

# “SOBRE LA GUERRA”: (O) QUÉ ES HACER COLLAGE-MONTAJE EN NUESTRO HOY CONTEMPORÁNEO

Javier Cuberos

Universidad de Buenos Aires

## RESUMEN

Muchos artistas contemporáneos citamos, estudiamos, referenciamos a Aby Warburg y su innovadora línea de trabajo. En su *Atlas*, el archivo y montaje se evidenciaba como herramienta para el conocimiento. Aquella técnica ha traspasado los límites modernos, insertándose en nuestra contemporaneidad. ¿Cómo puede el collage-montaje seguir siendo productor de conocimiento? ¿Qué significa crear *a través* del montaje en tiempos del reinado de Internet? ¿Cómo retomar el trabajo de un teórico europeo

de principios del siglo XX desde la periferia del mundo occidental en pleno siglo XXI? Presenté la primera versión de este trabajo en el Simposio Internacional Warburg, organizado por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la República Argentina, en abril de 2019. Este artículo busca compartir algunos emergentes de mi investigación y proyecto “Sobre la Guerra”, en relación con el trabajo de algunos artistas contemporáneos y el método de Warburg.

**Palabras clave:** Aby Warburg. Collage. Montaje. Archivo. Arte contemporáneo.

## Introducción

“Sobre la Guerra” fue un proyecto en Artes Visuales que presenté en su primera versión en septiembre de 2017 en la Fundación Paraguay Cultura de Buenos Aires, espacio cultural dependiente de la Embajada del Paraguay en la Argentina. En el marco de la invitación de la Fundación a exponer parte de mi obra, me orienté en un principio a trabajar sobre la Guerra del Paraguay –que unió trágicamente a Argentina, Brasil y Uruguay contra el Paraguay en la segunda mitad de la década de 1860. Decidí luego, sin embargo, no detenerme explícitamente en aquel brutal episodio de nuestra historia latinoamericana, sino plantearlo como un trampolín para pensar la misma idea de la guerra, de lo bélico, en su sentido y concepto, su procedencia y devenir, su estar aquí.

Una de las filiaciones<sup>1</sup> que se ligó evidente con mi proyecto fue el *Atlas Mnemosyne* del historiador de arte alemán Aby Warburg. El *Atlas* –póstumo e inacabado– constó en su versión final de 63 paneles en los que el historiador buscó revelar a través de la compilación y montaje de imágenes el proceso histórico de la creación artística en los inicios del Renacimiento en Italia. Aunque difieran en su objetivo último, la filiación de mi proyecto con el de Warburg es clara, no sólo por su morfología, sino porque ambos consideran al montaje no como un artificio explicativo, sino como un instrumento dialéctico que puede plantear nuevas lecturas no cronológicas y complejas: un conocimiento *a-través-del-montaje*.

Profundizaré en este artículo sobre características presentes en el *Atlas* de Warburg que se han vuelto sustento en los procesos de trabajo y proyectos de obra de algunos artistas contemporáneos. Hablaré de lo que fue mi proyecto “Sobre la Guerra” y del valor que el método de *collage-montaje* de Warburg aún retiene en nuestra contemporaneidad.

### I. (Qué fue) Sobre la Guerra



Figura 1. “Sobre la Guerra”, collage-instalación, 2017

<sup>1</sup> Considero a las *filiaciones* como la relación de una producción artística referida a una tradición. La filiación de un proyecto en base a sus relaciones en diacronía, un árbol genealógico de vínculos diacrónicos, linajes efectivos –no sólo dentro del campo artístico sino respecto de la cultura toda–, remisiones trazadas hacia tradiciones pasadas enlazadas (Giménez Hermida et al., 2010).

Presenté el collage-instalación<sup>2</sup> “Sobre la Guerra” (**Fig. 1 y 2**) durante el mes de septiembre de 2017 en la Fundación Paraguay Cultura de Buenos Aires, espacio cultural dependiente de la Embajada del Paraguay en la Argentina. El texto de sala dio cuenta de lo que me había llevado a producirlo:

La Argentina y el Paraguay –hoy dos países diferentes y limítrofes– antes parte fueron de una tierra misma, que fue extensa e infinita, y luego cambiante escenario de disputas, límites difusos y de una Gran Guerra. Gracias al marco de la invitación de la Fundación Paraguay Cultura brotó la urgencia de hablar sobre aquella. Decidí, sin embargo, no detenerme explícitamente en este brutal episodio de la historia, sino plantearlo como un trampolín para pensar la misma idea de la guerra, de lo bélico, en su sentido y concepto, su procedencia y devenir, su estar aquí.

Hablar –y crear imágenes– sobre la guerra es hacer visible a la violencia humana en su expresión más cabal y absurda. Al disponer en un collage expandido las múltiples y disímiles imágenes que de manera literal o solapada refieren al campo de lo bélico y lo violento, fui tejiendo una urdimbre. Las historias se asemejaban hasta transformarse en un espejismo indefinido pero claro. Como si la historia del mundo fuera sólo una, aunque no podamos comprenderla (Texto de sala).

