

EUROPA ENTRE ARCHIVOS

Domingo Hernández Sánchez

1

Los archivos están de moda. Libros, cursos de verano, «exposiciones» o debates en torno a polémicas sociopolíticas examinan actualmente las connotaciones más problemáticas de la poética o política del archivo. Poco a poco se veía venir. De hecho, era necesario que viniera, pues la memoria, las memorias, se han complicado y complicarán cada vez más. Es comprensible que el que suele considerarse como uno de sus depositarios, el archivo, sea sometido a todo tipo de intervenciones. Y lo que está en juego no es para menos: memoria, información, autoridad, control... en una palabra, poder, *poder de documentos y documentos de poder*¹. Es el archivo como instrumento de poder el que exige las revisiones, y, con él, sus lugares de consignación, incluso de presentación o «exposición», pues «no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera»².

Quizá sea a partir de este *afuera* desde donde haya que entender gran parte de la poética del archivo, y de un modo especial el desplazamiento hacia la historia del arte, sobre todo en torno a su documentación, donde la imagen fotográfica adquiere un protagonismo temático cada vez más complejo. Jorge Blasco ha expresado la conexión de un modo preciso:

Si la imagen fotográfica individual, construida a partir de un objeto o imagen artísticas, ha educado la mirada del «espectador» durante un siglo, también había de darse un desplazamiento hacia el archivo, similar al de la propaganda, en el seno de la historia del arte. Una historia siempre cercana al poder y la política y, por lo tanto, a la necesidad de definir un «punto de vista» sobre la realidad y la identidad artísticas³.

En este sentido, la temática del archivo, y su peligro en forma de *mal de archivo*, han ampliado extensamente el campo de acción, abriendo con ello nuevas posibilidades en su estudio que, en el fondo, remiten a

esa pregunta que planteaba Todorov y que recoge también Jorge Blasco: «Una vez restablecido el pasado la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?»⁴.

Pasado y memoria, identidad y autoridad, información y poder: las nuevas *culturas de archivo* tratan insistentemente de buscar grietas y fisuras en las dialécticas que se forman tras esos binomios, presentando cómo la construcción de realidad inherente a todo archivo exige la vigilancia detenida por parte de sus posibles deconstructores. Porque, en el fondo, todo archivo se constituye en la pugna entre construcción y deconstrucción de realidad. Quizá por ello la inicial apertura de archivos fuera paralela al auge de los nacionalismos: «La primera apertura de los archivos se produce en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en consonancia con la emergencia del nacionalismo y el romanticismo»⁵. Pero, curiosamente, no deja de ser llamativo que junto a los proyectos de archivo hayan surgido utópicas pretensiones de totalidad, de *atlas*, que fueran capaces de sostener una complejidad universalista. Y, lo que es todavía más interesante, esas pretensiones de totalidad, aunque con intenciones distintas, aparecen en momentos problemáticos o, por qué no decirlo, amenazantes. En esos proyectos, el archivo, la memoria guardada por el archivo, pretende no dejar nada fuera, quiere evitar todo tipo de discriminación y, sin embargo, se inicia en autores y contextos que, en algunos casos, han sido ellos los que precisamente han tenido problemas con los guardianes de la memoria⁶.

2

En 1961, dos meses antes de que se levantara el muro de Berlín, Gerhard Richter emigró a Alemania Federal, concretamente a Düsseldorf, después de haber estudiado Bellas Artes en Dresde, su ciudad natal. A su llegada a Düsseldorf, Richter destruyó gran parte de la obra que había realizado en Alemania del Este, pero conservó un álbum de fotos familiares y recuerdos con el que inició su colección de imágenes fotográficas. Estas

fotografías familiares van a ser el comienzo de su *Atlas de fotografías y bocetos*, una obra en constante evolución que actualmente está formada por más de 640 paneles con unas 5.000 imágenes⁷. Benjamin Buchloh define del modo siguiente el inicio del *Atlas*:

Organizadas según el sistema de exposición más tradicional, en una retícula rectangular, a primera vista, las imágenes parecen elegidas exclusivamente por su valor sentimental como registro de momentos y temas de la historia familiar. Sólo una de las imágenes de los primeros cuatro paneles le serviría posteriormente a Richter como matriz de una de sus fotopinturas, iniciada en el momento en que unió los primeros paneles del *Atlas*. Las otras [...] se mantuvieron aparentemente como documentos mudos, sin trascendencia. A primera vista, es como si esas imágenes fotográficas hubieran sido arrancadas del álbum familiar poco antes de la huida de Richter de Alemania del Este, para conservarlas como recuerdos de un pasado que dejaba atrás para siempre, o como si sus parientes del Este hubieran enviado las fotos con la intención de consolar al joven artista por su reciente separación de los seres queridos⁸.

Es precisamente Benjamin Buchloh quien conecta el *Atlas* de Richter con otras obras, como las de Bernd y Hilla Becher, para definir esta serie de proyectos como «una estética del archivo»⁹. Estos proyectos, como afirma Buchloh, por su carácter común de acumular una amplia estructura de fotografías —sea encontradas, como partes del *Atlas* de Richter; sea buscadas y creadas intencionadamente, como las de los Becher—, y organizarlas y mostrarlas en formaciones reticulares rigurosas y regulares, no pueden ser clasificados «dentro de la tipología y terminología de la historia del arte de vanguardia: ni el término “collage”, ni el de “fotomontaje”, y mucho menos la terminología tradicional de la fotografía modernista describirían de forma adecuada la monotonía aparente, formal e iconográfica de estos paneles fotográficos». La mejor forma de entenderlos sería acudir a los medios de organización archivística, llevada a término ahora con los extraños principios de una nomenclología todavía no identificable, que alude a temas donde la memoria es sólo uno más.

El *Atlas* de Richter supera ampliamente el tema de la memoria. De hecho, seguramente sólo los primeros



Montaje expositivo Culturas de Archivo.

paneles de imágenes (fotografías de álbum, recortes de periódicos y libros, campos de concentración, etc.) tengan que ver de modo explícito con la memoria social y política europea. Es en esos primeros paneles donde mejor se expresa uno de los temas habituales en los artistas alemanes de posguerra: el intento constante por mostrar, dismantelar y superar la banalidad de la cultura germánica del momento, esa «falta colectiva de afecto, la coraza psíquica con la que los alemanes del periodo de posguerra se protegían contra el discernimiento histórico», es decir, la banalidad como condición de la vida cotidiana presentada «en su modalidad específicamente alemana como condición de la represión de la memoria histórica, como una especie de anestesia psíquica»¹⁰. Se trata, en general, sea en lo político, sea en lo estético, del interés por mostrar la descentralización del sujeto-autor presentando la complejidad de lo real y de sus individualidades a través de la acumulación reticular de imágenes organizadas por grupos. En una entrevista con Jan Thorn Prikker en 1989, Richter definía su *Atlas* como «un diluvio de imágenes que únicamente las puedo controlar mediante su organización, y no imágenes individuales abandonadas a la totalidad»¹¹. Un conjunto, por tanto, de heterogeneidad y homogeneidad, de identidad y diferencia, de fragmentación y totalidad, donde el todo y las partes continuamente forcejean y se resisten a mostrar un acuerdo tácito.

Este *Atlas*, este archivo de fotografías que parece querer reunir una globalidad infinita, se vincula en su inicio con uno de los momentos determinantes de la historia europea del siglo XX, que coincide con el acontecimiento personal del artista al abandonar la Alemania del muro en los años sesenta. Algo similar sucede con el último proyecto del historiador de arte Aby Warburg, el *Mnemosyne Atlas*, el *Atlas* de la memoria, concebido por primera vez en 1925 en la Alemania de entreguerras y continuado hasta su muerte en 1929. El *Mnemosyne Atlas* de Warburg reunía, en el momento de su muerte, más de sesenta paneles con más de mil fotografías. Según las anotaciones en su diario, el *Atlas* debería recoger formas de memoria colectiva y social mediante el registro de motivos recurrentes, así como realizar un «proyecto psico-histórico y materialista de interpretación de la memoria social por medio de reproducciones fotográficas de una amplia variedad de métodos de representación»¹².



