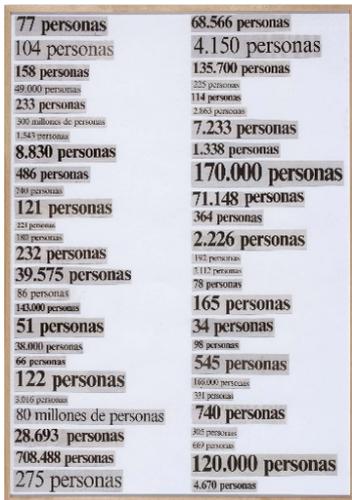
En estas obras Aballí se aparta del concepto de la pintura pura para centrarse en el lenguaje como material. Como declara⁸⁶, se inspira en la metodología de producción de Georges Perec: se crea una rutina y se autoimpone restricciones. De este modo realiza la rutina diaria de obtener un periódico, seleccionar o localizar y recortar para agrupar posteriormente en *Listados* aquellas palabras que vayan acorde a la idea inicial que quiere construir. Así, obtiene diferentes enumeraciones de recortes/palabras que separa por temática, crea listas con un mismo adjetivo de color, listas de palabras que acaban o empiezan de la misma manera, listas de tipos de errores, etc.

En el caso de *Mapamundis* obtiene los nombres propios de lugares (países, ciudades, etc.) extrayéndolos de diferentes periódicos diariamente, durante todo un año y los ordena mediante un orden (tamaño, negrita, lugar). Utiliza un medio de masas como es el periódico o un medio escrito como el libro para apropiarse de su material sin crear recursos, sólo crea imágenes, obra, con lo que ya ha sido producido. La utilización de los recortes de periódicos viene dada por su consideración de que estamos en

un momento en el que hay una hiperproducción (de imágenes) y en el que nuestra relación con las imágenes es evidentemente cotidiana (y) absolutamente desbordante. (...) ya no es necesario producir nuevas y simplemente puedo utilizar otras que ya existen, actitud que cuestiona además el concepto de autoría.⁸⁷

⁸⁶ MNCARS. *Perpetuum Mobile...* Óp. cit.

⁸⁷ MNCARS. *Perpetuum Mobile...* Óp. cit., p. 28.



- 14. Ignasi Aballí: *Personas IV (Serie Listados)*, 2007
- 17. Ignasi Aballí: *Sin papeles (Serie Listados)*, 2007
- 16. Ignasi Aballí: *Inmigrantes III (Serie Listados)*, 2007
- 15. Ignasi Aballí: *Viviendas I (Serie Listados)*, 2007

En la obra Índices, se apropia de páginas de libros donde está la palabra “índice”, “prólogo”, “epílogo”, “bibliografía”, etc.; y las arranca para mostrarlas después sin el resto del libro. Con esto busca, como el autor declara⁸⁸:

Las conclusiones son el trabajo que deben afrontar los espectadores. (...) Me interesa mucho (...) presentar más la ausencia que el contenido y que sea el espectador el que acaba llenando esos vacíos con su propio conocimiento, su sensibilidad, su imaginario, su propio mundo y su biblioteca⁸⁹.

Vemos pues que el artista utiliza el espectador como agente activo en el cierre semántico de la obra a través del recurso del orden, que crea una sensación de ausencia al quitar del juego⁹⁰ las emociones del artista.

⁸⁸ MNCARS. *Perpetuum Mobile...* Óp. cit., pp. 32 y 44.
⁸⁹ MNCARS. *Perpetuum Mobile...* Óp. cit., pp. 32 y 26.
⁹⁰ RANCIÈRE, J. Óp. cit.

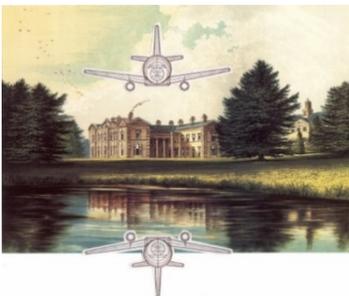
4.2. OBRAS QUE DIRIGEN LA INTERPRETACIÓN

Las obras en el Arte y Archivo que quieren dirigir al espectador hacia una interpretación concreta se valen de asociaciones contextuales que le acercan a sus vivencias y experiencias. Su objetivo es delimitar un camino y así con ello estimular al espectador que encuentre el discurso en lo que ve, pero también en lo que siente y ha vivido. “Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*”⁹¹.

Algunos autores acuden a la memoria colectiva y conciencia social para orientar al espectador a dejar fluir sus emociones y recuerdos. Otros utilizan la imaginaria popular como recurso para evidenciar algo latente y que el espectador sea tentado a indagar más. Y otros utilizan lo que a ellos les causa esa asociación de emociones confiando en relacionarlo con las vivencias del espectador.

*En la práctica de coleccionar los individuos “subjetivizan” los objetos que ellos han escogido construyendo con ellos una narrativa que resuena con la percepción de ellos mismos; esta narración refleja sus deseos personales así como el tiempo, el lugar y el contexto cultural en el que se construyen y se expresan.*⁹²

4.2.1. La composición, el enfrentamiento de dos opuestos.



18. Aleksandra Mir: *Plane Landing, Paper Collages*, 2003

La metodología del collage, entendida como la descontextualización y recontextualización en una nueva combinación de imágenes, es muy utilizada en las prácticas de archivo como hemos visto, sobre todo cuando se trata de archivar fotografías, recortes de prensa, etc. Ahora hablaremos de obras que tienen esa metodología del collage en el archivo.

Una de ellas es *Plane Landing, Collages (Composition # 3)* de Aleksandra Mir. Esta obra expuesta en la exposición *Mal de Archivo* (Que obtiene su nombre por

⁹¹ RANCIÈRE, J. Óp. cit., p. 20.

⁹² WALKER, J., FAZIO, H. and RAJAN, V. Óp. cit., p.37.

la Conferencia de Derrida mencionada antes) del Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía (CAAC) consta de collages que realizó la artista durante la creación de su obra performativa *Plane Landing (2003)* con bocetos del avión e imágenes de publicidad con un uso sexual de la figura femenina.

