

No, por ahora,

Notas sobre el tiempo del archivo

Not for now

Notes on the time of the archive

Santiago Vera (Lima, Perú, 1987)

Escritor, investigador y magister en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Además de artículos de su especialidad en revistas y medios locales y extranjeros, ha publicado los poemarios *Volúmenes silenciosos* (Taller la crema, 2012), *Libro de las opiniones* (Paracaídas, 2014; Liliputienses, 2019) y *Constitución Política del Perú* (Taller Editorial La Balanza, 2021), los dos últimos nominados al Premio Luces en la categoría mejor poemario del año. Es fundador de la plataforma de creación e investigación en poesía y arte contemporáneo *Ánima Lisa* (<https://animalisa.pe/>), con quien ha participado en exposiciones colectivas en Berlín (Savvy Contemporany, 2012), Madrid (Visual Contested Cities, 2015), y en la universidad de Arizona (BirúPirúPerú, 2017). Actualmente se desempeña como profesor en temas de filosofía, arte y estética en la PUCP y coordinador del Grupo de Investigación en Arte y Estética (GAE) en la misma casa de estudios.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4350-6764>

Resumen

El ensayo indaga en torno a la predominancia de las prácticas de archivo en el arte contemporáneo, incidiendo especialmente en el concepto de tiempo implícito en tales prácticas y en su afinidad con lo que, proponemos, constituye su marco estético distintivo: la burocracia. Echando mano de algunos pasajes clásicos de la literatura, se busca hallar en la temporalidad del aplazamiento y la postergación, a la que caracterizaremos como “burocrática”, un modelo que eche luces sobre la economía temporal del archivo y, sobre esa base, iluminar *conceptualmente* algunos rasgos que

definen la temporalidad propia de la contemporaneidad del “arte contemporáneo”. De modo transversal, el ensayo señala algunos puntos críticos del ethos archivístico de cara a su pretendida politicidad.

Palabras clave: arte contemporáneo, archivo, tiempo, historia, burocracia

Abstract

The essay explores into the predominance of archival practices in contemporary art, particularly focusing on the implicit concept of time within such practices and their affinity with what we propose constitutes their distinctive aesthetic framework: bureaucracy. Drawing on some classic passages of literature, we aim to find in the temporality of postponement and delay, which we will characterize as "bureaucratic," a model that sheds light on the temporal economy of the archive and, on that basis, conceptually illuminates some features that define the temporality inherent in the contemporaneity of “contemporary art.” In a transversal way, the essay highlights some critical points of the archival ethos regarding its purported politicization.

Keywords: contemporary art, archive, time, history, bureaucracy

¿Esa “estética de la organización legal administrativa” inherente a las prácticas artísticas de archivo de la que hablara Buchloh (2004, p.178) en su célebre ensayo sobre los orígenes del arte conceptual, configura un campo temático de exploración, o incide también en la *forma* del universo burocrático como materia de inspección artística? Si “la estetización y la deshistorización son las dos caras de una misma moneda” (Osborne, 2010, p.235), y las prácticas de archivo adquieren relevancia en un sistema cultural signado paradójicamente por la crisis de la Historia, ¿cómo abordar la estetización de la burocracia sino interrogando por los esquemas temporales (es decir, formales) que están en su base y que podrían funcionar como índices del tipo de relaciones que se establecen entre el arte archivístico y la historia en el marco del arte contemporáneo? ¿Es posible hallar en esas relaciones indicadores sobre la propia temporalidad implícita en la “contemporaneidad” que define al arte contemporáneo como un régimen temporario específico? Estas preguntas, que exceden el alcance de este ensayo,

configuran sin embargo el horizonte último de sus reflexiones. Lo que sigue son breves rodeos a manera de notas en torno a algunas de sus implicancias.

1

El paradigma del archivo, cuyos rastros es posible identificar intermitente a lo largo de la historia del arte del siglo XX y que, a decir de Ana María Guasch (2011, p.9), constituye ese “tercer paradigma” superpuesto a las rupturas formalistas de origen cubista, por un lado, y a las poéticas del collage y el fotomontaje, por el otro, funciona sobre la base de una serie de desplazamientos implícitos en la crítica a la autonomía artística a la que el famoso urinario de Duchamp abriera paso. Las nociones de poder y discurso sustituyen a la noción de gusto; la obra pasa a ser un soporte de información donde importa menos su acabado técnico que las mediaciones institucionales que la hicieron posible; y el horizonte de la Historia, que alimentaba el impulso utópico propio de las vanguardias de inicios del siglo XX, cede su lugar a una ética de la memoria que encuentra en los documentos de archivo y el modo en que el pasado se almacena en ellos una plataforma de imaginación crítica que el arte contemporáneo, a partir de los años 90, convertirá en uno de sus tópicos medulares.

