

# LA ESTÉTICA DE ARCHIVO EN EL ATLAS DE GERHARD RICHTER: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA SIN HORIZONTE DE ESPERA

Víctor Murillo Ligorred

Universidad de Zaragoza

vml@unizar.es

Recibido: 02/03/2018 | Aceptado: 25/09/2018

doi:10.30827/sobre.v5i0.7190

## THE AESTHETICS OF ARCHIVE IN GERHARD RICHTER'S ATLAS: THE ARTISTIC PRACTICE WITHOUT AN HORIZON OF WAITING

**ABSTRACT:** The present article approaches the Atlas of photographs, collages and sketches of Gerhard Richter from the logics of archival aesthetics. For this, the tradition of the atlases is studied in its documentary aspect and how its artistic production has to do with the multiplicity of readings, discontinuities and fragments of the society of its time. Then the Richter Atlas is analyzed as a file, in a broad sense, as well as the functions it develops from this understanding. In the third place, the discourse focuses on the bilderatlas Mnemosyne by Aby Warburg and the connection established between it and that of Richter, with its similarities and differences. To, finally, reflect in iconic terms, on the very nature of the atlas as a mnemonic archive. A documentary work about the iconic that forces the gaze of those who contemplate it and immerses it in the infinity of its multiple readings.

**KEYWORDS:** atlas, archive, aesthetic, Gerhard Richter, mnemonic

**RESUMEN:** El presente artículo aborda el *Atlas de fotografías, collages y bocetos* de Gerhard Richter desde las lógicas de la estética de archivo. Para ello, se estudia la tradición de los atlas en su vertiente documental y cómo su producción artística tiene que ver con la multiplicidad de lecturas, de discontinuidades y fragmentos de la sociedad de su tiempo. Después se analiza el *Atlas* de Richter en tanto que archivo, en sentido amplio, así como las funciones que desarrolla desde este entendimiento. En tercer lugar, se centra el discurso en el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg y la conexión que se establece entre éste y el de Richter, con sus semejanzas y diferencias. Para, en último lugar, reflexionar en términos icónicos sobre la propia naturaleza del atlas como archivo mnemónico: una obra documental sobre lo icónico que fuerza la mirada de quien la contempla y lo sumerge en la infinitud de sus múltiples lecturas.

**PALABRAS CLAVE:** atlas, archivo, estética, Gerhard Richter, mnemónico



## Introducción: sobre la tradición de los atlas

El *Atlas* de Gerhard Richter forma parte de una tradición artística que sitúa en los sesenta, un punto álgido en su producción, donde su principal objetivo era la acumulación y ordenación de ingentes cantidades de documentos (Buchloh, 1999). Guasch (2011:53) sitúa a este modelo de trabajos como archivos que asumen el concepto foucaultiano de la arqueología entendida como momento y genealogía; desde este punto de vista, se desarrollan como la suma de las discontinuidades, ausencias, silencios, rupturas, fisuras y disrupciones en oposición al discurso histórico reafirmado en la noción de discurso continuo. Este tipo de trabajos reclaman un retorno a lo real cercano a las postulaciones lacanianas que confirman la muerte del autor propuesta por Roland Barthes.

El *Atlas* asume, desde este entendimiento, una tensión interna que se sustenta a medio camino entre su estructura rigurosamente formal, frente a las discontinuidades y la dificultad que presentan las estructuras acumulativas a la hora de ser interpretadas. Este proyecto se sitúa en un momento en el que la estética documental estaba en constante desarrollo. En este sentido, Richter no es el único que inicia un proyecto así, ya que es común a otros artistas en aquellos años, como Polke, Boltansky, Baldesary y otros muchos artistas que se interesaron desde un principio por esa estética documental y acumulativa. Todos estos artistas comparten la afición manifiesta por la foto, el aura del documento gráfico familiar y por la estética de la imagen doméstica (Del Río, 2000). Este acercamiento con el proyecto de Richter del atlas no pretende adentrarse en la trama fotográfica, la cual había sido superada a través de otras perspectivas teóricas y prácticas. La cuestión del atlas está incluida con la idea del documento y de su asimilación en forma de mecanismos connotados de la imagen fotográfica con respecto a la sociedad de masas con la que convivía. En esta dinámica en el estudio de los atlas, en el año 2010 se realizó una exposición que recogía la idea de esa documentalidad de las imágenes de la que fue comisario George Didi-Huberman<sup>1</sup>. Ésta había sido concebida para favorecer la comprensión del trabajo de algunos artistas y cómo, ese trabajo, puede considerarse desde un punto de vista de método auténtico. A partir de aquí la visión que pretendía mostrarse era la de un conocimiento transversal y no estandarizado del mundo. En esta exposición no se mostraban las obras, como podía ser el caso de las acuarelas de Paul Klee, sino su modesto herbario y las ideas gráficas o teóricas que brotaron de aquel caldo de cultivo. Tampoco se mostraban los cubos minimalistas de Sol LeWitt, sino sus montajes fotográficos en las paredes de su estudio en Nueva York. Antes que las obras vistas como el resultado final del trabajo, se mostraban los espacios operativos, los procesos y las superficies de realización de los trabajos mismos. Esta relectura constituía una nueva forma de contemplar la visión de la historia en tanto que es contada por las bellas artes, alejada de los esquemas teóricos y estilísticos del academicismo tradicional. La tradición del atlas como ha puesto de manifiesto Didi-Huberman (2002:76) está vigente todavía hoy en día en

