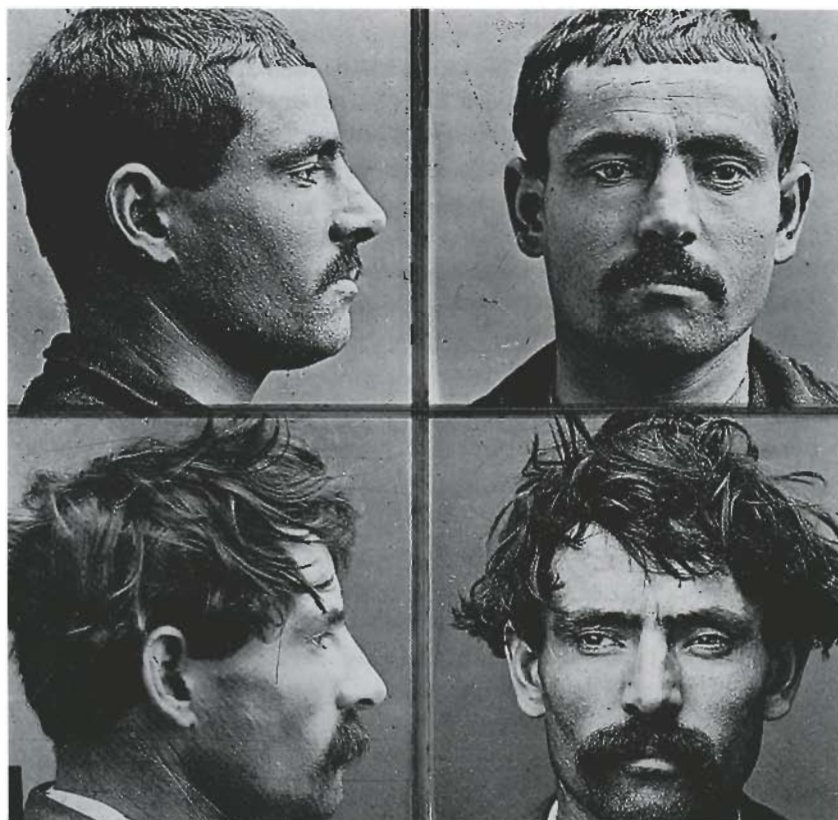


PROCEDIMIENTO DE ARCHIVO

JOSÉ RAMÓN LÓPEZ



ALPHONSE BERTILLON

Antropométrie, Préfecture de Police, Paris, c. 1890

La apertura en 1793 de las galerías del Louvre fue como el pistoletazo de salida para el arraigo de una institución, la del museo, que se desarrollará ampliamente a lo largo de los siglos XIX y XX.

Los museos, en un sentido muy amplio del término, llevaban ya una larga trayectoria de lenta evolución en siglos precedentes. Pero en el siglo XIX, fruto de la Ilustración y de las ideas revolucionarias, se abren al público no sólo las grandes colecciones reales y nacionales (*Prado, Ermitage...*), sino que comienzan también a aparecer los museos provinciales, muchas veces olvidados de los historiadores, museos en los que se recoge en cierta forma la historia local y comarcal, y a los que van a parar todo tipo de vestigios arqueológicos, artísticos y etnográficos.

Por ello podemos decir que el siglo XIX –entre otras muchas cosas– es el siglo de los museos. Lo que significa no sólo que en este siglo se forman los museos

como los conocemos ahora, sino también y especialmente que los museos tomaron parte activa en el conjunto de transformaciones que en el orden del pensamiento se estaban entonces produciendo. Dentro del rol que socialmente estaba llamado a desempeñar, el museo asumió pronto la misión de institución “clasificadora” como una de sus principales aportaciones al conocimiento.

Era lo más lógico. La necesidad de protección de un patrimonio en estado cada vez más alarmante¹ da pie para que nazcan los museos de ámbito más reducido, a los cuales va a parar todo lo que se considera necesario conservar y salvar, formándose así ingentes y variadas colecciones.

La postura que el museo va a tomar ante ellas va a ser la de su ordenación, clasificación y catalogación, y todo esto no en un sentido estético o si se quiere de decencia, por tener la casa arreglada, sino como pos-

tura científica, esperando obtener de esa clasificación una vía para comprender el mundo, un camino hacia el conocimiento.

El almacén, el almacenamiento, cobra una importancia capital. Piénsese en un conjunto cada vez más ingente de objetos dispares que van llegando en una sucesión progresiva e ininterrumpida.

Y entonces, a poco que sea ambicioso el museo, comienza a cristalizar su máxima aspiración: hacer acopio del mayor número posible de piezas para así encerrar al mundo entero, con todos sus objetos, dentro de sus paredes.

Sin embargo este mundo encerrado en un museo –igual que ocurre con el del exterior al mismo– es algo caótico, informe y desordenado, algo que se hace urgente ordenar y clasificar. De esta manera, el almacén del museo no es solamente un lugar donde preservar los objetos del paso del tiempo, sino también un laboratorio de disección donde se pretende, por medio de la clasificación, analizar, comprender y en definitiva “crear” un mundo exterior que de otra forma no tendría existencia.

Catalogar cobra un carácter mítico, reproducción de un acto primordial que remite a una ontología original: Es repetir la acción primera de un dios creador que “separando”, tal como nos lo relata el Génesis,² fue dando existencia al mundo que nos rodea.

