

Archivo, colección, depósito: las series “1 TB” y “1 GB”

Abstract

Aquí se presentan dos series de obras artísticas en las que se cuestiona la vigencia de los modos de representación habituales en el arte y la forma de reaccionar estéticamente a la digitalización de objetos sensibles (imágenes, documentos, sonidos), al tiempo que se produce su incorporación a distintas bases de datos (archivos) y se resuelven sus problemas de accesibilidad. Se describen cinco instalaciones que abarcan una serie de conceptos como el de almacenaje, las diferencias entre original y copia en la era digital, y el rol del espectador frente a obras con perceptibilidad restringida. Los diferentes aspectos observables en dichos trabajos son discutidos a partir de la relación dialéctica y recurrente entre archivo y arte.

Palabras claves:

Arte, archivo, original, copia, espectador.

Introducción

El siguiente texto pretende ser una reflexión acerca de una serie de trabajos desarrollados en los últimos años, en los cuales me he cuestionado sobre las posibilidades y alcances del concepto de archivo en el contexto del arte contemporáneo. Estas inquietudes han surgido desde la consideración del archivo como método de almacenaje de datos, y a su vez como un dispositivo técnico dotado de su propia estética.

A partir de estas premisas en 2011 empecé con una serie de trabajos donde la exhibición de dispositivos de almacenaje digital era la operación estética central. En la serie “1 Terabyte (1 TB)” este dispositivo es un disco duro externo, en los trabajos “1 Gigabyte (1 GB)” una minúscula tarjeta SD. Cada uno de los trabajos implica procedimientos de la recolección de los contenidos digitales que están guardados en los dispositivos y que son obviamente anteriores a la exhibición. No obstante, no todo almacenamiento de documentos en un solo lugar implica automáticamente la creación de un archivo. Si entendemos un archivo “tanto como institución como concepción, o sea, lugar de trabajo y método¹”, los trabajos de “1 TB” y “1 GB” se constituyen a veces como archivos, a veces no. La diferenciación entre los modos de acumulación es especialmente ambigua cuando entramos en el ámbito del arte contemporánea (y no de la administración) donde la transgresión de los límites establecidos es constituyente.

¹ EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan: “Einleitung”. En: EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlín (Kulturverlag Kadmos), 2009. p.10.

El archivo: pequeño ataque de escucha

El primer trabajo “1 TB₁ [*kleiner Lauschangriff*]” es un archivo de todas las conversaciones que realice durante un año en lugares de acceso público y con cualquier persona.

El término *Lauschangriff* (ataque de escucha) surgió en Alemania Federal en los 70 del siglo pasado como una descripción de la práctica de vigilancia a supuestos terroristas por la Policía de Investigaciones y las fiscalías. En la actualidad, según las leyes alemanas, se diferencia entre el *Großer Lauschangriff* (gran ataque de escucha), que permite la vigilancia secreta con medios auditivos de los espacios privados y que también se nombra como “vigilancia acústica de espacios habitacionales”, y el *Kleiner Lauschangriff* (pequeño ataque de escucha), que permite solamente la escucha y grabación de conversaciones en el espacio público y otros espacios accesibles por el público general, como oficinas o empresas.

El trabajo “1 TB₁ [*kleiner Lauschangriff*]” consiste en tres partes sobre tres soportes diferentes. La primera parte fue la participación en la exposición “Operación Verdad o la verdad de la operación”², realizada en 2011 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, y consiste en la confección de dos chalecos (tipo geólogo) y siete camisetas. Cada prenda de ropa tiene bordada (chalecos) o estampada (camisetas) la frase

*Conciudadanos / Conciudadanas:
Para su mejor atención
toda
conversación
conmigo
puede ser grabada.*

Uno de los chalecos (blanco) fue expuesto en la Sala CNI del Museo y colgado sobre una silla de oficina. Entre 1978 y 1990 el edificio en que se encuentra este Museo fue sede de la Central Nacional de Información (CNI), policía secreta de la dictadura cívico-militar. La sala mencionada albergaba en esta época las instalaciones eléctricas-comunicacionales que permitieron a la CNI el espionaje telefónico masivo.

(Fig. 1:
Intervención “Kleiner Lauschanagriff” en la Sala CNI, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2011)

La segunda parte empezó con la inauguración de la muestra y terminó exactamente un año después (14 de octubre 2011 hasta 13 de octubre 2012). Entre ambas fechas me vestí con el otro chaleco (negro) y una camiseta siempre que salí de mi casa (o cualquier otro espacio habitacional). Me llevé conmigo una grabadora de audio con la cual registré todas las conversaciones en las que participé (o las que sucedieron alrededor mío) en espacios accesibles al público general. Todos los documentos de audio así generados fueron nombrados con el lugar y fecha de la grabación y almacenados en un disco duro externo de un computador.