La obra *Plane Landing* surgió de observar en un viaje el aterrizaje de aviones a tal distancia que parecía que estuvieran en suspensión, en un aterrizaje infinito. Una vez el proyecto estuvo conceptualizado, la construcción y la planificación de ésta quedaba en manos de ingenieros, Aleksandra sólo tenía que esperar y pensar lugares donde colocaría el avión. Para no desvincularse de la obra y trabajar sobre la ubicación del proyecto, Aleksandra Mir obtuvo los bocetos técnicos de los planos del avión y los utilizó en diversos collages convirtiéndose en las obras de las que hablaremos.

En *Composition #3* propone espacios en los que podría ubicar su *Plane Landing*, algunos más realistas y otros surrealistas. En esta composición Aleksandra Mir utilizó imágenes de revistas y publicidades que sexualizaban la imagen de la mujer transmitiéndonos así sus inquietudes feministas y que podemos unir al vacío de paridad que existe en el ámbito de la aviación, donde las mujeres son la imagen, y mayoritariamente los hombres los pilotos⁹³.

19. Aleksandra Mir: *Plane Landing, Paper Collages, (composition # 3), 2003*



⁹³ JETZER, G. *Interview with Aleksandra Mir*. Aleksandra Mir Website (Aleksandramir.info). [consulta: 26 de noviembre de 2020]. Disponible en: https://www.aleksandramir.info/bibliography/jetzer_gianni_let_s-see-what-happens-and-who-will-be-there_welcome-back-to-earth-exhibitio

El contraste de los bocetos en blanco y negro, técnicos, con las imágenes en color y publicitarias de la mujer orienta al espectador a encontrarse ante algo más que la ubicación surrealista de un avión. Optó por crear una instalación reactiva para dejar al espectador una libertad creativa baja. Aleksandra podría haberse limitado a buscar espacios ficticios y dejar así la lectura más abierta, pero optó por imágenes sexualizadas limitando la mirada del espectador hacia una lectura feminista.

4.2.2. Alegorías a lo fúnebre

El tema central de las obras de Christian Boltanski es la muerte y, en muchas de sus obras, el relato del horror del Holocausto junto con las víctimas de este genocidio. A este tema le añade además la casualidad, reflejando el azar de la muerte, siendo la clave de nuestra existencia el cómo nos relacionamos con ella⁹⁴. Trabaja sobre este tema debido a su propia experiencia durante la infancia durante la cual pudo ver la facilidad con la que cualquiera es capaz de matar a su vecino⁹⁵.

La exposición que nos va a servir de apoyo a todo esto es *Départ-Arrivée*, una exposición que se pudo ver en el IVAM. Boltanski concibe sus exposiciones como todo un conjunto en el que todas las salas tienen un recorrido narrativo para intentar crear una experimentación completa a través de la emoción de lo fúnebre. Que el recorrido esté basado en hacerte sentir una emoción tan intensa elimina las posibilidades de que el espectador se quede sólo con la sensación que ha tenido en una sala⁹⁶.

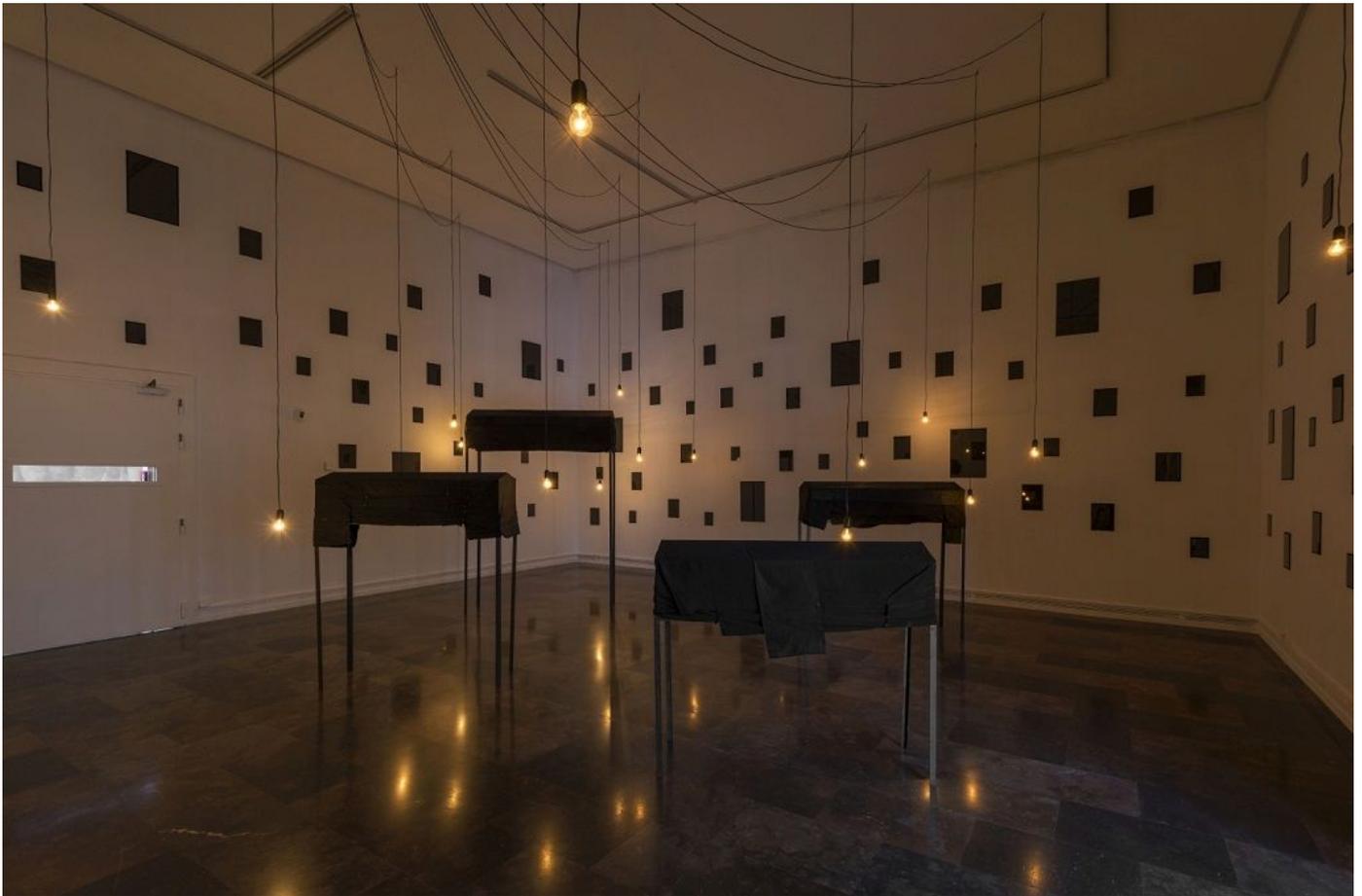
Esta exposición hace sentir al espectador desde el principio lo fúnebre gracias a la atmósfera de la primera sala, con la instalación *Les Tombeaux*, cuyo contenido remite a la conmemoración de seres humanos

