

ATLAS DE ATLAS

El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg invita a pensar la producción artística como un trabajo de montaje que reconfigura las cosas, los lugares y el tiempo. A partir de la visita de la exposición comisariada por Georges Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía, Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, en estas páginas se plantea el “principio atlas” como un dispositivo que permite reordenar el mundo sensible, las relaciones establecidas en la formación de conocimiento y también el lugar del arte latinoamericano en la actualidad.

GRACIELA SPERANZA

Aunque la escena sucede en España, más precisamente en el Museo Nacional Reina Sofía, se abre, como corresponde a un atlas, a un centelleo caleidoscópico de otros lugares. Es enero de 2011 y afuera está el invierno madrileño, pero el tiempo se trastorna y las estaciones se suceden sin ninguna lógica cósmica en la secuencia anacrónica de imágenes que se reúnen en *Atlas*. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, la muestra que Georges Didi-Huberman montó en el museo, inspirada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Desde la figura desmembrada del titán mitológico y las fotos de los paneles de Warburg que abren el recorrido, las obras que se muestran en las salas no se traman por afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias, que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan. Ahí están, por ejemplo, el atlas original que Rimbaud recortó para rearmar el mundo en sus viajes, el miniatlas absurdo de Marcel Broodthaers y la serie de postales *I got up* que el japonés On Kawara envió a sus amigos desde los lugares más insospechados del globo, consignando apenas la hora en que se había levantado. Pero hay también atlas menos literales, como la serie de asépticos *Depósitos de agua* de Berndt y Hilla Becher, los *Cuarenta y ocho retratos de celebridades* que Gerhard Richter compuso a partir de su monumental *Atlas* de fotografías y recortes, un herbario de Paul Klee, un álbum del taller textil de la Bauhaus, un desfile de gestos rituales en un video de Harun Farocki, manuscritos del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, y diarios de viajeros y transterrados como Henri Michaux, Bertolt Brecht y Samuel Beckett. En una vitrina está el *Atlas* de Borges y es justo que sea así. Borges seguramente inspiró en parte la sucesión “sabiamente caótica” del conjunto, la historia del arte anacrónica de Didi-Huberman y las obras de muchos de los artistas que están en las salas, y debe ser por eso que frente a la foto de la tapa, en la que se lo ve sonriente a punto de levantar vuelo en un globo —quizás la única en que Borges sonríe—, me da una especie de orgullo ridículo¹. Del atlas dentro del atlas dentro del atlas, me vuelve clarísimo un texto muy breve de Borges, en el que recuerda haber tomado un puñado de arena en el desierto en Egipto

y haberlo dejado caer un poco más lejos, con la sensación de estar modificando el Sahara con ese gesto mínimo. Y enseguida, en la tela virtual de lo que guarda la memoria, la imagen de Borges ciego con un puñado de arena en la mano se reúne con la de la hazaña patafísica del belga-mexicano Francis Alÿs, que paleó una duna de las afueras de Lima con quinientos voluntarios para moverla unos centímetros, y casi al mismo tiempo, con una pirámide de arena improvisada sobre una mesa de madera en medio del desierto, en una foto del mexicano Gabriel Orozco. La sucesión imprevista de imágenes debe ser efecto del atlas que yo misma estoy componiendo y me ha llevado hasta el Reina Sofía, porque frente al realismo casi abstracto de *No hay quien los socorra*, un grabado de la serie de los *Desastres* de Francisco de Goya que está en el comienzo del recorrido, pienso en las casi doscientas muertas que el chileno Roberto Bolaño registró con precisión forense en su novela póstuma *2666*, y después, frente al inventario irónico de siluetas negras de países de Marcel Broodthaers, pienso en el *Archivo líquido* del mexicano Carlos Amorales o en los mapas conjeturales del argentino Guillermo Kuitca.

El ejercicio es involuntario e infinito. Uno podría pasarse horas entregado al flujo discontinuo de imágenes y textos, que en los intervalos revelan la *supervivencia* de otros textos y otras imágenes. Porque lo que queda claro hacia el final del recorrido es que la lógica —o la deriva o el capricho— que reúne las casi cuatrocientas obras en las salas del Reina Sofía es de otra naturaleza, deliberadamente ajena a los rigores de las cronologías académicas, la dialéctica de muertes y resurrecciones del modernismo, el comparatismo insulso y el culto a la obra maestra. Como un dispositivo visual sensible a las discontinuidades, el *Atlas* de Didi-Huberman reúne un conjunto inclasificable de obras del siglo XX y XXI, más afín al *atlas* de lo imposible que Foucault descubrió riéndose en la enciclopedia china de Borges, o incluso al inventario de las colecciones de Goethe (que entre sus tesoros guardaba un nido de pájaro, dos docenas de botones, una pluma de escribir incrustada de sal y un minúsculo pedazo de pastel enviado por su madre), que al *checklist* globalizado que hoy engalana las bienales de arte contemporáneo o las listas de invitados a los festivales literarios internacionales.