² CASTILLO, Ramón & YAÑEZ, Camilo (eds.): *Operación verdad o la verdad de la operación*. Santiago de Chile (Universidad Diego Portales), 2014.

(Fig. 2: Acción “Kleiner Lauschangriff”, 2011-12)

La tercera parte consistió en la exhibición del disco duro en la Sala Juan Egenau de la Universidad de Chile. El disco duro funciona como una escultura de arte minimal, un paralelepípedo negro relativamente pequeño que contrasta en su aspecto visual con la gran cantidad de información que está ahí contenida. Aunque se sabe a través del texto grande encima del disco que este guarda los sonidos de las conversaciones, no se puede acceder a ellos, no se puede escuchar. Sin ser un archivo secreto como lo de la CNI, éste no es un archivo público. No obstante el acceso está bloqueado por una clave secreta. Este trabajo funciona como obra de arte, y por consiguiente puede ser expuesto en otra ocasión³ y/o vendido, incluyendo o no la clave secreta (según precio).

(Fig. 3: Instalación “1 TB₁ [kleiner Lauschangriff]”, detalle disco duro, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2012)

Un segundo elemento de la exposición puede interpretarse como un vuelco en la posible “lectura” del archivo. Una larga lista alfabética y separada por regiones geográficas señala todos los lugares en los cuales he grabado conversaciones durante este año. Mientras el disco duro por si solo es el archivo “inconsultable” de las conversaciones, dejando en sospecha y en la imaginación tanto las contrapartes de las conversaciones como sus contenidos, la lista indica claramente los espacios que he visitado y con que frecuencia. El archivo mudo de las conversaciones se transforma en un archivo visual de mis trayectos. El archivo documenta una parte de *mi* comportamiento espacial.

(Fig. 4:

Instalación “1 TB₁ [kleiner Lauschangriff]”, detalle lista de lugares de grabación, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2012)

La colección: **download** parcialmente ilegal

Otro de mis comportamientos se enfatiza en el trabajo “1 TB₂ [download parcialmente ilegal]”. Igual que en el trabajo anterior, su exhibición consiste en la presentación de un disco duro de 1 TB de capacidad de almacenaje, con un texto grande que indica el tipo de los documentos guardados en el disco. El trabajo previo de recolección del material por guardar era incluso más largo que en *Lauschangriff*: varios años. No obstante, el método de recolección es similar a la de un archivo clásico institucional. El material acumulado surge de un funcionamiento diario y cotidiano, no de un propósito singular y un método elaborado especialmente: la descarga de discos para que sean escuchados y aceptados (o rechazados) y de esta manera entrar al disco duro. El rol de la institución la asumí yo: el consumidor y amante de música y arte sonoro.

Con la masificación del uso de internet, el acceso a discos enteros de música de todos los estilos, arte sonoro, programas radiales o literatura leída se hace cada vez más fácil, aunque el material ofrecido por blogs y páginas especializados no se ajusta siempre a las legislaciones de todos los países de donde se tiene acceso a estos sitios. Esta instalación toma la producción musical como sinécdoque de la producción artístico-cultural. Tanto la comunicación en red como la ampliación de la capacidad de almacenajes de archivos, cuestiona radicalmente conceptos tradicionales como propiedad intelectual, concierto, obra única y aura.

³ En 2013 fue exhibida en *Continuum*. Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.

La navegación por los incontables blogs que ponen en circulación los discos, tantos antiguos (agotados y por ello inaccesibles a través de medios tradicionales) como actuales (costosos y así inaccesibles sin el debido presupuesto), permite formar un propio catálogo de interés en los diferentes géneros, estilos, expresiones y tendencias. No obstante esto lo convierte en una “colección” de discos virtuales en vez de un archivo.