⁹⁴ BOLTANSKI, C. Biografía. *Boltanski: Départ-Arrivée*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2016.

⁹⁵ BOLTANSKI, C. Conversación entre Christian Boltanski y José Miguel g. Cortés. *Boltanski: Départ-Arrivée*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2016.

⁹⁶ BOLTANSKI, C. Conversación... Óp. cit.

anónimos ausentes. Las luces débiles evocan a las velas, los espejos con marcos de portarretratos reflejan la imagen del espectador y las cajas en forma de tumbas recalcan lo funesto. Todo esto tiene como objetivo crear en el espectador una emoción, asociando todos los elementos a una práctica ritual de muerte.



20. Christian Boltanski: *Départ-Arrivée*, 2016

Vista de la muestra en el IVAM

Desde 1970 Boltanski trabaja utilizando la fotografía como base: Fotografías de recuerdos de familia dejándose entrever en las sábanas en *La traversée de la vie*, fotografías de seres humanos anónimos en cajas apiladas en *Réserve des suisses morts*, etc. La fotografía “nos confronta con nuestra propia condición de

sobrevivientes”⁹⁷ al poder observar retratos de gente que puede que no estén vivos, así como sí lo estamos nosotros ante ellas, ingresando así al espectador en el cuestionamiento del sentido de la muerte.

De este modo, la obra de Boltanski resulta paradigmática para este apartado de Obras con carga emocional. Tanto por separado como cuando realiza una exposición de ellas, las emociones que son relatadas son muy intensas. Pero, además, y esto es quizá lo que más nos interesa, es que esa carga solo es efectiva mediante la participación del espectador, implicando e interrogando su memoria emocional. Como el autor declara a propósito de su exposición *Départ-Arrivée*:

*Lo que hago es plantear preguntas y dar y transmitir emociones. (...) No hay ni una sola obra de las que he hecho que tuviera como único objetivo ser estética, cada una de mis obras es un interrogante. (...) Cada uno ha de ver e interpretar lo que quiera sobre mi trabajo*⁹⁸

Por ello busca crear un lenguaje “suficientemente general para que cada uno pueda reencontrar algo de su propio pasado (...)”⁹⁹ añadiendo esa emoción que le gusta transmitir para contestar a las preguntas que se plantea¹⁰⁰. Boltanski indica en la entrevista de *elcultural.com* que “las preguntas son siempre las mismas pero lo que cambia es la manera de presentarlas. (esas preguntas)

⁹⁷ ROJAS, S. Christian Boltanski: Poner en obra la ausencia, En: *Atlas: Revista Fotografía e Imagen* [en línea], *atlasiv.com*, 2017 [consultado: 5 noviembre 2020]. Disponible en: <https://atlasiv.com/2017/11/16/christian-boltanski/>

⁹⁸ BOLTANSKI, C. *Conversación...* Óp. cit., pp. 2-4.

⁹⁹ BOLTANSKI, C. Citado en GALLEGU DE VELASCO, E. *Boltanski en el ivam: Départ-Arrivée*. *Metalocus* (*metalocus.es*), 2016 [consulta: 16 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/boltanski-en-el-ivam-depart-arrivee>

¹⁰⁰ CAMARZANA, S. Óp. cit.

...empujan al espectador a plantearse cosas y a sacar conclusiones según su propia experiencia”¹⁰¹.

4.2.3. Objetos que aluden a lo emocional.

En este apartado vamos a hablar de la exposición en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) llamada *La campana hermética. Espai per a una antropología intransferible* (2018) de Francesc Torres.

Francesc Torres es un artista “que a lo largo de su trayectoria se ha decantado por la crítica institucional y ha reflexionado sobre el poder político, la historia, la memoria y la cultura”¹⁰². En las críticas institucionales es, generalmente, más importante el espectador que el concepto o la estética en cuanto a que el sujeto completa la obra creando relaciones que no tienen que ver sólo con lo que se puede ver¹⁰³. En esta exposición Francesc Torres se nutre del museo como institución conservadora y archivadora para que albergue una amplia colección de lo que ha acumulado durante años, convirtiendo un archivo personal en instalación artística.

El objetivo de la exposición era hacer visible el archivo personal del artista para tener las claves de su producción artística a través de muchos materiales

¹⁰¹ BOLTANSKI, C. citado en ESPINO, L. Christian Boltanski: "Mis obras son parábolas mudas hechas con medios contemporáneos". *El Cultural* [periódico en línea] Madrid: Unidad Editorial Información General, S.L.U., 2018 [consulta: 5 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://elcultural.com/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos>

¹⁰² Redacción de la Vanguardia. Francesc Torres convierte su archivo personal en una instalación artística en el Macba. *La Vanguardia* [periódico en línea] Barcelona: La Vanguardia Ediciones S.L.U., 2018 [consulta: 6 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180309/441376107651/francesc-torres-convierte-su-archivo-personal-en-una-instalacion-artistica-en-el-macba.html>

¹⁰³ SPENTSAS, A. Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada. *Telondefondo: Revista De Teoría Y Crítica Teatral* [en línea]. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2017, v. 13, n. 25, pp. 204-220 [consulta: 26 de febrero de 2021]. ISSN 1669-6301. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n25.3700>

diferentes¹⁰⁴. En las exposiciones que realiza realiza el valor conservador del museo (esto se precia también en 2017 con *La caja entrópica*, proyecto expositivo y de investigación desarrollado con la colección del Museo de Arte de Catalunya¹⁰⁵), pero en esta exposición va más allá transformando en una instalación de arte materiales deliberadamente no-artísticos, aquello que fuera del espacio expositivo no tiene valor artístico¹⁰⁶.

