

# EL ARCHIVO, LA PINTURA DE HISTORIA E HISTORIAS DE LA PINTURA

Charo Crego

Desde hace algo más de una década el término archivo circula como moneda corriente en el mundo del arte. Las manifestaciones artísticas que se han organizado en torno a este concepto no han hecho más que multiplicarse. Entre las exposiciones más famosas se pueden citar: *Deep storage: collecting, storing and archiving in Art* que se presentó en Alemania y en Estados Unidos en 1998. En 1999, *To the Rescue: Eight Artists in an Archive* convocaba a varios artistas para que trabajaran sobre los fondos fotográficos de un archivo en Houston. En 2002, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París presentó la exposición *Voilà le monde dans la tête*, en la que se había invitado a 60 artistas a preservar lo real mediante todo tipo de procedimientos: archivo, colección, registro, clasificación, etc. En 2005, en Berlín, *Artist/Archiv* reunió a una serie de artistas para que trabajaran con los Archivos de la Academia de Bellas Artes de Berlín. En 2005 y en 2006 se celebraron en Bélgica dos exposiciones sobre este tema, además de un coloquio bajo el título *Art et Archives*. En 2008, la exposición *Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art* convocó en Nueva York a una serie de artistas con el propósito de que trabajaran sobre las imágenes, considerándolas como documentos. Como escribió entonces *The New York Times*: «El término archivo del título se refiere menos

---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

a una cosa que a un concepto, a un entorno en el que uno está inmerso: la suma total de imágenes-documento que circulan en la cultura, en la calle, en los medios de comunicación y, finalmente, en lo que se ha dado en llamar la memoria colectiva.» Estas exposiciones ilustran perfectamente los múltiples significados del término archivo que coexisten en el mundo del arte. Si algunas de ellas confrontaban a los artistas con los archivos y los documentos de archivos y les pedían que trabajaran con ellos, otras veían las obras de los artistas como objetos archivables o incluso indagaban en cómo los artistas habían archivado, almacenado y guardado su obra y sus cosas propias, como fue el caso de Duchamp y su *Boîte-en-valise*, de Broodthaers y su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, o de Warhol y sus famosas *cápsulas del tiempo*.

El término «archivo» entendido en este sentido general también se ha convertido en una de las palabras más recurrentes del discurso sobre el arte contemporáneo. Contra los grandes relatos, el pensamiento centrípeto y único, el dominio de una cultura, la nuestra, sobre el resto, los males de la colonización, etc., los comisarios, «curadores» y directores de museos acuden al concepto de «archivo». «¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica?» –se preguntaba, en un artículo publicado en *El País*, el director del Museo Reina Sofía. «La respuesta» –continuaba– «pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos son repositorios de los que muchas historias pueden ser extraídas y actualizadas. Pero el archivo las “desaturiza”, ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etcétera. Rompe la autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos, situados más allá de los designios de la moda o el mercado, e implica la pluralidad de lecturas... La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Dar voz al otro significa que éste tenga capacidad de archivar y repensar su propia historia, de contárnosla. La solución pasaría por la constitución de un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no sólo sirviese para cuestionar la propiedad, sino también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Manuel Borja-Villel, en *El País*, 20.12.2008

Aunque no lo cita, el concepto de archivo que maneja Borja-Villel arranca de la obra de Derrida *Mal de archivo*. Para Derrida el archivo es, por una parte, un lugar, un domicilio. Su origen etimológico procede del griego *arqueion*, que era el nombre de un edificio público existente en el ágora ateniense; en este sentido, archivo significa una domiciliación, un mantener, reunir y guardar huellas. Es, por tanto, el paso de lo privado a lo público. Pero, por otra parte, el archivo también supone la ley, porque el *arqueion* era la sede de los *arcontes*, es decir, de los magistrados que «dictaban, en efecto, la ley. Que recuerdan la ley y recuerdan a la ley»<sup>2</sup>.

Borja-Villel no extrae, sin embargo, las consecuencias que se derivan del texto de Derrida, pues el hecho de que el archivo suponga la ley implica ya de por sí una jerarquización, un situar algo de manera más preeminente que el resto, y no justamente «poner en el mismo nivel documentos, obras, libros, etc.» El texto de Derrida sobre el archivo se inscribe en un contexto psicoanalítico. En efecto, lleva como subtítulo «Una impresión freudiana». Es deudor por ello de esa búsqueda del origen, de ese volver a la memoria que conllevan las exploraciones freudianas. Ahora bien, como señala el mismo Derrida, el archivo no es una cuestión del pasado, sino una búsqueda en el pasado como respuesta y responsabilidad ante el futuro, como todo el psicoanálisis que pretende ser terapéutico. Pero lo que sí es verdad es que esa búsqueda se lleva a cabo en las excavaciones de la memoria, personal y colectiva, en los arcanos del yo y de la sociedad.

Ni todo se archiva ni todo se podría archivar, pues tanto el lugar como la ley exigen e imponen límites. «No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. No hay archivo sin exterioridad»<sup>3</sup>, dice Derrida. Por eso, pretender universalizar el archivo sería privarlo de su sentido propio, para dejarlo en una metáfora de múltiples significados. Es en este sentido metafórico como se utiliza en el mundo del arte actual. Este concepto de archivo universal puede ser de cierta utilidad, puede servir, como es el caso, como principio rector para organizar la colección del Museo Reina Sofía, «pensar la colección en clave de archivo», exhibiendo las obras junto a fotografías, libros, cartas, carteles o películas, con lo que se pretende recrear una especie de «espíritu de la época», reconstruir el contexto de la obra, el espacio cultural en el que

<sup>2</sup> Derrida, J. *Mal d'Archive*, París, Galilée, 1995, p. 13.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 26.

se creó y se recibió. Esta contextualización, que hoy reivindica el Museo de Madrid, ya se ha llevado a cabo antes en muchos otros museos internacionales, como, por ejemplo, en el Centro Pompidou de París, cuya colección se reordenó hace algunos años en este mismo sentido.

El Director del Museo Reina Sofía también se propone «desaturar» las obras e intentar eliminar lo que hay de monumental en el museo como institución, algo que, sin embargo, no parece hoy muy oportuno, pues en su movimiento pendular los museos parecen encontrarse ahora justamente en el otro extremo: en la actualidad los museos guardan ya muy poco del aura de los espacios solemnes de entonces y tienen mucho de los parques temáticos y de atracciones de ahora (ej. las grandes exposiciones que intentan atraer al máximo público posible mediante campañas arteras de publicidad o la ocupación de museos con exposiciones ajenas al arte, como las que se han realizado de motos o de moda, etc.).

