

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10251/201642>

This paper must be cited as:

Vicente-Mullor, P.J. (2016). Revisiones, álbumes, promesas y memorias. En Revisiones, álbumes, promesas y memorias. DPH. 13-29. <http://hdl.handle.net/10251/201642>



The final publication is available at

Copyright Diputación Provincial de Huesca

Additional Information

Capítulo incluido en el catálogo de la exposición "ReVisiones: álbumes, promesas y memorias" celebrada en la Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, del 25 de noviembre de 2016 al 26 de febrero de 2017

Pedro Vicente es docente y teórico de la fotografía. Director del Máster en Fotografía de ELISAVA (Universidad Pompeu Fabra), es profesor visitante de Teoría de la Fotografía en la University for the Creative Arts, en Reino Unido, y es coordinador del Máster de Fotografía y Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. Realizó la edición del libro *Instantáneas de la teoría de la fotografía* (2009) y *Álbum de familia* (2012) y es asimismo editor de la revista *Philosophy of Photography*. Ha comisariado varias exposiciones y ha dirigido numerosos congresos y seminarios de fotografía. Actualmente es director de ViSiONA, Programa de la Imagen de Huesca.

ReVisiones: álbumes, promesas, memorias

Pedro Vicente

I

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro.

Andreas Huyssen

MEMORIA

La memoria es una de nuestras facultades (y capacidades) más vitales y valiosas, es el sistema que permite el (re)conocimiento y sin la cual los poderes de la cognición son efímeros y carecen de sentido o utilidad. Nuestra memoria, pese a su mutabilidad, fiabilidad y falibilidad, es una parte esencial de nuestra existencia como seres humanos, hasta tal punto que las afirmaciones que hace nuestra memoria (y las que se hacen en su nombre) pueden alterar nuestra manera de ver el mundo y, por lo tanto, de interactuar en y con él. Como apunta en teórico Joan Gibbons, una buena (y precisa) memoria que podía almacenar y recuperar la información y experiencias adquiridas solía ser uno de los atributos más deseables del aprendizaje. En la Antigua Grecia la memoria se concebía como un medio para recuperar el conocimiento divino del mundo ideal o de registrar el conocimiento experimental: lo que se requería de la memoria era su capacidad de desarrollar un medio eficaz para retener y recuperar grandes cantidades de conocimiento. Como sugiere el historiador Frances Yates, a menudo se utilizaban técnicas memorísticas para estos procesos de tal forma que estas mnemotecnias o habilidades de la memoria eran consideradas a su vez como una de las artes liberales. Estas técnicas desarrolladas se denominaron *memoria artificial*, distinta de su opuesto: la no instruida y menos regulada *memoria natural*. En sus casos más espectaculares el arte de la *memoria artificial* tenía a menudo como resultado

sorprendentes demostraciones de datos recordados, desde la repetición de largos y complicados listados de palabras sin conexión entre ellas al recital de poemas épicos completos como La Odisea que además se recitaban con la misma facilidad tanto hacia delante como hacia atrás, palabra por palabra.

MEMORIA ARTIFICIAL

El desarrollo de la *memoria artificial* era altamente dependiente de técnicas de visualización, tales como la ubicación de un objeto relacionado con el conocimiento en un espacio determinado o la conexión de datos o ideas a imágenes muy llamativas y, por lo tanto, fácilmente recordables. Como escribe Yates, el arte de la *memoria artificial* “era esencialmente un arte visual y permaneció así durante siglos”, aún hoy muchas de las técnicas contemporáneas de memorización están basadas en un sistema de códigos visuales. Un cambio de actitud hacia la memoria y su importancia comenzó a tomar fuerza en el siglo XVII cuando los filósofos empiristas británicos insistieron no tanto en la memoria como un vehículo de conocimiento sino como un tipo del conocimiento enraizado en la experiencia, apunta Gibbons. Filósofos como John Locke afirmaban que el conocimiento que se recuerda se reproduce a través de imágenes o impresiones sensoriales y debido en parte a este énfasis en el uso de imágenes la memoria se relacionó estrechamente con la imaginación. Dos aspectos surgen de este cambio en el pensamiento acerca de la memoria que son significativos para la comprensión de la memoria en la actualidad. El primero es que la veracidad de la memoria comenzó a ser cuestionada por algunos de los contemporáneos de Locke con el argumento de que las imágenes y las impresiones sensoriales son exactamente eso, no la cosa real, por lo que es difícil distinguir las imágenes que usa la memoria de las producidas por la imaginación. El segundo es que la memoria comenzó a ser incorporada como un agente de la imaginación, lo contrario de su función tradicional como medio del recuerdo preciso. La memoria nunca es sólo un proceso directo de registro de experiencias con el propósito de que no las olvidemos, puede ser también un elemento altamente impreciso del que rara vez se puede estar completamente seguro de su fidelidad a los eventos o hechos que recuerda.