Sobre los objetos que acumula, Francesc Torres nos cuenta que, a pesar de que parece de primeras que no tengan relación con el arte, éstos muestran sus influencias en su atracción actual por algunos elementos específicos que luego trabaja en sus obras¹⁰⁷. Se nutre de la vida cotidiana buscando abordar el análisis del presente profundizado en el pasado “sólo el concurso de la memoria es

21. Albert García: Francesc Torres tras las estanterías llenas de objetos (3.500) que expone en una instalación en el Macba, 2018



¹⁰⁴ MACBA Barcelona. La campana hermética. Espai per a una antropología intransferible. Francesc Torres. En: *YouTube* [vídeo]. Barcelona, 2018 [consulta: 17 de febrero de 2021] Disponible en: <https://youtu.be/XKLoyL2jfkq>

¹⁰⁵ METRÓPOLIS. Francesc Torres. En: *RTVE.es A la Carta, televisión y radio online gratis* [vídeo]. España: RTVE, 2018 [consulta: 16 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-francesc-torres/4401079/>

¹⁰⁶ PERELLÓ FERRER, A.M. La campana hermética. Espai per a una antropología intransferible En: *MACBA* [Registro audiovisual rueda de prensa]. 2018 [consulta: 17 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/francesc-torres-campana-hermetica-espai-antropologia-intransferible>

¹⁰⁷ MACBA Barcelona. La campana... Óp. cit.

posible analizar la actualidad e intuir el futuro hacia el que vamos”¹⁰⁸. Por ejemplo, nos explica que su afición por los automóviles viene de la profesión de su padre (como dibujante de publicidad) y de las revistas americanas que él recibía, y todo en tiempo de en entreguerras:

“Tu miraves per la finestra i el carrer estava buit (..), de entreguerres, tot era gris, i (...) i obries les pàgines d’aquestes revistes i... paf! A doble pàgina, un Cadillac Dorado, descapotable de color rosa (...), la impressió que em feia tot això, en aquella edat, era impressionant”¹⁰⁹.

Al llevar objetos que ha ido acumulando a lo largo de los años, en su infancia y edad adulta, e incluso objetos que ha heredado de la afición por recolectar de sus padres y abuelos¹¹⁰, a la escena museística el espectador puede ser incitado a observar, en los objetos que se muestran, sus propios recuerdos completando con ellos el significado de la obra.



23. Albert García: *Colección de coches en miniatura de Francesc Torres en el MACBA*, 2018



22. Albert García: *La instalación con 3.500 objetos de Francesc Torres en el MACBA*, 2018

¹⁰⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman: Arte del Siglo XX-2*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000, ISBN 978-84-7721-866-1.

¹⁰⁹ TORRES, F. en PERELLÓ FERRER, A.M. Óp. cit., min 12:57-14:01.

¹¹⁰ Ibid.

5. CONCLUSIONES

En la introducción hablábamos del efecto que nos produjo ser intuitivamente conscientes de la importancia que se nos otorgaba como espectadora cuando visitábamos alguna exposición de obras de Arte y Archivo. Tras la realización de este trabajo consideramos haber fundamentado aquella intuición mediante la argumentación que nos permite mantener una mayor certeza sobre su esencial función como coparticipe o coautor en la construcción de su contenido y alcance mediante su recepción, decodificación o lectura, o con la proyección e interacción de sus experiencias o expectativas para lograr dotar o completar el sentido de la información en ellas presentadas.

Para lograr este objetivo ha sido fundamental tanto la selección de obras realizadas para evidenciar lo propuesto como el establecimiento del elemento diferenciador para clasificarlas, basado en su naturaleza objetiva o en sus posibilidades de establecer algún nexo empático y emocional con el espectador. Somos conscientes de que, como en cualquier tipología basada en la polarización, es posible que, en algún caso, se haya dicotomizado o forzado en exceso el enfoque de análisis sobre alguna obra. De todos modos, consideramos que ha sido una herramienta útil para ofrecer una exposición ordenada.

Creemos que todos los objetivos han sido alcanzados de manera satisfactoria, aunque consideramos que solo hemos establecido unas premisas básicas sobre unas cuestiones que requerirían una profundidad y desarrollo que sobrepasa el marco y dimensión de este trabajo. Por ello, no desestimamos la posibilidad de su continuación en próximos estudios. En cualquier caso, elaborar este trabajo, además de suponernos una satisfacción por haber superado un reto importante desde que finalizamos los estudios del grado, nos ha sido muy esclarecedor y útil para poder explicar o explicarnos el motivo de la fascinación por las obras de Arte y Archivo y, especialmente, por qué hace tan atractiva nuestra relación como espectadora con ellas.

6. BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, M., *Plane Landing, Collages (Composition # 3)*. En: Coleccionar, Clasificar: Mas allá del archivo y del documento. [Cartela de exposición], Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), 2015.

Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo* [en línea]. Chile: Alejandra Villasmil, 2020 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/09/14/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-the-original/>

AFP. Las obras del artista contemporáneo Hans-Peter Feldmann, expuestas en Madrid. *El economista* [periódico en línea]. España: Ecoprensa, S.A., 2010 [consulta: 15 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/2463239/09/10/Las-obras-del-artista-contemporaneo-HansPeter-Feldmann-expuestas-en-Madrid.html>

ALBERCH FUGUERAS, R. Y CRUZ MUNDET, J.R. *¡Archívese! Los documentos del poder El poder de los documentos*. Segunda reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2005, ISBN 84-206-3967-2.