Pero además catalogar e inventariar se hallan dentro de otro contexto: El contexto científico, la nueva religión que en el siglo XIX surge con fuerza irrefutable; la ciencia convertida en técnica, cuyas sorprendentes y continuas innovaciones reafirman la fe en ella de hasta el más iletrado.

Cuando pensamos en la mentalidad científica del siglo XIX, tenemos que citar a Darwin porque su obra, amén de su real importancia, es la que ha pervivido en el subconsciente colectivo, y por ello es como un estandarte de los profundos cambios de mentalidad sufridos en aquellos momentos por la conciencia europea. Pero Darwin también es el culmen de todo un siglo de investigaciones biológicas, el siglo que separa “la evolución de las especies” de la clasificación de animales y plantas propuesta por Linneo.

En este sentido, la obra de Linneo fue capital porque su *clasificación* supuso una herramienta que sentó las bases para poder comprender el mundo vegetal, que quedaba así dentro de un esquema teórico agrupado en familias relacionadas de una forma u otra. Era hacer legible algo que hasta entonces sólo era acumulable. A partir de aquí la biología y la biogeografía experimentaron un *fluir* continuo. Muchas fueron las expediciones, colectivas o individuales, que se organizaron para recogida de datos, datos que se iban incluyendo, en un proceso dialéctico, modulando y perfilando el esquema clasificatorio general.

Los museos no quedaron al margen de la aportación científica. Al igual que en biología, también la prehistoria encontró en la clasificación un método que le proporcionó notables avances. A principios del siglo XIX se formó en Dinamarca un comité real encargado de la formación de un museo nacional de antigüedades. En 1816 Christian Jurgensen Thomsen fue nombrado primer conservador del museo nacional. La primera tarea de Thomsen fue ordenar de algún modo el número creciente de colecciones. Thomsen hizo algo que consideramos muy significativo: agrupó las piezas del museo por materiales; los de piedra por un lado, los de bronce por otro y por último los de hierro. Así, partien-

do de la clasificación de piezas dentro de un museo se configuró la idea de tres edades tecnológicas en el pasado del hombre, cuyo concepto y terminología, con las actualizaciones obvias, perviven hasta nuestros días.

Otro paso adelante fue dado por un inglés llamado Lane-Fox, nombre que luego cambiaría por el de Pitt-Rivers.³ Era general del ejército y en su época de soldado se había preocupado por el uso y desarrollo del rifle. Fue reuniendo instrumentos y armas hasta que finalmente la colección, demasiado grande para su casa, fue enviada a Oxford, construyéndose un anexo en el museo universitario para albergarla.

Lo interesante es que a diferencia de lo habitual en siglos anteriores, en los que se valoraba ante todo el gusto y el ornato, las colecciones de Pitt-Rivers no se centraban en objetos importantes o artísticos, sino que contenían ejemplares ordinarios y típicos, ordenados siguiendo secuencias de desarrollo.

Influido personalmente por las ideas evolucionistas de Darwin, y examinando constantemente las características y diferencias de las armas, llegó a formular la idea de que los restos materiales del hombre podían reagruparse siguiendo unas secuencias: estaba inventada la tipología.⁴

En todo este bullir de ideas, además o incluso como consecuencia de, el siglo XIX contó relativamente pronto con un instrumento inigualable: la fotografía. La fotografía era –y es– un medio de representación de la realidad que proporciona con el mínimo esfuerzo un máximo de información en un duplicado especular “exacto” del objeto fotografiado. Por ello no es de sorprender que la primera tarea que, como una necesidad, se acometió con ella fue la de hacer un inventario del mundo.

Así han de entenderse tanto la precocidad de Lerebours al organizar, tan sólo un año después de la presentación oficial de la fotografía, una serie de corresponsalías para recibir de todo país lejano una serie de vistas con las que luego publicar sus *Excursions daguerriennes...*,⁵ como que, ya en 1851 y bajo los auspicios de la *Commission des Monuments Historiques*, se iniciase un proyecto documental oficial al encargar a cinco fotógrafos la toma de vistas de obras históricas de arquitectura en cinco regiones del norte de Francia.⁶ Europa se vio invadida, con la invención de la fotografía, por una verdadera pasión por la documentación: durante la segunda mitad de siglo se fotografió todo desde todos los puntos de vista posibles.⁷

Pero la fotografía no era solamente un documento rico en detalles, sino que pronto se manifestó como instrumento idóneo específicamente para la clasificación. Toda clasificación e inventario presupone una fragmentación, fragmentación que es necesaria para el reordenamiento. Esta es otra de las facetas que la fotografía aportó: con ella la realidad se hace mucho más “fragmentable” y separable, y por lo tanto unidades más pequeñas se prestan a clasificaciones más minuciosas.

Y como era natural, las ciencias, las humanidades y todo campo de saber hallaron en la fotografía un instrumento que ampliaba sus posibilidades.⁸ Un caso bastante singular es el de la fotografía policial, o mejor dicho, el de la aplicación de la fotografía a la criminología, porque reúne en un solo ejemplo toda la problemática científica de una época preocupada por el rigor y el método.⁹ Aunque la costumbre de fotografiar a los detenidos no fue común hasta la década de los 60, la preocupación venía de antes y tenía dos