El proyecto buscó dar cuenta de los conceptos de guerra y violencia más allá de la Guerra del Paraguay. Las imágenes que la obra enhebró, y que brotaban de la pared, dieron cuenta de los esbozos para una teorización sobre la violencia y la guerra que he desarrollado en otros sitios<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Considero al *collage-instalación* como una forma de *collage de tipo expandido*, a partir de retomar la noción de “campo expandido” de Rosalind Krauss (1979), que articulo con la tradición técnica e histórica del collage. El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg es una de las principales filiaciones de esta línea de trabajo que fue continuada en el siglo XX por varios artistas, entre los que me gusta destacar al alemán Gerhard Richter, al español Pedro G. Romero y, en la Argentina, a Daniel Joglar –quien me acercó por primera vez la potencia de pensar a través de esta práctica expandida–, José Luis Landet y Mauro Giaconi, entre otros.

<sup>3</sup> Si bien no es este artículo el lugar indicado para un desarrollo pormenorizado del proyecto, me permito citar un extracto de este conocimiento que ha surgido de la obra y he detallado en otros escritos preparatorios de mi tesis de maestría. “En el pasado pre-moderno, la guerra era un episodio regular que se hacía entre los hombres y se consideraba un estado de excepción, un momento particular en el que las tierras y los recursos se disputaban en un lugar alejado de los grupos estables. La modernidad primero y luego nuestro tiempo trasmataron a la guerra, convirtiéndola no ya en una excepción sino en un estado permanente: vivimos hoy en una guerra latente y literal. Controlados por cámaras, escapando del miedo al robo o la explosión, ahogados en la angustia de la delación y la persecución. Lo que antes era entre algunos se volvió general. La guerra se hace hoy entre mujeres y hombres, entre robots y humanos, entre animales y personas. Todos contra todos”.



Figura 2. Detalle de “Sobre la Guerra”

## II. Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*

El *Atlas Mnemosyne* del historiador de arte alemán Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) fue una de las filiaciones principales de “Sobre la Guerra”. El *Atlas* – póstumo e inacabado (Fig. 3)– constó en su versión final (según The Warburg Institute, de la Universidad de Londres) de 63 paneles (*Tafeln*), aunque otras fuentes nos den números que oscilan entre los 63 y los 81 paneles. La producción del *Atlas* se estima entre 1924 y 1929.



Figura 3. *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg

The Warburg Library<sup>4</sup>, perteneciente al Warburg Institute de la Universidad de Londres, nos dice que en su *versión final* el *Atlas Mnemosyne* constó de 63 paneles de madera que medían aproximadamente 150 x 200 cm cada uno y estaban recubiertos de tela de paño de color negro. Sobre ellos, Warburg organizaba y reorganizaba disposiciones de imágenes en un prolongado proceso de combinación, adición y sustracción. Utilizaba fotografías en blanco y negro que referían a obras de la historia del arte e imágenes cosmográficas, también fotos de mapas, páginas de manuscritos e imágenes de su contemporaneidad, como dibujos y bocetos de los diarios y revistas. Los paneles individuales, a su vez, *fueron entonces numerados y ordenados para crear una secuencia temática más abarcativa*.

Aby Warburg creó al *Atlas* como un dispositivo abierto, una respuesta urgente a una vulnerable situación psíquica que lo mantuvo dentro de una clínica neurológica en Suiza durante tres años, de 1921 hasta 1924. La artista estadounidense Joan Jonas escribió en su breve biografía del historiador alemán, dentro del proyecto que hubo de homenajearlo:

En 1921, Warburg, sufriendo de depresión y síntomas de esquizofrenia, fue hospitalizado en la clínica neurológica Ludwig Binswanger en Kreuzlingen, Suiza. Fue liberado en 1924, luego de demostrar su sanidad a través del brindado de largas clases académicas sobre las “Imágenes de la Región de los Indios Pueblo de Norteamérica” a los doctores y sus compañeros y pacientes. Retornó al trabajo en su biblioteca por el resto de sus cinco años de vida, produciendo materiales preliminares para el –nunca finalizado– *Atlas Mnemosyne*, un sistema para el estudio de las imágenes (Jonas, 2006, p. 5).