Pero en ambos casos, sea colección o archivo, se tematiza el cambio fundamental desde la preservación a la circulación de saber (artístico, científico, práctico, etc.). El Internet “apenas se preocupa de la protección de sus fondos. El asegurar y mantener no es su asunto, por lo cual la permanencia de informaciones por lo general no es mas que 60 a 70 días.”⁴

Pero como he sostenido al principio, es difícil “de distinguir entre artistas como coleccionista y artista como archiveros”⁵. Moniker Riege argumenta que

“[...] fundamentalmente se puede diferenciar entre artistas que usan principios y métodos archivísticos como principios formales, y artistas que se ocupan del archivo como tema en relación con aspectos como memoria y recuerdo, formación de cánones o construcción de historia; aunque un demarcación precisa es difícil. Pues la colección y el archivo actúan como fuente de información e instrumento de trabajo tanto al principio como durante el coleccionar artístico, como también destacan como resultado y forma de representación al final del trabajo.”⁶

Mi trabajo “1 TB₂ [download parcialmente ilegal]” fue expuesto en el Festival Tsonami, un evento de exhibición y difusión de arte sonoro; sin embargo esta obra no suena. El disco duro de un Terabyte que contiene 2500 discos descargados de internet (sin pagar) está sellado, igual que el trabajo anterior, en una caja acrílica; el acceso a su contenido está cerrado con una contraseña.

(Fig. 5:
Instalación “1 TB₂ [download parcialmente ilegal]”, Festival Tsonami, Parque Cultural de Valparaíso, 2012)

El depósito: *timeboxing*

El tercer trabajo de la serie “1 TB” es mas bien un contenedor de duración. Los documentos sonoros guardados en su disco duro no son de origen propio (grabados por mí), ni apropiados (producidos por otros), sino generados sintéticamente en mi computador y transferidos al disco duro. Al contrario de los dos trabajos anteriores de la serie, en la situación de exposición sí se puede escuchar una parte del contenido del disco duro a través de un altavoz.

Este disco del trabajo “1TB₃ [*timeboxing*]” contiene 365 documentos sonoros, cada uno de un día de duración. El sonido consiste en 30 segundos de ruido blanco, intercalado con 30 segundos de silencio. El trabajo reflexiona sobre la organización (*timeboxing* es un término del ámbito de

⁴ ASSMANN, Aleida: “Archive im Wandel der Mediengeschichte”. En: EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.): *Óp. cit.* p. 174.

⁵ RIEGER, Monika: “Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler”. En: EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.): *Óp. cit.* p. 257.

⁶ *Ibidem*.

administración de empresas para la optimización del tiempo de trabajo) y superposición de diferentes tiempos en el mismo momento. El disco duro contiene archivos de un año de duración en total, no obstante, producir estos archivos sonoros solamente demoró un poco más de 16 horas. Por otro lado el trabajo fue exhibido en dos ocasiones⁷; la primera vez por un día, la segunda vez por tres días, escuchando permanentemente el ruido blanco interrumpido por bloques de silencio. En este sentido el disco duro -la escultura minimal- puede ser entendido como depósito de tiempos diferentes entre sí, esto es: tiempo producido, tiempo de producción y tiempo de percepción.

(Fig. 6: Instalación "1TB [timeboxing]", Galería Gabriela Mistral, 2013)

Sonidos débiles

Boris Groys distingue entre una imagen fuerte, que no necesita ninguna ayuda curatorial para ser exhibida, y una imagen débil, que depende de un espacio determinado y un contexto específico de presentación⁸. De esta manera los sonidos grabados de la serie "1 TB" indudablemente son sonidos débiles. El contexto de estos sonidos grabados constituye su significado. Sin la información escrita ni se sabe de su existencia, pues están en su formato digital original e inaudible.

En forma similar a la problematización de Groys sobre la relación entre archivo-imagen (archivo digital en formatos como jpg, tiff o raw) y la imagen que emerge como efecto de la visualización del primero, y que para el autor es la relación entre original y copia, podemos decir respecto de la serie "1 TB" de distinción entre archivo-sonido (en formato wav, aiff o mp3) y el sonido que puede surgir a través de la sonorización del archivo. Los archivos-sonido requieren la escenificación o deben ser "performados" para ser percibidos por un público. Esta relación es similar a la de partitura y música ejecutada: la partitura en sí es silenciosa pero posibilita ser percibida a través de una performance. El arte digital entonces es siempre un arte performático.

No obstante, este paso -la performance- está negado en la serie "1 TB" en sus primeros dos trabajos. Los sonidos están presente en su forma original, o sea, en estado archivo-sonido, obviamente imperceptible y como código numérico inscrito en un objeto de almacenamiento perceptible: el disco duro. Este tampoco es accesible a través de otros dispositivos técnicos (un interfaz, un computador) sino encerrado bajo una caja acrílica transparente que por un lado sierra el paso del las posibles puertas de conexión y así el uso "práctico" del archivo, y por otro lado resalta el aspecto estético del disco duro como paralelepípedo limpio, como escultura minimal. Pero mientras el arte minimal no pretende esconder algo tras su apariencia -toda la información relevante está en el exterior visible de la escultura- la información clave de la obra en la serie "1 TB" está en el interior imperceptible del disco duro. Una típica situación del archivo, no de una obra de arte.