Desde una perspectiva más amplia que la estrictamente freudiana de Derrida o la, digamos, puramente utilitaria de Borja-Villel, el filósofo francés Paul Ricoeur sitúa el tema del archivo en el núcleo central de su obra *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. El archivo sería el lugar de paso entre la memoria y la historia. El lugar en el que la memoria se prepara, se consolida, pasa de fluida a sólida, hasta convertirse en historia. El archivo es el lugar donde quedan recogidas cada una de las huellas en las que está impresa la memoria –los documentos– en los que los historiadores indagarán para hallar información sobre el pasado. El archivo es un lugar físico y social. En él el dato se selecciona, se recoge, se ordena, se organiza y se hace accesible a terceros. La memoria pretende preservar y guardar el pasado. No podemos pensar, sin embargo, que los documentos son una especie de «índice» (en el sentido de Peirce) en los que todavía «se mantienen» calientes los rescoldos de la memoria. Los documentos seleccionados, archivados, organizados sistemáticamente, remiten a un pasado ausente. A partir de esos documentos el historiador lleva a cabo una labor de representación, de hacer visible lo que ya no es, hasta intentar lograr la máxima visibilidad de lo ausente.

Es en este punto, en el momento en el que el archivo *se convierte en el proveedor de material para la representación del pasado, cuando surge el interés del arte por el archivo*. En efecto, los artistas se van a convertir en «usuarios» de archivos. Ahora bien, este interés por el archivo, por los documentos e imágenes conservados, nos sitúa en la problemática de la representación, de la mimesis y, lo que es más importante, de la «crisis» de

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

la representación en el arte plástico. Esta crisis viene de lejos, se podría decir que ya arranca con el nacimiento de la fotografía, cuando a causa de este nuevo medio la pintura perdió la exclusividad de su función mimética y de representación y tuvo que aprender a caminar por otras vías. Aunque esta crisis parece ya cerrada, cada poco tiempo vuelve a resurgir, como si el arte todavía no hubiera digerido del todo esa pérdida o no quisiera resignarse a ella.

En esta vuelta a la representación y a la función mimética de la pintura, que en muchos casos se lleva a cabo de forma dolorosa, difícil y, a veces, hasta vergonzante, los artistas se han acercado al archivo o al material que guardan los archivos o a la lógica de archivar, y lo han hecho con múltiples intenciones y maneras. Se puede distinguir, en principio, cuatro modos de trabajar con los documentos, fotografías o películas de archivo.

La primera es la *integración*: el artista toma los documentos y los integra en su obra; tenemos un ejemplo claro de esta integración en el arte cinematográfico, en el que a menudo se combinan imágenes de películas-documento con la película propiamente dicha. Hay múltiples ejemplos, pero entre ellos podemos mencionar la película de Wim Wenders *Las alas del deseo* en la que aparecen imágenes del Berlín destruido de 1945 o la última película de Ken Loach: *Looking for Eric*, cuya escena final es un extracto de una rueda de prensa filmada de Cantona.

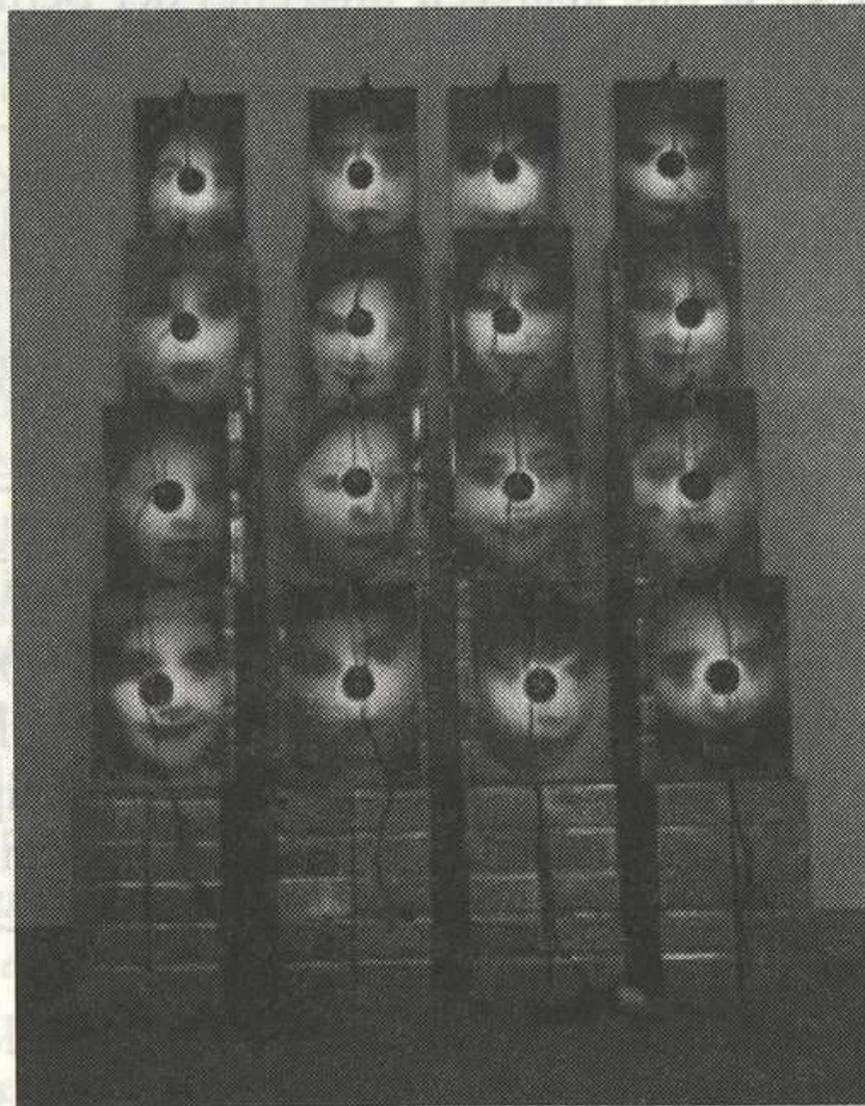
La segunda es la *apropiación*: los artistas toman los documentos como materia de su obra; esta estrategia es la más usual y la más antigua. Los primeros en utilizarla ampliamente fueron los dadaístas, que, para construir sus collages, tomaban fotos de prensa o material gráfico del siglo XIX, como, por ejemplo, hizo Max Ernst en la creación de sus novelas-collage; aunque el pop art también utilizó la apropiación –basta nombrar a Andy Warhol o recordar los collages de Hamilton–, ha sido en los años ochenta cuando esta estrategia se ha convertido en la manera predominante de trabajar con imágenes u objetos del pasado. Desde Jef Koons hasta los hermanos Chapman, por no citar más artistas, han utilizado la apropiación para crear sus obras de arte: Koons se ha apropiado sobre todo de los símbolos de la sociedad del espectáculo, mientras que los Chapman han recurrido a la pintura de los grandes maestros, como los grabados de Goya sobre los desastres de la Guerra.