el arte contemporáneo en una de esas máximas de conceptos revisables y de eterno retorno de las problemáticas no resueltas de la modernidad.

En el presente texto, el proyecto de *Atlas de fotografías, collages y bocetos* de Gerhard Richter se entiende en los cauces de una lógica de «acumulación de géneros visuales y de imágenes que una estructura de archivo de marco ilimitado permite redistribuir y reorganizar en el interior de una obra que en los primeros paneles obedecía a un valor sentimental vinculado tanto a historias familiares como sociales y políticas» (Guasch, 2011:53): una suerte de macro proyecto de archivo iniciado en 1962 y activo como *work in progress* hasta la actualidad de nuestros días. Este trabajo serial y acumulativo se inicia desde la tradición del *ready-made*, seleccionando documentos encontrados de archivos familiares, policiales, de ámbitos públicos y privados. La obra se constituye por fragmentaciones y discontinuidades que permiten establecer distintos e innumerables niveles de lectura, bien por afinidades o bien por rupturas epistemológicas, que arrojan nuevos significados sobre las propias imágenes y la forma de relacionarlas entre sí: un archivo de la memoria de la segunda mitad del siglo XX.

## El *Atlas* de Gerhard Richter: un archivo sin horizonte de espera

En su descripción formal, el *Atlas* muestra una estructura compositiva diseñada sobre paneles de madera de unos determinados formatos, regulares y estandarizados por el propio Richter, que se han mantenido en el tiempo. La grandiosidad, la elocuencia y la monumentalidad están presentes a la hora de elaborar esta obra y, como señala Dorothea Dietrich (1996), se plantea un aspecto modular que sugiere la ampliación indefinida de la serie, circunstancia que se advierte en el trabajo del artista durante los últimos más de cuarenta años. Su estructura en paneles es de clara predominancia horizontal y, hasta el año 1996, el artista utilizó sólo tres medidas únicas de paneles<sup>2</sup>. En sus primeras ediciones expositivas, los paneles aparecían sin una denominación determinada, sin ningún tipo de máscara o título. En las dos últimas ocasiones que ha sido mostrado, aparecen unas tablas adicionales en las que se añaden los títulos y los años de realización de las obras. Además de esto último, en las dos últimas exposiciones del *Atlas* aparecen otras numeraciones y otros órdenes correspondientes a los anteriores sistemas de ordenación que se habían aplicado a la obra en las exposiciones anteriores. Si se analiza el número de documentos que aparecen en los distintos paneles, tampoco se encuentra un denominador común. Los paneles pueden aparecer con tan solo un documento, como contener hasta cuarenta y cuatro documentos. Las imágenes por lo general se muestran agrupadas en número par y en muchos paneles se repite la cifra de cuatro y diez. Otro aspecto a tener en cuenta en la estructura formal de la obra es que se repite el uso continuado de una retícula. Este sistema es

<sup>2</sup> En el estudio de los paneles se observa que, hasta esa fecha de 1996, todos los paneles correspondían a las siguientes medidas: 51,7 x 66,7 cm (esta medida aparecía colocada tanto vertical como horizontalmente); 36,7 x 51,7 cm (ídem); 51,7 x 73,5 cm (horizontales). A partir de 1997 Richter introduce seis nuevas medidas: 51,7 x 71 cm (en horizontal y vertical); 50 x 35 cm (siempre en vertical); 50 x 65 cm (siempre en horizontal); 50 x 72 cm (en horizontal y vertical); 51 x 85 cm (siempre en horizontal); 56,2 x 73 cm (en horizontal y vertical).