Es significativo que estos desplazamientos que dan forma a buena parte de las prácticas artísticas post-objetuales encuentren respaldo en un vocabulario teórico, principalmente asociado al estructuralismo y sus derivas, que privilegia el espacio antes que el tiempo como categoría hermenéutica fundamental. Podría hacerse una lista de los términos al uso: *territorialidades*, *cartografías*, *rizomas*, *redes*, *constelaciones*, *mapeos*, *topologías* y un largo etcétera apuntan en la misma dirección; son indicadores de un campo cultural en el que, tras el declive a manos de los efectos disolventes del capitalismo de un horizonte utópico que le otorgue consistencia al flujo del tiempo, la Historia se desmiembra espacialmente como “ese manojito de imágenes rotas” del que hablara Eliot en *The waste land*. La tradición del archivo trabaja con esas imágenes rotas; desprovistas de un marco narrativo estable, esas imágenes (dialécticas, a decir de Benjamin) constituyen la evidencia material de ese resto refractario al registro de la historia oficial y componen, así, una suerte de temporalidad virtual en el sentido originario del término. En tanto *virtus* (fuerza, potencia), el tiempo se inscribe en el archivo como un índice de futuridad; una huella que conserva en lo *ya sido* lo que está

(aún) *por ser* y habilita un modo de narrar la historia donde el procedimiento del montaje sirve a menudo de principio crítico frente a la tentación teleológica vicaria del historicismo decimonónico. Así, se argumenta, el archivo cifra en ese excedente no codificado del pasado la potencia de su resignificación y habilita en él una proyección futura, un tiempo por venir. En palabras de Derrida (1997, p.36):

La cuestión del archivo no es una cuestión de pasado (...) de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición (...) 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.

¿Pero de qué clase de futuro se trata aquí? ¿A qué concepto de tiempo corresponde la dimensión futura del archivo? Es significativo que, en el marco de esta impronta espacial propia del imaginario teórico archivístico, el tiempo, cuando aparece, lo hace siempre bajo la forma de su virtud disolvente o de postergación y casi nunca en su capacidad ordenadora de la experiencia. Así, tanto la “potencia de no” en Agamben que instituye la propia suspensión del tiempo en su “inoperosidad”; el psicoanálisis lacaniano para el cual el significado no es más que el objeto de la promesa siempre incumplida del significante; o la *diferencia* derridiana, que prorroga el ser de la presencia en la diseminación de sus posibilidades sígnicas –todos los cuales componen a su modo buena parte del rudimento teórico del que el giro archivístico se nutre– participan del espíritu de esa virtualidad de un tiempo abierto, un futuro que disuelve y desplaza la verdad del presente *para después*. Veamos como ejemplo el modo en que Derrida (1989, p.43) formula el concepto clave de su filosofía de la deconstrucción: la diferencia.

Diferir es temporizar”, es decir, la acción de “dejar para más tarde”, postergar, aplazar indefinidamente: “la mediación temporizadora de un rodeo que suspende un cumplimiento (...) efectuándolo de un modo que anula o templa el efecto.

En lo que sigue, quisiera plantear algunas reflexiones sobre este futuro *diferente* que, propongo, se encuentra a la base de la economía temporal del archivo. ¿Qué

relación guarda este modelo de temporalidad con la estética de la administración burocrática implícita en las prácticas artísticas de archivo? ¿Cómo leer este *otro tiempo* a la luz del declive de esa unidad del devenir, la Historia, que constituye el horizonte cultural en el que se inscribe la emergencia del archivo como uno de los puntos nodales del arte contemporáneo? En lo que sigue sostengo que es posible entender este futuro en términos de una temporalidad a la que llamaré burocrática y que ello, sugiero, es capaz de echar luces sobre a qué nos referimos cuando llamamos “contemporáneo” al arte contemporáneo hoy.