A través de su inacabado *Atlas*, Warburg buscó revelar, por medio de la compilación y montaje de imágenes, el proceso histórico de la creación artística en los inicios del Renacimiento en Italia, fundamental para repensar la historia de la cultura occidental y su relación con los valores expresivos de la Antigüedad, indagando en lo que perduraba del simbolismo y la cosmografía pagana en el pensamiento y el arte del Renacimiento y el pos-Renacimiento. Sin embargo, no debemos confundir a este procedimiento con una mera identificación de fuentes. Georges Didi-Huberman dice, en este sentido, que a la obra de Aby Warburg,

(...) se le reconoce el haber llevado a la historia del arte el punto de vista de lo que llamaba el *Nachleben der Antike*, la pervivencia de la Antigüedad. Pero si nos limitamos a ver únicamente en este esfuerzo una mera voluntad de identificar las “fuentes históricas” del arte del Renacimiento o la era moderna, no habremos entendido nada del valor tan conmovedor de esta obra teórica. En los últimos años de su vida, Aby Warburg trabajó en un atlas de imágenes, *Bilderatlas*, que había decidido llamar *Mnemosyne*. Era una forma de expresar que su cuestionamiento se refería a la memoria de las imágenes –incluida la memoria inconsciente teorizada en aquella misma época por Sigmund Freud en el plan psicológico– y no meramente a su historia (Didi-Huberman, 2010(2), p. 1).

Aunque los proyectos difieran de su objetivo último, la filiación con Warburg es clara, no sólo por la morfología de los trabajos, sino porque el procedimiento del montaje se evidencia no como un artificio explicativo sino como un instrumento dialéctico que puede plantear nuevas lecturas no cronológicas y complejas: un conocimiento a-través-del-montaje.

---

<sup>4</sup> WARBURG INSTITUTE (S/F). Disponible en: <<https://warburg.sas.ac.uk>>.

El *Atlas* fue un *dispositivo*<sup>5</sup> para crear conocimiento. Nació en vinculación con la cartografía moderna, la disección botánica, la recopilación enciclopédica de objetos en colecciones, en el entonces apogeo del positivismo. Aby Warburg inauguró<sup>6</sup> un método en su *Atlas*: el de yuxtaponer las similitudes de lo disímil, cuyo encuentro puede producir un emergente de entendimiento. Georges Didi-Huberman lo ha denominado *conocimiento mediante el montaje*, procedimiento que se ha vuelto parte indispensable de la práctica de algunos artistas contemporáneos en sus procesos de trabajo y elaboración de obra.

### III. De cómo Warburg continúa presente en lo contemporáneo

No he sido el primero, ni seré el último, en citar a Aby Warburg en una producción artística. Aquí retomaré entonces el trabajo de tres artistas contemporáneos que lo han recuperado de diversas maneras. Ya Georges Didi-Huberman, en su dossier “ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?”, elaborado para la Exposición de 2010 en el Museo Reina Sofía de Madrid –que llevó el mismo nombre que el dossier–, nos anunciaba una relación entre el trabajo de Warburg y algunos artistas del tiempo del historiador alemán, que luego también habría de prolongarse durante el siglo XX y más allá.

A pesar de todas las diferencias de método y contenido que pueden separar la investigación de un filósofo-historiador y la producción de un artista visual, quedamos impactados por su común *método heurístico* –o método experimental– cuando se basa en un *montaje de imágenes* heterogéneas. Descubrimos entonces que Warburg comparte con los artistas de su tiempo una misma pasión por la *afinidad visual operatoria*, lo que le convierte en contemporáneo de artistas plásticos de vanguardia (Kurt Schwitters o László Moholy-Nagy), fotógrafos de “estilo documental” (August Sander o Karl Blossfeldt), cineastas de vanguardia (Dziga Vértov o Serguéi Eisenstein), de escritores que ensayaban el montaje literario (Walter Benjamin o Benjamin Fondane) e incluso de los poetas y artistas surrealistas (Georges Bataille o Man Ray) (Didi-Huberman, 2010(1), p. 3).

Este artículo no busca marcar una exhaustividad en el registro de las producciones artísticas contemporáneas que hayan abrevado de alguna manera en la obra de Aby Warburg, sino que apunta a destacar tres proyectos de obra de artistas contemporáneos –los de Joan Jonas, Gerhard Richter y Pedro G. Romero– que, a mi criterio, han utilizado el procedimiento del historiador alemán en diferentes sentidos, con resultados ricos y diversos. Esta selección tampoco pretende crear un canon de importancia. La elección está basada en las afinidades de mi trabajo con el producido por estos tres artistas, que han desarrollado propuestas próximas a lo que “Sobre la Guerra” suscitó.

<sup>5</sup> El *Atlas*, como dispositivo, no debe ser pensado como un catálogo sistematizado finito y acotado a partir de criterios previamente establecidos. Tartás Ruiz y Guridi García mencionan en este sentido: “El *Atlas* propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos. El *Atlas* no es en ningún caso un catálogo. El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí la frecuente crítica a determinados catálogos como ‘incompletos’). El *Atlas*, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo” (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013, p. 4).