IMAGEN 1

ARCHIVO

El archivo y la obsesión por la recolección de la memoria, almacenamiento, acumulación, preservación y exhibición en nuestra cultura moderna ha jugado un papel importante en el arte contemporáneo, especialmente en las artes visuales en las últimas décadas. Por definición, un archivo es un repositorio o colección ordenada que contiene los registros, documentos u otros materiales de interés histórico que una sociedad, una institución o una persona elabora en el marco de sus actividades y funciones, así como también el propio espacio físico donde se custodian uno o varios archivos. El término archivo procede del latín *archivum*, aunque su origen más remoto se encuentra en la lengua griega y puede traducirse como “residencia de los magistrados”. Charles Merewether ofrece en su libro *The Archive* una definición del archivo y de su función en la sociedad contemporánea, para él una de las características definitorias de la era moderna ha sido la creciente importancia que se ha dado al archivo y los medios por los cuales el conocimiento y las distintas formas de la memoria se acumulan, almacenan y recuperan. Creado tanto por individuos como por grupos, el archivo, a diferencia de una colección o biblioteca, constituye un repositorio o sistema ordenado de documentos y registros, verbales y visuales, que suponen los cimientos desde los que se escribe la historia.

ARCHIVO EXCESIVO

El archivo está tan presente en nuestras vidas que “incluso la noción misma de vida, la interrogación que dirigimos al secreto de la vida, nos vemos obligados a pensarla en términos también de archivo, como un cifrado genético”, apunta el filósofo español Miguel Morey. La capacidad de registrar y preservar datos y conocimiento, junto con la tiranía que supone la exigente actualización constante y permanente de esos datos y conocimiento en los archivos hacen que coexistan “un recelo y una especie de expectante sorpresa que acompañan el modo como el archivo pesa sobre nuestro presente con la pregunta por dónde va a ir a parar todo esto” y define “la ironía que nos caracteriza como contemporáneos”. Para Morey “sería excesivo decir que nuestro problema hoy es el archivo, y sin embargo, una buena parte de nuestros problemas de hoy pasan a través del archivo”. Paradójicamente, como apunta él mismo, “lo que sí se puede decirse con seguridad es que si alguna vez se descubriera cuál es el problema de nuestro tiempo, lo primero que haríamos a continuación es acudir al archivo a ver qué es lo que sabemos al respecto, qué dibujo nos da el archivo del contenido del problema”. Ese es el origen de la importancia del archivo, “por obra de esta torsión, por este modo suyo de enroscarse sobre sí mismo que tiene en nuestro mundo contemporáneo, difícilmente pueda ser exagerada” concluye Morey.

IMAGEN 2

TESTIMONIO

El archivo se ha convertido en una de las metáforas más populares y universales para todos los tipos concebibles de memoria, en realidad el archivo no está dedicado a la memoria sino a la práctica puramente técnica de almacenamiento de datos, según el teórico alemán Wolfgang Ernst. El archivo no tiene memoria narrativa, nada ni nadie nos habla desde el archivo, sus narraciones son siempre externas e impuestas, solo lecturas secundarias pueden dar sentido coherente a la fragmentación intrínseca del archivo. Estas interpretaciones públicas del archivo, que convierten los datos en narrativas, poco tienen que ver con el registro y silencio discreto del archivo. Lo archivado es siempre interpretado en base a la diferencia, en la capacidad de excluir, para archivar es necesario decidir que no se va a archivar. Así, el filósofo Giorgio Agamben establece la diferencia entre archivo y testimonio, para Agamben “en oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el *dentro* y el *fuera* de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir”.