⁷ *sin asunto*. Hangarnekoe, Santiago de Chile y *Radiaciones de Fondo*. Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile. Ambas exposiciones en 2012.

⁸ GROYS, Boris: "De la imagen al archivo de imagen - y vuelta: el arte en la era de la digitalización". En: CASTILLO, Alejandra & GÓMEZ-MOYA, Cristián (eds.): *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile (Universidad Finis Terrae), 2012. pp. 13-25.

Que este archivo se convierta en una obra de arte se debe a su presentación en un contexto de arte. “El posicionamiento de lo digital en el espacio de exhibición hace posible que el espectador reflexione no solamente sobre la superestructura sino también sobre la base material de la digitalización”⁹ (software, hardware).

Archivos débiles

En la serie “1 GB” en la cual estoy trabajando paralelamente, la capacidad de almacenaje de los dispositivos utilizados es mil veces mas pequeño que en “1 TB”. Este dispositivo ya no es un disco duro sino una tarjeta SD de una dimensión de 32 por 24 por 2 milímetros. Si el disco duro se puede comparar con una pequeña escultura, en el contexto de obra la tarjeta SD se puede asociar con una estampilla. La intercambiabilidad entre dispositivos de captura evidencia la universalidad del código digital: la tarjeta SD funciona tanto en una cámara de fotografía, de video o de una grabadora de audio. Además se la puede usar como vehículo de datos entre computadoras. La capacidad de almacenamiento no depende del formato de los archivos sino que de su peso digital en (k o M o G o T) Bytes.

Aquí la diferencia con los discos duros se hace evidente, ya que estos funcionan principalmente como respaldo junto con un computador, cumpliendo las funciones de un archivo clásico como el de una institución: almacenando los documentos producidos en el funcionamiento diario en un lugar físico y estable, protegiéndolos contra el peligro de pérdida y uso no autorizado a través de condiciones específicas de acceso (contraseñas).

En el trabajo “1 GB₁ [mi firma]” la tarjeta SD cumple la función de un timbre de autorización. Contiene un solo documento: una imagen en muy alta resolución de mi firma escrita con lápiz azul sobre papel blanco. Son estos tipos de imágenes que a través de una operación copy-paste se agrega a documentos textuales que se manda por Internet, autenticando los documentos como en la era pre-digital –, o como obras de arte tradicionales. Instalé este trabajo en una exposición individual, donde los demás trabajos –por su carácter medial- no tenían firma. Con este montaje “firmé” la sala incluyendo todas sus obras por completo – con otra obra.

(Fig. 7: “1 GB₁ [mi firma]”, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2012)

Surge la pregunta de que a partir de cuantos documentos almacenados y organizados se puede hablar de una archivo. “1 GB₁” tiene a penas 1 documento, “1 GB₂ [11-9-1973]” tiene tres. El contexto en este segundo trabajo es fundamental para que este se constituya como obra. Fue expuesto en la exposición “Estéticas de la Memoria: Septiembre 40 años”¹⁰ que recordó el aniversario del golpe militar en Chile.

En una aspecto importante el golpe militar se nos presenta a través de imágenes periodísticas. Estas imágenes forman parte de un fondo mediático y un fondo de archivos. Recordar el golpe significa -para las personas que no lo han vivido- recordar imágenes. “1 GB₂ [11-9-1973]” utilizo una tarjeta SD de un Gigabyte como soporte. Contiene los “originales digitales” (según Groys) de

⁹ *Ibidem*. p. 20.

¹⁰ Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2013.

tres imágenes del 11 de septiembre 1973, en blanco y negro, y impresos en la típica baja resolución de esta época, escaneados desde diarios, libros y/o revistas.

El observador no tiene acceso a estos originales ni tampoco a las “copias performadas” (en pantalla o papel impresa). No se sabe si son fotos de la oposición al golpe o fotos propagandísticas del régimen golpista.¹¹ Para que el espectador puede dar un sentido a “1 GB₂” tiene que imaginarse sus propias imágenes -que por supuesto varían según las experiencias y recuerdos singulares-, construyendo así “una” narración del pasado. La memoria no es un archivo.¹²

(Fig. 8:

“1 GB₂ [11-9-1973]”, Estéticas de la Memoria: Septiembre 40 años, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 1973)

El escaneo de las fotos se realizó en alta resolución y en formato no comprimido. De este modo no solamente se escanea el motivo de las imágenes (para esto bastaría una resolución equivalente al original impreso), sino también el tramado del soporte, la revista, el libro. El cambio de resolución es un acto metafórico: el anhelo de mantener las imágenes disponibles sin pérdidas produce un ruido propio del soporte de la información.