2

Hay un par de pasajes clásicos de la literatura moderna que permiten esclarecer esta temporalidad burocrática de la que hablamos. El primero pertenece al *Proceso* de Kafka (2015), aunque posteriormente se publicó de modo independiente bajo el título *Ante la ley*.

El relato describe la escena de un campesino que, frente a las puertas de la Ley, le pregunta al guardián que las custodia si podrá atravesarlas en algún momento. Toda la escena consiste en el intercambio rayano al absurdo entre el guardián y el campesino, el cual espera hasta el final de sus días un permiso que nunca llega. En el modo en que el guardián formula la negativa está la clave. Si el guardián le negara por completo toda posibilidad de acceso, lo lógico sería que el campesino reclamara o luchara por torcer la prohibición del guardián. En cambio, si el campesino espera al pie de las puertas obstinadamente –puertas que, de hecho, permanecen abiertas incitando en el hombre la esperanza de algún día franquearlas– es porque la respuesta que el guardián ofrece le da sentido a la espera: “En este momento no se te permite la entrada”. “¿Y más tarde?” –replica el aldeano–. “*Es posible, pero no ahora*” (p.157). *No, ahora. No, todavía... después*. No es, entonces, que se le prohíba en estricto al campesino el acceso a la Ley; es que se le prohíbe *ahora*, y como el después permanece abierto al igual que las puertas mismas de la Ley, el campesino posterga su voluntad indefinidamente ante la posibilidad de que algún día se cumpla. La prohibición es en realidad una admisión, pero prorrogada, diferida.

El segundo, más que un pasaje, es la fórmula que expresara Bartleby, el escribiente, en el célebre relato de Herman Melville. Contratado como copista de

documentos legales en una oficina de Wall Street, la respuesta de Bartleby ante las órdenes de su jefe es siempre la misma: *I would prefer not to* (Preferiría no hacerlo). No se trata de la subversión del que se niega a obedecer una norma (no dice “no quiero hacerlo”). Tampoco del que muestra una inclinación contraria al mandato, pues en ese caso el verbo estaría en presente indicativo: *prefiero*. En cambio, la negativa se formula en condicional, que es el modo potencial del verbo: *preferiría*, es decir, podría tanto hacerlo como no hacerlo, pero no lo haré, por el momento; *no, por ahora*.

En un ensayo sobre la burocracia en el capitalismo tardío, David Graeber (2015) ha sugerido pensar el tiempo de los papeleos y los trámites sin objeto propios de las gestiones burocráticas como la expresión de una disociación entre los medios y los fines. Así, el medio deja de ser el medio para un fin y se repliega como un fin en sí mismo. (Lo vemos a diario en la actualísima cultura de las auditorías, donde el llenado de los formularios y los certificados al uso no tienen más propósito que asegurar el cumplimiento del “debido procedimiento” para, finalmente, ir a parar en una ruma de papeles y archivos polvorientos). Lo que produce esta disociación es el letargo de las interminables esperas que alguna vez hemos sufrido todos en nuestras diligencias diarias y que Bartleby y el campesino de Kafka escenifican, cada uno a su modo. Los efectos esperados tras haber ejecutado un medio para alcanzar un fin pertenecen a un orden por completo ajeno e inalcanzable al universo del medio. El ejercicio del medio, así, solo refuerza y robustece su presencia, pero el efecto nunca llega sino bajo la forma implacable de su imposibilidad, es decir, bajo la forma de una postergación sin límites, indefinida. De ahí que una suerte de espera sin objeto constituya el núcleo básico de esta clase de temporalidad. El esquema básico de los relatos de Kafka condensa esta lógica con brillantez: *Si buscas alcanzar x, debes hacer y, pero aun cuando hagas y, nunca alcanzarás x*.

El “no ahora” de Bartleby escenifica, entonces, esta soledad del medio al manifestar un querer sin objeto. El copista quiere (*I would prefer...*), pero no quiere *nada ahora*; y por eso su vida se reduce a una interminable espera que no puede acabar sino en la muerte. Es la espera desesperanzada o la esperanza vaciada de todo contenido que la burocracia alimenta. El “no ahora” del campesino de Kafka es, al contrario, el reverso objetivo de la desesperanza de Bartleby. No se trata aquí de un querer que carece de fin/objeto (el campesino sabe que quiere acceder a la Ley), sino de un

fin/objeto (la Ley) al que ningún medio podría alcanzar. Es en el fondo la soledad del fin la que el campesino retrata.