EVIDENCIAS

Confundir el archivo con un lugar para la memoria social es desviar la atención de su capacidad real como dispositivo de memoria, su mecánica de almacenamiento funciona de forma asimétrica comparada a la memoria humana. Para Ernst, el poder del archivo se basa en su materialidad, los dispositivos de almacenamiento físicos suponen un espacio objetivo para las fuentes de conocimiento primario y custodian de manera imparcial las memorias. Sin embargo, nuestra forma de valorar la memoria se ha desplazado de la idea de que ser un almacén de datos que, dadas las técnicas adecuadas es recuperable de una manera ordenada, hasta la noción de que es la clave de nuestra comprensión emocional de nosotros mismos y del mundo que habitamos. Sus operaciones simbólicas dan como resultado un cuerpo no orgánico de evidencias, esta veracidad del archivo es producida por la falta de intervención humana en el archivo antes de que se produzcan lecturas secundarias. En una cultura digital,

apunta Ernst, el archivo cambia de un espacio de almacenamiento a un tiempo de almacenamiento, en el que la clave es la dinámica de la transmisión permanente de datos en donde la tecnología de la memoria se oculta a favor de los efectos discursivos, al igual que los dispositivos multimedia ocultan los procedimientos electrónicos internos de almacenamiento. El archivo se convierte, literalmente, una metáfora, con todas las posibilidades que esto conlleva.

IMAGEN 3

FRACASO

Muchos críticos y teóricos del arte han sugerido que en la postmodernidad las posibilidades de innovación estilística habían llegado a su límite y que los artistas no tenían más remedio que volver al pasado en un esfuerzo para reparar la fisura que el Modernismo había promulgado entre la creatividad y la tradición o historia. En esta línea, Hal Foster se pregunta si esa obsesión por el archivo entre los artistas contemporáneos, el *arte de archivo* como él lo denomina, podría surgir de un sentido de fracaso en la memoria cultural o de un defecto en la tradición productiva. En referencia a la obsesión de algunos artistas por el uso del archivo en sus trabajos se pregunta si se puede conectar aquello que no puede conectarse. “¿Por qué conectar los archivos tan fervientemente si no estaban tan terriblemente desconectados en primer lugar?” Para Foster, en la génesis de estos trabajos no se encuentra la intención de recuperar o salvar sino la de explorar formas de relación y contextualización desde la acumulación e interrelación de imágenes.

BLASFEMIA

Este (ab)uso del archivo en el arte contemporáneo es brillantemente perfilado por Valentín Roma en su *Abecedario blasfemo del arte*, “Jacques Derrida nunca pudo imaginarlo. Ni siquiera al escribir su *Mal de archivo*. Por eso, quizás sería más justo, en lugar de hablar de un mal, referirse a una auténtica maldición, una epidemia propagada a través de esa maravillosa metáfora hospitalaria del cubo blanco, del *white cube*. Sea por vía venal o por inducción, ya podemos afirmarlo: el archivo es una –una más– categoría del mundo del arte, un *tag* pero también una denominación de origen que legitima y, sobre todo, alimenta la voracidad de los circuitos comerciales y de ciertos escenarios de visibilidad. Da igual su origen estrictamente policíaco, su uso primero como estrategia de control, como censo de la maldad. Los mecanismos de estetización desarrollados por todos los nuevos e inesperados “profesionales del archivo” son muy distintos y ampulosos. Sirven para hacer un *BCN Eye Trip*, para abrir un museo de Guantánamo, para explicar las historias, *Todas las historias del mundo*, o para construir un archivo, un *Archivo de archivos*. Cualquier enfermedad –y el archivo ya lo es– tiene en el arte su apóstol o su mártir. Durero lo fue para la melancolía, Van Gogh para la esquizofrenia, Tàpies para la tuberculosis, Warhol y Dalí para la celebridad, Keith Haring y Pepe Espaliú para el sida. La pregunta es, por tanto, tan simple como incontestable: ¿qué artistas padecen hoy el mal de archivo o, mejor, hay algún artista que no tenga entre sus patologías la del archivo?”