<sup>6</sup> Didi-Huberman (2010(1) y 2013) nos subraya que Warburg desarrolló su método al mismo tiempo que otros personajes contemporáneos a su época, entre los que destacará al alemán Walter Benjamin, al francés Georges Bataille y al ruso Serguéi Eisenstein. También, otras fuentes (Buchloh, 1999) nos permiten pensar otras aproximaciones a estas estrategias en ese tiempo: los paneles pedagógicos de Kazimir Malévich –de aproximadamente 1924 a 1927, increíblemente a la par de Warburg– y los *Scrapbook* (libros de chatarra) de Hannah Höch de 1933.

### **Atlas, de Gerhard Richter**

Gerhard Richter nació en Dresden, en la antigua RDA o Alemania del Este, en 1932. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, especializándose en pintura mural. Se mudó a Düsseldorf, en la otrora Alemania Occidental, dos meses antes de que el Muro de Berlín fuera erigido, en junio de 1961. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, cercano a Joseph Beuys, docente en aquella institución. Richter fue parte de Fluxus y generó luego una obra densa, compleja y heterogénea. Si bien se lo reconoce como pintor, sus preocupaciones y proyectos lo sitúan muy por encima de esta definición. Su *Atlas* (Fig. 4) es un ejemplo de la profundidad de su pensamiento.

El *Atlas* de Richter es un proyecto de obra en proceso, sostenido hace más de 50 años, desde 1962, cuando tenía aproximadamente 30 años, una carrera aún en formación y había llegado recientemente a Alemania Occidental. El *Atlas* consta hoy de más de 800 láminas en las que Richter ha reunido colecciones de fotografías, recortes de periódicos y bocetos. Su *Atlas*, como en el caso de Warburg, también podría haber nacido de una *crisis* ligada a la memoria. Benjamin Buchloh (1999), en su escrito sobre el *Atlas* de Richter, destaca:

Si asumimos que el impulso inicial que dio forma al *Atlas* se originó de hecho en la reciente experiencia de Richter de la pérdida de su contexto social y familiar [luego de su partida de la RDA], así como el encuentro con la autodestrucción [‘Germany’s self-inflicted destruction’] de su identidad como Estado-nación, podría ser plausible el considerar al *Atlas* como uno más, y en varios sentidos, muy diferente, ejemplo en una larga tradición de prácticas culturales, así como (...) el *Atlas Mnemosyne* de Warburg respondió a una experiencia similar particularmente aguda de ‘crisis de memoria’ (Buchloh, 1999, p.136).



Figura 4. Detalles de los paneles del *Atlas* de Richter

Es interesante pensar en esta urgencia. El tiempo en que Richter comenzó a desarrollar su *Atlas* fue la Alemania de posguerra, en la que se enredaba “la negación colectiva de la historia a través de la represión del pasado reciente” y la “históricamente acelerada y expansiva producción fotográfica” (Ibid.) que alimentaba

el deseo artificial y el consumo<sup>7</sup>. Ambos atlas –el *Mnemosyne* de Warburg y el de Richter– invocan las posibilidades de la experiencia mnémica, aunque operen en circunstancias históricas *dramáticamente* diversas: Warburg en los confusos tiempos iniciales en que “la formación inicial de la traumática destrucción de una memoria histórica” habría de producir “el más devastador cataclismo de la historia humana que el fascismo alemán produjo” (Ibid., p. 127); Richter, en los tiempos de la mirada posterior a las consecuencias de ese cataclismo, desde el contexto de negación y represión de Alemania Occidental, buscando reconstruir esa memoria.

El *Atlas* de Richter fue tomando luego a otras fuentes, otros caminos y –en muchos casos– acompañó el desarrollo de las búsquedas y los proyectos de obra del artista alemán a través de diversos lenguajes y contextos: imágenes de fuente para pinturas, dibujos para bienales, fotografías del Holocausto, paisajes, naturalezas muertas, pinturas y fotografías de pinturas. Por ejemplo, las láminas 697-736 comprenden el diseño completo del libro de artista *War cut* (2004).



Figura 5. War cut (2004)

El libro, que ha sido exhibido de varias formas, compila fotografías de sus pinturas abstractas de 1986 yuxtapuestas con fragmentos recortados del diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (un periódico diario alemán de ideología liberal y conservadora). Los *cuts* proceden de las ediciones del diario del 20 al 21 de marzo de 2003, durante el comienzo de la Guerra de Irak. La tipografía de los recortes del diario fue homogenizada con las pinturas hasta volverse irreconocibles su fuente y procedencia. Es interesante aquí destacarlo ya que “Sobre la Guerra” comparte con *War Cut* (Fig. 5) el abordaje sobre la guerra, aunque los *cuts* refieran específicamente a la de Irak, de 2003.

