

## DE LO VIVIDO A LO CREADO: AUTOBIOGRAFÍAS DE ARCHIVO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

**Beatriz Hernández Hernández**

Universidad de Sevilla

**Resumen:** Durante las décadas sesenta y setenta del siglo pasado surgieron una serie de artistas que compartían un interés común por el arte de la memoria, por la autobiografía como tema. La mayoría de ellos partían de posturas conceptuales y minimalistas, empleaban recursos como la fotografía, el índice o los sistemas modulares, transformando el material autobiográfico en un hecho físico y espacial. El trabajo con el concepto de archivo se vuelve entonces esencial, el artista recurre a él como si se tratara de una memoria externa que le permite recuperar y reinterpretar su pasado. Detrás de estos planteamientos de archivo se encuentra el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

**Palabras clave:** autobiografía, biografía, archivo, memoria, atlas.

**Abstract:** Throughout the sixties and the seventies of the 20th century, a number of artists emerged sharing a common interest in the art of memory and in autobiography as a subject matter. Most of them started from conceptual and minimalist postures, using photography, indexes or modular systems. They transformed the autobiographical material into a fact both physical and spatial. Working with the archive concept becomes essential. Therefore, the artist falls back on this concept as if it was an external memory, thus allowing the artist to recall and reinterpret the past. Underlying these archive conceptualisations, we find Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*.

**Keywords:** autobiography, biography, archive, memory, atlas.

«El trabajo es autobiográfico, puesto que se origina en la experiencia propia, y en ese recordar quizás se va olvidando. Es la memoria de las cosas comunes en la que todos nos reconocemos, la que nos asalta en los momentos más inesperados. La que parece ser aquí más poderosa y omnipresente. Se trata del tiempo presente y del tiempo pasado, de la nostalgia, de la ausencia y del recuerdo de los lugares vividos.»<sup>1</sup>

La fuente de inspiración e información más fructífera para un creador es sin duda la propia experiencia. Cualquier recuerdo puede convertirse en el detonante del proyecto artístico, por lo que podría decirse que la mayoría de obras tienen un fuerte componente autobiográfico. Sin embargo, existen gran número de artistas que trabajan única y

---

<sup>1</sup> Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011, p. 36.

exclusivamente utilizando el material que les proporcionan sus vivencias. Todos ellos comparten un interés común por el arte de la memoria.

A finales de los años setenta del siglo pasado comienzan a surgir toda una serie de creadores que, provenientes en su mayoría de posturas conceptuales y minimalistas, empiezan a utilizar recursos plásticos comunes, como el índice, los sistemas modulares, la fotografía, la acumulación, la repetición o la serie. El objetivo común de todos ellos no es otro que transformar el material autobiográfico en un hecho físico y espacial a través del objeto artístico.

## DE LA BIOGRAFÍA A LA AUTOBIOGRAFÍA

Esta vuelta al pasado supone el origen de un nuevo movimiento de curiosidad en torno a las vidas, propiciado en gran medida por la gran saturación teórica y la impersonalidad que había dominado el panorama artístico hasta el momento. La biografía comienza entonces a aparecer como el género historiográfico que mejor podía explicar esta renovación, y es que «donde antes había un concepto, parece imponerse ahora una biografía»<sup>2</sup>. El hecho autobiográfico parece ser la respuesta intuitiva de los artistas a la necesidad de inventariar, ya no sólo su propia vida, sino también una época, sus modos de pensar o de actuar.

Para poder entender la transición entre ambos términos, es necesario conocer su principal diferencia, que radica en la figura del narrador. Tanto la biografía como la autobiografía son relatos de una vida o una personalidad: sin embargo, en el primer caso el narrador es una tercera persona ajena al protagonista, mientras en el otro, el autor y el sujeto principal han de ser obligatoriamente el mismo individuo. El autobiógrafo mantiene una búsqueda constante en la frontera entre lo privado y lo público, pues la privacidad del autor, también protagonista en este caso, pasa a ser inmediatamente de dominio público.