IMAGEN 4

II

No se puede dar testimonio sin discurso

Jacques Derrida

La historia tradicional se dedicaba a 'memorizar' los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos; en nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos; la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento

Michel Foucault

Las artes visuales, y en especial la fotografía, han estado siempre ligadas al apunte de lo efímero, a la transformación del concepto de registro y su representación, a la captura de lo singular, lo fortuito, lo instantáneo en forma de archivo. Las fotografías solo guardan momentos, nosotros guardamos las fotografías para archivar esos momentos, no en vano la fotografía influye directamente que recordamos y como lo recordamos. Nuestras fotografías, nuestros archivos, son una estructura configurada para la protección contra el tiempo y su inevitable y necesaria corrupción. Su función principal es recuperar y redimir todo lo que sea posible antes de que sea demasiado tarde y anticiparse, inútilmente, a la futura interpretación del mismo. Inevitablemente el objeto, si es archivado, será interpretado. Conjuntamente con este proceso de interpretación se genera una desfragmentación y pérdida progresiva: nuestras imágenes del álbum, y lo que incluyen, no son más que promesas de memoria de una nostalgia pactada (en realidad mucho más intensa que la memoria) y, por lo tanto, de una duración imprecisa pero programada y caduca.

La exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* explora la importancia del archivo y su transcendencia en la creación de contenido y significado en el arte contemporánea e incluye el trabajo de los artistas contemporáneos Christian Boltanski, Jim Campbell, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), Joachim Schmid, Montserrat Soto (con la colaboración de Gemma Colesanti) y Munemasa Takahashi, así como parte del archivo Foto Ramblas. Todos estos trabajos exploran cómo las tecnologías, prácticas y discursos del archivo tienen sus materialidades particulares, y cómo todas ellas interactúan connotando el significado de la obra, su representación y, por lo tanto, la interpretación última del espectador y la relación de este con el mundo contemporáneo. Los trabajos en esta exposición no son representaciones literales de la memoria, aluden y sugieren al pasado, alcanzando tanto a nuestro conjunto de emociones como a nuestra capacidad de conocimiento cognitivo, presentando aproximaciones muy dispares y multidisciplinares al concepto del archivo desde tecnologías y discursos que tienen como eje común la (in)materialidad del propio trabajo (archivo) artístico.

IMAGEN 5

El viernes 11 de marzo de 2011 a las 14:46, hora local, ocurrió en Sendai, Japón, un terremoto de magnitud 8.9 que duró 6 minutos, y que a su vez creó un maremoto de olas de hasta 40 metros de altura, ambos responsables de la catástrofe nuclear de Fukushima. Según

la Agencia Nacional de Policía de Japón este terremoto causó más de 14.000 muertos y causó la desaparición de casi 15.000 personas. Inmediatamente después de esta catástrofe nace el proyecto *Salvage Memory Project* con la intención de restaurar, digitalizar y restablecer a sus dueños las fotografías provenientes de álbumes familiares que se perdieron tras este tsunami. El artista japonés, Munemasa Takahashi, uno de los más de 1000 voluntarios que participaron en el proyecto, se dio cuenta durante este proceso de restauración que había muchísimas fotografías que era imposible recuperar, estaban demasiado dañadas para poder ser devueltas a sus dueños. De esas imágenes nace *Lost & Found*, un proyecto que consta de más de 4000 fotografías en las que la mayoría de la imágenes se han desvanecido, en las que apenas algunos objetos son reconocibles.

La deslumbrante belleza de *Lost & Found* nos duele al mismo tiempo que nos hace sufrir una cierta sensación de culpabilidad como espectadores, no es fácil mirar a estas 4000 fotografías sin imagen, vacías de figuras humanas, pero llenas de historias familiares. Esta belleza nace de la capacidad indicial de la fotografía, detrás de cada mancha, de cada figura irreconocible, de cada vida perdida hay paradójicamente hay una esperanza, una promesa, un registro que confirma la realidad de la existencia, y la recuerda, sobreviviendo como un frágil talismán de esa existencia, incluso cuando ya ha desaparecido. Las historias escondidas en estas no-imágenes desencadenan la imaginación estetizada de la pérdida, persistiendo en narrativas y diálogos susurrados sobre tiempo y memoria, experiencias fragmentarias de lo vivido. La fascinación con la que el espectador se enfrenta a estas fotografías nace del deseo de permanencia, de apaciguar nuestro miedo de olvidar y ser olvidados en nuestro propio álbum de familia. Todos, como las personas desaparecidas de estas imágenes, tomamos fotografías de familia para negar la posibilidad de la muerte, para detener y reanudar el tiempo a nuestra voluntad. Estas fotografías nos hablan de muerte y catástrofe, pero también de la esencia de la vida, de la fotografía como promesa de memoria, como una declaración de fe.