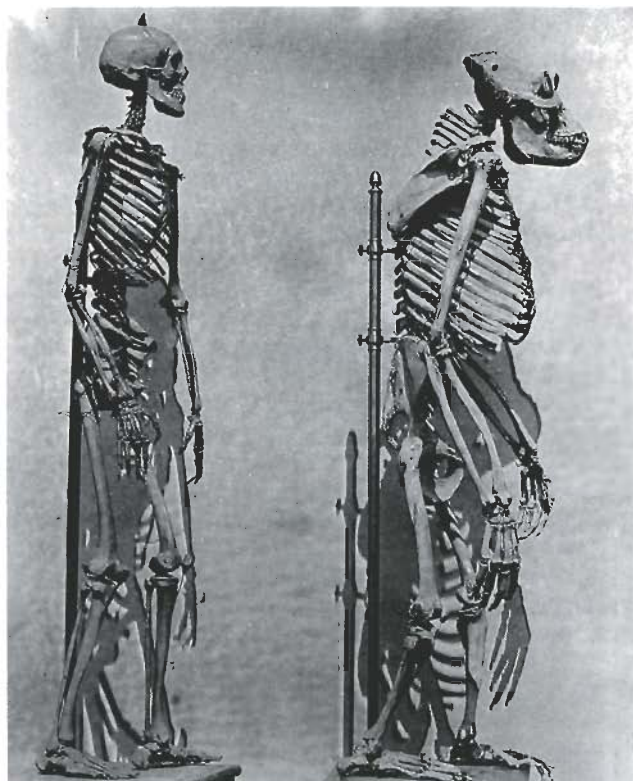
FRANCIS GALTON

Twenty-seven Members of the National Academy of Sciences, c. 1885



EDWARD S. CURTIS

Piegan, Lodge



ROGER FENTON

Man and Male Gorilla Skeletons, c. 1857

sustentos teóricos interrelacionados que habían ido ganando en prestigio desde comienzos de siglo: la fisionomía y la frenología. Ambas compartían una creencia (los rasgos físicos manifiestan la condición de la persona) y un método: clasificar estos rasgos para sacar conclusiones.

Si los detalles manifestaban la historia acumulada sobre el individuo, el siguiente paso era encontrar rasgos, características comunes que permitieran diseñar una tipología, fijar un biotipo.

El objetivo a medio plazo era el de hacer un "mapa social", el estudio analítico de las "zonas enfermas" de este cuerpo social que tenía su contrapeso en los retratos de héroes, líderes y otros ejemplos morales que tan profusamente se difundieron.

Curiosamente, el desarrollo de estas dos ramas del saber estuvo ligado al desarrollo de la fotografía, y un común entusiasmo por las ilustraciones fotográficas acompaña a todo estudio y publicación de este tipo. La cámara fotográfica proporcionaba el lenguaje adecuado para presentar la evidencia, "científicamente" cierta, con la que corroborar los asertos.

La aplicación práctica al caso de la delincuencia parecía sencilla, puesto que con las posibilidades documentales de la fotografía la identificación de sospechosos o habituales sería inmediata. Sin embargo la cosa no fue así. Para cumplir sus objetivos el sistema debe aspirar a incluir el mayor número de individuos (la totalidad es el ideal). Por lo tanto la cuestión realmente planteada era un problema de archivo. Y un problema enorme. Piénsese que en diez años la policía de París había reunido más de 100.000 fotografías. Buscar entre ellas para identificar a cada uno de los cien detenidos diarios era algo del todo impracticable.¹⁰ Era preciso abrir un camino en este caos de imágenes y ya que se trataba de archivos que empleaban como referente principal la imagen fotográfica, la solución vino de la mano de la conjunción de la estadística y de la fotografía, en dos propuestas distintas, la de Alfonso Bertillon y la de Francis Galton.

Bertillon (1853-1914) fue un sistematizador implicado principalmente en el triunfo del orden social sobre el social desorden. Fue también el "inventor" de la ficha policial. En primer lugar combinó la fotografía (de frente y de perfil) con una anotación concisa de una serie de rasgos y medidas, todo ello en una ficha. En segundo lugar organizó todas estas fichas en un sistema de archivo basado en una serie de sucesivas subdivisiones. En su archivo, la fotografía es un elemento más junto al texto, a su mismo nivel.

Francis Galton (1822-1911) fue un hombre interesante y de gran curiosidad intelectual, lo que le llevó a viajar por todo el mundo. Interesado por todo, se dedicó a cosas tan diversas como redactar leyes para los hotentotes del sur de África o a estudios de meteorología (suyo es el término anticiclón). Primo de Darwin, fue el primero en darse cuenta de que la evolución era en el fondo un tema estadístico, planteando los primeros métodos para estudiar la herencia. Estando más cerca del determinismo biológico en general, uno de sus planteamientos era demostrar la supremacía de la naturaleza frente a la educación, en relación a la cualidad de la inteligencia humana. En desacuerdo con los métodos habituales de investigación,¹¹ encontró el modo adecuado para traducir de forma gráfica la media estadística a través de la "fotografía compuesta", una sucesión de tomas sobre la misma placa de una serie de individuos. Usaba para ello una cámara de su inven-

ción, de forma que perdiendo los detalles, el resultado final mostraba solamente los rasgos comunes, obteniendo así una tipología muy particular del criminal, del héroe, del judío, etc.

Bertillon fue un sistematizador; Galton un cuantificador. Retrospectivamente hablando y dejando a un lado sus puntos de partida teóricos, las posturas de ambos han tenido un enorme peso de cara al archivo y a la fotografía: Bertillon implantando la fotografía dentro del archivo, Galton reduciendo el archivo a una sola imagen.