La *Autobiografía como des-figuración* es el título de un texto de Paul Man, en él el autor define la autobiografía como una estructura del lenguaje en la cual dos<sup>3</sup> sujetos se reflejan mutuamente. Quizás esta postura responde a uno de los tres órdenes en que se divide la palabra autobiografía, concretamente al *grafé*<sup>4</sup>, que hace alusión a la escritura. Por lo tanto,

---

<sup>2</sup> Anna María Guasch, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009, p.12.

<sup>3</sup> En este caso estaríamos hablando de un yo pasado y un yo presente, el yo autobiográfico y el yo real.

<sup>4</sup> La historia de la autobiografía se divide en tres etapas atendiendo a la relación entre el sujeto y el objeto: en el BIOS, la autobiografía se concibe como la reconstrucción de una vida, lo importante es la sinceridad del narrador en el relato de su vida. El AUTOS surge de la imposibilidad de reproducir fielmente el pasado debido a distorsiones de la memoria o a exageraciones de la imaginación. Y finalmente la etapa del GRAFÉ, donde lo que importa es el lenguaje como lugar en el que coinciden sujeto y objeto. La autobiografía constituye la mejor vía de acceso a la vida de un personaje, la forma más fiel, evitando divagaciones ficticias sobre los hechos.

el yo autobiográfico no puede entenderse únicamente como el soporte de una vida, sino como el proceso de narración de esta, el relato de una desfiguración.

Existe un gran número de artistas que han trabajado desde estos postulados autobiográficos, valiéndose en la mayoría de los casos de imágenes, textos o la combinación de ambos, conformando lo que podría llamarse una «autobiografía visual»<sup>5</sup>. En estas obras la narración ya no es lineal, comienza a ser secuencial, seriada o fragmentada, empleando recursos como el archivo, los registros, el recuerdo o los diálogos entre lugar y memoria.

Algunos referentes destacados pueden ser los trabajos de Louise Bourgeois, Annette Messager, On Kawara o la española Elena del Rivero. En el caso de Bourgeois toda su trayectoria artística se origina a partir de su infancia traumática, convirtiendo los recuerdos de aquellos años en fuente inagotable para sus creaciones. Annette Messager, también conocida como la escenógrafa del horror cotidiano, sus obras le sirven para liberarse de sus miedos, trabaja siempre a medio camino entre la artista y la coleccionista, lo público y lo privado; Messager archiva, acumula, colecciona todo tipo de objetos, inquietudes íntimas que luego se materializan en sus obras. On Kawara, por su parte, se define como un archivista de su propia vida, de su tiempo y se dedica a documentar de una manera rigurosa y mecánica su día a día. Su obra es de un marcado contenido autobiográfico, sin embargo, lo más importante no es esta información sino la manera de organizarla. La valenciana Elena del Rivero, partiendo de posturas minimalistas, comienza acercarse paulatinamente a los planteamientos del archivo; se dedica a documentar su día a día a base de dibujos y diarios en los que recoge desde un pensamiento a una simple frase, elementos que la ayudarán a crear sus inmensas instalaciones de papel, como *Su:it Home* o *Cartas a la madre*.

## LOS LUGARES DE LA MEMORIA. EL ARCHIVO

La memoria es la facultad psíquica que nos permite retener y recordar el pasado; es literalmente una función más del cerebro humano, un fenómeno de la mente que permite almacenar, codificar y evocar recuerdos pasados, convirtiéndose en un receptáculo inmaterial. La capacidad de recordar, de la que nos dota la memoria, define nuestros vínculos con el pasado y nos define en el presente: se necesita un pasado para poder vivir en el presente y plantear el futuro.

---

<sup>5</sup> Ib., p.19.