### Archivo FX, de Pedro G. Romero

La idea de archivo es predominante y fundante en la obra del artista español Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964). Su *Archivo FX* (2005-2013) está constituido por imágenes de la iconoclastia política anti-sacramental en España que data de materiales

<sup>7</sup> El escritor alemán W. G. Sebald (2010), en su ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción*, coincide en este diagnóstico de la sociedad alemana de posguerra, haciendo énfasis sin embargo en la falta de producciones escritas durante aquel tiempo sobre lo acontecido luego de la caída del nazismo, del bombardeo y arrasamiento total de innumerables pueblos y ciudades alemanas, la cara oculta de la afamada reconstrucción de la sociedad y la idiosincrasia alemanas.

entre los años 1845 y 1945: registros de estatuas descabezadas, cuadros tachados, arquitecturas horadadas, espacios sagrados expropiados, reutilización de edificios religiosos, fundición de objetos de culto para la industria civil (**Fig. 6**)<sup>8</sup>.

*Archivo FX* da cuenta de la relevancia de la iconoclastia como elemento constitutivo de los comportamientos de la idiosincrasia española. Romero establece paralelismos con el pulso iconoclasta presente en el arte moderno de vanguardia, una relación entre la radicalización estética moderna y la radicalización política, una *revolución ilustrada que produce monstruos*.

(...) evidenciar una comunidad de intereses entre los proyectos políticos radicales del fascismo, el comunismo, el capitalismo, y los excesos estéticos de las vanguardias artísticas: aculturación, alienación, deshumanización, desvertebración, hiperestesia de los sentidos, eliminación de la figura humana, deposición, desmemoria, etc. Se trata, en definitiva, de la descripción de un paisaje: el nihilismo (Romero en Enguita Mayo, 2009, p. 2).

Pedro G. Romero ha presentado su *Archivo* en varias ocasiones, dispuesto de diversas maneras. Se presentó en exposiciones, publicaciones, conferencias, hojas de libre circulación, películas, participación en debates ciudadanos o de carácter historiográfico.



Figura 6. Montajes del *Archivo FX*

Según Romero, “la idea es que el Archivo FX funcione como una institución ciudadana” (Ibid.). Esta plasticidad del archivo –que se reactiva en diferentes momentos con disímiles objetivos– da cuenta de la capacidad de la praxis del montaje, que como en el *Atlas* de Aby Warburg se evidencia como una fuente creadora para un conocimiento diferencial.

### ***The Shape, the Scent, the Feel of Things*, de Joan Jonas**

La estadounidense Joan Jonas (New York, 1936) es una de las más renombradas artistas de su generación. Es reconocida como una de las pioneras de la performance, el videoarte, que produce desde los años 60. Su mixtura de lenguajes reúne elementos de la danza, la música y el teatro.

<sup>8</sup> El archivo puede consultarse en <[www.fxysudoble.org](http://www.fxysudoble.org)>. El nombre FX podría remitir a “File X” (archivo desconocido, inclasificable, oculto), a “FX” (efectos especiales, en referencia a los efectos que el archivo ha producido, a saber, trabajos, textos, discursos) o también a “f(x)” (“en cuanto a la relación entre dos magnitudes, de modo que a cada valor de una de ellas corresponde determinado valor de la otra, pero también de ‘función’ en el sentido (...) que no importa tanto qué son las cosas sino, más bien, cómo funcionan” (Romero en MNCARS, 2009).

En su obra del año 2004 al 2006, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*<sup>9</sup> (La forma, la esencia, el sentir de las cosas), Jonas retorna a un viaje iniciático que realizó al sudoeste de Estados Unidos que –ella cuenta en el dossier que acompañó el proyecto (Jonas, 2006, p. 3)– inspiró su devenir artístico: los rituales de la cultura Hopi (incluida la famosa performance de la Danza de la Serpiente). Para este trabajo, se sostiene en los escritos de Warburg de *Imágenes de la Región de los Indios Pueblo de Norteamérica*. Dice sobre el historiador alemán:

A través de su viaje al sudoeste (que alteró profundamente su visión de la historia del arte) a fines del siglo XIX, él [Warburg] no produjo su famoso texto sobre su experiencia [se refiere al mencionado texto sobre los Hopi y sus ritos] hasta casi treinta años luego, durante su recuperación de una crisis psíquica en un sanatorio de Suiza. Él escribió como una cura, o una prueba de ella, a él mismo tanto como a sus psiquiatras (Jonas, *Ibid.*).



Figura 7. Algunos momentos de la performance de Jonas, registrados en video

En *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Fig. 7), la artista se fusiona con la voz de Warburg “para intentar entenderlo y representarlo” (Jonas, 2010). Imágenes se van reproduciendo al fondo del espacio de la performance, una música de piano se mantiene durante la pieza, una bailarina se desplaza, moviendo objetos y espejos mientras Jonas dibuja grandes bocetos sobre el piso. La presencia de la danza, la música y lo ritual es intensa durante la acción.

Aunque Joan Jonas, a diferencia de los citados trabajos de Romero y Richter, se base en otro vértice de la producción de Aby Warburg, su relación con el proceso de trabajo del historiador es evidente. En una entrevista (Jonas, 2014) destacaba su lectura no lineal del tiempo y del arte sino *trans-cultural* (*cross-cultural*) a través de Warburg.