Cuando llego al final de la muestra vuelvo al principio y, aunque recorro las salas otra vez con la ilusión de llevarme una visión panorámica, compruebo que no hay visión panorámica del atlas y, en el tiempo que queda hasta la hora de cierre del museo, me entrego a la serie hipnótica de miles de fotografías de todo el mundo que se funden aleatoriamente en los tres monitores del *Mundo visible* de los suizos Fischli y Weiss, como quien se embarca en tres viajes simultáneos. Alguna de las fotos,

un paisaje desolado del desierto de Sonora o de la Patagonia, me distrae y me deja pensando en el “mundo visible” de Didi-Huberman. Si no me engaño y si se exceptúa a Borges, entre los más de cien artistas que reúne *Atlas* no hay ningún latinoamericano. El resultado del recuento me incomoda, no con Didi-Huberman sino conmigo misma, que, en el paneo rápido por las obras, debo haber chequeado las nacionalidades de los artistas como en los controles de aduana. ¿A qué viene ese raptó de latinoamericanismo? Si el *Atlas* de Didi-Huberman es en su mayoría europeo y norteamericano es porque en la estela del *Atlas Mnemosyne* de Warburg es fruto de la *memoria inconsciente*, que ignora las agendas teóricas y las cuotas de la corrección política. ¿Qué esperaba entonces? ¿Que hubiese forzado la selección para hacerle lugar al arte “periférico”, obedeciendo a la ética multiculturalista del “reconocimiento” del Otro? En el reparto que la mente ilustrada y sus taxonomías hicieron durante dos siglos, al arte y las ficciones de América Latina les correspondió el lugar de la política crispada, el portento naturalizado y el disparate atroz, variedades más o menos solapadas del exotismo colonial. Hoy, en cambio, el multiculturalismo se ha convertido en la lógica cultural del capitalismo multinacional (el capital global ya no opera con los patrones conocidos de homogenización cultural, sino con mecanismos más complejos que exaltan la diversidad para expandir el mercado) y es preferible la omisión franca a la condescendencia forzada. No. Lo que me inquieta no es la serie de Didi-Huberman —una selección extraordinariamente rica y diversa que abre la historia del arte a un torbellino de tiempos y espacios—, sino el hecho meridiano de que en la *mesa de encuentros* de Didi-Huberman el arte latinoamericano ni siquiera asoma en los intervalos. Porque si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescinda del rótulo identitario.

Mientras las imágenes de Fischli y Weiss se funden en las pantallas, compruebo que una vez más caí en la trampa de la “neurosis identitaria” (la expresión certera es del cubano Gerardo Mosquera), que desde siempre aqueja a América Latina, o que intento contrarrestarla con la “denegación exitosa” (la fórmula es del mexicano Cuauhtémoc Medina), sin respuestas categóricas a preguntas por la identidad y la diferencia cultural que, por algún motivo, no dejan de formularse. Yo misma, que creo que los artistas y escritores de América Latina no

tienen que mostrar pasaportes ni agitar banderas, que el arte tiene que hablar a su manera sin ninguna seña de origen que lo anteceda, que combato las definiciones esencialistas y he llegado a preguntarme si existe el arte latinoamericano y si existe América Latina, me sorprende considerando la idea de que quizás tengamos que desnaturalizar las categorías remanidas y reinventarlas con otras estrategias y otros dispositivos críticos, hasta que en el mapa global que se descompone y recompone en el siglo XXI, el arte de América Latina sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuestras y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso. Es eso lo que están haciendo muchos artistas, a fin de cuentas, redefiniendo su lugar sin subsumirse a la gran escena global que anula las fricciones, ni obedecer al mercado que conserva categorías reconocibles —esferas— para vender mejor sus productos, sino complejizando las redes de conexiones con relaciones flexibles que preservan la autonomía relativa de la esfera propia, y aumentan al mismo tiempo la tensión y la variedad de los enlaces². De eso hablan las formas nuevas de mucho arte contemporáneo. Basta leerlas para encontrar algunas respuestas.

Mi libro *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* fue un atlas mucho antes de la aventura sensible e intelectual del *Atlas* de Didi-Huberman (en rigor desde que la imagen de un mapa de México que desmentía el de América Latina que se nombraba en una novela breve de Mario Bellatin inspiró la primera pieza y disparó la serie), pero encontró la forma definitiva y se confió sin reparos a la potencia inagotable del *principio atlas* en las salas del Reina Sofía. “No se lee un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página”, escribe Didi-Huberman en el comienzo del ensayo que razona su recorrido, y está claro que el *principio atlas* busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino que “hace saltar los marcos”, apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con las certezas de la ciencia o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelairianamente, “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías”³.