II

Ciencia, positivismo, metodologías... Este es el contexto en el que podemos entender ciertos proyectos eminentemente fotográficos que van surgiendo hacia el final del siglo XIX y que penetran ampliamente en el XX, fuera ya de las estructuras institucionales, y en los que es aprovechada la capacidad documental de la fotografía con fines de archivo –en un sentido amplio del término–, de un archivo muy particular. Y son trabajos que han prevalecido justamente porque de fotografías se trataba, olvidado u obsoleto ya en muchos casos el motivo “científico” que les dio pie.

Estos proyectos significan, a nuestro entender, una vuelta de tuerca en el proceso, la conciencia de la autonomía del medio. La fotografía se ha mostrado como un instrumento idóneo de archivo; los archivos de hecho han evolucionado o se han constituido sólo gracias a ella. Ahora la fotografía toma la iniciativa. Por lo general son obras muy personales, que ocupan buena parte de la vida del autor y que aspiran a abarcar lo más ampliamente la documentación del tema al que se refieren.

Tal es el caso de Edward Sheriff Curtis (1868-1952),¹² fotógrafo y antropólogo norteamericano que dedicó más de treinta años (1896-1930) a fotografiar a los indios norteamericanos de 80 tribus indígenas entre el Misisipi y Nuevo México, tomando de ellos más de 40.000 fotografías, por lo que su trabajo es un muy ambicioso proyecto documentalista. No es difícil comprender a Curtis porque sus sentimientos no andan muy lejanos de lo que muchos han podido experimentar en algún momento de la vida. Para Curtis los indios eran una raza que iba a desaparecer de inmediato y la conciencia de este hecho le llevaba a sentir la necesidad de registrar (y a veces recrear) sus costumbres y tradiciones, en una consciente acumulación, antes de que se desvanecieran. El autor lo hacía desde un espíritu etnológico pero sobre todo por la necesidad de documentar, de hacer acopio del mayor número de testimonios de una realidad que se nos escapa, que está continuamente desapareciendo. En este sentido su postura es equiparable a la del museo.

Otra gran colección de documentos fue la formada por Jean-Eugène-Auguste Atget (1856-1927) en los primeros veinte años de este siglo.¹³ Atget mantuvo respecto a la fotografía una relación especial. Hizo de ella su modo de vida pero, a diferencia de otros, sus móviles iban más allá de lo meramente pecuniario. Desde que decidió dedicarse a la fotografía en 1898, tras haber pasado por otros oficios, sus ideas y aspiraciones estaban muy claras: tenía la ambición de “crear una colección de todo lo artístico y pintoresco que hubiera en París”.¹⁴



EDWARD S. CURTIS

Oto, Old Eagle



EUGÈNE ATGET

Quai d'Anjou, Avril 1926



KARL BLOSSFELDT

Adiantum pedatum



AUGUST SANDER

Konditormeister, Colonia, 1928

Atget era realmente un coleccionista y eso es lo que le distingue de otros autores. Con espíritu metódico fotografiaba París en todos sus rincones y todo ello lo clasificaba en "series", comprendiendo cada una de ellas cientos de fotografías. Su obra no es la fotografía, su obra es un archivo, tanto el personal como el institucional, puesto que sus principales clientes fueron los museos que compraban sus imágenes para completar a su vez su archivo con ellas.

Además hay otro rasgo en Atget: no se interesaba por el París moderno (ninguna imagen de la Opera ni de la Tour Eiffel), sino por el "viejo París", aquél que estaba desapareciendo, aquél cuya memoria era necesario conservar. De nuevo el deseo de detener la realidad que se nos escapa. Se diría que con su cámara intentaba salvar de la muerte las cosas que estaban a punto de desaparecer.

Simultáneamente a la obra de Atget, se estaba formando otro archivo de interés en Alemania. Nos referimos a la obra fotográfica de Karl Blossfeldt. Blossfeldt (1865-1932) no fue un fotógrafo en sentido estricto sino que llegó a este campo desde la escultura. Nacido en la pequeña localidad de Schielo y con algo de formación en la fragua artística de la industria siderúrgica de su comarca, en 1884 se trasladó a Berlín para comenzar sus estudios en la *Escuela de Artes Aplicadas del Museo Real*. Se interesó pronto por la fotografía y posiblemente ya en Berlín, durante sus estudios, la utilizó del mismo modo que lo haría cuando fue profesor: como medio de trabajo.

Su maestro de entonces, M. Meures, recibió el encargo hacia 1890 de formar para la Escuela una colección de imágenes de las formas naturales para uso didáctico. Meures eligió a Blossfeldt entre los que iban a realizar el trabajo viajando por los países del Mediterráneo, porque Blossfeldt no sólo era dibujante o escultor sino que tenía la ventaja de ser fotógrafo. En estos países, entre 1891 y 1897, recogió ejemplares típicos de plantas y aquí está el inicio de los posteriores trabajos fotográficos de Blossfeldt: hojas, flores y semillas en ampliaciones muy superiores al tamaño natural, todo ello dentro de una concienzuda tipología de la forma sustancial de las plantas.

Blossfeldt no consideraba su trabajo fotográfico como algo artístico, ni se consideraba a sí mismo como fotógrafo. Había ido creando una colección que había sistematizado en un archivo a partir de 1899, como medio de ayuda para los estudiantes de su clase, puesto que los diseños de la Naturaleza podían considerarse una fuente de inspiración primordial a la hora de buscar ornamentos.

