

## LA ALEGORÍA Y EL ARCHIVO<sup>1</sup>

### Fracternidades 2

Periódico de poesía / No. 38 / Abril 2011

Vanessa Place<sup>2</sup>

Traducción de Marco Antonio Huerta

*Pero debo constantemente repetir que digo todo esto  
en conexión a la repetición.*

—Kierkegaard

*Je ne suis point la justice.*

—Place

Afortunadamente, el día de ayer finalicé con culpa y vergüenza; ahora que ya se encuentran ustedes dentro de un contexto mental adecuado, consideraremos —en gratitud con mayor brevedad— la alegoría y el archivo, que son ambas, después de todo, formas de mediación e instanciación.

*Alegoría* (del griego: *allos*, “otro”, y *agoreuein*, “hablar en público”) es un modo figurativo de representación que revela un significado distinto del literal. El pensamiento medieval aceptó la alegoría como poseedora de una realidad subyacente a cualquier uso retórico o ficticio. La alegoría era tan verdadera como los hechos de las apariencias superficiales. (Wikipedia)

Así define Wikipedia históricamente la alegoría, como se encuentra ahistóricamente representada en Wikipedia. Una de las confusiones sobre el conceptualismo parece ser este tema de lo alegórico. Sabemos lo que la alegoría fue originalmente, *La comedia* de Dante, *Progress* de Bunyan, *Plowman* de Langland y mi copia de *La maravillosa carrera de Theodore Roosevelt (y la historia de su viaje africano)*. Y todos recordamos que la alegoría es metáfora extendida, donde los objetos (significantes) dentro de una narrativa corresponden a significados (significantes) fuera de la narrativa. Que siempre hay un significado literal y un significado simbólico, que la síntesis entre narrativas yace en el lector, que la personificación dentro de lo literal no es determinante y que lo alusivo no es necesariamente lo alegórico, pero que lo alegórico es con mucha frecuencia alusivo. Que lo alegórico fue ampliamente definido por Dante como polisémico al relacionarse con eventos pasados (tipológico), eventos presentes (moral) y eventos futuros (analógico). Que luego Benjamin llegó con su ángel de la historia, y, tras contemplar el estado

---

<sup>1</sup> *La alegoría y el archivo* fue presentada primero como una conferencia-seminario el día miércoles 3 de febrero de 2010, a las 12:30pm, como parte de *Poetics Plus* una producción del Programa de Poética del Departamento de Inglés de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo; por invitación de Steve McCaffrey. La presente traducción se realizó del texto: PLACE, V. (2010). *The allegory and the archive*, Calgary, Alberta, Canada: No Press. (N. del T.)

<sup>2</sup> Escritora, abogada y codirectora de Les Fígues Press. Autora de *Dies: A Sentence* (2006), *La Medusa* (Fiction Collective 2, 2008), *Notes on Conceptualisms*, en coautoría con Robert Fitterman (Ugly Duckling Presse, 2009), y *The Guilt Project: Rape, Morality and Law* (2010). Un libro de poesía conceptual, *Statement of Facts*, será publicado en Francia por éditions è@e, como *Exposé des Faits*; una trilogía de obra conceptual, *Statement of Facts*, *Statement of the Case* y *Argument*, se encuentra próxima a aparecer en Blanc Press (USA). Su serie de libros de autor tipo fábrica está disponible en oodpress (Brazil). Place colabora regularmente para *X-tra Art Quarterly* y ha impartido conferencias y realizado performances internacionalmente.

del drama trágico germano, tomó el barroco demasiado literalmente y encontró a la alegoría confusa. Así que la nueva alegoría fue el cráneo y la ruina, interpretaciones fracturadas de castillos imaginarios.

Wikipedia es ahistórica porque permanece paradigmáticamente sin estar fija. No hay “edición” o fecha de publicación por medio de la cual fijar históricamente cualquiera de sus entradas o el archivo como un todo.<sup>3</sup>

Benjamin escribió extensivamente y urdió copiosamente en torno a Baudelaire, poeta de lo alegórico; en su *Passagenwerk* (*El proyecto de las arcadas*), Benjamin escribe sobre su deseo de relacionar la figura de lo moderno con la figura de la alegoría al citar a Baudelaire, quien concluyó que “casi toda nuestra originalidad proviene de la estampa que el tiempo imprime sobre nuestros sentimientos”. Benjamin cita posteriormente la edición de 1933 de *Las flores del mal*, que apunta a su vez que Baudelaire “siempre se concentra en la vida interior, tanto como Dante se enfocó en el dogma”. Así, la alegoría, por medio de Benjamin por medio de Baudelaire por medio de su editor de 1933 es el centro síquico que se mantiene, o no, mientras que el todo interno/externo (es-terno) alegórico, representado por Dante, se desploma. La alegoría moderna es de desesperanza, melancolía, del hombre en movimiento, motivado por el egoísmo, la mistificación y la conversación meramente privada.