El trabajo con la memoria lleva aparejado el concepto de archivo, entendiéndose este como un suplemento mnemotécnico<sup>6</sup> que ayuda al ser humano a preservar y ordenar sus propios recuerdos. Este interés por el archivo en el campo del arte llega a su momento álgido a mediados del siglo XX. Las motivaciones de este éxito pueden entenderse desde algunas teorías posmodernas, como la llegada de la globalización, lo que desencadena una reivindicación de las minorías sociales. Dentro de la creación contemporánea el archivo es un medio que ofrece la posibilidad de reflexionar e investigar sobre un pasado que ahora sí es recuperable. Se pueden identificar dos grandes tendencias discursivas y formales del archivo: aquellas en las que el archivo se convierte en la propia obra; y otras en las que el archivo ha proporcionado la información para la obra, pero que no determina ni su formato ni su estructura inicial.

En su último libro, *Arte y Archivo*, Ana María Guasch realiza un amplio recorrido por las prácticas artísticas basadas en el archivo desde 1920 hasta el 2009, donde habla del Paradigma<sup>7</sup> del Archivo, que consiste en lo siguiente:

Una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una estética de organización legal-administrativa.<sup>8</sup>

Lo que este paradigma implica es el desplazamiento del objeto artístico hacia los soportes documentales de archivo y clasificación. La narración de los documentos se presenta bajo una forma abierta que permite múltiples lecturas de la obra, como si estuviéramos leyendo la novela *Rayuela*<sup>9</sup> de Cortázar. Lo que demuestra la estructura libre del archivo es que los documentos están abiertos a nuevas posibilidades de organización, combinándolos hasta crear una nueva narración de los hechos. El archivo propone por tanto nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro.

El responsable de recuperar la noción de archivo dentro de la reflexión filosófica contemporánea fue Michel Foucault. Sin embargo, defiende que el archivo sirve para ordenar enunciados, es decir, dictamina lo que merece ser mencionado y lo que no, dependiendo de la

---

<sup>6</sup> De la mnemotecnica, procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo de algo.

<sup>7</sup> El concepto “paradigma” fue utilizado por Michel Foucault para designar un objeto de conocimiento en términos de problematización, dispositivo o saber, entendiéndose por “saber” todos aquellos procedimientos que un campo específico está dispuesto a aceptar.

<sup>8</sup> Anna María Guasch, op.cit., Akal, Madrid, 2011, p. 9.

<sup>9</sup> *Rayuela*, obra del escritor Julio Cortázar, está compuesta de 155 capítulos que pueden leerse de diferentes formas. Una, la forma lineal y tradicional; otra, siguiendo el tablero de dirección que aparece al inicio del relato, y que propone una lectura totalmente distinta; y una tercera en la que el lector puede seguir el orden que quiera. La estructura que plantea Cortázar recuerda a la narración abierta de la obra plástica en términos de archivo.

singularidad del hecho. Foucault compara el archivo con la práctica de la arqueología, aquella que designa lo que podría llegar a ser archivo, un medio de búsqueda de la información que no se dedica a interpretar. El objetivo del arqueólogo, en este caso del archivista, es reconstruir los hechos del pasado como si sucedieran en el presente. Deleuze se refiere a Foucault como el *nuevo archivista*, que a diferencia de sus antecesores se ocupa de los enunciados que han quedado excluidos, transformando los datos invisibles en visibles.

A partir de la década de los noventa del pasado siglo, el resurgimiento del archivo entre artistas y teóricos se debió en gran parte a la reflexión de Jacques Derrida en su conferencia *El concepto de archivo. Una impresión freudiana*. Explica que el concepto «archivo» proviene del vocablo griego *arkheion*, que significa «casa de los magistrados, lugar donde se custodiaban los documentos importantes». De ahí que se pueda hablar de un concepto de domiciliación, de consignación; sin embargo, el archivo no es sólo un lugar, sino también un sistema articulado de información. Partiendo de este supuesto, Derrida plantea una nueva dimensión, la del archivo inmaterial, relacionándolo con Freud, quien lo define como una herramienta externa de la memoria, sin geografía o restricciones temporales, como sucede con los archivos de internet, donde el almacenamiento de documentos se sustituye por la navegación y los hipervínculos.