IMAGEN 6

"La muerte es evidentemente y desde siempre uno de los grandes interrogantes humanos, uno de los grandes temas de reflexión para los artistas. Es realmente tan extraño morir, sobre todo si, como en mi caso, uno no es creyente. En las sociedades tradicionales, la muerte era algo menos problemático porque la idea de progreso no tenía la misma presencia, y la supervivencia del grupo o de la familia era más importante" apunta Christian Boltanski. Durante gran parte de la trayectoria del artista francés lo que le ha interesado ha sido lo que ha llamado la *pequeña memoria*, para Boltanski "es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos". Según el propio Boltanski "hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía. A menudo elaboro listas de nombres porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia."

La réserve des suisses morts, instalación de Boltanski compuesta por 2580 cajas metálicas oxidadas (que se asemejan a aquellas cajas de galletas en las que antiguamente los niños guardaban sus tesoros) y por otros tantos retratos de personas que el artista recopiló de la sección de necrológicas de un diario suizo, recrea a la perfección la delgada línea que separa la vida y la muerte, y nos conduce inevitablemente a la tragedia del Holocausto. Representar es salvar, resucitar, prometer y declarar al mismo tiempo. En su trabajo, Boltanski utiliza

objetos sencillos como fotografías borrosas y cajas metálicas que él mismo ha oxidado y nos deja atónitos en su contemplación, una contemplación casi mística, devocional, en el que el espectador se enfrenta a un santuario. Esta monumentalidad de la instalación, junto con la banalidad de los materiales utilizados crea en el espectador una confusión basada en la construcción de una narrativa provisional sobre esos rostros anónimos y cuál ha sido su destino. Sin más datos, el espectador necesariamente debe mirar a su propia experiencia, meditar sobre su existencia y condición, sobre el dolor, la duda, la historia y su representación, nuestros errores y miserias como sociedad y la revelación de que las víctimas, y otra vez los verdugos, vuelven a ser anónimos.

IMAGEN 7

El trabajo del artista alemán Joachim Schmid se ha centrado en el reciclaje de fotografías vernáculas desde principios de 1980. Schmid es un auténtico depredador visual, él mismo considera que habrá pocas personas en el mundo que hayan visto tantas fotografías como ha visto él: afirma haber llegado a ver más de 10.000 fotografías en un solo día. Durante los primeros años de su carrera se dedicó a guardar y clasificar escrupulosamente todas las fotografías o fragmentos de fotografías que se encontraba en espacios públicos, llegando a acumular más de 900 tipologías distintas de estas fotografías. Para otro de sus proyectos en la década de los años 90 publicó un artículo en varios periódicos alertando a la población del daño ecológico y la contaminación que causaba tirar a la basura fotografías y negativos, anunciando la creación del *Institute for the Reprocessing of Used Photographs* que ofrecía reciclar y reusar de forma segura las fotografías y negativos, evitando cualquier daño ambiental. Schmid recibió cientos de paquetes de personas que querían deshacerse de forma segura de sus fotografías y negativos. La llegada de las tecnologías digitales, con su frenética y furiosa proliferación de imágenes, han supuesto una nueva área para Schmid en donde reflexionar sobre el futuro de la fotografía y las memorias personales en nuestra cultura globalizada.

Su serie *Other People's Photographs* está formada por un conjunto de 96 libros auto-editados, cada uno de los cuales contiene una selección de fotografías encontradas en Internet y clasificadas de acuerdo a criterios aleatorios y sin sentido documental. Para Schmid cuando las imágenes pierden el sentido de sus orígenes e intenciones, su producción desenfundada nos lleva a un caos total. Cuando esto sucede la misión del artista es restaurar el orden, o por lo menos un orden posible, acompañado de un guiño irónico mediante una parodia de los métodos museísticos y documentales de clasificación de archivos. Cada uno de estos 96 libros reúne imágenes con algún elemento común, por absurdo y arbitrario que este pueda parecer, sugiriendo posibles formas de categorizar y clasificar el mundo. Usando estas fotografías, generalmente banales, de otras personas Schmid crea una obra fascinante, integrante y cautivadora en su lectura, y mediante la cual se mofa de la supuesta coherencia de las teorías y prácticas contemporáneas del archivo. Schmid es en gran medida un antropólogo moderno que trata de entender nuestra cultura contemporánea mediante el estudio de nuestra basura visual.