ANTICH, X. Del “Mal d'Arxiu” a la “febre d'arxiu”: La noció d'arxiu en la cultura contemporània. *Lligall* [en línea]. Cataluña: Associació d'Arxivers de Catalunya, 2011, n. 32, pp. 13-41 [consulta: 18 de noviembre de 2020]. ISSN 1130-5398. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/liligall/article/view/340071>

BÁEZ ESCOBAR, L., BIFARETTI, M.A. y FACUNDO DUARTE, J. Archivo de lo que queda: Escombros. *Nimio, Revista de la cátedra Teoría de la Historia* [en línea] Universidad Nacional de la Plata, 2017, n. 4, pp. 3-11 [consulta: 30 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64171>

BERNAL, M. Daido Moriyama, fotografiar a lo Bruce Lee. *El Periódico de Catalunya* [periódico en línea]. Barcelona: El Periódico de Catalunya, S.L.U., 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200604/fundacion-foto-colectania-acoge-muestra-premio-hasselblad-fotografia-daido-moriyama-7887420>

BOLTANSKI, C. *Boltanski: Départ-Arrivée*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2016.

Boltanski: Départ – Arrivée. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo* [en línea]. Chile: Alejandra Villasmil, 2016 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2016/08/10/boltanski-depart-arrivee/>

CAMARZANA, S. Daido Moriyama: "Las fotografías son fósiles de luz y tiempo". *El Cultural* [periódico en línea] Madrid: Unidad Editorial Información General, S.L.U., 2020 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://elcultural.com/daido-moriyama-las-fotografias-son-fosiles-de-luz-y-tiempo>

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO (CA2M). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos Comunidad de Madrid, 2012, ISBN 978-84-451-3443-6.

CRESCO MACLENNAN, G. Daido Moriyama: la fotografía como memoria. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2019 [consulta: 4 de diciembre de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/14/babelia/1573739460_383948.html

DE OLIVEIRA GOMES, F. *El espectador está presente. Un análisis de los aspectos fenomenológicos de instalaciones contemporáneas: Comunicación en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV*. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2015, [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1101>

DELLE DONNE, S. Arte y archivo. Atravesar el tiempo para sublevarse. *Revista Sonda: Investigación en Arte y Letras* [en línea]. Universitat Politècnica de València: Departamento de dibujo, 2018, n.7, pp. 29-40 [consulta: 30 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://revistasonda.upv.es/portfolio/arte-y-archivo-atravesar-el-tiempo-para-sublevarse/>

DERRIDA, J. MAL DE ARCHIVO. Una impresión freudiana: Conferencia en el coloquio internacional Memory: The Question of Archives. Londres: Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, 1994.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Editorial Les Éditions de Minuit, 1970, ISBN 978-2-7073-1429-1.

— *Devant L'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Editorial Les Éditions de Minuit, 1990, ISBN 978-2-7073-1336-X.

— *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997, ISBN 987-500-009-4.

— *Ante el Tiempo*. Segunda Edición Aumentada. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2008, ISBN 978-987-1156-32-0.

— *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial A. Machado Libros, 2008, ISBN 978-84-7774-823-6.

— *ATLAS: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y Tf. Editores, 2010, ISBN 978-84-8026-428-0.

ERNST, W. Aura and Temporality: The insistence of the Archive. *Quaderns portàtils, MACBA* [en línea]. Barcelona: MACBA, 2013 [consulta: 14 de octubre de 2020]. ISSN 1886-5259. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/aura-and-temporality-insistence-archive>

- Trad. Espinosa, M. Al arte del archivo. *Archivo Churubusco* [en línea]. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, 2016, n. 1 [consulta: 19 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n1letras4.html>
- ERNST, M. *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980. ISBN 84-252-0990-0.
- ESPINO, L. Christian Boltanski: "Mis obras son parábolas mudas hechas con medios contemporáneos". *El Cultural* [periódico en línea] Madrid: Unidad Editorial Información General, S.L.U., 2018 [consulta: 5 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://elcultural.com/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos>
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002, ISBN 987-1105-07-X.
- FLORES MUTIGLIENGO, J. Arte y Archivo. En: *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*. Asociación Argentina de Humanidades Digitales [actas]. Buenos Aires: AAHD, 2016 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.aacademica.org/aahd.congreso/4>
- FREX AGUIRRE, H. El espacio bibliotecario del saber. De Foucault a Borges. *Aisthesis* [en línea]. Pontificia Universidad de Chile: Instituto de Estética, 2015, n. 59, pp. 23-40 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2370>
- FOSTER, H., Trad. Qualina, C. El impulso de archivo. *Nimio: Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de artes, 2016, n. 3, pp. 102-125 [consulta: 30 de octubre de 2020]. ISSN 2469-1879. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/download/351/586/>

GENTILE, L. La actualidad del archivo en el arte. Posibles herramientas de análisis. *Nimio: Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de artes, 2017, n. 4, pp. 113-119 [consulta: 30 de octubre de 2020]. ISSN 2469-1879. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64252>

GUASCH, A.M. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Passatges del segle XX* [en línea]. Barcelona: Revista del Departamento de Historia del Arte, 2005, v. 5, pp. 157-183 [consulta: 13 de octubre de 2020]. Disponible en: https://annamariaguasch.com/en/Publicacions/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

— *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, La biblioteca Azul, 2009. ISBN 978-84-984-1255-0.

— *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Segunda reimpresión, Col. Arte Contemporáneo. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015, ISBN 978-84-460-2539-9.

— Hannah Hoch. En: *Mujeres Dadá* [actas]. Palma: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2016 [consulta: 27 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.esbaluard.org/wp-content/uploads/TEXTO-HANNAH-HO%CC%81CH.pdf>

GISBOURNE, M. Time and Time Again. *Art Monthly*. Lewes: Britannia Art Publications Ltd, 1994, n. 181, pp. 3-6, ISSN 0142-6702.