La tercera es la *simulación*: en este caso no se toman los documentos propiamente dichos, sino que se simulan, se hace como si fueran documentos o fotografías antiguas. Un ejemplo claro de esta estrategia es la

obra de Cindy Sherman de los años ochenta, sus *film stills*, en los que la artista se retrata como si fuera una protagonista de una película en blanco y negro de los años cuarenta.

La cuarta y última estrategia es la de los artistas que *hacen ellos mismos archivos o cuyas obras se convierten en archivos o adoptan la lógica del archivo*. Probablemente el primero que creó una obra archivística, sin saberlo, fue Kurt Schwitters. Su MERZbau, la construcción que realizó entre 1923 y 1936, constituye con sus grutas y valles dedicados a las cosas más dispares (el tesoro de los Nibelungos, Goethe o la publicidad del detergente Persil) un archivo recogido y ordenado por una mente delirante.

Otro artista que también ha creado una obra archivística de renombre es el artista francés Christian Boltanski. Sus instalaciones organizan, ordenan y sistematizan piezas del pasado, ya sean ropas, fotografías o zapatos. Es la suya una obra de memoria y de evocación, principalmente de la suerte que corrieron millones de judíos durante la época nazi, a través de esas pertenencias que les han sobrevivido. La muerte, el dolor, la infancia, los despojos y la ausencia son sus grandes temas, y para transmitirlos utiliza las técnicas archivísticas de colección y clasificación de objetos.



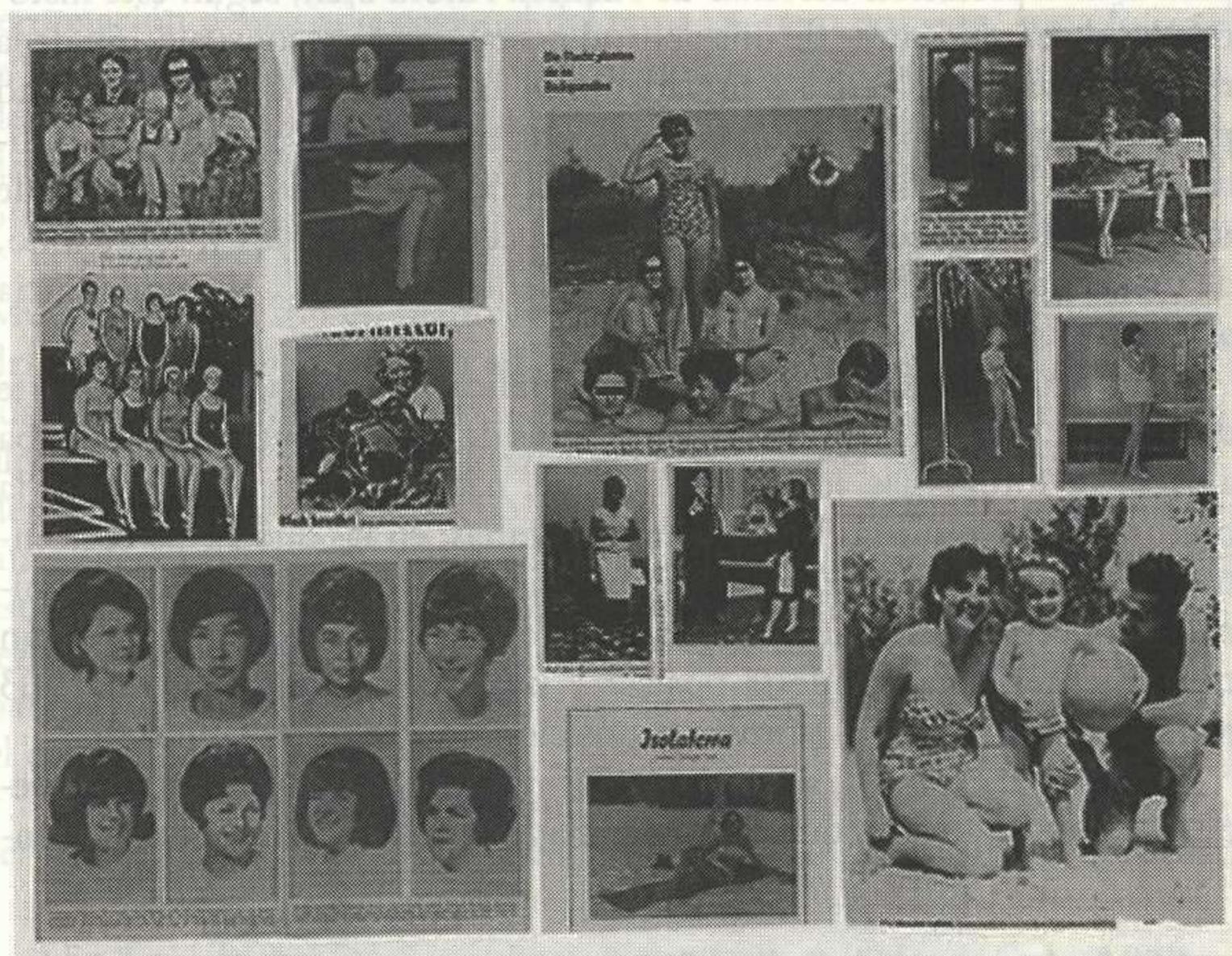
Ch. Boltanski, *Relicario*, 1990.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

Gerhard Richter es el artista que con más sutileza ha utilizado algunas de estas estrategias. Su obra compleja y múltiple, que oscila del cuadro abstracto a la fotopintura, de la escultura a los cuadros monocromos y que llega hasta la realización de una vidriera en la catedral de Colonia, así como sus declaraciones a veces contradictorias, hacen difícil apreciar en todas sus dimensiones su creación y el valor de su obra.

Desde 1961 Gerhard Richter empezó a recopilar fotos, dibujos, textos y documentos en lo que él denominó *Atlas*. Cabe recordar que ya en 1925 el erudito Aby Warburg había iniciado en Alemania la recopilación de su obra monumental *Mnemosyne Atlas*, en la que intentaba rastrear las diferentes formas de la memoria colectiva. El objetivo que se propuso con este ejercicio de recolección era reunir en su *Atlas* todos los documentos, fotografías, textos, etc. que permitieran reconstruir los orígenes del pensamiento humanista y analizar su recorrido hasta nuestros días.

El *Atlas* que inició Richter poco después de huir de Alemania Oriental en los años sesenta ni es un diario propiamente dicho, ni un cuaderno de artista, sino principalmente un archivo con más de 5000 entradas or-



Gerhard Richter, *Atlas: Panel 8*, 1962.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

denadas por temas y años. Estas imágenes dejan ver muchas veces el origen o el documento de base del que parten algunas de sus obras pictóricas; otras no: son simples documentos o fotos de aficionado, de familia, etc. Como Aby Warburg, Richter ordena su material según un sistema tradicional de planchas o paneles en los que, siguiendo una retícula más o menos constante, pega las diferentes entradas: documentos, recortes de periódicos, fotos, esquemas para una exposición o simples dibujos.