Jonas: Cuando miramos la historia del arte, vemos al Renacimiento, vemos al siglo XV. No vemos, por ejemplo, al año 1484 y al 1494 con esa diferencia. Pero si ves al arte de los 70, de los 80 y de los 90, hay muchos tipos, superposiciones y continuidades.

Entrevistador: Es verdad. Por eso ambos amamos a Aby Warburg, porque él intentó leer el arte y la cultura a través de la idea un tiempo, ligeramente parecido al tiempo cosmológico.

Jonas: Trans-cultural. Localizando elementos a través de décadas y centurias.

<sup>9</sup> No he encontrado la performance completa en la web. Puede verse un fragmento en la plataforma online de la Fundación Botín: <[www.fundacionbotin.org/exhibition/joan-jonas-en/videos.html](http://www.fundacionbotin.org/exhibition/joan-jonas-en/videos.html)>.

En Jonas, el solapamiento de capas, de imágenes, el montaje de los elementos se realiza de una manera diferente a los trabajos de Romero y Richter, y quizá lejos de la idea del *Atlas*. Sin embargo, la pregnancia de las líneas trazadas por Warburg en su concepción de la historia del arte y la cultura está presente en su obra.

#### IV. Archivo, montaje y lo contemporáneo

Los proyectos reseñados, en particular los dos primeros –los de Richter y Romero–, comparten con el de Aby Warburg la importancia del trabajo de investigación a través de la figura del *archivo*. Éste hace referencia no sólo a la acumulación, almacenamiento y colección, sino que esta recopilación de elementos da cuenta de una creación de sentido y concepto a través de la acumulación de aquellos materiales, permitiendo la elucubración de una posible arqueología. Siguiendo a Didi-Huberman (2013, p. 3), la construcción de una *arqueología* es tomar un riesgo, es siempre “arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas”. Ese riesgo, nos dice, “tiene por nombre imaginación y montaje”.

Sin embargo, aunque los proyectos artísticos reseñados compartan con el de Warburg la ambición de la creación de un conocimiento a través del *montaje*, Warburg no consideraba a su *Atlas* como un proyecto artístico, sino como una herramienta analítica y científica. En este sentido, Buchloh (1999, p. 3) destaca que, si bien fue cercano a otras prácticas artísticas de su tiempo, el método de Warburg era cualitativamente diferente al collage y al fotomontaje, y ninguno de estos términos y técnicas pueden describir adecuadamente “la aparente monotonía formal e iconográfica de los paneles o la vasta acumulación de archivo de sus materiales”.

#### Imágenes y proceso artístico

Volvamos a Aby Warburg. Él consideraba al proceso artístico como emergente del solapamiento de una doble memoria –la individual y la colectiva–; es en ese pliego donde se crea un espacio para el pensamiento (*Denkraum*), una conciencia de la distancia necesaria para la construcción de las imágenes. No es ni la razón (que separa al humano del objeto) ni la magia (que lo une mediante la superstición) sino el juego entre estas dos dimensiones, siempre presentes, lo que permite la creación artística.

[las] *Pathosformeln*, las “fórmulas de pathos” son concebidas por Warburg como instrumentos sensibles del proceso por el cual las sociedades sucesivas en la historia común de pueblos y culturas tejen una civilización con un conocimiento que se va alejando de una concepción mágica del mundo y se torna predominantemente racional, un conocimiento que aumenta el poder del hombre en su dominio de la naturaleza (Abadi, 2008, p. 5).

Pienso –y lo ligo con las ideas de Warburg– que es posible concebir la labor del productor de imágenes como una praxis de búsqueda de certezas y de empatía con todos los demás humanos, en la que se juegan todas estas dimensiones al mismo tiempo: la historia individual y la herencia de la historia colectiva (y sus imágenes), la dimensión racional del pensamiento y la lógica irracional de lo inconsciente.

## Las imágenes de Warburg (en lo contemporáneo)

Aunque Aby Warburg no haya sido (ni se haya reconocido como) un *artista*, aunque no haya *producido* imágenes, sin embargo, sus paneles son –para nosotros, ya muy lejos de su tiempo de producción– una imagen en sí misma. Las imágenes de sus paneles son una plataforma a este posible *espacio para el pensamiento*. Y no sólo nos ha legado estas imágenes –aunque él no las haya así concebido– sino también un método que puede re-significarse.

Es notable el desarrollo y la presencia de la figura del archivo en el arte contemporáneo de nuestros días. Pedro G. Romero destaca, en este sentido, que a través del trabajo con el archivo lo que le interesó fue:

(...) fabricar herramientas. Conformar nuevas herramientas de trabajo es la primera tarea del *Archivo FX* (...) Así, desde un principio me vi abocado a este cotejo sobre el archivo “como una de las bellas artes”. Desde el principio, mi intención era crear un anarchivo, un no-archivo, un archivo barrado. Derrida nos ha enseñado bien la importancia de estas presentaciones que, negando, asumen explícitamente aquello que niegan (Romero en Enguita Mayo, 2009, p. 4).