El modelo privilegiado de esa “mirada abrazadora” es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, uno de los artefactos más extraños de la historia del arte, con el que el historiador alemán intentó documentar visualmente todo el imaginario de Occidente⁴. En 1924, después de varios

años de tratamiento psiquiátrico, Warburg empezó a componer su serie inacabada de paneles móviles de láminas, montadas sobre fondos negros y luego fotografiadas, en la que esperaba exponer el conglomerado de relaciones que observaba en las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso hasta el presente. Sumergido entre 1924 y 1929 en los más de 65.000 volúmenes de su biblioteca interdisciplinaria, iluminado con la experiencia antropológica directa de 1895 en el desierto de Nuevo México, trastornado y recuperado de los horrores de la Primera Guerra Mundial y de la psicosis que lo recluyó durante cinco años, Warburg concibió su *Atlas* como un combate contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra y la asfixia de la ortodoxia dogmática. En un rapto después de la locura se le reveló una forma del pensamiento por imágenes, cuadros proliferantes de constelaciones permutables (para el maníaco no hay nada definitivo), en los que fluyen las polaridades, las antinomias, las supervivencias fantasmales de otros tiempos que anidan en las imágenes. Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria, hacía falta una “mesa de encuentros”, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en “planos de pensamiento”, para que así dispuesto y recompuesto recuperara su extrañeza. Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una forma de *conocimiento por montaje*, próximo a las experiencias contemporáneas de los collages cubistas, las cajas de Duchamp y el cine de Eisenstein, pero también al pensamiento por constelaciones de Benjamin y Bataille, siempre que se agregue el carácter permutable de las configuraciones alcanzadas, que lo vuelve pensamiento dinámico.

La herencia formal de ese dispositivo atraviesa el paisaje del arte contemporáneo, interpretado a menudo según la lógica del archivo. Pero la economía del atlas de imágenes es otra: a diferencia del archivo que necesariamente lo antecede, elige un momento dado, apunta a un argumento y procede por cortes violentos para exponer las diferencias⁵. Porque lo que cuenta en el *Atlas Mnemosyne*, finalmente, son los detalles entrecortados de la observación, portadores de singularidades históricas, y sobre todo el intervalo que crea la tela negra entre tiempos y sentidos. La “memoria inconsciente” es la gran montajista que reúne los detalles y trabaja en los intervalos de los campos, y de ahí el “*Mnemosyne*” del *Atlas*, que Warburg, siguiendo a Freud, había grabado en la entrada de su biblioteca. Dispar, móvil, heterogéneo,

proliferante, impuro, abierto, inagotable, ¿el atlas es finalmente un método fiable para la historia del arte? Es lo que se pregunta Didi-Huberman hacia el final de su iluminador ensayo sobre la obra de Warburg, *La imagen superviviente*. No hay discurso del método en el atlas, sino más bien una invitación a sumergirse en un tiempo y un lugar sin fronteras, ya no el espacio imaginario de utopías que consuelan, sino el de una heterotopía que amenaza e inquieta.



Apéndice:

- Entrevista a Georges Didi-Huberman, a propósito de *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2011:

<https://vimeo.com/18063038>

* Graciela Speranza

es crítica, narradora y guionista de cine.

Se doctoró en Letras en la Universidad de Buenos Aires donde enseña literatura argentina. Desde 2009 es profesora del Programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella.

Entre otros libros ha publicado:

Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998,

Manuel Puig. Después del fin de la literatura (2000),

Fuera de campo. Literatura y arte argentinos

después de Duchamp (2006), y dos novelas,

Oficios ingleses (2003) y *En el aire* (2010).

Entre 2008 y 2012 integró el proyecto

“Surrealismo en América Latina” en el

Instituto de Investigación Getty de Los Ángeles

y editó junto con Rita Eder y Dawn Ades el

volumen antológico *Surrealism in Latin America*.

Vivísimo muerto. Su último libro, *Atlas portátil de*

América Latina. Arte y ficciones errantes (2012),

resultó finalista del Premio Anagrama de Ensayo.

Desde 2003 dirige con Marcelo Cohen

la revista de letras y artes *Otra parte*.

¹ Borges, Jorge Luis. *Atlas* (1995). Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 9.

² Véase: Bruno Latour, “Some Experiments in Arts and Politics” en: *e-flux #23*, marzo 2011, p. 3; y Peter Sloterdijk, “Foreword to the Theory of Spheres” en: Melik Ohanian y Jean-Christophe Royoux (eds.), *Cosmograms*, Nueva York y Berlín, Lukas and Sternberg, 2005, pp. 223-241.

³ Didi-Huberman, Georges. “Atlas. Inquieta gay ciencia” en: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp.14-16.

⁴ Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010. Sobre Aby Warburg, véase: George Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 y 2008, edición aumentada, y *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009; Ludwig Biswanger y Aby Warburg, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007; y también José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, un pionero de los estudios de Warburg en lengua española.

⁵ Didi-Huberman, Georges. “Atlas. Inquieta gay ciencia”, op. cit., pp. 187-188.