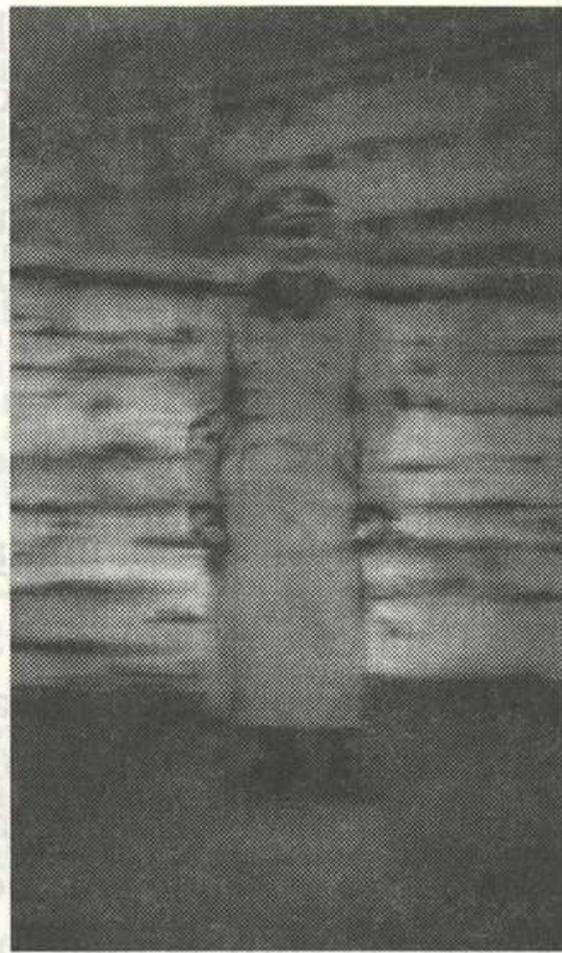
A primera vista parece la colección de fotos y recuerdos de alguien que se ha visto obligado a separarse de su medio familiar y quiere reconstruir ese pasado del que se le acaba de privar. Pero el *Atlas* de Richter no se limita a este carácter autobiográfico. El historiador de arte Buchloh lo pone en relación con la represión de la memoria colectiva en la Alemania traumatizada de la postguerra, así como con la presencia generalizada y acelerada de la fotografía y de los medios audiovisuales en la sociedad de consumo de masas de los años sesenta y setenta. Ambos vínculos, el de la memoria colectiva reprimida y el de la apelación constante a la imagen fotográfica en los medios de comunicación, serían las claves para la interpretación del *Atlas* de Richter. Ahora bien, según este historiador, el *Atlas* no surge de una actitud nostálgica de reconstrucción de la memoria, ya sea colectiva o privada, ni de la búsqueda de una identidad perdida, sino más bien de un empeño por encontrar la banalidad e indiferencia de las cosas gracias a la acumulación y saturación desmedida de imágenes. En este sentido, Richter estaría cerca del pop art y, sobre todo, de una actitud duchampiana profundamente antiestética de indiferencia ante cualquier forma, estilo o contenido.

Esta acumulación de imágenes fotográficas, de búsqueda indiferente de lo banal, está unida en Richter a la crisis de la representación. «Pintaba a partir de fotografías, justo para no tener nada que ver con el 'arte de la pintura'»<sup>4</sup>. Las pinturas basadas en fotografías, en las que podía concentrarse en la imagen misma, sin apuntar a otros contenidos o a determinadas concepciones o ideologías en las que sustentarse, constituían, según creía Richter, una respuesta posible y una cierta liberación. En 1963 realizó en Dusseldorf la primera exposición de este tipo de pintura.

Cuando él explicaba su recurso a la fotografía en sus fotopinturas, declaraba, por una parte, que «la fotografía te impide estilizar... dar una in-

---

<sup>4</sup> En An interview with Gerhard Richter (1986) en *Gerhard Richter*, Cambridge, October Files, MIT Press, 2009, p. 8.



Gerhard Richter, *Tío Rudy*, 1965.

interpretación demasiado personal del tema...», pero por otra, «una foto ya es un pequeño cuadro, aunque todavía no lo es del todo...eso te impulsa a desear transformarla definitivamente en un cuadro»<sup>5</sup>. La imagen fotográfica desborda vida, tiene un poder latente en sí misma y es este poder el que la pintura puede captar y terminar realizando con sus propios medios.

Las fotor pinturas de Richter son pinturas que se basan en fotografías. Muchas de ellas son en blanco y negro, aunque no todas. Se distinguen del fotorrealismo americano en que, en general, muestran la imagen difusa, como desenfocada, sin esa exactitud y brillo que hacían tan irreales algunas producciones de Richard Estes y de otros pintores estadounidenses. Las obras de Richter ponen al espectador a distancia, exigiéndole un esfuerzo de enfoque y de reconstrucción de la imagen. Muchas de estas pinturas son de temas banales: paisajes marinos, montañas, naturalezas muertas, fotos familiares, edificios, animales, etc. Algunas, sin embargo, parecen traicionar ese anhelo de indiferencia duchampiana ante el contenido que muestran.

La obra *Tío Rudy*, de 1965, que se basa en la foto de un tío de Richter en uniforme de la Wehrmacht, muestra a un joven oficial con una

<sup>5</sup> En Buchloh, B.H.D. y otros, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, MACBA, Barcelona 1999, p. 173.

aparente ingenuidad, sonriente y afable. Aunque la imagen es totalmente inocente, el uniforme del protagonista no deja de sugerir recuerdos de esa Alemania cuya memoria se intentaba entonces olvidar.