La burocracia suele interpretarse como el mal endémico de los Estados totalitarios, donde el individuo se extravía en la gran maquinaria de jerarquías que lo engulle. Sin embargo, esta temporalidad del aplazamiento recién descrita constitutiva a la escisión medio / fin, pienso que es más característica del “estalinismo de mercado” (para usar una expresión de Mark Fischer [2019]) que de la antigua burocracia organizada alrededor de una autoridad central. Fue Deleuze (1999, p.278) quien planteó que, en las sociedades de control típicamente posfordistas, es “la postergación indefinida”, cuya forma jurídica retratará Kafka en *El Proceso*, y no “la absolución ostensible”, característica más bien de las sociedades disciplinarias, la que administra esa ansiedad culposa tan propia del individuo contemporáneo. ¿No son acaso las culturas del crédito y el endeudamiento propias de la financiarización de la economía actual grandes maquinarias de la postergación que confían al tiempo del mañana lo que el tiempo del hoy es incapaz de gastar? No es el lugar para desarrollar estas complicidades, pero las menciono porque constituyen algunos de los síntomas de las dinámicas de temporización propias del capitalismo tardío que las prácticas artísticas contemporáneas recrean y metabolizan a escala estética.

3

Dicho lo anterior, no resulta muy difícil interpretar términos como arte “post-objetual” o el desplazamiento del concepto de obra por el de proyecto, ambos rasgos tan propios del espíritu del arte archivístico hoy. Porque, ¿qué es un proyecto sino un objeto aplazado? De hecho, todo proyecto en su sentido original (*pro-iectus*: lanzar hacia adelante, hacia el futuro) es por definición no-objetual, siempre y cuando el proyecto –y tal suele ser la práctica común– esté diseñado de forma que se conserve como proyecto y resista su realización efectiva como objeto. Uno podría leer en esta misma línea las tendencias al uso en la escena artística contemporánea: la curaduría sustituye a la historiografía, las muestras itinerantes toman el lugar, y son más rentables, que las exposiciones permanentes; la performance y la instalación, dos variantes de la fugacidad espacial y temporal respectivamente, están en el centro de las prácticas artísticas contemporáneas. Todo lo cual resulta un buen indicador de que una suerte de ética de la suspensión y de

lo provisional, de la prórroga y el aplazamiento indefinido, se instala como el espíritu dominante del arte en nuestros días. Pero volvamos al archivo.

Quiero plantear que las prácticas de archivo condensan estos desplazamientos específicamente en lo que toca a la relación que establece el arte contemporáneo con la Historia, y que el concepto de burocracia aquí puede ser útil no solo para describir el tipo de material o temas con los que el arte archivístico trabaja, sino para dar cuenta del tipo de temporalidad con que pone en operación ese trabajo. Y nuestro concepto clave aquí es una cualidad del tiempo que el imaginario teórico posmoderno destaca frente a esa otra capacidad constituyente de legibilidad y trama, hoy en día más o menos velada. Esta cualidad protagónica es la del tiempo en su virtud disolvente de todo aquello que tiene algún grado de determinación. Si en la ética de las vanguardias el tiempo es el gran aliado de la Historia (uno de los lemas del constructivismo ruso era: “¡Tiempo, avanza!”), en la ética posmoderna del archivo, en cambio, el tiempo vale como su gran impugnador; el vigilante kafkiano que custodia su entrada.

Veamos el siguiente pasaje del *Archivo como metáfora*, de Ernst Wolfgang (2018, p.4):

El archivo no cuenta historias; solo las narraciones secundarias dan coherencia significativa a sus elementos discontinuos. En su carácter discontinuo, el archivo refleja el nivel operativo del presente, calculando más que narrando. En el archivo, nada ni nadie nos habla (...) El archivo es una agencia de almacenamiento en una arquitectura espacial. No confundamos el discurso público (que convierte datos en narraciones) con el silencio de los datos de archivo discontinuos. No existe una conexión coherente necesaria entre los datos de archivo y los documentos, sino, más bien, espacios intermedios: agujeros y silencio”. El archivo configura “artefactos que no hablan, sino que operan. Este silencio es poder en acción, inadvertido por el discurso narrativo (...) El poder sintáctico del archivo se vuelve visible solo desde una perspectiva que resiste el deseo de semántica.