Richter reconoce que su archivo comenzó sin un objetivo claro. En una entrevista detalla que en un principio trató de acomodar “todo lo que estaba en algún lugar entre el arte y la basura, y que de alguna manera era importante para mí y una pena tirar” (Richter, 2009, p. 332). Su archivo habría de tomar forma al acumular el material y disponerlo en tarjetas de cartón de medidas estándar (50 x 65 cm, 50 x 70 cm y 50 x 35 cm). Cada archivo puede nacer de diversas maneras y tener derivaciones tan únicas como los procesos de trabajo de cada artista: indeterminaciones, insospechables desviaciones, apariciones increíbles.

El montaje es también una estrategia del método que Warburg –entre otros– nos ha legado. Didi-Huberman, al hablar de la relación entre la historia y el montaje, menciona:

(...) corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– (...) esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa. El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad (...) Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino (Didi-Huberman, 2013, p. 5).

Esta arqueología rastrea a la memoria inconsciente que se encuentra en las imágenes y se deja interpretar en sus síntomas *a través del montaje*. El historiador (y también el artista) debe ver en las imágenes *el lugar donde sufre*, el lugar donde se expresan los síntomas – donde puede intuirse una *señal secreta* –y no *quién es el culpable*. Este trabajo de reconocimiento de señales subrepticias, de síntomas, de rastreo pero también de creación es un procedimiento que ya se intuía en las producciones de algunos artistas de principios del siglo XX que ya he mencionado en este artículo.

Michel Foucault (1981) ha escrito, en su ensayo sobre René Magritte, nociones muy ricas para comprender cómo pueden solaparse las múltiples sumatorias de negaciones y contradicciones dentro de la obra del artista belga. Trasladando varias de sus ideas allí volcadas, podríamos pensar a las producciones artísticas que se basan en el montaje, en el collage –y también al collage en su forma *expandida e instalación*– como plataformas para la sumatoria de negaciones implícitas entre lo que *no es*. O, para

decirlo de otro modo: al poner dos (o más) imágenes montadas, las imágenes (que no son sino que *representan*) encuentran un discurso unificado (no sin lucha, contradicción y batalla) que no *son* las imágenes ni lo *representado* en cada una de ellas sino que el procedimiento de collage-montaje es una plataforma para la creación de algo nuevo, que surge del *encuentro* entre las imágenes pero no de ellas mismas.

### ¿Qué significa crear a través del montaje en tiempos del reinado de las redes digitales e Internet?

Recordaba Gerhard Richter –al relatar parte de su biografía– que, recién llegado al Oeste desde la RDA, trabajaba en una tienda de fotografía donde los montones de fotografías que pasaban –día tras día– por el baño de tintes de revelado hubieron de producirle *un trauma permanente* (Richter en Giaveri, 2011). Este síntoma, podemos pensar, habría de mantenerse como una constante en su trabajo. Y, de cierta manera, podríamos aseverar que aquel cuadro de *trauma* es la constante del común de las personas –al menos, la de los habitantes de las urbes– en nuestro mundo contemporáneo: una recepción saturada, una gula de imágenes.

En este tiempo profuso en la producción y consumo de imágenes, no debemos olvidar, como recuerda Didi-Huberman (2013, p. 3), que “una sola imagen es capaz (...) de reunir [sentidos] y debe ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia”. El proyecto del *Atlas* de Warburg anuncia que las imágenes nacen de (y en) los hombres y las mujeres, y luego habrán de recorrer un camino imprevisible. La memoria colectiva de los seres humanos entonces no posee sólo una propiedad narrativa, sino que existe una memoria visual y emocional que no respetaría los límites que las teorías modernas sobre ella hubieron de marcarle. Reconocer esta dimensión emocional e imprevisible de las imágenes podría ser también sanador<sup>10</sup>, una concepción eficaz para continuar avanzando –sin perderse– en el magma visual que brota día a día.

Una de las preocupaciones del trabajo de Richter ha sido la imposibilidad del artista y del intelectual de intervenir en los acontecimientos decisivos de su propio tiempo. Pedro G. Romero también se preguntaba, en una entrevista (Enguita Mayo, 2009), hasta qué punto “una serie de imágenes, pasatiempos, organizaciones, acciones, participaciones, juegos, lenguajes, asociaciones, ruidos, etc. puede constituir una acción política significativa, por mucho que hablemos de lo desconocido, lo anónimo, lo sin nombre, lo que no se deja leer”. Anna María Guasch recupera a Jacques Derrida para dar cuenta del papel activo –y podríamos pensar *político*– del archivo –y del archivista– en *dar forma al pasado*:

La cuestión del archivo no es una cuestión de pasado (...) un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás (Guasch, 2011, p. 10).