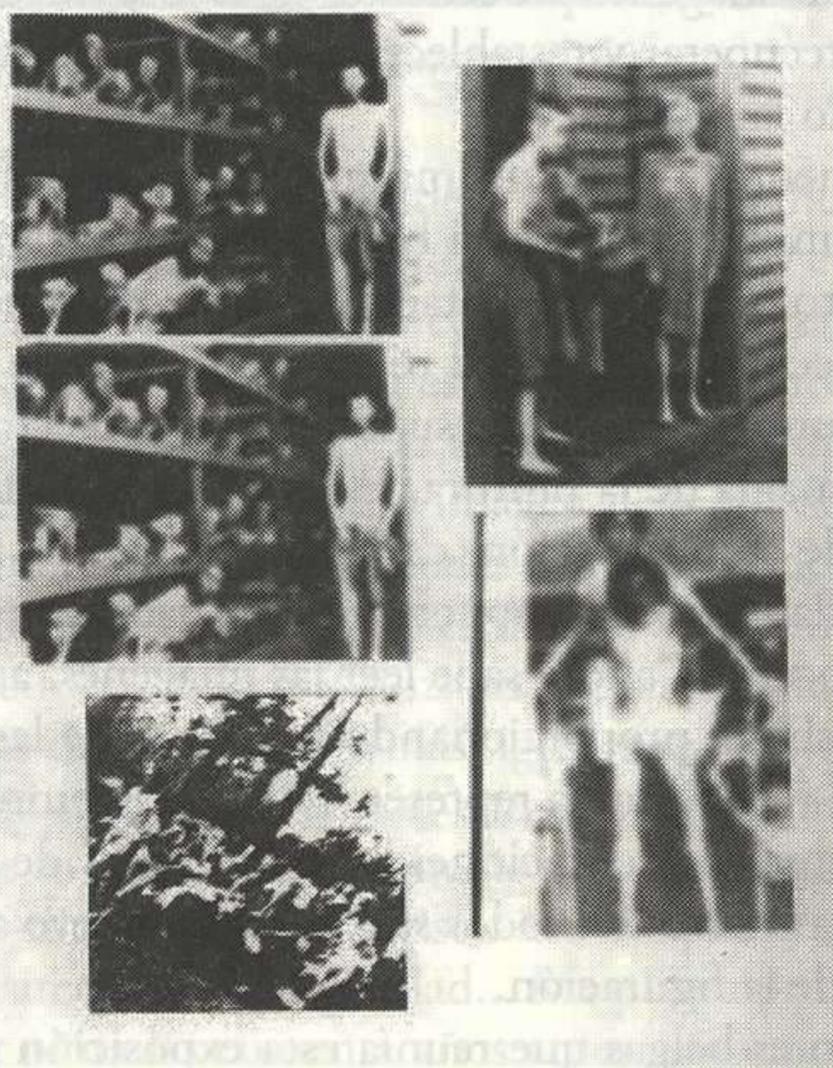
En 1988, cuando dominaban en su obra los cuadros abstractos, pintó la serie *18 de Octubre de 1977*, consistente en quince pinturas en la que se rememoraban los hechos traumáticos que habían ocurrido 10 años antes. El 18 de octubre de 1977 tres miembros de la banda Baader-Meinhof, un grupo de izquierda terrorista alemán, fueron hallados muertos en prisión; aunque la policía habló de suicidio, en la opinión pública nunca se desvaneció la sospecha de que se había tratado de otra cosa. Estas muertes provocaron un gran escándalo político en Alemania. Se ha dicho que en esta serie Richter ofrece una nueva interpretación de la pintura de historia. El ciclo es un ejercicio de rememoración de ese hecho singular, pero al mismo tiempo una manera de ponerlo a distancia. Gracias a ese modo de pintar difuminado, la pintura gris que se extiende por todas las obras parece que creara una pantalla de separación entre la imagen y el espectador. La representación no es inmediata, sino que aparece mediada por esa capa, exigiendo del espectador un ejercicio de escrutar, de indagar en lo que ve.



Gerhard Richter, *Retrato de una joven (Ulrike Meinhof)*, 1988.

**La balsa de la Medusa**, Segunda época, 1, 2010

Antes, en 1962, Richter había pintado un retrato de Hitler, en un estilo esquemático, en cierto modo pop. Poco después sin embargo lo destruyó. También en su *Atlas* aparecen en los paneles 16 a 20 fotos de campos de concentración, junto a esos paneles figuran otros dedicados a fotos pornográficas, como si hubiera querido mostrar el carácter pornográfico de la crueldad humana. Sin embargo, «no hay pinturas basadas en esas estremecedoras imágenes» de los campos de concentración. Pero el hecho de que en esta serie haya fotografías que están conscientemente desenfocadas y con coloraciones desfiguradoras hace sospechar que Richter realizó ensayos pictóricos sobre estas fotos. «Pero evidentemente» —escribe Armin Zweite— «muy pronto entendió que el horror y el espantoso sufrimiento que muestran las fotografías originales no podían ser sometidos a una manipulación estética orientada a la desindividualización y finalmente a la banalización, si no quería situar frívolamente, al nivel de un juego, la reivindicación moral del arte, que Richter siempre ha subrayado»<sup>6</sup>.



Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 19, 1967.

<sup>6</sup> Idem, p. 210.

La influencia de Gerhard Richter en el arte europeo de las dos últimas décadas se deja rastrear con facilidad. No sólo se ha extendido su uso de la fotografía como base de la obra pictórica, sino también esa manera de pintar difuminada, desenfocada, desvaída. Como simple ejemplo, podemos mencionar la exposición que se ha celebrado este verano en el Museo de Ixelles de Bruselas bajo el título *Fading*. En ella se mostraba la obra de una serie de pintores belgas de fama nacional e internacional que utilizan imágenes procedentes de otros medios: fotografía, prensa, vídeo o televisión, internet o cámaras de seguridad, etc., pero que mediante su manipulación y reconfiguración intentan superar el valor documental de estas imágenes, su valor de archivo, para mostrarnos a través de ellas reconstrucciones más o menos complejas de la realidad.