<sup>1</sup> Exposición: «Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?». Comisario: George Didi-Huberman. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011.

muy utilizado en estos sistemas de archivo. Como afirma David Company (2003) el uso generalizado de la cuadrícula puede deberse al aplanamiento ejercido sobre la pintura y el énfasis de las estructuras constructivas.

### El *Atlas* en tanto que estética de archivo

El *Atlas* de Richter parece seguir una estética denominada como estética de archivo, acuñada ésta por Buchloh a propósito del *Atlas* de Gerhard Richter. La estética de archivo la define este teórico como una idea de proyectos acumulativos en la que los artistas, en este caso Richter, se adentran en la acumulación de fotografía no ya con el aura propia de la imagen instantánea, sino prestando atención a esos mecanismos de la propia imagen como documentos. Richter, al igual que Polke, Boltansky o Baldessari, comparte la atracción por la foto fallida, la imagen degradada (Del Río, 2000) y la imagen íntima de los álbumes familiares; en otros términos, fotografías *amateurs* que, sin embargo, no poseen ningún artificio y son imperfectas en la mayoría de casos. Estas imágenes contenidas en el *Atlas* tienen mucho que ver con los invisibles pero eficaces mecanismos de connotación de la imagen a través de los medios de comunicación de masas. Como señala Del Río (2000), Richter entraría a formar parte de esa estética de artista-archivero tan en boga en los años sesenta. Estos proyectos se enmarcarían dentro de la estética pop de los años sesenta.

El tratamiento de las imágenes –sostiene Guasch (2011)– no ya como fotografías en cuanto a género sino en cuanto a documentos gráficos le permite entrar dentro de los cauces de la estética del archivo. Sea de esta manera el tema de la muerte, la exposición de la realidad en múltiples situaciones y el mapeado sociológico que plantea le pueden conferir esta categoría puesto que son tratadas como apunta Del Río (2000) a pertenecer a la idea del documento y con los invisibles, pero eficaces mecanismos de connotación de la imagen fotográfica a través de los medios de masas.

### Principales funciones del *Atlas*

A lo largo de las páginas de los apartados hemos atendido a las distintas naturalezas del *Atlas* de Richter desde diferentes posturas y distintos enfoques en el análisis. Se ha estudiado su temática, su composición, su homogenización, su temporalidad sus distintos mecanismos de crítica, su sustento o apoyo para su producción pictórica, pero todavía no se ha abordado el hecho de que tenga una función como tal. El hecho de que no se haya abordado esta situación es debido a la complejidad por ofrecer un significado coherente, único y razonado a dicho proyecto. Parece haber una imposibilidad para alcanzar una respuesta unánime del proyecto, lo que posibilita la interpretación de una serie de funciones o situaciones que se contemplan en las imágenes y en los paneles.

En dicho repertorio de imágenes y paneles no parece haber una causa-efecto única y prioritaria, sino que, por el contrario, en la obra nos encontramos con diversas temáticas y registros o estrategias que nos dan cuenta de los diferentes significados de lectura y distintas funciones del proyecto. Para referirnos a esas funciones debemos remitirnos a ciertos apartados explicados anteriormente

y reflexionar sobre ellos. Sin embargo, antes de comenzar con las diferentes funciones del *Atlas* debemos establecer una consideración previa de la obra misma que ayudará a esclarecer los significados de la obra. Esta consideración estriba en situar a ella como obra autónoma e inacabada (cada vez que se ha expuesto como instalación o catálogo); o bien si nos referimos a ella como una obra documental archivística que recoge, por ejemplo, los soportes sobre los cuales se han sustentado las diferentes etapas de la obra de este autor. Y de ahí que no deba de tomarse como una obra total y completa sino parcialidades de la misma que sirven a otros propósitos (Guasch, 2011:55).

Por tanto, la primera función del *Atlas*, como obra total e inacabada responde a la función de archivo, puesto que contiene un repertorio de imágenes, además de otros documentos de muy variada y distinta procedencia. Su propia estructura formal, ordenada, clasificada y montada en un determinado orden y regularidad así nos lo indica. Por tanto, esta clasificación del *Atlas* en tanto que proyecto ordenado atendería a ese carácter archivístico que señalamos (Bauzá Bardelli, 2012:33).