<sup>10</sup> “Las imágenes, enseña la tradición de Warburg, pueden potenciar o aplacar los miedos primarios del hombre; el ‘espacio del pensamiento’ en que la magia, la religión y la ciencia se encadenan en un progresivo aplacamiento o control de esos miedos encuentra en el arte una esfera que –ante situaciones de crisis agudas– puede operar como refugio de las fuerzas mágicas que estabilizan una experiencia de fragilidad extrema” (Abadi, 2008, p. 6).

Edgar Morin (1990) nos ha hablado del conocimiento del mundo como una actividad política. La investigación, a través de la figura del archivo (la acumulación, recopilación y creación de un sentido), la praxis artística como la creación de un conocimiento –a través de la (dis)posición/(super)posición/(contra)posición– de las imágenes vía el montaje son sin duda formas valiosas de generar conocimiento y actuar en el escenario social.

Aby Warburg concibió a su *Atlas* como una red abierta de relaciones cruzadas. Un método para comprender a través del enhebrado de los fragmentos; un sistema de construcción de conocimiento a través de lo incompleto, una vía para entender la plenitud de lo que se intenta abordar. Hoy, a casi cien años de su póstumo proyecto, seguimos utilizando su camino marcado, no sólo por ser una herramienta útil para nuestras investigaciones y producciones visuales, sino también como una praxis sanadora. Una brújula certera en nuestros tiempos contemporáneos de saturación visual, en donde avanzamos –quién sabe hacia dónde– aturdidos y cautivados por la irrefrenable glotonería de la imagen pixelada.

## Referencias

ABADI, Florencia. "José Emilio Burucúa. Historia y ambivalencia". En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXIV, N° 1, Otoño, 2008. pp.125-135.

BOLETÍN DE ESTÉTICA. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires. Disponible en: <[www.boletindeestetica.com.ar](http://www.boletindeestetica.com.ar)>, 2008.

BUCHLOH, Benjamin H. D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive" [El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico], Octubre, vol. 88, Primavera. La traducción es de mi autoría, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?". Dossier. Madrid, MNCARS, 2010(1).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?". Gacetilla. Madrid, MNCARS, 2010(2).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "ATLAS. Portar el mundo entero de los sufrimientos". Dossier. S/F.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Cuando las imágenes tocan lo real". Dossier. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

ENGUITA MAYO, Nuria. "Sobre el Archivo FX. Conversación entre Pedro G. Romero y Nuria Enguita Mayo". En: "SILO. Archivo FX. Un proyecto de Pedro G. Romero". Mayo/Septiembre. Dossier. MNCARS, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad.: Francisco Monge. 5ª ed [1999]. Barcelona, Anagrama, 1981. Tit. or.: *Ceci n'Est pas une Pipe*. Montpellier, Fata Morgane, 1973.

GIAVERI, Francesco. "El Atlas de Gerhard Richter". En: *Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37459>>, 2011.

GIMÉNEZ HERMIDA, Marcelo Adrián; ROMERO, Alicia Ester y DEL COTO, María Rosa. “Prácticas de lo sensible: artes de la complejidad”. Proyecto de investigación, IUNA. Secretaría de Investigación y Postgrado, 2010.

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid, AKAL, 2011.

JONAS, Joan. “The Shape, the Scent, the Feel of Things”. Catálogo de la performance. Dia Art Foundation and Riggio Galleries. La traducción al español es de mi autoría, 2006.

JONAS, Joan. *BOMB Magazine*. Number 112. Summer 2010. Entrevistadora: Karin Schneider. Disponible en: <<https://bombmagazine.org/articles/joan-jonas>>, 2010.

JONAS, Joan. *INTERVIEW Magazine*. 10 de diciembre de 2014. Entrevistador: R.H. Quaytman. Disponible en: <[www.interviewmagazine.com/art/joan-jonas](http://www.interviewmagazine.com/art/joan-jonas)>, 2014.

KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the expanded field”. En: *October*, vol. 8, Primavera. Versión castellana: *La escultura en el campo expandido*, 1979.

MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). “Gerhard Richter”. Catálogo de la exposición, 1994.

MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). “SILO. Archivo FX. Un proyecto de Pedro G. Romero”. Dossier de invitación a la exposición, 2009.

MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. (Versión castellana: *Introducción al pensamiento complejo*. Trad. Marcelo Pakman. 1990). Barcelona, Gedisa, 1994.

RICHTER, Gerhard. *Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres, Thames and Hudson, 2009.

SEBALD, W.G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Buenos Aires, Anagrama/La Página S.A, [1999] 2010.

TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCÍA, Rafael. “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*”. Dossier, 2013.

WARBURG INSTITUTE. Reseña comentada sobre *Atlas Mnemosyne* en página web de Warburg’s Library. Disponible en: <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>. La traducción al español de los textos de la página es de mi autoría. S/F.