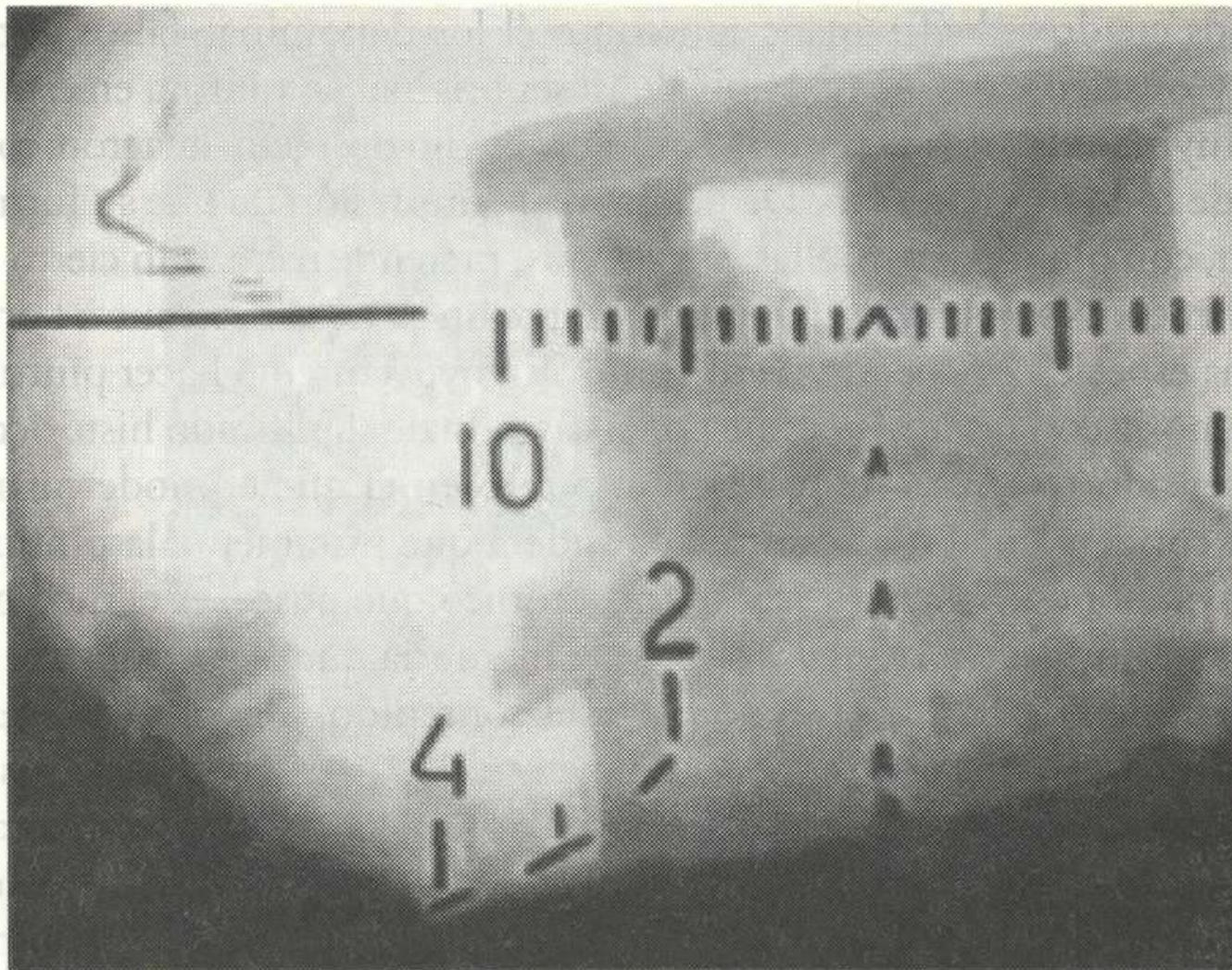
El comisario hablaba de una vuelta a la «modernidad», en el sentido propio de la palabra, es decir no de un postmodernismo, sino de un «neomodernismo», de un retorno –si eso es posible– al punto en el que había comenzado la disolución de la pintura. El archivo, el préstamo de documentos y de imágenes procedentes de fotos, videos, etc. sirve así, en este caso, para recuperar y restablecer ese medio anacrónico en el que se había convertido la pintura.

Ambos elementos –el uso de imágenes ya existentes y la forma de manipularlas, difuminándolas o casi borrándolas– persiguen el mismo objetivo: dejar claro que la representación es una construcción, que no hay una imagen directa de la realidad ni un grado cero de la imagen, como, por lo demás, tampoco es posible suponer ya un espectador ingenuo, embobado por la magia de la pintura. El espectador, rodeado de imágenes de los medios de comunicación, de la publicidad, de un entorno social abarrotado de «flashes» y de «inputs» visuales, hace tiempo que ha perdido esa supuesta inocencia, ahora sabe leer las imágenes, analizarlas y descodificarlas. El archivo, proporcionando imágenes de las fuentes más dispares, sirve para rehabilitar la representación en la pintura. Sabiendo que se trata de «metarrepresentaciones», de imágenes de segundo o tercer grado, la pintura vuelve con todos sus fueros de nuevo al mundo de la representación y de la figuración.

De los pintores belgas que reunía esta exposición me gustaría detenerme en Luc Tuymans, pues probablemente sea el pintor que muestra más claramente la influencia de Richter. Este belga, nacido en 1958 cerca de Amberes, basa sus pinturas sobre imágenes procedentes de otros medios. Si Richter utilizaba la fotografía como base de sus fotopinturas, Tuy-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010



L. Tuymans, *Sniper*, 2009.

mans utiliza todo tipo de fuentes, desde la cinematográfica hasta internet (*Sniper*, 2009) o las cámaras de seguridad (*Altar*, 2002) e incluso fuentes que podríamos denominar naturales, como la imagen reflejada en un espejo o la imagen de una sombra. En este sentido la pintura de Tuymans es un estudio de las posibilidades de la imagen en el medio pictórico y de la pintura considerada siempre como imagen de segundo grado.

Tuymans también presenta similitudes con Richter desde un punto de vista meramente formal: tiende como el alemán a utilizar imágenes difuminadas, fuera de foco, a veces utilizando redes, pantallas, otras veces simplemente capas de pintura. Además, igual que la vuelta de Richter a la figuración había sido una elección consciente, Tuymans es también muy consciente de su utilización del medio pictórico figurativo. «Cuando empecé a pintar» —dice en una entrevista— «nadie pintaba. Trabajaba con una materia que parecía una antigüedad... Me puse a pintar telas que hubieran podido ser pintadas cuarenta años antes, era una especie de falsificación de mí mismo»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Luc Tuymans, *Doué pour la peinture. Conversation avec Jean-Paul Jungo*, Ginebra, Mamco, 2006, p. 13.