Una de las hipótesis que quisiera plantear aquí es que ese silencio del archivo está a la base de la fascinación contemporánea por el archivo como campo estético, y

que esa reducción de su rango de acción al nivel meramente operativo, potencial, del presente, esa vocación narrativa obliterada, puede leerse en la línea de un divorcio que el capitalismo tardío perpetra en nombre de la necesidad de liberar el flujo de las mercancías en el espacio proteico del mercado. Me refiero al divorcio entre el tiempo y su otrora plataforma de legibilidad –la Historia–, cuya expresión más nítida es quizá la espacialización del tiempo que autores como Frederic Jameson (1991) han detectado como la marca distintiva del capitalismo en su fase globalizada. Una de las tesis de Jameson es que el capitalismo administra ese desfase mercantilizando la inmediatez y la instantaneidad –dos de las formas que adopta este “tiempo huérfano” – como plataformas dinamizadoras de la cultura de consumo. Pues bien, propongo pensar este divorcio entre el tiempo y la Historia en los términos de aquel desfase entre medio y fines que sugería conforma el núcleo del tiempo en su dimensión burocrática. Si la Historia es la condición de legibilidad del tiempo, la Historia se comporta como el fin del tiempo-medio, lo que le otorga sentido y coherencia. Ante el declive de la Historia y su sustento ideológico metafísico, el tiempo se repliega sobre sí, no persigue más que su propio cauce desbocado, se empapela y se extravía en una lógica análoga a la de los trámites devenidos en su propio fin. Se comporta de modo análogo al campesino frente a las puertas de la Ley: espera sin objeto alguno. Así, el silencio del archivo al que refiere Wolfgang se inscribe en esa suerte de inoperatividad de un tiempo sin solución de continuidad con aquello que lo pueda hacer narrable y le imprima una trama. ¿Qué hace, pues, el archivo sino capturar la materia de la Historia para postergar su forma, registrar sus huellas a condición de conservarlas en su ilegibilidad? Es cierto que el filo crítico del archivo habita también ese silencio; la condición porosa e inestable de todo documento interrumpe la retórica de la narrativa dominante confrontándola con su materialidad; abre, así, el pasado y lo regresa al flujo de lo posible. En ello radica el índice “futuro” del archivo del que se habló al inicio. Pero el archivo registra, no narra; muestra, no dice, y al resistir ese “deseo de semántica” al que refiere Wolfgang en la cita, el trabajo artístico del archivo corre asimismo el riesgo de renunciar a la disputa ideológica por la hegemonía de la memoria y la imaginación públicas. Al dejar a ambas facultades expuestas al metabolismo del mercado que las empaqueta, despojándola de su sustancia social, el silencio del archivo conlleva el riesgo de convertirse en el signo de una vocación política impotente, maniatada.

Esta tensión entre el silencio crítico y la mudez indiferente que habita el núcleo estructural del archivo se puede ver claramente en la pieza *Atlas* (1980), de Gerard Ritcher. La pieza reúne y expone en una sala, sin indicar las fuentes, un cúmulo torrencial de imágenes que Ritcher empieza a coleccionar desde 1962 y que a la fecha de la presentación del proyecto en 1980 alcanzan las 5000 imágenes, cifra que ha ido en aumento. Hay de todo: fotografías aleatorias, recortes de revistas, enciclopedias y periódicos, fotografías privadas del propio artista, collages, esbozos, dibujos, proyectos expositivos e intervenciones experimentales sobre las imágenes. Aparentemente, afirma Buchloh (Citado en Giaveri, 2011, p. 229), “documentos mudos, sin trascendencia”, pero que, juntos, expresan “la necesidad de crear un orden, mantener un hilo conductor” frente al aluvión de imágenes caóticas que componen nuestra cultura visual.