Entre las referencias de este paradigma, además de las reflexiones de Foucault y Derrida, se encuentran tres hitos fundamentales de las primeras décadas del siglo XX: el *Libro de los Pasajes*<sup>10</sup> de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne*<sup>11</sup> de Aby Warburg y el proyecto *Ciudadanos del s. XX* de August Sander. El *Libro de los Pasajes* sustituye la narración lineal por la acumulación de diferentes fichas donde se alternan diferentes documentos referidos a los pasajes del París de la época, un montaje literario en definitiva. El *Atlas Mnemosyne* de Warburg plantea un recorrido diferente por la historia del arte, basado en el concepto de la historia como recuerdo; un archivo visual compuesto por paneles que a su vez consisten en un conjunto arbitrario de imágenes, en este caso un montaje visual. El proyecto de August Sander es interesante, además de por sus retratos, por su metodología y estrategias de

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin es el filósofo de la positividad. Articuló su propia crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento. Planteaba la necesidad de comprender que de las concatenaciones de materiales por sí mismos autónomos podían surgir diferentes significados. La yuxtaposición de estos materiales genera una unidad de relaciones que habla por sí sola una especie de retícula de conexiones entre elementos independientes. Benjamin habla de aspectos como el coleccionismo en relación a las imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, explicando que sus imágenes funcionan como engramas, es decir, son las marcas físicas de una memoria cultural. Por esa razón, si se colocan en la disposición correcta no necesitan de ninguna explicación. Coleccionar es una forma práctica del recuerdo. La síntesis de todas las preocupaciones metodológicas de Benjamin es su obra inacabada el *Libro de los Pasajes*.

<sup>11</sup> Mnemosyne: diosa protectora de la memoria. Según una leyenda posterior, Zeus tuvo amores con ella, engendrando a las musas.

presentación; un sistema de organización muy cercano al archivo, con largas listas de fotografías ordenadas por grupos.

*Ciudadanos del s. XX* de Sander abre también la puerta a la utilización de la fotografía como uno de los medios de trabajo con el archivo. Artistas como John Baldessari, Ed Ruscha o Sol Lewitt empezaron a utilizar la fotografía de una manera repetitiva, incluso obsesiva, organizándola en diferentes archivos según criterios de semejanza. En muchos casos el archivo se asemeja a la base de datos de un ordenador, un concepto modular de agrupamiento que permite variar la organización de las imágenes en cualquier momento, huyendo de una secuencia lineal de los hechos. Lo que interesan son las posibles combinaciones y conexiones entre las fotografías.

Uno de los mejores ejemplos de la relación entre fotografía y archivo es la obra de Sol Lewitt titulada *Autobiography*. Una serie de dieciocho libros de artistas, donde cada uno muestra cientos de fotografías dispuestas en una cuadrícula y organizadas según diferentes categorías de archivos. En estos libros Lewitt cataloga al detalle su casa de Nueva York, un inventario de objetos cotidianos, una especie de autorretrato indirecto, donde lo importante no es ya la representación del individuo, sino el mundo que le rodea. Las imágenes que componen esta obra no están allí para ser leídas sólo en una dirección, sino en múltiples. De esta forma Lewitt introduce al espectador en su discurso.

La mayoría de estos artistas que utilizan el recurso de la fotografía y el archivo dentro de su discurso plástico terminan elaborando una obra seriada que se sirve de la retícula para estructurar el material visual, como sucede en la obra de Lewitt. La retícula apareció en Francia, fruto de planteamientos cubistas anteriores a la I Guerra Mundial. Se ha interpretado como una voluntad de silencio del arte moderno que logra reducir las artes plásticas a lo puramente visual, protegiéndolas de la palabra. La retícula sirve para reivindicar la modernidad del arte moderno, valga la redundancia, de dos formas distintas, una temporal y otra espacial. En el sentido espacial, declara la autonomía del arte, geométrica y ordenada, es antinatural e irreal. Por otra parte la dimensión temporal, donde no se habla de la materia sino del ser, del conocimiento y del espíritu. En el caso del archivo, la retícula es un recurso que permite al autor organizar el inmenso material visual con el que trabaja de una forma ambivalente, usando una información personal, que nace de su interior (centrípeta), para mostrarlo al público, hacia el exterior (centrífuga).