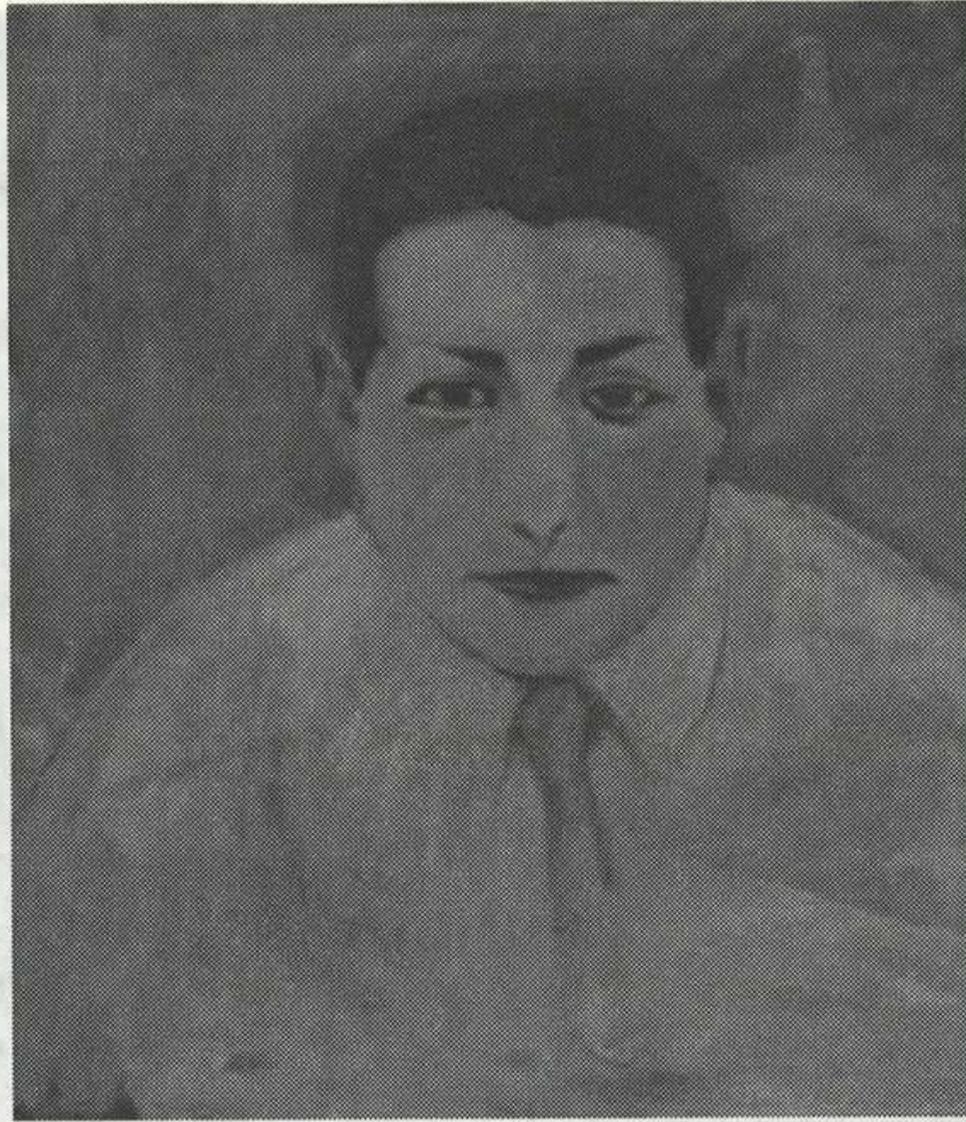
Los cuadros de Tuymans son como él los denomina «falsos auténticos». Consciente de que no se puede ya ser original en pintura en este siglo XXI, Tuymans retoma la pintura como un medio obsoleto, anacrónico, alejado de todo modernismo. De hecho, da la impresión de que su forma de pintar, con pinceladas amplias y sugestivas, pretende recrear un cierto «picturalismo». No se trata, según sus declaraciones, de un «retour à l'ordre», de una especie de neoconservadurismo. Tuymans intenta hacer pintura de la memoria con un medio ya de por sí cargado de significado histórico. En este sentido retoma la pintura en el punto en el que el modernismo la había condenado al ostracismo y considera que justamente la pintura figurativa, por ese carácter pasado y anacrónico que posee, es el medio que mejor se ajusta a esa recuperación de la memoria que él se propone.

También desde el punto de vista del contenido, Tuymans se asemeja a Richter. Igual que éste llevaba a cabo en su *Atlas* y en algunas de sus pinturas un trabajo arqueológico, de indagación en su pasado, como ocurría en su famoso cuadro del tío Rudy de 1965 y después en su serie histórica sobre el 18 de octubre de 1977, Tuymans inaugura en 1978 su pintura de la memoria también con el retrato de un tío suyo. *G. Dam* es una pintura realizada a partir de una acuarela de su tío materno muerto prematuramente y que conservaba su familia. Así se inauguran las series de cuadros sobre la historia y el pasado reciente.

Me gustaría detenerme en tres de estas series. La primera de ellas es la que dedica a la Segunda Guerra Mundial. Frente a Richter y a su renuencia a tratar los horrores del exterminio nazi para no caer en una trivialización de algo tan terrible, Tuymans piensa justamente lo contrario: que hay que pintar estos hechos traumáticos para no dejarlos en el olvido. Aunque él no tenía ninguna experiencia personal que le ligase de alguna manera a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, Tuymans considera que «el tema forma parte de la historia y que no debería ser eliminado de la cultura so pretexto de que el horror es demasiado grande y que por ello sería imposible afrontar efectiva e intelectualmente lo pasado»<sup>8</sup>. Resignarse al fracaso de la imagen sólo ha servido para olvidar más la historia. Tuymans cree que el artista no puede limitarse a una crítica del medio pictórico, ante el fracaso e impotencia de la imagen para plasmar hechos de esa naturaleza. La realidad demanda sus derechos y el

---

<sup>8</sup> Cit. en Reust, H.R., «La recherche: Luc Tuymans 1996-2003», en *Luc Tuymans*, Paris, Phaidon, 2007, p. 166.