Lo interesante es notar el modo en que conviven en la pieza estos dos registros: tanto la condición porosa y discontinua de la significación, como la clasificación reticular y homogénea característica de la estética administrativa de los sistemas de organización archivística. La arbitrariedad de las imágenes se emplaza en un ordenamiento cuyo rigor formal parece desmentirla. No se trata así, al menos no exclusivamente, de los encuentros inesperados del surrealismo ni de los efectos de shock propios de Dadá, sino de “un pseudo sistema cuya anomia pretende una totalidad ideal”. En palabras de Buhloch (en Guasch, 2011, p.54), ese montaje casi paratáctico de las imágenes en el espacio expositivo “al mismo tiempo que genera significados, desintegra lecturas”; y al revés, al tiempo que activa una visión de conjunto, tiende a anular la aleatoriedad de las partes que lo integran, generando una ilusión de sistema, una totalidad fantasmática. A diferencia de las retóricas del fragmento que exponen y celebran la imposibilidad de toda narración totalizante, aquí se narra de la manera más sistemática posible la imposibilidad de narrar sin sistema, al tiempo que el propio sistema se desgarrar al someterse a la evidencia de su propio fracaso. Así, en nuestros términos, confluyen aquí en una simultaneidad difícil de cifrar el riesgo y la potencia crítica del archivo: el riesgo del registro que renuncia a la trama, la posterga y se limita a enunciar su posibilidad *para después* –el vector nihilista del archivo– y el filo crítico que impugna la trama allí donde ésta eluda su materia para adoptar irreflexivamente una forma ideológica. En este texto me he concentrado en la primera variante, pero hay más trabajos como los de Ritcher que valdría la pena explorar.

4

Quizá las tensiones descritas sirvan para aclarar en qué sentido el paradigma del archivo permita esclarecer el tipo de temporalidad al que nos referimos cuando llamamos “contemporáneo” al arte contemporáneo”. Y cierro con esto.

En un ensayo titulado *Camaradas del tiempo*, Boris Groys (2014, p.83) ha planteado la idea de que el arte contemporáneo, “si se percibe como auténtico, ha de ser capaz de capturar y expresar la *presencia del presente*, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro”. *Expresar la presencia del presente...* no todo arte en toda época lo ha hecho. De manera un tanto esquemática, se podría decir que el arte clásico, por ejemplo, subordinó el presente al pasado de la tradición, en cuyo canon encontró un acceso a la eternidad. Una vertiente del modernismo de vanguardias, por su lado, subordinó el presente a un futuro utópico (el comunismo), donde el ideal de reconciliación entre el arte y la vida podría alcanzarse por la vía de la redención social. Quizá nunca como hoy el arte ha experimentado a tal grado la condición inasible de su propio presente; un presente radical, huérfano tanto de un pasado sobre el cual sostener sus hábitos como de un futuro capaz de alimentar sus anhelos.

El presente, así entendido –continúa Groys– es un tiempo de suspensión *entre* un pasado y un futuro y por eso está “está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora (...) Y justamente esto es lo contemporáneo: un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora” (p.87). El archivo, tal y como he sugerido aquí, capta ejemplarmente ese “lapso de demora” propio de la contemporaneidad como tiempo; trabaja con ese tiempo de suspenso que no es otro que el tiempo “sustraído de la Historia” que, “como un tiempo perdido, puede y debe ser documentado justamente porque nunca conduce a ningún resultado verdadero” (p.92). La tendencia a la documentación propia del arte contemporáneo hay que leerla, según Groys, en esa brecha entre el tiempo y la Historia que sugerí arriba: el tiempo huérfano de historia

incapaz de producir efectos, se vuelca sobre el documento para testificar su presencia bajo la forma de una suspensión infinita, o esa espera sin objeto que Kafka y Melville retrataran. Incluso podría leerse en esa línea la obsesión de las prácticas contemporáneas de archivo por una serie de recursos y operaciones que pueden ser descritos como dispositivos de espera: la letanía de la repetición, el código estético de las instrucciones, la recurrencia de las listas y el empleo fetichista del papel como plataforma de proyección utópica o puramente procedimental (¿qué acoge y materializa el papel sino un tiempo por venir trunco volcado sobre su propia impotencia?), son algunos de los signos que nos hablan de una contemporaneidad definida por un tiempo de espera, más potencial que actual.

Pero esta apertura del presente a lo potencial no conduce *per se* al nihilismo impotente que hoy el capital administra a discreción y placer. Pensemos como ejemplo una de las técnicas artísticas que hacen de la posibilidad o potencia su principio básico de funcionamiento: el montaje. La lógica de la discontinuidad inaugurada por el montaje tal y como Brecht y Benjamin lo teorizaron, despejó en sus orígenes el terreno abierto por la aparición de la cámara en favor de una relación orgánica entre el arte y la cultura de masas, condición indispensable, según ambos, para la conquista de la emancipación social. La literatura, por ejemplo, a decir de Benjamin (2002, p.15), habrá de abandonar, para ser significativa, “el pretencioso gesto universal del libro” y “plasmarse a través de octavillas, folletos, artículos de revistas y carteles publicitarios”, en una lógica de circulación descentrada, discontinua y heteróclita: un montaje viviente.