Montaje expositivo Culturas de Archivo.

Una de las intenciones de Warburg con su *Atlas* remitía claramente a reformar la historia del arte, desafiar la compartimentación rigurosa y jerárquica realizada hasta entonces, abolir sus métodos y categorías de descripción y eliminar la frontera entre el arte de elite y la cultura de masas: el *Mnemosyne Atlas* incluía representaciones de relieves, manuscritos, frescos, sellos, fotografías recordadas, pinturas de los viejos maestros, etc.

En el proyecto de Warburg, el tema de la memoria, la memoria social e histórica, pero también la estética y la artística, ocupa un lugar fundamental. El *Mnemosyne Atlas* se refiere de un modo concreto a la historia del arte, pero también, con ello, a la historia de Europa en su conjunto a través de sus símbolos e imágenes. En la biografía de Aby Warburg escrita por Gombrich, se recoge un párrafo del cuaderno de notas de Warburg fechado el 30 de julio de 1929, el año de su muerte, donde se ve claramente la importancia que concedió a su plan de recopilar imágenes, en que a cada símbolo se le asignaría su propio lugar. Escribe Warburg:

Durante mi ausencia en Italia, mi querida esposa recibió una carta en la que se censuraba mi conversión al catolicismo como una falta de entereza moral. No hay que reírse de estos infundados y estúpidos alegatos, pues demuestran lo difícil que es conseguir que esta gente del Norte se fije en la civilización de la cuenca mediterránea en interés de su propia formación. No con el fin de someternos a este dogma, sino con el de comprender el estado actual del conflicto psicológico que se debe esencialmente a la tensión entre la concreción de la religión y la abstracción de la ciencia, necesitamos aquí, en el norte de Europa, una estación receptora que registre el forcejeo entre el pasado y el presente y que, de este modo, nos ayude a contener el caos de la sinrazón por medio de un sistema de filtros de reflexión retrospectiva¹³.

Parece claro que los proyectos de Richter y Warburg, aunque presenten similitudes, son distintos en sus intenciones. Interesa ahora recalcar, sin embargo, una única idea: en dos momentos claves de la historia de Europa, a finales de los años veinte (Warburg) y a comienzos de los años sesenta (Richter), aparecen dos «Atlas-Archivo». Es decir, de una Europa en momentos difíciles, surgen dos proyectos globales, con pretensiones tan ambiciosas que sus autores no dudan en llamarlos «Atlas». Si en los años veinte Warburg y en los sesenta Richter inician sus *Atlas*, en los años noventa se publica un librito, hoy día ya convertido en clásico. El autor de ese libro es Michel Serres y el título, simplemente, *Atlas*.

El *Atlas* de Serres implica unos intereses distintos a los de Warburg y Richter. La intención de Serres se centra en la necesidad de encontrar nuevos modos de orientación en el mundo actual, un mundo en el que lo virtual cada vez ocupa una posición más central y en el que en muchas ocasiones parecen haberse olvidado las enseñanzas de los mundos anteriores, sea porque ya no nos sirven, sea por haberlos abandonado demasiado pronto («Este atlas proyecta, uno sobre otro, el viejo mundo y el nuevo», escribe Serres)¹⁴. Dejando a un lado el hecho

de si Serres consigue o no su objetivo, lo que está claro es que este tercer *Atlas*, y no sólo debido a que ya no es un archivo de imágenes, como eran los de Warburg y Richter, presenta unos objetivos diferentes. No se trata ya únicamente de la memoria social, ni de la muestra de la descentralización subversiva del sujeto a través de las imágenes anómicas, sino de la presentación de un nuevo mundo, el actual, en el que el atlas casi se encuentra dado en su conjunto en cada punto e instante del planeta a través de una terminal de ordenador y de un servidor de Internet.