## EL ATLAS COMO MODELO VISUAL

Anteriormente se ha mencionado el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, obra de obligada referencia para entender la creación artística en clave de archivo y antecesora de uno de los proyectos más ambiciosos de Richter, su *Atlas*. Antes de profundizar en esta obra es importante hablar de la etimología y el origen del término «atlas».

Atlas es un personaje de la mitología griega, uno de los titanes que quisieron desafiar a los dioses del Olimpo, por lo que fue castigado a cargar sobre sus hombros con el peso de la bóveda celeste. Este titán dio su nombre a la montaña Atlas, al océano Atlántico, a una forma arquitectónica, el atlante; y finalmente a un tipo de forma visual del conocimiento, el atlas.

El atlas es un conjunto de mapas geográficos reunidos en uno o más volúmenes, un tipo de publicación que se convirtió en un género científico a partir del siglo XVII. En el mundo de las artes visuales se habla por primera vez del atlas de imágenes cuando Warburg crea el ya nombrado *Atlas Mnemosyne*.

Warburg proyectó inicialmente el atlas en 1905, pero no comenzó a trabajar intensamente en él hasta 1928, dejándolo inconcluso con su muerte en 1929. La obra está planteada sobre el concepto de la historia como recuerdo, un archivo visual y temático, capaz de invocar a través de las imágenes. Warburg proponía un nuevo sistema para volver a poner el pensamiento en movimiento, justo cuando la historia, tras la I Guerra Mundial, se había detenido.

El *Atlas* está formado por un conjunto de paneles, compuestos a su vez por un conjunto de imágenes aleatorias, en el que se pueden encontrar desde reproducciones de pinturas y grabados hasta recortes de periódicos y mapas. *Mnemosyne* delega en el montaje la capacidad de crear, mediante encuentros fortuitos de las imágenes, un nuevo conocimiento sobre la cultura occidental. Estas láminas que funcionan como su pequeña mesa de trabajo, o más en concreto de montaje, suponen un nuevo planteamiento de la cultura occidental, una manera de entender la historia alejada de los cánones establecidos.

El *Atlas Mnemosyne* constituye una parte importante de la herencia estética de Occidente, ya que inventa una nueva manera de disponer las imágenes. Continúa marcando actualmente los modos de producción, exposición y comprensión de las imágenes. A Warburg se le debe, por tanto, haber renovado por completo la manera de comprender las imágenes.

Recientemente el *Atlas Mnemosyne* se ha tomado como punto de partida para la exposición *El Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas? La mesa como espacio de trabajo*<sup>12</sup>, una exposición celebrada en el Museo Reina Sofía durante el 2011, y comisariada por Georges Didi-Huberman. En esta muestra se presta especial atención a la mesa como espacio de creación, cuya diferencia esencial con el trabajo de caballete es la orientación del soporte. De esta forma cuando se colocan diferentes imágenes u objetos sobre la mesa, el artista tiene total libertad para jugar con su configuración, descubriendo nuevas similitudes o significado entre los elementos. Una mesa no se utilizará nunca para hacer una clasificación exhaustiva de los elementos, sino para recoger fragmentos de información, respetando sus diferencias y poniendo de manifiesto sus similitudes, como ya hiciera Aby Warburg con su atlas.

La mesa tiene además connotaciones lúdicas, pues permite al artista jugar a crear nuevas asociaciones visuales recogiendo trozos dispersos del mundo como si fuera un niño. Es capaz de encontrar elementos fuera de las clasificaciones habituales.

Dentro de esta exposición se mostraban diferentes interpretaciones plásticas del atlas como modelo visual; tal es el caso de los atlas cartográficos. Aunque se sobreentiende que el atlas por antonomasia está formado por mapas, a partir del siglo XX se da un nuevo tipo de atlas cartográfico, el creado por los artistas que se interrogan y cuestionan los tradicionales sistemas de representación, con cartografías de espacios íntimos y metales que generan nuevos significados y reflexiones sobre diferentes espacios, ya sean utópicos, virtuales o invisibles.