Pero era un archivo no de tipo científico sino de una obra personal. Las imágenes eran ordenadas por formas, no por tipos botánicos, y por ello la ambición de este archivo era recopilar la más amplia gama posible de variantes, considerando incluso las transformaciones que se producen durante el crecimiento o cuando las plantas se marchitan.

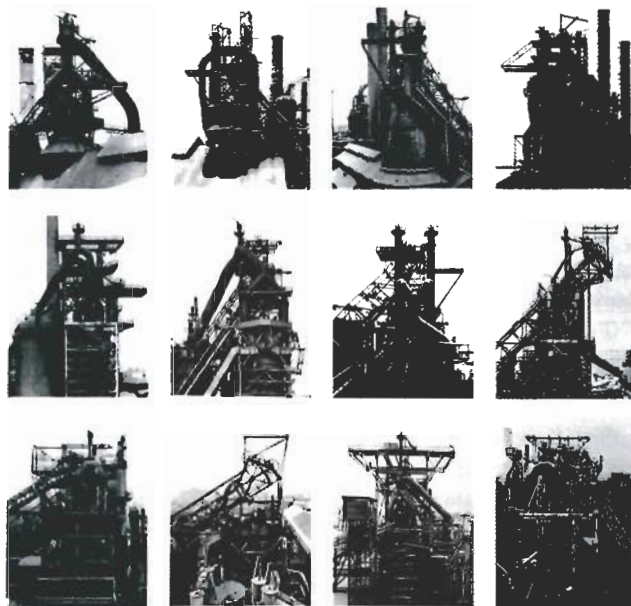
En 1922 su colección de fotografías de plantas había tomado unas dimensiones inmensas y a partir de ella se preparó la edición de la obra que lo daría a conocer al mundo: *Urformen der Kunst*, que apareció en 1928.¹⁵

Un año después se publicaba *Antlitz der Zeit*, la primera (y única) entrega de otro archivo fotográfico que se había ido formando después de la primera guerra mundial, obra del alemán August Sander.

Nacido en 1876 en un pueblo cerca de Colonia en

una familia con profundas raíces en el mundo rural, comenzó a hacer fotografías fortuitamente cuando trabajaba como empleado en las minas locales. Establecido desde 1910 en Colonia, August Sander fue un profesional que vivió de hacer retratos por encargo. Pero comenzó a hacer también retratos de sujetos que no habiendo solicitado sus servicios, le atraían y despertaban su interés por ser tipos característicos, y a los que veía como "especies en peligro" de desaparición. Posteriormente, la atención de Sander se dirigió a otros tipos que no iban a su estudio: obreros, mendigos, oficinistas, gitanos, estudiantes y otros muchos. Gradualmente fue formándose en él la idea de que podía hacer algo como una enciclopedia de tipos y clases que constituirían su mundo, un documento visual de los "hombres del siglo XX"¹⁶ que describiese todo el arco social de la Alemania de su momento. No se trataba de un simple y sentimental caleidoscopio humano. Lo que se pretendía era un sistemático inventario social.

Como su idea presumía control de su obra, ésta tomó el carácter de documentos científicos, claros, laconicos y precisos y aparentemente no influidos por el gusto estético o la expresión personal. Metódicamente articulados en archivos, estos retratos pretenden reflejar la estratificación de la sociedad. Sander elegía y condicionaba la forma del retrato. Las personas que iban a ser retratadas sabían que ellas estaban delante de la cámara y tomaban una pose representativa, pose que es uno de los ingredientes fundamentales de esta tipología humana.



BERND & HILLA BECHER

"Typologies", Blast Furnaces, 1989

III

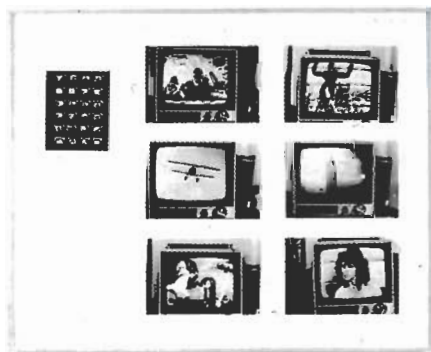
Con el avanzar del siglo, estos proyectos fotográficos documentales se han ido instalando en un contexto de arte contemporáneo. Es un desplazamiento de demiurgos, del científico al artista, tomando éste último el relevo del análisis de la realidad y haciendo uso de la clasificación y del inventario, si bien en un sentido diferente al que sirvió de partida en el siglo anterior, pero evidentemente con los mismos fines: Comprender e interpretar el mundo.

En las últimas décadas, a partir de los años sesenta, ha sido cada vez mayor el número de artistas que se han planteado su trabajo partiendo del concepto de tipología, utilizando métodos positivos de descripción y construyendo obras formadas por acumulación de fragmentos con una evidente intención documental. Por medio de esta acumulación se puede construir un discurso en el que se acude a la memoria colectiva como arma artística.

El archivo es el marco apropiado para entender la obra de estos artistas. Archivos, métodos casi museológicos de inventario, catalogación, agrupación y análisis. Al igual que en un experimento científico, el trabajo se plantea dentro de unos estrechos parámetros que implican la supresión de variables formales, de cualquier concesión al estilo o artificio. También implican el uso de la "herramienta documental" idónea.