IMAGEN 8

El Archivo Prelinger fue creado en 1982 por Rick Prelinger en la ciudad de Nueva York con la intención de preservar lo que Prelinger llama *películas efímeras*: películas patrocinadas por empresas y organizaciones educativas y películas domésticas. Estas *películas efímeras* fueron producidas para cumplir con los propósitos específicos en momentos específicos, y muchas

existen hoy en día por casualidad o accidente. El archivo Prelinger se compone de más de 60.000 películas, de las cuales más de 12.000 están digitalizadas, y más de 7000 son de dominio público. El proyecto artístico *The Prelingers: out of memory* del colectivo artístico Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez) se compone de una instalación para construir un nuevo relato visual a partir de la recopilación y apropiación en la red de más de treinta películas caseras contextualizadas en la Norteamérica de los años 50 y 60 provenientes del Archivo Prelinger. En palabras de los artistas “la promesa del sueño americano encarnado en una próspera familia de clase media, desvela unas vidas y costumbres estandarizadas pero que dejan entrever una sociedad decadente de la que somos herederos”. Según los propios artistas, la apropiación, posproducción y difusión *on line* de este material visual resignificado es una estrategia para generar un particular debate y pensamiento alrededor de los conceptos memoria y archivo fagocitados por la cultura digital. La recopilación de “imágenes pobres” presenta la posibilidad de proponer una singular antropología digital, entre la realidad y la ficción, que permite comprender el devenir de la cultura doméstica contemporánea a través de documentación audiovisual no institucionalizada, anónima, íntima y popular.

Así el video doméstico alimenta un nuevo objeto artístico donde la aproximación formal no tiene nada que ver con el “revival” y sí con una ficcionada y exagerada reconstrucción de la memoria colectiva. Este material visual olvidado, producido por sujetos anónimos en sus círculos particulares, refleja luces y sombras de un pasado a través de unas imágenes que nacieron de la visión analógica de un mundo en plena expansión capitalista. *The Prelingers: out of memory* pone de manifiesto la fragilidad de la cantidad ingente de información que hoy se puede encontrar en internet, y nuestra inevitable inocencia frente a la misma. Ante esta descomunal avalancha de datos, una posible reacción es la que propone Renée Green con su concepto *negación ante la abundancia*, un efecto de cancelación que se produce cuando una persona se enfrenta a más información de la que realmente puede comprender y manejar. Este efecto de cancelación produce ausencias, huecos, lagunas que se producen en medio de las densidades de información y que aluden a lo que está más allá de la comprensión. La ficción de *The Prelingers: out of memory* ofrece la salvación para esa negación, desbloquea su cancelación ofreciéndonos historias y narraciones que salvan esas limitaciones y que nos ofrecen un remanso de información lleno de nostalgia en el que reconocernos y ponernos a salvo. En nuestro reconocimiento en la ficción de la historia de la falsa familia Prelinger encontramos un objeto de significados emocional y culturalmente complejos, una especie de talismán en el cual un pasado real y una ficción presente funcionan como contenedores productores de memorias que modelan nuestra propia percepción. Además, como tecnologías de la memoria incitan, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real.

IMAGEN 9

Precisamente en un espacio indeterminado entre la fantasía y lo real es donde se ubica la instalación *Home Movies 1040* del artista norteamericano Jim Campbell que proyecta vídeos domésticos encontrados mediante una cortina de luces LED, dotando de una gran abstracción a las imágenes y coqueteando con los límites de la percepción. En esta obra las luces LED están montadas individualmente en pequeños chips informáticos cuadrados y puestos de cara a la pared, a escasos centímetros de la misma. De esta forma, la imagen creada por las luces LED es tapada y generada al mismo tiempo por la naturaleza de su propia construcción, mientras cada LED es directamente tapado por el chip donde está alojado, el halo difuso que este produce rebotando en la pared genera la imagen. Esta imposición del dispositivo de

proyección en la línea visual del espectador inserta incómodamente un *ruido* visual innecesario, que obliga al espectador a aprender a *mirar* la obra de Campbell. Como el propio artista apunta, “aprendemos cómo mirar estas imágenes mirándolas”. Pero paradójicamente, la ofuscación de este ruido visual es la que facilita la comprensión final por parte del espectador de *Home Movies 1040*.