También hemos señalado que el *Atlas* para Richter es una herramienta en la que apoyarse para extraer imágenes para su pintura. Lo cual es muy cierto si atendemos a la obra pictórica así como a lo que aparece en algunos paneles del *Atlas* o, más concretamente, a algunas fotografías de esos paneles. En esta teoría destacamos las fotografías en blanco y negro que sirvieron como modelo de las grisallas de los años sesenta y setenta. Se trata, por tanto, de una obra que tiene que ver con una intimidad del documento fotográfico en su forma originaria y que sirve al propio artista para establecer una primera relación entre las fotografías y sus pinturas hechas a partir de las mismas. Por tanto, esa sería una de sus principales funciones también, actuar como cajón de sastre donde buscar motivos para pintar. Pero no solo es cierto esto, sino también lo es que exista en el mismo una experiencia personal: una conexión con el pasado y con el devenir del tiempo que puede funcionar como una vitrina de la memoria (Sales Andrés, 2003). La experiencia personal a través de ese carácter mnemónico de los recuerdos y de la experiencia de la muerte a través de las imágenes de los paneles supone para el autor algo más que un archivo familiar. Puede que contenga cierta familiaridad y queden constatados algunos aspectos personales, pero también hay una vitrina de la memoria colectiva, un pasado común y una historia extensiva a muchas familias alemanas. Cuando nos enfrentamos con un archivo familiar como pueda ser el de Richter, en este caso, también la lógica de archivo se impone al respecto; desde su apertura de utilidades, el archivo se encuentra siempre entre el uso privado y el uso público. Con el tiempo, las imágenes privadas del propio Richter han pasado de ser del ámbito privado y personal a una dimensión pública y colectiva, poniendo en evidencia ese carácter móvil de todo documento archivístico.

También otra de sus funciones pueda ser la exposición de una particular relación del artista con la muerte, la aniquilación y el sufrimiento a través del dolor. Las imágenes de los campos de concentración, las calaveras, la serie *18. Oktober 1977*, las enfermeras, su tío Rudi, los funerales, los leones y los turistas, los bombarderos... No es menos cierto que esta

relación con el dolor está presente a lo largo de los casi cincuenta años de acumulación, ordenación y edición; y que el archivo tiene mucho que ver con esa idea de muerte y dolor a través de la literalidad de lo mostrado por la imagen.

Parece que, a tenor de lo expuesto, sea difícil encontrar una sola significación homogénea, coherente y unaria por no decir imposible. Pero más allá de encontrar una sola función o significado, la idea de Richter se nos desvela en ofrecer múltiples lecturas y, con ello, enriquecer tanto la obra como la recepción. Puede que el *Atlas* tenga una serie de lecturas intencionadas y programáticas, al igual que sucedía con *Ra-yuela*, de Cortázar (2008), o no tenga que ver nada con esto. Cabe la posibilidad de que verdaderamente lo que explique el *Atlas* fuese, como señalaba Batjijn (1994), «la reconstrucción de un presente de fragmentos que va abriéndose hacia su opción más intemporal, sin sentidos predeterminados, sin mensajes codificados ni establecidos o un destino que aguardar pasivamente con una confiada actitud y una «fe» ciega» (p.64).

### **Del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg al *Atlas de fotografías, collages y bocetos* de Gerhard Richter**

Existen diversas teorías de algunos autores que afirman que el proyecto archivístico del *Atlas* de Gerhard Richter contiene una intencionalidad última más profunda. Más allá de lo establecido en torno a lo inventarial o lo archivístico, se encuentra muy relacionado este trabajo con el término «atlas» en su contexto originario. En el origen de la tradición de estos tipos de documentos gráficos u obras de gran envergadura documental en relación con el documento fotográfico. Un posible antecedente en su intimidad se encuentra en la obra del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Por tanto, desde este prisma el *Atlas de fotografías, collages y bocetos* de Gerhard Richter sería su legítimo heredero, como estudiaremos a continuación.