Esta proliferación de la cartografía en el arte contemporáneo se inicia durante los años sesenta y setenta, cuando el artista comienza a comportarse siguiendo roles ajenos a él, como el de antropólogo, científico o, en este caso, geógrafo. Varias décadas después, en los noventa, el antropólogo francés Marc Augé, con su teoría de los No-Lugares, ha convertido este espacio anónimo en el más visitado en los mapas contemporáneos. En su obra *Los No-Lugares. Espacios del anonimato*<sup>13</sup>, el no-lugar se identifica con un espacio de tránsito, de

---

<sup>12</sup> *El Atlas, ¿cómo llevar el mundo acuestas?* es el título de la exposición realizada por el Museo Reina Sofía entre el 26 de noviembre de 2010 y el 28 de marzo de 2011. Comisariada por Georges Didi-Huberman, recoge obras de Paul Klee, Sol Lewitt, Robert Rauschenberg, Joseph Albers o Gerhard Richter entre otros. Esta exposición constituye un nuevo modo de contar la historia de las artes visuales alejada de los esquemas académicos del arte.

<sup>13</sup> Marc Augé (Poitiers, 1935), antropólogo francés, enuncia su tesis acerca de los No-lugares, cuya influencia en el campo artístico ha sido decisiva en el arte contemporáneo. Para entender su planteamiento es necesario situarse en el contexto de la intelectualidad francesa y el papel que ésta ha desarrollado en la interpretación de la realidad. En este contexto la figura de Marc Augé y su influencia en las prácticas artísticas es ejemplar y también problemática. Sitúa su reflexión en dos estratos superpuestos: en un, relee críticamente la tradición antropológica francesa, y en el otro propone interpretar la realidad actual a partir de esa misma tradición, una vez que ha sido ajustada a la lógica otra de la coyuntura contemporánea que él denomina sobremodernidad. Esta no es más que un exceso de modernidad, llevando sus planteamientos hasta el extremo.



flujo, no definitivo, un lugar que no existía en el pasado, pero en la actualidad aparece como una ubicación innegable para el hombre contemporáneo. Espacios anónimos, para individuos que buscan mantenerse ajenos durante un periodo de tiempo a su identidad, como pueden ser los aeropuertos, estaciones de tren, autopistas, grandes centros comerciales, cadenas hoteleras, es decir, ubicaciones impersonales, de tránsito. Estos no-lugares se han convertido en tema de reflexión para los artistas contemporáneos cuya obra se centra en representar estos espacios a modo de mapas.

Los mapas son, en definitiva, estructuras que sirven al individuo para entender el caos que es la vida; fragmentan la realidad y permiten representarla en láminas de una dimensión abarcable. Al intentar trazar una cartografía personal, hay que acudir a la memoria, donde se entremezclan casa y ciudades, hechos ordinarios y extraordinarios, miedos y deseos, que al intentar ordenarlos sobre un plano se muestran difusos. Por ello, muchos artistas pliegan el tiempo vivido en el espacio de los mapas o, como en el caso de On Kawara, utilizan postales para registrar de una forma repetitiva sus movimientos cotidianos.

Tanta es la importancia de la cartografía que en el *Caixa Forum* de Barcelona se ha celebrado recientemente una exposición titulada *Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento*, comisariada por Helene Tatay. La muestra recoge cartografías elaboradas por artistas de los siglos XX y XXI, desde Dalí y Marcel Duchamp hasta Ana Mendieta, On Kawara y Francis Hamilton, entre otros. La voluntad de esta exposición fue poner de manifiesto los diferentes usos que los artistas contemporáneos han hecho del lenguaje cartográfico para representar tanto el mundo que les rodea como su propio universo personal.