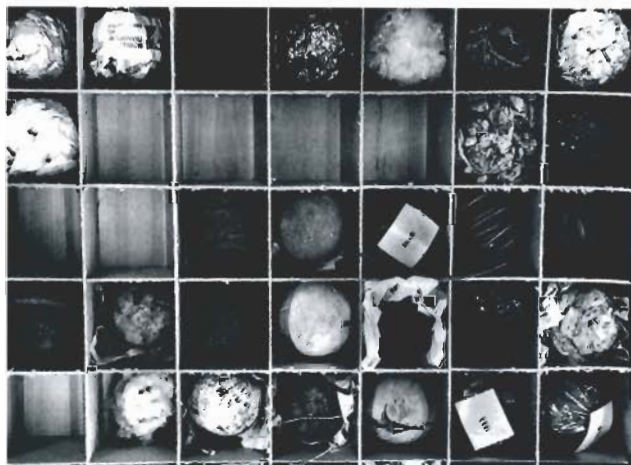
Porque de nuevo podemos constatar que la fotografía es una pieza clave en esta historia y que los archivos que los artistas forman son fotográficos o en ellos la fotografía es el artífice primordial.

En 1957 los alemanes Bernd y Hilla Becher comenzaron a crear su archivo de fotografías de estructuras



DOUGLAS HUEBLER

Variable Piece #39, 1969



CLAUDE GAÇON

industriales, haciendo de la presentación tipológica un aspecto central de su obra. Desde el principio comprendieron que lo que les interesaba pertenecía a un momento específico de la historia de la industrialización. Tanto las estructuras como el modo de vida que representaban estaban en proceso de desaparición. Documentar, crear un archivo, era una carrera contra el tiempo.

Para ello desarrollaron una metodología fotográfica basada en la tradición enciclopédico-documental de su país.¹⁷ Utilizan un punto de vista algo elevado para fotografiar la estructura industrial lo más centrada posible y usan la corrección de perspectiva de una cámara de gran formato. La luz es siempre suave y sin sombras para que no se pierda información. El sujeto fotografiado ocupa toda la imagen, lo cual no solamente minimiza las variantes temporales y geográficas sino que provee igual escala de comparación a objetos de diferente tamaño.

Desde un primer momento fueron acogidos y apreciados por el mundo artístico, aunque su auténtica valoración seguramente sea bastante reciente, puesto que cuando estas imágenes comenzaron a ser expuestas a finales de los 60 fueron vistas como una duchampiana y conceptual evocación de la "escultura anónima", lo que veló en parte el interés tipológico que nos parece tan importante hoy.

Documentación, documentación. Hay una obra que se propone llevar el proceso documental hasta el límite. Se trata de *Variable Piece #70 (In Process) Global* de Douglas Huebler, un paradójico proyecto artístico concebido en 1971 para ser realizado a lo largo de toda la vida del artista y que consiste en "documentar fotográficamente, hasta el límite de su capacidad, la existencia de toda persona viva con el fin de producir la más auténtica y completa representación de la especie humana que pueda ser reunida de esa manera".

Huebler desarrolla a partir del final de los años 60 una obra que se sale completamente de los límites de la galería. Esto implica una supresión de las categorías tradicionales (pintura, escultura, arquitectura...) y también un cambio en la concepción del modo de trabajo, de las exposiciones, de los lugares de exposición y del taller del artista. El estudio es ahora el mundo entero; la geografía y la geología son parte del trabajo artístico; la fotografía, los mapas y el lenguaje son materiales artísticos.¹⁸

Un ejemplo de su forma de trabajar es *Duration Piece #6* (1969). Se colocó un rectángulo de serrín en el suelo, delante de una puerta en un edificio de Nueva York durante un período de seis horas. Cada media hora se hizo una fotografía que documentase la variación que la forma del rectángulo iba sufriendo a medida que era pisado por los que por allí pasaban. Inmediatamente después se retiró el serrín. La obra sólo existe en las trece Polaroids que documentaron el hecho.¹⁹

Otro ejemplo: *Duration Piece #5* (1970), realizada en Amsterdam. En un lugar al azar de la ciudad se hizo una fotografía, caminando luego en línea recta. A la media hora se giró a la derecha y se hizo otra fotografía. Se repitió el proceso a los 15 minutos, a los 7 minutos y 30 segundos, a los 3 minutos 45 segundos y así sucesivamente hasta llegar a un total de 12 fotografías.²⁰

El material de trabajo de Douglas Huebler es la totalidad de la realidad perceptible; su documentación-reflexión es sobre la estructura de esa realidad

bajo los requisitos de tiempo y espacio, lo cual introduce la casualidad dentro de su sistema. Porque su modo de documentación en el fondo es sólo una estrategia para, en vez de ser testigo pasivo de los acontecimientos, causarlos por medio de su trabajo.²¹

Tal vez *Variable Piece #70, (In Process) Global* fuera también una reacción ante la trivialización que los principios del Arte Conceptual fueron sufriendo con el tiempo,²² pero no podemos negar que se trata de una obra con un alto poder simbólico, tanto en enunciado como en contenido, y que su desarrollo posterior ha sido una consecuencia más de las premisas que han estructurado toda la producción de Huebler.

Quizás el caso más paradigmático de un artista que ha abordado conscientemente el tema desde los inicios de su carrera sea el de Christian Boltanski.

Boltanski construye sus historias con el material del pasado, de la memoria. La infancia y el recuerdo son sus elementos de trabajo. Para reconstruir su autobiografía (una especie de biografía-ficción que remite a la biografía de todos) se ha ayudado continuamente de recursos "museográficos", no solamente en la forma de exponer, sino más bien exponiendo el método museográfico en sí.