El *Atlas Mnemosyne*, en su texto originario introductorio al documento, escrito por el propio Warburg, cuenta su presentación con esta obra de la siguiente manera: «Mnemosyne [...] quiere ser sobre todo un inventario de pre-formaciones documentables, las cuales hayan planteado a los artistas el problema del rechazo o de la asimilación de esta opresiva masa de impresiones» (Warburg, 2010:17). Desde esta óptica el propio Warburg asumió una tarea hasta el momento sin precedentes en la que trató de evidenciar las huellas de las imágenes clásicas en el mundo moderno y cómo esas imágenes primigenias habían pervivido en las manifestaciones artísticas occidentales. Didi-Huberman (2001) lo señala así en su obra: «esta gestualidad heredada del mundo clásico, presente de manera ininterrumpida sobre todo en el ámbito de la expresión pictórica y plástica de las emociones». La obra de Warburg se gestó como el resultado de una selección, acumulación y reordenación<sup>3</sup> de fotografías

<sup>3</sup> La actual obra de Warburg de *Mnemosyne* obedece a una ordenación no realizada por el historiador. Sus discípulos Gombrich y Bing en el año 1937 se encargaron de la tarea de reordenar los documentos siguiendo las directrices de su mentor. Por tanto, se puede afirmar que el *Mnemosyne* se gestó desde su inicio de forma progresiva, acumulativa y no definitiva (*work in progress*), con constantes ajustes en su reordenación y configuración hasta llegar a su versión definitiva. Warburg murió en 1929 y la reordenación definitiva es de 1937, por tanto, la versión que conocemos es la ofrecida por Gombrich y Bing.

que se contaban por centenares, en la que como apuntaba Didi-Huberman se trataba de establecer una conexión entre la expresión artística antigua en sus formas plásticas y las nuevas fórmulas contemporáneas, dando lugar a una relación del imaginario antiguo con el actual de principios de siglo XX.

Por tanto, el hecho de no pertenecer a los territorios del arte en ninguna de sus formas le confiere un *statu quo* de atlas en tanto que archivo y sólo eso. Warburg elaboró un *Bilderatlas* en el que desarrolló un discurso visual plasmando sus planteamientos historicistas y no centrándose en ningún momento en concepciones artísticas. A diferencia de otros proyectos posteriores esta cualidad del proyecto de *Mnemosyne* lo diferencia del resto dado que su intencionalidad no fue en ningún caso ser obra de arte o herramienta artística de ninguna clase o tipo. A pesar de que Gombrich (1992) afirmase que el proyecto podía tener ciertas afinidades con el *collage* y los montajes dadaístas (Buchloh, 1994) la intencionalidad de Warburg remite única y exclusivamente a un mapeado sociológico de la época en la que se gestó; un *Bilderatlas* en el que reflejar las imágenes de sus planteamientos teóricos como historiador.

Así, lo que nos encontramos en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg es un archivo con un compendio de más de un millar de fotografías en el momento de su muerte. Warburg suscribió un proyecto psichistórico en el que el eje vertebrador de tal programa debía hacer realidad la interpretación materialista de la memoria social, por medio de las reproducciones fotográficas del amplio espectro representacional. Warburg estaba empapado en un entusiasmo por la imagen dentro de la corriente del paradigma positivista y de la fotografía más concretamente (Buchloh, 1998). Warburg adaptó en su *Mnemosyne* la tradición de los atlas ilustrados, como el *Atlas* de Lübke (1864), y de otras obras científicas anteriores (Bauzá Bardelli, 2012).

### **Similitudes y diferencias entre el *Atlas* de Warburg y el de Richter**

Es cierto que el *Atlas* de Richter y el *Mnemosyne* de Warburg siguen una estética de archivo en la que convergen en determinado modo. Quizá sean más las diferencias que las similitudes, pero parece haber una serie de convergencias comunes en los dos proyectos a través de las cuales podemos deducir que la obra de Richter pueda ser en cierto modo heredera de la tradición de Warburg. El *Atlas* de Richter en este sentido se adapta más a la estructura de la obra de Warburg que a ninguna otra obra precedente como puedan ser los paneles didácticos de Malévich y el *Samme-album* de Höch (Buchloh, 1994), por citar dos ejemplos.