Rodchenko (2018, p.61) asimismo defendió la idea de que la mejor manera de rendirle tributo a Lenin tras su muerte no era vía el retrato al óleo, que falsearía su actividad revolucionaria y vertiginosa convirtiéndola en una imagen unívoca y estática, sino a través de un montaje “del archivo de sus fotografías, tomadas en los tiempos de trabajo y de reposo, el archivo de sus libros, los blocs de notas, las agendas, los esteneogramas, las filmaciones en cine, el registro gramofónico”.

Estas son solo algunas de las evidencias de que la ética del fragmento asociada a las prácticas de montaje, cuando funciona bajo el respaldo de una imaginación socialmente constituida, es decir, cuando es posible para el caso disponer de una imagen pública de un futuro colectivo, abre lo posible en su dimensión proyectiva. La

posibilidad no se descarrila; se mantiene, por así decirlo, atada al tiempo porque el tiempo mismo se mantiene atado a la Historia. El marco cultural que signó esta posibilidad se llamó socialismo; a su modo, la gran máquina de la imaginación del siglo XX.

Hoy, en cambio, el montaje –principio básico de las prácticas de archivo– ha perdido en buena parte su potencia crítica, pues retraduce a nivel estético lo que en el plano social opera ya bajo la forma de un modelo de posibilidad esquizofrénico y regresivo que ha devenido en sí mismo cultura. Posibilidades abiertas a tal punto que en lugar de alimentar la imaginación la desorientan y extravían. Me refiero a uno de los síntomas más vivos de la posmodernidad de la que hablaba Jameson como la variante cultural del capitalismo avanzado y a la captura por parte del mercado de la imaginación pública. En este contexto, cuando la imaginación deviene una mercancía administrada por la publicidad y los medios de comunicación de masas, hacer imagen de un futuro que conserve algún tipo de continuidad con el presente, es una imposibilidad que adopta la forma de esa espera o ese tiempo del suspenso que identifica Groys como la sustancia propia de lo contemporáneo. He sugerido inscribir aquí a ese tipo de temporalidad en la base del archivo como práctica artística, identificar allí un modelo del funcionamiento de un tiempo que he propuesto llamar “burocrático” y abrir vías para una caracterización de lo contemporáneo del “arte contemporáneo” en los términos de esa temporalidad de la prórroga y el aplazamiento. Queda por ahondar más sistemáticamente estas complicidades que confío pueden echar luces sobre las operaciones que pone en juego el arte contemporáneo en relación con su propia temporalidad.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2016). ¿Qué es el acto de creación?, en: *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto piso, p.p. 35-50.
- Benjamin, W. (2002). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (1999). Post-escriptum sobre las sociedades de control, en: *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, p.p 277-281.
- Derrida, J. (1989). La differance, en: *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 37-62.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). “Cuando las imágenes tocan lo real”, en: Areteleku. Archivo FX Documentos y materiales. Número 1), disponible en: <https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125>.
- Didi-Huberman, G. y Ebeling K. (eds.) (2007). Das Archiv brennt, en: *Das Archiv brennt, Berlin*: Kadmos, pp. 7-32.
- Fisher, M. (2019). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.
- Kafka, F. (2015). *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar / Clásicos nº4. Traducción de José Rafael Hernández.
- Giaвери, Francesco (2011). “El atlas de Gerard Ritcher”, en: *Anales de Historia del arte*. Volumen extraordinario. Universidad Complutense de Madrid, pp. 225-239.
- Graeber, D. (2015). *La utopía de las normas. De la tecnología, la estupidez y los secretos placeres de la burocracia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Groys, B (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de José Luis Pardo Torío.
- Melville, H. (2015). *Bartleby, el escribiente*. Guadalajara: Ámbar cooperativa editorial. Traducción de Francisco Estrada.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac
- Ródchenko, A. et al. (2018). *Lef. Frente de izquierda de las artes. A la producción*. Viña del mar: Catálogo Libros.
- Spieker, S. (2008). *The big archive. Art from bureaucracy*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Wolfgang, E. (2018). *El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo*. Nimio (N.º 5), e011. Traducción de Constanza Cualina. Consulta: 27 de febrero de 2024. [<https://doi.org/10.24215/24691879e011>]