Sea a través del *Atlas* de Warburg, del de Richter o el de Serres, lo que está claro es que si algo tienen en común es ese momento de descentralización, de heterogeneidad anómica donde las individualidades, las singularidades, son tan complejas que únicamente pueden ofrecerse de modo conjunto si lo hacen en una globalidad tan ambiciosa como la de un atlas. Del mismo modo que en otro proyecto similar, la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin, ese archivo de citas que Benjamin no concluyó, uno de los motivos centrales de estos *Atlas* es el del antisubjetivismo, el dejar hablar a lo realmente existente y que el único momento de posición autoral, como decía Richter, sea el de la organización.

3

Quizá sea el momento de «organización» el que, precisamente, permite hablar de la función archivística de estos proyectos, en lugar de la recolectora, de la colección de fotografías o citas. Una organización que, por supuesto, posibilita variantes, reordenaciones, heteronomías, una organización que genera significados y desintegra lecturas. Por ello, Adorno explicaba el proyecto de Benjamin del modo siguiente: «Para culminar su antisubjetivismo, Benjamin consideró que la obra sólo debía consistir en citas acumuladas»¹⁵.

La aparición de Benjamin en este momento no pretende remitir únicamente a la conexión de la estética del archivo con la *Obra de los pasajes*. Richter comenzó su *Atlas* al abandonar la Alemania de los sesenta; en 1940, Benjamin se suicidaba en la frontera franco-española huyendo de los nazis. Si hay un autor atravesado de parte a parte por una de las más aberrantes etapas de la Europa del siglo XX, sin duda alguna ése es Walter Benjamin. Otro autor, por tanto, que en momentos de crisis europea comienza un proyecto de atlas-archivo-colección, de citas en este caso, al que el propio Benjamin confiere la máxima importancia.

Pero Benjamin no es el único en ser consciente de la importancia de su proyecto. En una carta del 20 de mayo de 1935, Adorno le escribe lo siguiente:

Para mí el trabajo sobre los Pasajes no es sólo el centro de su filosofía, sino la palabra decisiva que hoy puede decirse en filosofía; una *chef d'oeuvre* sin par y tan relevante en todos los



Montaje expositivo Culturas de Archivo

aspectos —también en el privado, también en el del éxito—, que me parece que la menor mengua en la pretensión interna de este trabajo, y por lo tanto cualquier renuncia a sus categorías propias, significaría una catástrofe y sería sencillamente irreparable¹⁶.

La catástrofe sucedió, y remite claramente a la historia de Europa: lo que hoy tenemos de la obra de Benjamin es ese proyecto inacabado que, aun así, se muestra como una de las propuestas más atrayentes de la filosofía del siglo XX. Y, sin embargo, no es únicamente este halago de Adorno lo que interesa de esa carta. Un párrafo más arriba, Adorno recuerda a Benjamin que este mismo ya le había comentado la ausencia de interpretación, de completa articulación conceptual de algunos de sus escritos de la época «apelando precisamente a su ulterior interpretación en los *Pasajes*». Es decir, Benjamin estaba dejando trabajos sin tematizar y solucionar completamente porque tenía intención de hacerlo en el

Passagen-Werk. Entre estos trabajos se encuentra, utilizando palabras de Adorno, el «dedicado a la fotografía».

Como se sabe, el texto en cuestión es la «Pequeña historia de la fotografía», publicado en tres entregas entre septiembre y octubre de 1931 en *Die literarische Welt*. En ese texto, Benjamin, después de tratar de modo general el comienzo de la fotografía, muestra sus dos tesis principales: que gracias a ese «inconsciente óptico» que nos permite percibir la fotografía, «la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos», y que la fotografía «introdujo la liberación del objeto del aura»¹⁷. Para ilustrar estas tesis, y antes de culminar su texto tratando el tema de la fotografía de obras de arte, Benjamin comenta la obra de fotógrafos como Atget y August Sander. Precisamente la de este último presenta una serie de reproducciones correspondientes al orden social existente, una especie de fotografía comparada, como la describió Döblin, donde parte del campesino y recorre distintas capas sociales y oficios. La obra de Sander «está edificada en siete grupos, que corresponden al orden social existente, y será publicada en unas cuarenta y cinco carpetas con doce clichés cada una». De nuevo surge el tema de la organización anteponiéndose al de la colección. Pues bien, sobre esta obra de Sander escribe Benjamin:

Quizás, de la noche a la mañana, crezca la insospechada actualidad de obras como la de Sander. Desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, suelen hacer una necesidad vital de la educación, del afinamiento de las percepciones fisionómicas. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita¹⁸.

Si según Benjamin la obra de Sander es un «atlas que ejercita», siendo como es una obra limitada a las figuras, a los retratos, a los rostros, ¿qué ocurrirá con un atlas como el de Richter? O, de otro modo, ¿para qué nos ejercita el atlas de Richter? Y, en segundo lugar, si según Benjamin, «tenemos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia», si «también nosotros tendremos que mirar a los demás», ¿cómo aplicar esto a una Europa, la actual, caótica, variopinta, multicolor? En ningún momento podemos olvidar que «Europa es el magrebí de Getafe, el campesino musulmán de Kosovo, el pakistaní que regenta una hermosa lavandería de Liverpool, el japonés que dirige sus negocios de informática desde Düsseldorf»¹⁹.

4

Aunque esta serie de atlas y archivos —Warburg, Sander, Benjamin, Richter, Serres— posean cada uno de ellos unas intenciones concretas remitentes a distintas épocas, contextos y áreas temáticas, es posible vincularlos para ayudar a comprender tanto la historia de Europa del siglo XX como la Europa actual. Y ello por dos razones: primero, porque la relación de estos proyectos

con temas como la memoria, la pluralidad, la fragmentación y la globalidad es evidente; segundo, porque interpretados individualmente, cada uno de los archivos-atlas examinados han sido construidos por autores europeos que los han llevado a cabo en momentos fundamentales de la historia de Europa, momentos no demasiado felices. La pregunta es, ahora, por qué surgen esos atlas-archivo, globalizadores, ambiciosos, pluralistas, fragmentados, en momentos de crisis europea.

Habría una primera respuesta fácil, que se apoyaría en el significado mitológico del atlas. Del mismo modo que Atlas fue condenado a soportar eternamente sobre sus hombros la bóveda celeste, como castigo por haber participado en la lucha de los gigantes contra Zeus, así los atlas de Warburg, Richter, etc., surgen como pena, como respuesta melancólica a los problemas puntuales de la Europa en la que nacen. El atlas sería el modo más fácil de eludir las particularidades negativas: en un atlas debe caber todo, lo positivo y lo negativo, desiertos y océanos, países ricos y pobres, nuevos continentes y viejos continentes. La fragmentación, la pluralidad, la globalidad descentralizada del atlas-archivo serviría así para eludir cualquier particularidad con pretensiones de totalidad, sea una particularidad temporal, espacial o política.

Pero habría otra respuesta quizá más adecuada, que insinúa una labor educativa, o, como decía Benjamin, una labor de ejercitación, porque seguramente la Europa actual sólo es comprensible desde una serie de características presentes de modo muy explícito en estos proyectos de atlas-archivo. Si los elementos de estos atlas están regidos por la dialéctica entre totalidad y particularidad, diferencia e identidad, homogeneidad y heterogeneidad, y definidos por conceptos como antisubjetivismo, descentralización, memoria, pluralidad y organización, ¿no son éstos los términos fundamentales que recorren cualquier discurso que se quiera hacer hoy sobre la idea de Europa? En este contexto se encontraría ese momento de educación, de ejercitación, que mencionaba Benjamin sobre la obra de Sander y que puede extenderse a los demás atlas.