HUESCA, F. Walter Benjamin: Hacia un nuevo concepto de arte. *Graffylia* [en línea]. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013, n. 16-17, pp. 90-99 [consulta: 3 de febrero de 2021]. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/896/008.pdf

KUNSTVEREIN HANNOVER. Los artistas y la rutina diaria. *20 minutos* [Galería de imágenes]. España: 20 Minutos Editora, S.L., 2015 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/los-artistas-y-la-rutina-diaria-11524/7/>

LARRAURI, E. Artistas alemanes en el Guggenheim. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2006 [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/10/17/cultura/1161036005_850215.html

LÓPEZ GARCÍA, B. ¿Qué es la cultura de archivo? Archivos y cultura y culturas de archivo: estado de la cuestión. *Boletín ANABAD* [en línea]. Madrid: Federación Española de asociaciones de archiveros, bibliotecarios, arqueólogos, museólogos y documentalistas, 2015, v. LXV, n. 3, pp. 235-251 [consulta: 22 de febrero de 2021]. ISSN 2444-7293. Disponible en: <https://www.anabad.org/wp-content/uploads/2016/01/2015.3.1.pdf>

MARTÍNEZ MARTÍN, S. Cuando las imágenes toman el archivo. En: *IMAGEN [N] VISIBLE* en *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV* [actas]. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2019 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.9567>

MARTÍNEZ MUÑOZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman: Arte del Siglo XX-2*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000, ISBN 978-84-7721-866-1.

MARTÍNEZ MUSIÑO, C. Nuevos espacios, concepciones y enfoques de estudio de la escritura en las piezas de arte: las fotos, los carteles y las postales. *Bibliotecas: anales de investigación* [en línea]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016, v. 12, n. 2, pp. 191-204 [consulta: 1 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5766696.pdf>

MONTAÑÉS, J.A. Francesc Torres, forense de sí mismo en el Macba. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2018 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/03/09/actualidad/1520624132_241208.html

MURILLO LIGORRED, V. La estética de archivo en el Atlas de Gerhard Richter: la práctica artística sin horizonte de espera. *SOBRE* [en línea]. Universidad de Zaragoza, 2018, n. 5, pp. 29-35 [consulta: 3 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6959204.pdf>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS). *Sin principio / Sin Final: Ignasi Aballí* [catálogo]. Madrid: MNCARS, 2015, ISBN 978-84-8026-529-4.

MNCARS. *Perpetuum mobile: conversación entre Ignasi Aballí y João Fernandes a propósito de "Sin principio, sin final"*. [catálogo]. Madrid: MNCARS, 2015, ISBN 978-84-8026-529-4.

NORA BARRIO, C. Una mirada estética del sujeto político en Arendt: El espectador como narrador. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Sociología Aplicada, 2016, v. 10, n. 1, pp. 25-37 [consulta: 05 de marzo de 2020]. ISSN 1887-3898. Disponible en: <https://www.intersticios.es/article/view/15669>

RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, ISBN 978-987-500-137-4.

Redacción de la Vanguardia. Francesc Torres convierte su archivo personal en una instalación artística en el Macba. *La Vanguardia* [periódico en línea] Barcelona: La Vanguardia Ediciones S.L.U., 2018 [consulta: 6 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180309/441376107651/francesc-torres-convierte-su-archivo-personal-en-una-instalacion-artistica-en-el-macba.html>

- ROJAS, S. Christian Boltanski: Poner en obra la ausencia. *Atlas: Revista Fotografía e Imagen* [Revista Científica en línea], Chile: Editorial Ecfrasis, 2017 [consultado: 5 noviembre 2020]. ISSN 0719-8450. Disponible en: <https://atlasiv.com/2017/11/16/christian-boltanski/>
- SALANOVA BUGUERA, M. Deus ex machina, emotividad y arte de archivo. En: *Teoría del arte contemporáneo. Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* [actas]. Cartagena: M^a José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio, 2011, Pp. 547-554 [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/47.Marisol-Salanova-Burguera.pdf>
- SENAR CANALÍS, O. El archivo se hace arte y memoria popular. *El Diario: Aragón* [periódico en línea] Madrid: El Diario de Prensa Digital SL, 2016 [consulta: 9 de Julio de 2020]. Disponible en: https://www.eldiario.es/aragon/cultura/archivo-hace-arte-memoria-popular_1_3670522.html
- SPENTSAS, A. Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada. *Telondefondo: Revista De Teoría Y Crítica Teatral* [en línea]. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2017, v. 13, n. 25, pp. 204-220 [consulta: 26 de febrero de 2021]. ISSN 1669-6301. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n25.3700>
- TELLO, A.M. El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* [en línea]. Pontificia Universidad Católica de Chile: Instituto de Estética, 2015, n. 58, pp. 125-143 [consulta: 12 de octubre de 2020]. ISSN 0568-3939. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>
- TITUS I SOLER, A. La influència de l'art contemporani en la noció moderna d'arxiu. *Digithum* [en línea]. Cataluña: Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya, 2013, n. 15, pp. 40-46 [consulta: 30 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Digithum/article/view/n15-titus>

WALKER, J., FAZIO, H. and RAJAN, V. Introduction: Collecting ans/as Cultural Transformation. *The Comparatist* [en línea]. Virginia: University of North Carolina Press, 2008, v. 32, pp. 36-39 [consulta: 15 de febrero de 2021]. ISSN 0195-7678. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/26237177>

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Segunda Edición. Madrid: Ediciones Akal, 2010, ISBN 978-84-460-2825-3.

7. WEBGRAFÍA

Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto.