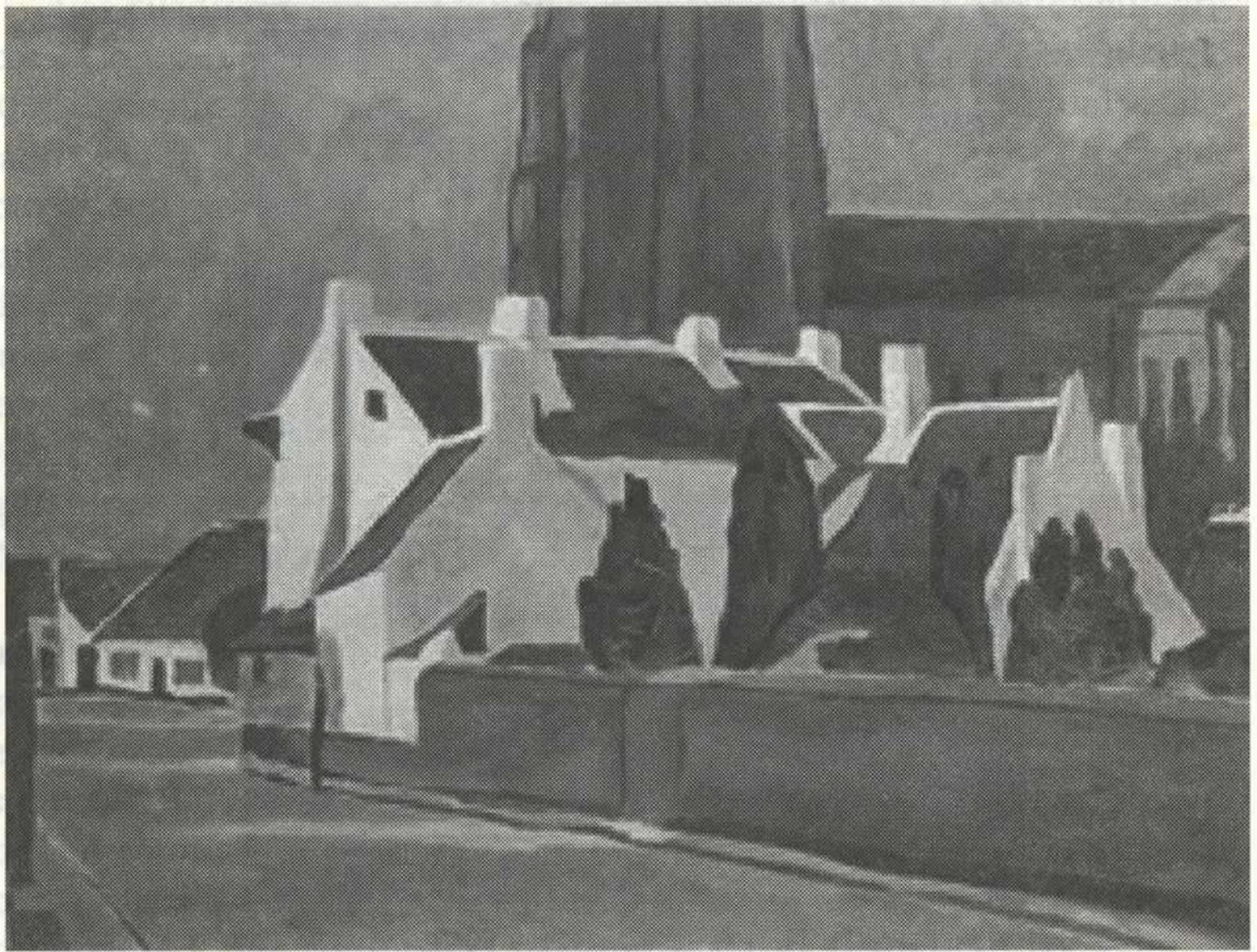


L. Tuymans, *G. Dam*, 1978.

artista tiene que responder a ellos aunque sea a través de un medio que muestra claramente su impotencia, ya que, de lo contrario, no estaríamos sólo ante el fracaso de la imagen pintada, sino, sobre todo, ante el fracaso de la memoria y del pensamiento.

En 1986 Tuymans presentó una exposición en la que la mayoría de los cuadros hacían referencia a los campos de concentración. En 2001 inauguró en Hamburgo una exposición bajo el título *Signal*. El nombre de la muestra y la maqueta del catálogo retomaban el título y la maqueta de una revista que los Nazis distribuían como propaganda en los países aliados. Utilizando material de archivo e incluyendo su pintura entre ese material, Tuymans pretendía, por una parte, actualizar la memoria, renovar lo que hay de esencial y vital en el documento y, al mismo tiempo, situar su trabajo en la historia.

Tuymans ha pintado otras dos series de carácter más político que histórico. En 1995 presentó en Amberes la exposición *Heimat* (Patria), dedicada al nacionalismo flamenco, con obras como *Pueblo flamenco*, pintada a partir de un óleo, o *Bandera*, pintada a partir de la imagen de polaroid de una acuarela. En 2001 presentó en Venecia *Mwana kitoko*



L. Tuymans, *Flemish Village*, 1995.

una exposición dedicada al colonialismo belga y en particular a la relación de Bélgica con el Congo, con cuadros como *Lumumba*, el líder congoleño asesinado, o *Tsjombe* el nombre de un líder de la provincia de Katanga que se supone fue uno de los inductores del asesinato de Lumumba y también uno de los testigos de su perpetración.

Todos estos cuadros y series, que poseen significados muy cargados histórica y políticamente, ilustran la idea de Tuymans de que el significado es más importante que el cuadro. En toda su obra Tuymans intenta romper con la idea de la autonomía de la pintura y del arte. Para él, la pintura está en el mundo y habla del mundo. Por eso, utiliza la pintura de una forma descuidada, torpe, para eliminar de ella cualquier «aura», a fin de que la atención no se dirija al cuadro, sino a su objeto, aunque muchas veces no lo consigue: sus obras son demasiado bellas, sobradas casi siempre de eso que he denominado «picturalismo».

En esta vuelta a la historia y al archivo se descubre en muchos casos una nueva luz, una luz melancólica, en el sentido que Benjamin daba a este término: una forma de ver el mundo a través de una colección de



L. Tuymans, *Tsjombe*, 2000.

fragmentos muertos, cosificados y pétreos, como las ruinas deperdigadas y mudas de una civilización pasada. Esta vuelta de la historia no es exclusiva del arte, sino que se está produciendo en prácticamente todos los campos de nuestra cultura. La memoria histórica ocupa, hoy, las primeras páginas de los periódicos y es objeto de debate no sólo en los medios de comunicación, sino también en las cámaras de representantes, a nivel nacional y local, de todos los países de Europa.

Frente a las triunfalistas proclamas del fin de la historia de los años ochenta, vivimos una época en que las incertidumbres del presente no nos propulsan hacia adelante, sino hacia atrás, como si quisieramos encontrar en el pasado las seguridades o la confianza de las que carecemos en el día a día. Este sentimiento de pérdida y melancolía finisecular ha animado muchas de las exploraciones artísticas y filosóficas de la última década. En este contexto cabe recordar la famosa exposición, celebrada en París en 2005 y comisariada por Jean Clair bajo el título *Melancolía*, en la que se hacía un recorrido de este concepto desde todos los puntos de vista: histórico, psiquiátrico, filosófico y plástico, terminando en un capítulo dedicado a las imágenes actuales de la melancolía.

---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

La forma difuminada de pintar de Richter y Tuymans y de muchos otros pintores parece concordar también con esta proyección del pasado. La memoria se traza de una manera vaga y borrosa y su remontar pasa por mil vericuetos y desvíos antes de que la línea de la historia adquiera cierta nitidez. Como en las pinturas de Richter, todo aparece fuera de foco, y sólo después de un esfuerzo de aproximación y alejamiento, obtiene la imagen perfiles más exactos, aunque nunca llega a desprenderse totalmente de su ambigüedad.

Frente a esta victoria de la historia también se alzan ciertas voces. Paul Ricoeur nos habla de los usos y abusos de la memoria, mencionando al mismo tiempo los usos y abusos del olvido: se puede intentar reprimir la memoria provocando el olvido; se puede intentar manipular la memoria provocando, en este caso, un olvido determinado y parcial; por último, la memoria se puede considerar una obligación, convirtiéndose el ejercicio de conmemoración en un ejercicio de rememoración. El polo opuesto de esta memoria con aspiraciones totalizadoras sería el olvido total, cuya respuesta a nivel personal sería la amnesia, y a nivel social, la amnistía.

En su segunda consideración intempestiva, cuyo título: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, ya es suficientemente significativo, Nietzsche pone en cuestión el valor de la historia y apela a la necesidad de ponerle límites. El siglo XIX, el siglo en el que escribe Nietzsche, se considera el siglo de la historia, un momento marcado por la conciencia histórica y su despliegue en todas las disciplinas científicas. Nietzsche era consciente ya entonces de algunos de los peligros del conocimiento histórico para la vida, por ello en esta intempestiva aduce que la historia tiene un efecto paralizante, que la sobresaturación histórica corresponde a un alma crepuscular, a una especie de ajuste de cuentas y que «*lo ahistórico y lo histórico son en igual medida necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo y de una cultura*»<sup>9</sup>.

No hay memoria sin olvido, ni olvido que no se produzca sobre un fondo de memoria. Ambos son necesarios. Pero quizá haya algo de razón en el diagnóstico de Nietzsche aplicado a nosotros: en cierta medida vivimos, en esta primera década del siglo XIX, un momento de abatimiento crepuscular en el que probablemente no deberíamos autocomplacernos por mucho tiempo.

---

<sup>9</sup> Nietzsche, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 45.