Como primera apreciación o aproximación a esta convergencia se observa que los dos obedecen a esa estética de archivo, estribando su efectividad en una aparente lógica administrativa y burocrática en la que existen una serie de posibles lecturas paralelas o alternativas frente al shock de imagen única y mensaje unario propuesto por la estética dadaísta y el surrealismo. Si bien es cierto esto, también es cierto que tanto Warburg como Richter muestran un interés por las escenas populares y cotidianas. En el caso de Warburg, se observa una tendencia clara hacia las artes

y oficios, y en el caso de Richter, existe una predominancia de fotografías de escenas cotidianas y populares. Buchloh (1994:13) explica que en Richter «la fotografía y más concretamente la suma de las fotografías anónimas sobre la cotidianidad –fotos *amateur* o de reportaje– serán más útiles en tanto que diccionario de la cultura visual, o incluso mejor, de una historia colectiva de la percepción». Por su parte, Didi-Huberman (2002) apunta a la existencia de la convicción en la obra de Warburg de formas culturales populares como depositarias más claras de las supervivencias.

Otro aspecto en la convergencia común es la pertenencia a un momento que sacudió a los dos personajes. El nazismo sucede en los años en los que Warburg gestaba este proyecto y sobre ciertos aspectos del nazismo y de su imbricación en la sociedad alemana que es, en parte, un tema recurrente sobre el que reflexiona y trata la obra de Richter. También podemos asumir que en Richter además del hito del nazismo existe el hito del consumismo capitalista. Sea en uno o en otro, la sociedad se vio altamente amenazada por dos hechos tan espectaculares como fueron la escala del nazismo o la del consumismo capitalista. Estos dos momentos del siglo XX se encontrarían situados en los extremos opuestos del proceso histórico liquidador de la modernidad (Buchloh, 1994).

Otro tema a destacar entre estas dos obras es la evidencia de que comparten una concepción expositiva y, a través de ella, establecer un discurso, o crítico o descriptivo, en torno a la propia historia en imágenes. Tanto en la obra de Warburg como en la de Richter, la fotografía actúa como eje hegemónico que da cuerpo a la obra en conjunto. Las dos obras son expuestas para su contemplación y análisis en sus respectivos paneles. Así, el *Atlas* de Warburg se concibió como un complemento a sus conferencias, mientras que en la obra de Richter no se encuentra ese carácter didáctico que sucede en el anterior. En Richter parece no haber un hilo conductor en este sentido, no pretendiendo explicar ni descifrar nada a este respecto. Quizá Richter esté en esa máxima benjaminiana que Buchloh (1994) señala de «no tengo nada que decir, sólo mostrar». En este sentido, el acto expositivo es asumido como parte inexorable de una devaluación paulatina de la experiencia.

En el *Mnemosyne* hay una existencia de imágenes que se articulan en la supervivencia de la gestualidad clásica de las representaciones de la vida en movimiento en la Europa moderna. En cambio, en el *Atlas* de Richter no se articula ni vertebrata el proyecto bajo ningún eje principal; a pesar de que coexistan imágenes y escenas en torno al tema de la muerte, la memoria o temas triviales como los álbumes familiares, no puede establecerse un dogma en las temáticas dentro del *Atlas* (Bauzá Bardelli, 2012). El *Atlas* de Richter, en estos términos entendido, debe considerarse un auténtico archivo que abarca casi medio siglo y aglutina en él la diversidad de temáticas, técnicas e intenciones señaladas, y otras todavía no resueltas. Temas tan importantes como la memoria, la muerte, la intimidad de la sociedad alemana con el nazismo, la pornografía, los campos de concentración, las cartas de colores, las fotos triviales, recortes de periódicos, imágenes de archivos policiales, los Baader-Meinhof..., traen al frente una lógica acumulativa que se distancia de una finitud programada. La serialidad

de lo presentado muestra una intención última de querer concentrar el pulso de una sociedad, gestado en tiempo real, con una clara ilusión de encapsular aquellos aspectos que llaman la atención del artista.