“[Habitualmente] no son los libros parte del archivo sino los textos, no las telas sino los cuadros, no los aparatos de video sino las imágenes en movimiento. Los soportes archivísticos de los signos no son parte del archivo, pues quedan escondidos bajo la superficie medial de los signos que se presenta a los observadores. O dicho de otra forma: el soporte del archivo no pertenece al archivo, porque aunque porta el signo archivado a su vez no es signo archivístico.”¹³

“El observador solamente ve la superficie medial de los signos del archivo – el soporte medial atrás solamente se puede suponer.”¹⁴

La indicación de la alta resolución del escaneo permite al observador de la obra suponer las condiciones mediales de las imágenes del archivo. Para eso debe dejar de preocuparse del signo de la fotografía escaneada, o sea, imaginarse los motivos de las fotografías depositadas en la tarjeta SD o de imágenes fotográficas de su recuerdo, e imaginarse los soportes mediales de estas posibles fotografías: un diario, una revista, un libro, un panfleto... Los posibles medios toman parte en la construcción de historia.

Conclusión

En general se presupone que el arte trabaja con la presentación de signos perceptibles. Estos signos, principalmente imágenes o sonidos tienen calidades formales, y el artista trabaja

¹¹ “Poder es donde no se relata. [...] El archivo no relata, registra.” ERNST, Wolfgang: “Das Archiv als Gedächtnisort”. En: EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.). *Óp. cit.* p. 185.

¹² “Archivos representan la distribución de datos en el espacio real (hardware), al contrario memorias neuronales los representan en forma virtual.” *Ibidem.* p. 196.

¹³ GROYS, Boris: “Der submediale Raum des Archivs”. En: EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.): *op. cit.* p. 147.

¹⁴ *Ibidem.* p. 148.

estéticamente estas calidades. La tensión entre forma estética y significado constituye la singularidad del trabajo artístico.

En la era digital, los archivos no albergan documentos perceptibles propiamente tal, sino sus codificaciones numéricas. Si mis trabajos presentados se inscriben en el campo dominado “Arte y Archivo”, y si estos trabajos además tiene el anhelo de ser contemporáneos, deben responder a esta imperceptibilidad contemporánea de los documentos archivados.

En los trabajos de las series “1 TB” y “1 GB” se desplaza lo perceptible desde los signos a la descripción textual de estos y sus soportes de inscripción (dispositivos técnicos). Ambos elementos significantes enfrentan al público con sus asociaciones, imaginaciones y experiencias singulares, necesarios para se puede construir sentido. El desplazamiento de la atención a los “signos de segundo grado” (texto descriptivo y soportes técnicos de otros signos) corresponde a una estructura archivística, donde el ordenamiento, el registro de ubicación, el saber de su existencia y el permiso al acceso lleva al documento significante.

Bibliografía

ASSMANN, Aleida. (2009). Archive im Wandel der Mediengeschichte. En *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (págs. 165 a 175). Berlín: Kulturverlag Kadmos.

CASTILLO, Alejandra & GÓMEZ-MOYA, Cristián (eds.). (2012). *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

CASTILLO, Ramón & YAÑEZ, Camilo (eds.). (2014). *Operación verdad o la verdad de la operación*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

EBELING, Knut & GÜNZEL, Stephan (eds.). (2009). *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlín: Kulturverlag Kadmos.

ERNST, Wolfgang. (2009). Das Archiv als Gedächtnisort. En *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (págs. 177 a 200). Berlín: Kulturverlag Kadmos.

GROYS, Boris. (2012). De la imagen al archivo de imagen – y vuelta: el arte en la era de la digitalización. En *Arte, archivo y tecnología* (págs. 13 a 25). Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

GROYS, Boris. (2009). Der submediale Raum des Archivs. En *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (págs. 139 a 151). Berlín: Kulturverlag Kadmos.

Rainer Krause | El Vígía 966 \ 7760535 Ñuñoa \ Santiago de Chile
(56-9) 97 55 54 39 \ rainer.krause@gmail.com \ www.rkrause.cl

RIEGER, Monika. (2009). Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler. En *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (págs. 253 a 269). Berlín: Kulturverlag Kadmos.