Para Campbell la baja resolución de las imágenes elimina cualquier detalle identificativo de las personas lo que hace que estas películas se conviertan en universales, podría tratarse del video doméstico de cualquiera de nosotros. Ante esta obra el espectador alterna el reconocimiento de imágenes con la identificación de formas que cambian constantemente, generando nuestra memoria recuerdos nuevos que se construyen desde estos registros anónimos del pasado. Mediante la manipulación de la velocidad y de la resolución de las imágenes Campbell altera su percepción y transmite al espectador una experiencia visual más que una narrativa específica, el trabajo de Campbell más que mirarlo hay que percibirlo, experimentarlo. EL espectador es obligado a centrarse en el movimiento, en las formas y siluetas proyectadas, en el conjunto más que en los detalles, en la experiencia más que en la percepción. Para el teórico Richard Shiff estas imágenes no exigen interpretación pero, por su forma, despiertan el deseo de interpretar. Este impulso de interpretar desplaza el significado de la obra del contenido de la película al proceso de percepción en sí. La percepción ha dejado de ser tan transparente como la imagen percibida, la interpretación pasa de la narración anodina de la película casera a la reserva poética del medio.

IMAGEN 10

Archivo de archivos (1998-2006) es un gran archivo privado, hecho con fotografía y video y que trata de reinterpretar las huellas para reflexionar sobre la memoria a través del arte: la memoria como acto creativo, la memoria como creación. La artista Montserrat Soto, con la colaboración de la historiadora Gemma Colesanti, trabajó durante 9 años en la elaboración de esta obra, investigando y buscando documentos y archivos que consideraban importantes sobre la memoria y su preservación. *Archivo de archivos* plantea siete categorías diferentes de tipo de memoria: memoria objetual (Paisaje secreto 1998-2003, el coleccionista como creador de memoria); memoria necrológica (Memoria oclusa, el recordar la muerte del otro. El monumento celebratorio como signo de la cultura de la muerte); memoria de fuentes documentales (Escritura sellada, fijadores creativos de memoria); memoria oral (Secretos, el recuerdo de unos sirve para todos); memoria biológica (Enigma, la memoria como creadora de sí misma, y el olvido como su estrategia); memoria del universo (Perdidos, la memoria del mundo, inscrita en el espacio y en el tiempo del universo); memoria Bit/Visual (el exceso de memoria, la memoria controlada y/o la existencia sin memoria).

La obra de Montserrat Soto es una selección privada de archivos que estudia las distintas tipologías de los lugares y orígenes de la memoria y de su proceso de creación, evolución e incluso destrucción. Esta escrupulosa y obsesiva taxonomía de la memoria no es, ni pretende, ni podría ser, la tipología definitiva de la memoria, ha de ser, en este sentido, necesariamente inacabada. Se trata de una propuesta que nos ayuda a conocer y comprender las diferentes formas y aspectos que presenta la memoria, mostrándonos los puentes entre la memoria y los archivos que la conservan, transmiten, representan y finalmente producen. Como apunta David Pérez, *Archivo de archivos (1998-2006)* pone de manifiesto la propia e inespecífica multiplicidad existente a la hora de observar cómo se construye y destruye cualquier registro, cómo la memoria se torna imagen de sí y, paralelamente, imagen de la memoria. El trabajo de Soto, aún desgranado, analizando, tipificando y categorizando la memoria y sus aparatos nos

aleja, aún más, de una lectura comprensible de la historia. Paradójicamente, como la propia artista sugiere, la obra la ha devuelto a la oscuridad, de donde viene, aunque eso sí, ha dado luz a la impotencia de recuperar lo que por su condición está destinado a mantenerse oculto.