### Vigencia del *Atlas* en el siglo XXI: sociedades de imágenes y prácticas artísticas

En la actualidad, el *Atlas* de Richter, en términos de archivo, es un referente que se ha anticipado a los tiempos actuales, un precursor de la esfera contemporánea. Las redes sociales, entendidas como archivos mnemónicos individuales y de colectividades, se desarrollan en una lógica cercana a la del propio *Atlas* de Richter. La fragmentación, las discontinuidades, la heterogeneidad de contenidos, pero con un nexo común como son los visuales, concentran el pulso de una vivencia en tiempo real. En la época en la que Richter comienza a realizar su proyecto acumulativo, la democratización del arte y el uso de la cámara fotográfica en el ámbito doméstico estaban asentados en las sociedades modernas. Este hecho, y observado desde la perspectiva de la organización del propio *Atlas* en tanto que archivo, se desvela como la antesala de una superproducción de imágenes, la mayoría de ellas irrelevantes, gestionadas a través de los entornos digitales. Las redes sociales traen al frente una lectura centrada en un uso exacerbado de la proliferación de los nuevos soportes de creación de imágenes, sin ningún tipo de reflexión acerca de su propio fenómeno. Algo común a todo ello es la construcción de un discurso icónico temporal que, *a priori*, no puede ser alterado por los usuarios. No importa la heterogeneidad de los temas, retratos, paisajes, fiestas, activismos, apariencia de felicidad, conflictos, sexualidad, todo es ordenado por una lógica temporal, del mismo modo que sucede en el *Atlas* de Richter.

Incluso las temáticas presentadas en el *Atlas* son las que hoy en día podemos encontrar en el universo de las redes sociales. El artista únicamente sigue una ordenación de la temporalidad de los motivos que utiliza, con el fin de construir un relato que siga a la historia. Los medios de comunicación de masas también siguen esta fragmentación. Las noticias se suceden unas tras otras, las agencias de medios superponen unas sobre otras, creando un tejido informacional que, visto en conjunto y con distancia suficiente, producen un *shock* en quien las mira. Sucede un desconcierto parecido al expuesto por Richter. Comprendemos cada imagen, cada noticia, todas por separado, pero somos incapaces de encontrar un hilo argumental que las recompongan en un todo, en una proposición lógica que arroje una visión de conjunto. Los procesos acumulativos en la gestión de los contenidos visuales son una estrategia de trabajo actual que sigue la estela del proyecto richteriano, así como de aquellos que en los sesenta fundaron esta estética archivística. Pero también, los paradigmas detectivescos y las imágenes parciales sustentan este nuevo proceder en imágenes sin ningún horizonte de espera. No hay un fin concreto, no existe una última imagen de la serie, su estructura es abierta, igual que sucede con el *Atlas de fotografía*. Por ello, que la actualidad del *Atlas* sea una necesidad en el momento presente que reivindica en nuestra sociedad una profunda reflexión en términos icónicos acerca de las determinaciones epistémicas de las imágenes y nuestra relación con ellas.

En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas dentro de este contexto pueden desarrollarse en un prolífico campo de pruebas desde la interrupción y la repetición que posibilita el montaje. Igualmente, Agamben señala que trabajar con imágenes fotográficas tiene una importancia fundamental, porque permite «proyectar la potencia y la posibilidad hacia lo que por definición es imposible, hacia el pasado» (Agamben, 2001:106). Las imágenes se sitúan en una zona entre lo verdadero y lo falso, pudiendo a través del archivo, en tanto que repetición e interrupción, incidir en la narratividad de las imágenes, forzando un tipo de discurso siempre en conexión con la memoria. Los sistemas de producción artística desde esta óptica dialogan entre su visión del mundo y las posibilidades del arte en un continuo ejercicio mnemónico. La configuración del archivo desde el montaje y producción, tal como señala Didi-Huberman, se sitúa en «la acción de la disolución previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural» (Didi-Huberman, 2005:150).

### Conclusiones

El proyecto enciclopédico de Richter cumple, como se ha visto, la función de atlas solamente en algunos aspectos. De una parte, sí ofrece unas visiones del mundo y muestra un contenido parcial del mismo, pero en su conjunto, al no establecerse una lectura continua ni un mensaje descifrado de todo el compendio de documentos dispuesto en paneles, carece de una lectura comprensiva y global. Como advierte Zweite (1999), si lo que el *Atlas*, en tanto que atlas, pretende reivindicar es la representación de un todo como repertorio de los motivos ordenados y clasificados para mantenerlo disponible, se nos muestra desde esta concepción como una obra sesgada y, por ello, condicionada. Desde esta perspectiva en la recepción, el *Atlas* de Richter se nos muestra como un compendio heterogéneo y disperso, carente de definición, como sucede, en caso contrario, con el *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Por ello, que se defina desde sus discontinuidades y carácter fragmentario, en lo que Derrida (1997) denomina como archivo y, al mismo tiempo, sin el objetivo de redefinir tal concepto desde la producción y edición artística, se sumerge en una historiografía, un anhelo de lo pasado, una documentografía y una arqueología de lo acontecido. Con la singularidad del *shock* que deja en suspenso lo pasado y trae al frente la incertidumbre del porvenir (Derrida, 1997).