Masdearte: Información de exposiciones, museos y artistas (masdearte.com). [consulta: 22 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/arte-conceptual-por-que-hay-experiencia-estetica-donde-hay-objeto/>

BRINSON, K. *Hans-Peter Feldmann at the Guggenheim*. Contemporary Art Daily (contemporaryartdaily.com). New York, 2011 [Consulta: 23 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://contemporaryartdaily.com/2011/09/hans-peter-feldmann-at-the-guggenheim/>

Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany. ART.SY (artsy.net), [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany>

CESAREO, M. *Today Series, On Kawara, 1966-2014*. Zoom On Contemporary Art (zoomoncontemporaryart.com), 2018 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://zoomoncontemporaryart.com/2018/06/22/today-series-on-kawara-1966-2014/>

Daido Moriyama. A Diary. Foto Colectania (fotocolectania.org), 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/exhibition/136/039-daido-moriyama-a-diary-039>

Deep Storage: Jul 5–Aug 30, 1998 (MoMA PS1). MOMA (moma.org), 1989 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4631?>

Dossier de prensa de Sesión expositiva: Mal de Archivo. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (caac.es). Sevilla: CAAC, 2016 [consulta: 29 diciembre 2016]. Disponible en: http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_cc16.pdf

ESPEJO, J.L. Ideas en fuga. En: *Canal Redes*. [grabación de audio]. Madrid: Radio del museo Reina Sofía (RRS), 2011 [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://radio.museoreinasofia.es/ideas-fuga>

ESPINOZA, A. *On Kawara: el tiempo y la vida.* El universal (eluniversal.com). 2014 [consulta: 23 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/on-kawara-el-tiempo-y-la-vida/>

EXPERIMENTO LIMÓN. Video de Rosell Meseguer. En: *Vimeo* [vídeo]. Madrid, 2019 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/349534528>

FERNÁNDEZ APARICIO, C. *Les tombeaux (Las tumbas).* MNCARS (museoreinasofia.es). [ca. 1999] [consulta: 16 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tombeaux-tumbas>

GALERÍA JUAN SILIÓ. Eulogio Sánchez/Rosell Meseguer “Archivo de prensa negro”. En: *Vimeo* [vídeo]. 2015 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/135554830>

GALLEGO DE VELASCO, E. *Boltanski en el ivam: Départ-Arrivée*. Metalocus (metalocus.es), 2016 [consulta: 16 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/boltanski-en-el-ivam-depart-arrivee>

GRANDE, H. Entrevista a Rosell Meseguer. En: Vimeo [vídeo]. 2012 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/46417965>

Hanne Darboven: Mammoth Retrospective in Bonn and Munich. ART MAG by Deutsche Bank AG (Db-artmag.com). 2015 [consulta: 2 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://db-artmag.com/en/91/news/hanne-darboven-mammoth-retrospective-in-bonn-and-munich/>

Hanne Darboven. La Hornacina (lahornacina.com). [consulta: 5 de noviembre de 2020] Disponible en: <http://www.lahornacina.com/semblanzasdarboven.htm>

Hanne Darboven: September 21 - November 10, 1989. Galeria Greta Meert (galeriegretameert.com), [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://galeriegretameert.com/exhibitions/797/>

HILLINGS, V. *Hommage à Picasso*. Guggenheim: Collection Online. Guggenheim (Guggenheim.org). [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/16169>

Ignasi Aballí. MNCARS (museoreinasofia.es), [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/aballi-ignasi>

JETZER, G. *Interview with Aleksandra Mir*. Aleksandra Mir Website (Aleksandramir.info). [consulta: 26 de noviembre de 2020]. Disponible en: https://www.aleksandramir.info/bibliography/jetzer_gianni_let_s-see-what-happens-and-who-will-be-there_welcome-back-to-earth-exhibitio

- LEANZA, A. *Entrevista a Enric Farrés Duran*. Entrevistas Materia Prima. On Mediation: Platform on curatorship and research (onmediationplatform.com), 2018 [consulta: 26 de enero de 2021]. Disponible en: <https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-enric-farres-duran/>
- LÓPEZ DE DIOS, E. *Tipos de narradores – ¿quién contará tu historia?* ESTER escribe (Esterescribe.com) [consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.esterescribe.com/tipos-de-narradores/>
- LÓPEZ, M. *Le Gras, intrahistoria de una foto de culto*. PERIODISTAS en español.com (periodistas-es.com), 2014 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://periodistas-es.com/intrahistoria-de-una-foto-de-culto-la-ventana-de-le-gras-39802>
- LÓPEZ, M.A. *Entrevista a Jean-François Chevrier. Poéticas del documento*. Blog Arte Nuevo (Arte-nuevo.blogspot.com), 2008 [consulta: 3 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/12/entrevista-jean-francois-chevrier.html>
- MACBA Barcelona. La campana hermética. Espai per a una antropología intransferible. Francesc Torres. En: *YouTube* [vídeo]. Barcelona, 2018 [consulta: 17 de febrero de 2021] Disponible en: <https://youtu.be/XKLoyL2jfkq>
- MARTÍNEZ BELTRÁN, D. *Hanne Darboven. Perpetuar el tiempo y las cosas*. Mujeres en las Artes Visuales (m-arteyculturavisual.com). [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/04/03/perpetuar-el-tiempo-y-las-cosas/>
- METRÓPOLIS. Francesc Torres. En: *RTVE.es A la Carta, televisión y radio online gratis* [vídeo]. España: RTVE, 2018 [consulta: 16 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-francesc-torres/4401079/>

MIR, A. *Plane Landing Collages*. Aleksandra Mir Website (Aleksandramir.info). [consulta: 26 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.aleksandramir.info/projects/plane-landing-compositions/>

MUSEO PICASSO MÁLAGA, Exposición "Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual". Museo Picasso Málaga. En: *YouTube* [vídeo]. 2020 [consulta: 3 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://youtu.be/QsxZ3Kv9Wjc>

Nota de prensa: Sin Principio / Sin Final. MNCARS (museoreinasofia.es). 2015 [consulta: 10 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/ignasi-aballi>

On Kawara (1933-2014); falleció un pionero del arte conceptual. Excelsior.com, 2014 [consulta: 23 de febrero de 2021] Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/07/11/970286>

ORAL MEMORIES. Rosell Meseguer. En: *Vimeo* [vídeo]. 2013 [consulta: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://vimeo.com/60873419>>

PERELLÓ FERRER, A.M. La campana hermética. Espai per a una antropología intransferible En: *MACBA* [Registro audiovisual rueda de prensa]. 2018 [consulta: 17 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/francesc-torres-campana-hermetica-espai-antropologia-intransferible>

Post-War and Contemporary Art Evening Sale: On Kawara, May 1, 1987. CHRISTIE'S (Christies.com). 2007 [consulta: 8 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.christies.com/lot/lot-on-kawara-may-1-1987-4913736>