IMAGEN 11

El estudio de fotografía *Foto Ramblas* se estableció en Las Ramblas de Barcelona a mediados de la década de los años 50 desarrollando una intensa labor profesional en el campo del retrato profesional. Durante los 50 años que estuvo funcionando el estudio *Foto Ramblas* se sucedieron 5 fotógrafos: Vives, Quimet, Rafael Muñoz, Alberto Fonollosa y José María Cirés, quienes fueron registrando una variada iconografía a través de ese tiempo. Los registros más representativos de este estudio son las series de retratos de boxeadores, luchadores y vedettes, auténticos personajes de los barrios Ciutat Vella y Paralelo de Barcelona que encarnan, por las imágenes de sus cuerpos semi descubiertos, una provocadora postura hacia los patrones restringidos de la dictadura franquista. El estudio *Foto Ramblas* no sólo era buscado por artistas, deportistas y profesionales, sino también por personas corrientes de la calle que buscaban ser immortalizadas por uno de los estudios de más prestigio de la Barcelona de la época. El amplísimo universo iconográfico generado por este estudio muestra todas las características que la mirada contemporánea precisa para definir y dar sentido histórico a las formas que definen una época de nuestra historia reciente.

A partir de los años 70 la sociedad capitalista y de consumo se adentra en España, y con ella lo hace la publicidad y ciertos modelos estéticos. La adopción del canon de belleza de las artistas de cine norteamericanas muestra la transformación cultural y social que España experimenta durante aquel periodo. Las fotografías que se muestran en esta exposición forman parte del archivo *Foto Ramblas* custodiado por el fotógrafo Santos Montes, y pertenecen a la serie de retratos individuales coloreados a mano que imitan los cánones de belleza vigentes. En una época en la que no existía el retocado digital, los fotógrafos de Foto Ramblas utilizaban la técnica que tenían a su alcance tratando de conseguir que los retratos fueran efectivos según las necesidades de cada caso y teniendo en cuenta los estereotipos estéticos del momento. Estos retratos son únicos por su belleza y condición de originales, pero al mismo tiempo huérfanos, ninguna de las personas que los encargaron fueron nunca a recogerlos al estudio. Son además un homenaje al trabajo de aquellos fotógrafos profesionales de la posguerra que se dedicaron a devolver la historia y memoria robadas a la población. Además, estas fotografías son un estímulo para nuestra curiosidad, el espectador no deja de preguntarse quienes son esas personas retratadas, cuáles son sus historias, como fueron sus vidas, porque encargaron ese retrato y los motivos por los que nunca fueron a recogerlo...

Los artistas presentes en *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* son arqueólogos de la memoria, nos ofrecen esa memoria bajo nuevas lecturas en las que el creador rescata, recupera, restaura, crea y finalmente la representa en forma de archivo. Este archivo, como apunta Okwui Enwezor, se convierte en un acto en donde el recuerdo y la regeneración ocurren, un lugar donde la sutura entre pasado y presente se localiza en la indeterminada zona entre acción e imagen, entre documento y monumento. Estas obras recuerdan, pero sobre todo (re)generan, exploran esa indeterminada zona entre el pasado y el presente que misteriosamente encuentra cobijo en la construcción del futuro. Nos muestran imágenes estáticas, instalaciones que nos inducen a la acción, a no quedarnos indiferentes ante la memoria (re)construida, nos revelan documentos convertidos en monumentos.

Las obras incluidas en esta muestra no tratan de interpretar cada archivo como valioso solo por sí mismo, no lo interpretan como un documento aislado del resto sino que al relacionarlos con otros archivos y contextos generan un nuevo valor, significado y uso, convirtiéndolos en este proceso en monumentos. Estos trabajos parten del archivo como soporte de la memoria y sobre una memoria como soporte de sí misma en donde esta confluencia de recuperación de datos genera una (re) lectura en un tiempo y espacio hallados que invitan a (re)valorar el concepto de (re)colección de lo (in)material del pasado y que desde la angustia de lo (i)recuperable al alivio del diálogo nos debe servir para (re)vivir el pasado, (re)conocer el presente, y (re)construir un futuro mejor.

BIBLIOGRAFIA

- Doane, M. A., *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, 2002, Londres, Harvard University Press,
- Ernst, W., "The Archive as Metaphor: From Archival Space to Archival Tone," en *Open 7: (No) Memory: Storing and Recalling in Contemporary Art and Culture*, 2004, Rotterdam, Nai Publishers
- Foster, Hal., "An Archival Impulse" en *October* 110, 2004.
- Gibbons, J., *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, 2007, Londres, I.B.Tauris
- Morey, M., "El lugar de todos los lugares", en *Registros imposibles: el Mal de Archivo*, B. Herráez y S. Rubira (eds.), 2011, Madrid
- Yates, F., *El arte de la memoria*, 2011, Madrid, Siruela