A partir de aquí, el *Atlas* como archivo se centra en una obra expresada en la espera sin horizonte de espera, como la impaciencia absoluta de un deseo de memoria, que activa las conciencias desde la parcialidad, el fragmento, el sesgo y la serialidad de lo mostrado. En Richter, la concepción de acumulación, burocracia, edición y, finalmente, exposición actúan como herramientas discursivas vehiculares documentales que conectan con temáticas como la muerte contenida, el nazismo, la política, pero todo ello desde la intimidad con el documento gráfico. Un archivo, con todo lo que este concepto supone, que conecta el pasado reciente con el porvenir a través de lo presente desde el espacio de reflexión privilegiado que ostenta el arte.

Igualmente, presenta una actualidad con la lógica de la revolución digital encaminada hacia los contenidos visuales. Las redes sociales, los medios de producción de imágenes, la proliferación de nuevos soportes digitales traen al frente un discurso en clave acumulativa, en clara lógica con la apariencia del *Atlas* de Richter desde la fragmentación, la discontinuidad, la parcialidad donde no existe una lectura única, sino pequeñas historias a partir de la interrupción de los discursos. Una construcción de la memoria colectiva a partir de la selección individual de cada internauta que aporta una visión parcial de su vivencia, asumiendo una tensión interna a medio camino entre su estructura formal, la que conforman las propias imágenes, con la dificultad derivada que presentan sus estructuras acumulativas en el momento de ser interpretadas.

En este sentido, la producción de esta gran obra de temática dispar, de funciones pretendidas, pero indeterminadas, se sitúa en el centro de una producción monográfica en auge desde los años sesenta y muy identificada con la cuestión de mapeado sociológico que comienza a realizar el arte en esa misma época, y de plena actualidad en la segunda década del siglo XXI por su posibilidad de relectura. Una obra que ha abierto la puerta, junto a otras de su época, a nuevas perspectivas sobre lo icónico, lo documental, lo archivístico y lo historiográfico, pero, como se señala, desde la reflexión en términos icónicos que se hace de todo ello.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2001). Il cinema di Guy Debord. En E.Ghezzi y R.Tu- gliatto. (Eds.), *Guy Debord (contro) il cinema*. Milán: Castoro.
- Batjain, M. (1994). «Autor y héroe en la actividad estética» en *Toponimias. 8 ideas de espacio*. Barcelona: Fundación la Caixa.
- Bauzá, A. (2012). «El Atlas de Gerhard Richter» en [http://globa- lartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bau- za\\_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf](http://globa- lartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bau- za_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf).
- Buchloh, B. H. D. (1999). «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo» en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona. Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Buchloh, B. H. D. (1994). «L'archive anomique de Gerhard Rich- ter» en *Gerhard Richter essays; la peinture a la fin di sujet*. París. Musée d'art Modern de la Ville de París.
- Buchloh, B. H. D. (1998). «Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in poswar Europe» en *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in art*. Múnich: Prestel.
- Buchloh, B. H. D. (1994). «Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter» en *Gerhard Richter. Essais. La peinture a la fin du sujet*. París. Musée d'Art Modern de la Ville de París.
- Company, D. (2003). «Survey» en *David Company. Art and photo- graphy*. London. Phaidon Press Limited.
- Cortázar, J. (2008). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Del Río, V. (2000). «La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría» en *Lápiz. Revista internacional de arte*, nº 166.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2001). «Dialektik des Mostrums: Aby War- burg and the Sympton Paradigm» en *Art History*. Vol. 24.
- Didi-Huberman, G. (2002). «The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology» en *Oxford Art Journal*.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Dietrich, D. (1996) «Gerhard Richter's Atlas: One-man Show in a Shipping Crate» en *The Print Collector's Newsletter*.
- Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid. Alianza.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo. 1920- 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal.
- Lübke, W. (1864). *Grundriss der Kunstgeschichte*. Stuttgart. Neff Verlag.
- Sales, M. M. (2003). *La vitrina de la memoria. Testimonio poético de la segunda mitad del siglo XX en la pintura de Gerhard Richter*. Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia Fac. BBAA de San Carlos.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal.
- Zweite, A. (1999). «El Atlas de fotografías, collages y bocetos, de Gerhard Richter», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona. Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.