Él mismo confiesa la importancia capital que tuvieron (para él y para los artistas de su generación) sus visitas al *Museo del Hombre* en París: "... allí veía grandes vitrinas metálicas en las que se encontraban pequeños objetos frágiles y sin significado..."²³ Preocupado por la idea de la muerte y de la supervivencia a nosotros mismos, acude al concepto de museo como modelo del Templo de la Memoria, el lugar ideado por esta sociedad para preservar en el tiempo nuestra conciencia colectiva.

Los títulos de las series que a lo largo de los años ha ido realizando son bastante indicativos: *Inventarios, Reservas, Vitrinas de referencia, Los Archivos*, etc. En 1973 escribió (con un estilo intencionadamente torpe) a sesenta y dos conservadores de museos de arte, historia y etnología proponiéndoles presentar en una de las salas del museo todos los objetos que habían pertenecido a uno de los habitantes de su ciudad. Solamente algunos aceptaron. Entre abril de 1973 y diciembre de 1974 se realizaron seis *Inventarios*.²⁴

Consistían en la reunión, sin intervención selectiva por parte del artista, de todos los objetos que hubieran pertenecido a una persona escogida al azar en el país o ciudad de la exposición, presentándose luego en vitrinas en forma de inventario, en el mismo modo que los museos arqueológicos o etnológicos nos muestran una serie de piezas inconexas de civilizaciones desaparecidas. Estos objetos personales son como el único testimonio que queda de su existencia, su única huella, y sin embargo, al ser objetos universales dentro de nuestra cultura, revelan muchos menos datos sobre dicha anónima persona que sobre nosotros mismos: "Realizan nuestro propio retrato".²⁵

Otros muchos artistas podrían ser citados, como Judy Fiskin, Fred Wilson o Claude Gaçon, que han hecho de la documentación seriada, del archivo o del museo el punto de partida para la construcción de su obra. Claude Gaçon²⁶ lleva tiempo trabajando sobre ello, aplicándolo a una colección de más de 2.500 esferas y bolas de muy diferente material y procedencia (una mera excusa para ironizar sobre el propio concepto de orden),²⁷ que él mismo hace con sus manos o bien encuentra hechas y que reúne, ordena, clasifica y cataloga por similitudes formales, táctiles, visuales,

con su propia ficha "museística" como si del más preciado tesoro se tratase. Actualmente está aplicando la informática a su clasificación. La Historia continúa.

La fotografía, que comenzó siendo un instrumento al servicio de la institución catalogadora por excelencia, en los últimos tiempos, ya completamente autónoma, ha vuelto los ojos hacia el punto de partida y, desde fuera, ha tomado al propio museo como objeto de disección, de análisis. Ha contemplado sus salas, sus almacenes, el polvo que se acumula en sus vitrinas, se ha paseado por los despachos. Ha sido un curioso giro de ruleta observador/observado, lo que es como cerrar un círculo: La máquina de interpretar interpretada.

El proyecto artístico de Richard Ross titulado lacónicamente *Museología*,²⁸ una obra que dura ya más de diez años, pertenece a este tipo.

La artificialidad del ambiente del museo es lo que ha fascinado a Ross, que ha viajado alrededor del mundo fotografiando museos, especialmente de Historia Natural. En ellos constata que el museo puede mantener la vida únicamente desnaturalizándola.

Su modo de trabajar es significativo: museos vacíos de público en los que él penetra como un testigo atento de ese silencio que traspasan los espacios, los cuales no son asaltados "por sorpresa", sino en poses deliberadamente estáticas y largas en las que se va pegando un poco de ese gusto a "estar fuera del tiempo" que allí se respira.

Su planteamiento no es estético sino crítico. Su amor por los museos le lleva a no ocultar su parte negativa, su parte fosilizadora de la realidad, lugares como mausoleos en los que todo lo que entra comienza a acartonarse, como el león disecado del museo de ciencias, o tantos otros objetos o animales sobre los que se acumula el polvo, un polvo que más que soledad es acusación.

Para Ross cada intento de preservar la vida que hace el museo, presentándonosla disecada, es como una especie de falsificación. La real dimensión de la obra de Ross es su mirada lúcida que cuestiona el papel del museo como agente de representación, de reproductor de la realidad en un ambiente en el que valores y objetos están fuera del tiempo.

IV

El procedimiento de archivo está íntimamente ligado a la fotografía desde el mismo momento de la aparición de ésta. Tanto por la cantidad de información que trasmite como por su aparente "ingenuidad", la fotografía se comportó siempre como un instrumento sumamente idóneo para tal fin.

Otras características internas no hacen sino redundar en la idea. La fragmentación que se efectúa a través de ella convierte necesariamente la realidad, o su duplicado, en algo clasificable. A ello hay que superponer la enorme promiscuidad de la fotografía: no sólo no tiene fin su reproductibilidad,²⁹ sino que tampoco tienen fin sus sujetos, cualquier cosa puede, debe, es o será fotografiada.³⁰

La fotografía, como el museo, fija en el tiempo, conserva, almacena. Los objetos, como las personas, pueden alcanzar la eternidad a través de ella. En cierto modo refuerza a la vez que amplía la idea de conservación, la idea de museo. La fotografía, poco a poco,

se ha ido convirtiendo en el moderno templo de la memoria.