RODRÍGUEZ, I. *Tipos de narrador*. Rigor Textual: Servicios lingüísticos (rigortextual.com). [consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://rigortextual.com/blog/tipos-de-narrador>

SÁNCHEZ, J. *On Kawara: tiempo y espacio + lenguaje = cotidianidad*. Red social académica Academia.edu (Academia.edu). [consulta: 23 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.academia.edu/13903798>

Sol Lewitt: Autobiography. WIKIARTLEAKS (Wikiartleaks.tumblr.com) [consulta: 10 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://wikiartleaks.tumblr.com/post/99981010732/sollewitt-autobiography>

TATAY, H. *Hans-Peter Feldmann: "Una exposición de Arte"*. MNCARS (museoreinasofia.es). 2010 [consulta: 28 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-peter-feldmann-exposicion-arte>

TELLO, A.M. *El archivo como paradigma: Reflexiones sobre Arte y Archivo, 1920-2010, de Anna María Guasch*. Esferapública (Esferapública.org). 2012 [consulta: 5 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://esferapublica.org/nfblog/el-archivo-como-paradigma/>

WALKER, S y WOLTERS, L. *#DaidoMoriyamaADiary07*. Foto Colectania (Fotocolectania.org), 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/activity/292/daidomoriyamaadiary07>

WOLTERS, L. Lousi Woltersen en Foto Colectania En: *YouTube* [vídeo]. 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021] Disponible en: <https://youtu.be/yxihXTkUpQ>

8. ÍNDICE IMÁGENES.

1. ¹ Hannah Höch: Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar, 1919	11
2. ² Aby Warburg, <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , 1929	12
3. ³ VV.AA.: Exposición Deep Storage, 1995	13
4. ⁴ VV.AA.: Exposición Deep Storage, 1995	13
5. Foto de la autora: Centro Pompidou, Málaga, 2016	16
6. ⁵ On Kawara: <i>Times Series</i> , 1966-1995.	20
7. ⁶ Hanne Darboven: Exposición September 21 - November 10, Galería Greta Meert, 1989	21
8. ⁷ Hanne Darboven: <i>Hommage à Picasso</i> , 1995-2006	23
9. ⁸ Joseph Nicéphore Niépce: <i>Vista desde la ventana de Le Gras</i> , 1826	25
10, 11 Y 12. ⁹ Daido Moriyama: <i>A Diary</i> , 2019	26
13. ¹⁰ Sol Lewitt: <i>Autobiography 60</i> , 1980	27
14. ¹¹ Ignasi Aballí: <i>Personas IV (Serie Listados)</i> , 2007	30
15. ¹² Ignasi Aballí: <i>Viviendas I (Serie Listados)</i> , 2007	30
16. ¹³ Ignasi Aballí: <i>Inmigrantes III (Serie Listados)</i> , 2007	30
17. ¹⁴ Ignasi Aballí: <i>Sin Papeles (Serie Listados)</i> , 2007	30
18. ¹⁵ Aleksandra Mir: <i>Plane Landing, Paper Collages</i> , 2003	31
19. ¹⁶ Aleksandra Mir: <i>Plane Landing, Paper Collages, (Composition # 3)</i> , 2003	32
20. ¹⁷ Christian Boltanski: <i>Départ-Arrivée</i> , 2016	34
21. ¹⁸ Albert García: <i>Francesc Torres tras las estanterías llenas de objetos (3.500) que expone en una instalación en el MACBA</i> , 2018	37
23. ¹⁹ Albert García: <i>La instalación con 3.500 objetos de Francesc Torres en el MACBA</i> , 2018	38
22. ²⁰ Albert García: <i>Colección de coches en miniatura de Francesc Torres en el MACBA</i> , 2018	38

¹ *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*. ART.SY (artsy.net), [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany>

² Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo* [en línea]. Chile: Alejandra Villasmil, 2020 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/09/14/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-the-original/>

³ *Deep Storage: Jul 5–Aug 30, 1998 (MoMA PS1)*. MOMA (moma.org). 1989 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4631?>

⁴ Ibid.

⁵ CESAREO, M. *Today Series, On Kawara, 1966-2014*. Zoom On Contemporary Art (zoomoncontemporaryart.com). 2018 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://zoomoncontemporaryart.com/2018/06/22/today-series-on-kawara-1966-2014/>

⁶ *Hanne Darboven: September 21 - November 10, 1989*. Galeria Greta Meert (galeriegreteameert.com). [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://galeriegreteameert.com/exhibitions/797/>

⁷ HILLINGS, V. *Hommage à Picasso*. Guggenheim: Collection Online. Guggenheim (Guggenheim.org). [consulta: 18 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/16169>

⁸ LÓPEZ, M. *Le Gras, intrahistoria de una foto de culto*. PERIODISTAS en español.com (periodistas-es.com). 2014 [consulta: 7 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://periodistas-es.com/intrahistoria-de-una-foto-de-culto-la-ventana-de-le-gras-39802>

⁹ *Daido Moriyama. A Diary*. Foto Colectania (fotocolectania.org). 2020 [consulta: 10 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/exhibition/136/039-daido-moriyama-a-diary-039>

¹⁰ KUNSTVEREIN HANNOVER. Los artistas y la rutina diaria. *20 minutos* [Galería de imágenes]. España: 20 Minutos Editora, S.L., 2015 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/los-artistas-y-la-rutina-diaria-11524/7/>

¹¹ *Ignasi Aballí*. MNCARS (museoreinasofia.es). [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/aballi-ignasi>

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ MIR, A. *Plane Landing Collages*. Aleksandra Mir Website (Aleksandramir.info). [consulta: 26 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.aleksandramir.info/projects/plane-landing-compositions/>

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Boltanski: Départ – Arrivée. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo* [en línea]. Chile: Alejandra Villasmil, 2016 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2016/08/10/boltanski-depart-arrivee/>

¹⁸ MONTAÑÉS, J.A. Francesc Torres, forense de sí mismo en el Macba. *EL PAÍS* [periódico en línea]. Madrid: EDICIONES EL PAÍS S.L., 2018 [consulta: 07 de marzo de 2021]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/03/09/actualidad/1520624132_241208.html

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.