Es evidente que, respecto a la idea de Europa, hay algunas cosas en las que estamos todos de acuerdo, o deberíamos estarlo. Por ejemplo, que del mismo modo que la memoria y la historia son fundamentales en la temática del atlas-archivo, como aparecía con las expectativas de Warburg para su *Mnemosyne Atlas*, sin duda una de las bazas de Europa para desenvolverse en el mundo actual debe ser su memoria, su historia. Como dice Jacques Le Goff, en ese hermoso librito que es *La vieja Europa y el mundo moderno*, «Europa es antigua y futura a la vez. Recibió su nombre hace veinticinco siglos y sin embargo sigue hallándose en estado de proyecto»²⁰. Porque Europa no es vieja, sino antigua; tiene historia, y la historia bien utilizada es una baza: «La historia es una fuerza hacia delante [...], si no hacia el progreso, al menos hacia unos progresos». Esa buena utilización de la historia, ese considerarla como baza, implica necesariamente



Montaje expositivo Culturas de Archivo.

los caracteres que Warburg pedía para su *Atlas*: una historia que no discrimine, una historia que no jerarquice, una memoria que, como escribía Warburg en su diario, registre siempre el forcejeo entre el pasado y el presente para utilizarlo con pretensiones de futuro.

Deberíamos estar también de acuerdo en que, en una Europa atravesada actualmente por la dialéctica entre los nacionalismos particularistas y las globalizaciones monopolizadoras, es necesario ser conscientes de la aporía, de la contradicción que esto supone, pero para admitirla y no para negarla desde uno u otro lado. «Si bien hay que tener cuidado para que no se reconstituya la hegemonía centralizadora [...], no por eso hay que multiplicar las fronteras [...], no hay que cultivar por ellas mismas las diferencias minoritarias [...], los antagonismos nacionales, los chovinismos del idioma»²¹. Del mismo modo que Richter entendía su *Atlas* presentando la capacidad de organización como única posibilidad suya de intervención en el diluvio de imágenes individuales que constituyen su obra, del mismo modo que la dialéctica de heteronomía y la homogeneidad definen su *Atlas*, así Europa debe favorecer gestos, discursos, leyes y políticas que se mantengan en la afirmación de una pluralidad que no elimine particularidades, pero tampoco favorezca particularismos.

Por último, deberíamos coincidir también en que «si hay porvenir para Europa como Nación de muchos Pueblos [...], ello tendrá que venir de la mano de la aceptación de lo ajeno en cuanto ajeno: de la diferencia enriquecedora, de la verdad formada por muchos sueños»²². No es que Europa, por algún extraño esfuerzo de tolerancia o solidaridad, deba abrirse a lo extraño y ajeno. Es que Europa ya es, irremisiblemente, el lugar común de lo extraño, de lo extranjero, de lo «no europeo». Europa

sólo será posible mediante la igualdad de las diferencias, no en la diferencia, «eliminando toda tendencia a la identidad, sea étnica o religiosa»²³. Del mismo modo que Benjamin definía la obra de Sander como un atlas para la ejercitación de la mirada hacia los demás, del mismo modo que Serres, aludiendo a los cambios que implica el nuevo mundo de la virtualización y de la comunicación global, mostraba la necesidad de sustituir el antiguo atlas de geografía por un nuevo atlas donde los conceptos de cercanía y lejanía son casi arbitrarios, así la idea de Europa debe venir precedida por la necesaria aceptación de lo extraño como tal.

Warburg no pudo terminar su *Mnemosyne Atlas*; Benjamin tampoco su *Obra de los pasajes*; el *Atlas* de Richter es, por definición, un proyecto inacabado, abierto a la infinitud de posibilidades que ofrece lo real. Si más arriba, utilizando la afirmación de Benjamin sobre Sander, preguntábamos para qué ejercita el *Atlas* de Richter, una de las respuestas, la más fácil, pero también la más evidente, es la siguiente: ejercita para educarnos en la imposibilidad de cerrar identidades y particularidades, ejercita para aprender a mirar la pluralidad de lo real, ejercita para saber que todo archivo, si es un buen archivo y no sufre del llamado por Derrida *mal de archivo*, debe ser por esencia inacabado, abierto, imperfecto. Del mismo modo, Europa, la antigua Europa, que no vieja, debe aprovechar su archivo, su memoria, su historia para saber situarse en el panorama global del mundo actual. Y ese panorama, si algo muestra, ello es que toda identidad y singularidad se caracteriza precisamente por no ser más que un fragmento de un atlas inacabado, infinito, donde los juegos de homogeneidades y heterogeneidades campean a sus anchas.