#### EL ATLAS DE GERARD RICHTER

Los artistas, como es el caso de Richter, no se conforman solo con hacer cuadros admirables, sino que también se preocupan por reconstruir su pasado, su propia relación con el tiempo que les ha tocado vivir. Una de las obras más destacadas en este sentido es el *Atlas* de Richter, un macro proyecto iniciado en 1962, y en el que aún sigue trabajando a modo de *work in progress*. Este atlas consta de más de cinco mil documentos entre fotografías, recortes de periódicos o revistas, imágenes propias y ajenas que luego se entremezclan en el *Atlas*, y que en muchos casos provienen de su pintura.

Formalmente, todo este material gráfico se distribuye en paneles cuya estructura reticular se divide, organiza y clasifica, produciendo series de imágenes que a su vez se subdividen en más series; y que se van ampliando a medida que se aumenta el número de

imágenes recopiladas. Parece que este atlas es «una obra inacabable y difícilmente reducible a una definición única [...]»<sup>14</sup>.

No es sencillo describir en qué consiste el *Atlas* y explicarlo; sin embargo, se podría definir como un espejo del propio Richter, «una peculiar versión de una autobiografía por imágenes»<sup>15</sup>. El punto común de las miles de imágenes que conforman esta obra es la curiosidad del autor, lo que a su vez es el motor que le impulsa a recopilar toda esta información. El *Atlas* tiene una doble función: por un lado es una herramienta de Richter y por el otro, un inventario de sus intereses formales.

Los motivos que llevaron a Richter a iniciar este proyecto y a seguir trabajando en él hasta la actualidad fueron varios, pero el principal es la necesidad de crear un universo, a la vez público y privado, a través de las imágenes acumuladas. El *Atlas* nace de la necesidad de ordenar por paneles estas imágenes, su disposición depende, entre otros factores, del lugar donde se exponga, de este modo cada panel influye en la lectura del otro y viceversa. Desde un punto de vista más personal, el *Atlas* puede interpretarse como un diario del artista que, sin llegar a tener la coherencia de un archivo, se presenta como una arqueología de lo personal.

El *Atlas* es un proyecto vital que requiere de un trabajo diario; para ello Richter observa, selecciona, corta y pega lo que le interesa, para posteriormente organizar su peculiar universo. La riqueza final de esta obra está en el espectador que la contempla: la ausencia de cualquier directriz o pauta deja al espectador libre para crear su propio relato a partir de lo que ve.

Este *Atlas* habla de lo que ya no existe, es un archivo paralelo al transcurrir vital del artista, algo exterior que en gran medida complementa y sustituye a la memoria.

Esta obsesión de los artistas por recordar, por recuperar su pasado, a través de su obra, o de documentar su trayectoria vital, como es el caso de Richter, se debe quizás al enorme proceso de individualización e impersonalización que se ha venido desarrollando en las últimas décadas. Se ha abusado tanto de la palabra que parece obsoleta; por ello la manera más directa para el artista de contar su historia, nuestra historia, es a través del objeto artístico, en este caso del mapa, del atlas: en definitiva, archivar los recuerdos para poder mostrarlos.

---

<sup>14</sup> Alejandro Bauzá Bardelli, *El Atlas de Gerhard Richter*, en Global Art Archive: <http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bauza-el-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf>.

<sup>15</sup> *Ib.*

## Bibliografía

- AUGÉ, M.: *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2000.
- BAUZÁ BARDELLI, A.: *El Atlas de Gerhard Richter*, 2011. En Global Art Archive [pdf] [Consulta: 28-10-2012]. Disponible en: *El Atlas de Gerhard Richter*, en Global Art Archive: <http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bauza-el-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, Tf. Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.
- GUASCH, A. M<sup>a</sup>.: *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.
- GUASCH, A. M<sup>a</sup>. : *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009.
- GRIGORIADOU, E.: *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. El archivo y las tipologías fotográficas. De la nueva objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*[pdf] Barcelona (pp. 123 a 139); [Consulta 12-11-12] Disponible en:[http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/53533/01.GRIGORIADOU\\_VOL1\\_1.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/53533/01.GRIGORIADOU_VOL1_1.pdf?sequence=1).