Intrínsecamente ligada a la fragmentación antes mencionada, y casi como consecuencia de ella, aparece la reordenación consiguiente de esos fragmentos, lo que conduce irrevocablemente hacia el archivo. Un archivo en el que se reinterpreta la realidad y a través del cual nos hacemos una idea del mundo en que vivimos. Por ello podemos afirmar con Allan Sekula que tan esencial es la fotografía en el procedimiento archivístico como el modelo del archivo en el discurso fotográfico.³¹

1. Necesidad que comienza a sentirse tan sólo en el siglo XIX (en España a partir de la constatación de la destrucción y disgregación que supuso la desamortización).

2. Los primeros versículos del Génesis son una bonita alegoría de esto: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era algo *caótico* y vacío... Dijo Dios: *Haya luz*, y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y *separó* Dios la luz de las tinieblas". (GÉNESIS, I, 1-4.).

3. Glyn Daniel, *El concepto de Prehistoria*, Barcelona, 1968, pp. 66 ss.

4. Paralela es la aparición de "tipos" en la fotografía: Tipos humanos según su oficio, por ejemplo los ilustrados en J. Szarkowski, *Photography Until Now*, New York, 1989, pp. 84-85, donde se reproducen fotografías de trabajadores, (1862-67), de autor desconocido.

5. B. Newhall, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, 1983, p. 27.

6. Szarkowski, op. cit., p. 57.

7. En 1899 el *British Journal of Photography* pedía a la formación de un gran archivo de fotografía "que contenga un registro lo más completo posible... del presente estado del mundo". (B. Newhall, *The History of Photography*, MOMA, New York, 1964, p. 137).

8. Los museos también fueron pioneros en su aplicación: Quizás por su singularidad la historia ha guardado el dato de que el famoso Roger Fenton fue el fotógrafo oficial del *British Museum* entre 1854 y 1859: J. Hannavy, *Roger Fenton and the British Museum*, en la revista *History of Photography*, vol. 12,3, 1988, pp. 193-204.

9. Allan Sekula, *The Body and the Archive*, en R. Bolton, (ed.) *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, MIT, Cambridge, 1990, pp. 343-389; Ch. Phéline, *L'Image Accusatrice, Les Cahiers de la Photographie*, 17, París, 1985.

10. Alphonse Bertillon, *The Bertillon System of Identification*, *Forum* 11, 3 (mayo 1891), p. 331. (citado por Sekula, op. cit., p. 358).

11. "The physiognomical difference between different men being so numerous and small, it is impossible to measure and compare them each to each, and to discover by ordinary statistical methods the true physiognomy of a race.": Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, Londres, 1883, pp. 5-6 (citado por Sekula, op. cit., p. 367).

12. J. Szarkowski, op. cit., p. 141.

13. F. Reynaud, *Atget y el París de su época*, en *Eugène Atget. El París de 1900*, catálogo de exposición, 1991, pp. 17-26.

14. Según relato de André Calmetes, citado por B. Newhall, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983, p. 195.

15. Hemos utilizado una edición reciente: Blossfeldt, K., *Urformen der Kunst*, Dortmund, 1988, con un epílogo-estudio de Ann y Jürgen Wilde.

16. A. Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, publicado por Gunther Sander con texto de Ulrich Keller, Munich, 1980.

17. La llamada escuela de Düsseldorf, de la que ellos son un eslabón de trascendencia para sus discípulos. Ch. Bouqueret, *Surgence: La création photographique contemporaine en Allemagne*, Poitiers, 1991.

18. Sabine B. Vogel, *Douglas Huebler. Eine Strategie für einfache Phänomene*, *Artis*, noviembre 1991, p. 12.

19. *L'Art Conceptuel, une Perspective*, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 1989, p. 176.

20. *Ibid.* p. 175.

21. Vogel, *op. cit.*, p. 13.

22. C. Gardner, *The World According to Douglas Huebler*, *Artforum*, noviembre 1988, p. 101.

23. "Dans un coin de la vitrine prenait souvent place une photographie jaunie représentant un "sauvage" en train de manier ces petits objets. Chaque vitrine présentait un monde disparu: le sauvage de la

photographie était sans doute mort, les objets étaient devenues inutiles et, de toute façon, plus personne ne savait s'en servir. Le Musée de l'Homme m'apparaissait comme une grande morgue." D. Renard, *Entretien avec Christian Boltanski*, en *Boltanski, Centro Georges Pompidou*, 1984, p. 71.

24. Sylvie Couderc, *Christian Boltanski. Commentaire des œuvres*, en *Collection, Capc Musée d'Art Contemporaine*, Burdeos, 1990, pp. 37 ss.

25. *Ibid.*, p. 38.

26. *Gaçon schafft Ordnung*, Catálogo de *Shedhalle*, Zürich, 1989.

27. "Glaube ich denn wirklich an die Möglichkeit von Ordnung, um Übersicht zu erhalten? Ich weiss ja nicht einmal genau was Ordnung bedeutet. Eine Saordnung ist ja auch eine Ordnung." C. Gaçon, *Gaçon schafft Ordnung*, en *Jahresbericht Verein Shedhalle*, 1989-90, p. 23.

28. R. Ross, *Museology*, *Aperture*, 1989.

29. Parfraseando a Walter Benjamin.

30. Daniel Soutif, *Pictures and an exhibition*, *Artforum*, marzo 1991, p. 83.

31. Allan Sekula, *Reading an Archive*, en Brian Wallis (ed.), *Blasted Allegories*, *The New Museum*, New York, 1987, p. 115.



RICHARD ROSS

*British Museum of Natural History,
London, England, 1985*



RICHARD ROSS

*Booth's Bird Museum, Brighton,
England, 1985*