NOTAS

- 1 Aludo al título de la obra de Ramón Alberch FUGUERAS y José Ramón CRUZ MUNDET, *¡Archívese! Los documentos del poder. El poder de los documentos*. Madrid, Alianza, 1999.
- 2 J. DERRIDA, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997, p. 19.
- 3 J. BLASCO GALLARDO, «Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto», en: *Culturas de archivo/Archive Cultures*. Salamanca, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca/Fundació Antoni Tàpies, Barcelona/Universitat de València, 2002, p. 56. Este libro-catálogo reúne textos y materiales procedentes del proyecto Culturas de archivo, proyecto en curso desarrollado mediante montajes expositivos, publicaciones o seminarios, y que, en concepto original de Jorge Blasco Gallardo y Nuria Enguita Mayo, con la colaboración de Pedro G. Romero, Eugeni Bonet y Daniel G. Andújar, se inició en el año 2000 en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Parte del proyecto se desarrolla mediante el portal www.culturasdearchivo.ua.es. De Culturas de archivo proceden las imágenes incluidas en este artículo.
- 4 T. TODOROV, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000. Citado por: J. Blasco GALLARDO, «Notas sobre la posibilidad de un archivo expuesto», ed. cit., p. 64.
- 5 R. Alberch FUGUERAS, «La dimensión democrática de los archivos», en *Culturas de archivo/Archive Cultures*, ed. cit., p. 174.
- 6 Una primera versión de los párrafos siguientes se encuentra en mi «La idea de Europa en la estética del archivo», en Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 159-176.
- 7 Cfr. G. RICHTER, *Atlas of the photographs, collages and sketches*. New York, Distributed Art Publishers, 1997 (ed. Helmut Friedel and Ulrich Wilmes).
- 8 B. H. D. BUCHLOH, «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico», en VV.AA., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del «Atlas»*. Barcelona, MACBA, 1999, p. 160.
- 9 B. H. D. BUCHLOH, «Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra», en J. JIMÉNEZ (ed.), *El nuevo espectador*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1998, p. 62.
- 10 B. H. D. BUCHLOH, «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico», ed. cit., p. 165.
- 11 «Conversation with Jan Thorn Prikker concerning the cycle 18 October 1977» (1989), en G. RICHTER, *The Daily Practice of Painting Writings and Interviews, 1962-1993*. London, Thames and Hudson, 1995 (ed. Hans-Ulrich Obrist), p. 199.
- 12 B. H. D. BUCHLOH, «Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra», ed. cit., p. 65.
- 13 Cita tomada de: E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 260-261.
- 14 M. SERRES, *Atlas*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 13.
- 15 T. W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970 (Hg. Rolf Tiedemann), p. 26.
- 16 T. W. ADORNO y W. BENJAMIN, *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 93-94.
- 17 W. BENJAMIN, «Pequeña historia de la fotografía», en W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1973, p. 67 y p. 74, respectivamente.
- 18 *Ibid.* p. 79.
- 19 F. DUQUE, «El sueño romántico de Europa», en F. DUQUE, *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Barcelona, Akal, 1997, p. 124.
- 20 J. LE GOFF, *La vieja Europa y el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1995, p. 7.
- 21 J. DERRIDA, *El otro cabo - La democracia, para otro día*. Barcelona, Serbal, 1992, p. 40.
- 22 F. DUQUE, «El sueño romántico de Europa», ed. cit., p. 144.
- 23 *Ibid.*, p. 138.