El conceptualismo mantiene similarmente que no hay una alegoría sin contraparte, como tampoco hay una pérdida alegórica potencial. Uno de los legados del posmodernismo es que la polisemia es tal como fue prometida; una de las diferencias con el posmodernismo es que no hay dolor por, o cognición de, la verdad, incluso en la ausencia o carencia de la misma. Antes bien, hay un reconocimiento de la verdad de la sopa dentro de la cual el *nosotros* individualizado y el *tú* se guisan. Así, no hay separación entre sujeto y objeto, consecuentemente el “sujeto” conceptual. Definido por mí en *Notes on Conceptualisms*<sup>4</sup> como existente dentro de un *loop* procedimental en curso, auto-eclipsado de forma gradual. De tal manera que la antigua noción de dogma, o texto sagrado, o alegoría sin contraparte es tan imposible como la presunción moderna de la interioridad sagrada. Por lo tanto, todo texto es igualmente sagrado en el conceptualismo. Sagrado en el sentido delineado por Giorgio Agamben como el hombre que asesina, que puede ser ejecutado por su crimen, pero que no puede ser sacrificado—el crimen de un asesino no puede ser santificado. Su culpa lo hace la excepción a la regla en contra del homicidio y a la regla que favorece el sacrificio, esto es, la ofrenda a los dioses. De este modo, el hombre sagrado de Agamben verifica la regla de que sólo los soberanos pueden determinar quién muere. En el conceptualismo, todo texto es sagrado, pero no hay soberanos, ni siquiera el soberano que alguna vez fue o que existió alguna vez. Más aún, todo texto es igualmente sagrado, los muertos vivientes del mundo, pues el texto ha rebasado el texto, englobado el texto, sobrescrito el texto, pero no hay sentido del tiempo o del espacio para esta incesante yuxtaposición y maniobra. Como en los índices de venta en [Amazon.com](https://www.amazon.com), puedes ser el #32 un día y 4,455,658 en otro. La visita aleatoria a un blog o la pérdida de un tuit en [Twitter](https://twitter.com). Por otro lado, puedes ser distribuido en la forma limitada del libro artesanal de autor, o florecer, plenamente formado por medio de la impresión por encargo, esto es: fetichizado o

---

<sup>3</sup> Cuando las noticias recientes sobre el rompimiento de Brad y Angelina aparecieron en la versión en línea del Times Reino Unido, una lectora dijo que, contando con 19 años de edad, ella no lo creería hasta no verlo en Wikipedia. De tal modo que la idea de la verdad como un asunto de mayoría de opinión, sujeta a la reescritura popular, es ahora entendida por todo el mundo, hasta e incluyendo a los escolares. Nótese: no ha aparecido en Wikipedia. Por lo tanto, no es verdad.

<sup>4</sup> PLACE, V. & FITTERMAN, R. (2009). Notes on conceptualisms. Brooklyn, New York: Ugly Duckling Presse. (N. del T.)

sencillamente de súbita aparición por medio de la instanciación. Ningún rey o rey de reyes decide quién muere, pues nadie muere, así como nadie *existe* concluyentemente. Por otro lado, la basura de un hombre es la magdalena de otro. Nuestra alegoría es el abismo, pero nuestro abismo es una montaña, nuestra montaña es un archivo.

Benjamin reportó la condenación que hace Baudelaire, en 1852, de “la utopía pueril de la escuela de *el arte por el arte*”. Consideremos, en nuestro tiempo post-duchampiano, wikipédico, la utopía pueril de la escuela de cualquier cosa por cualquier cosa o, en otras palabras, de cualquier cosa que es inmune a transformarse en arte. Como si el arte pudiera extraerse o prensarse, como el aceite, de todo. ¿Es cierto esto? Esto cambia la pregunta de la utilidad del arte a la del arte, es decir, el exceso o lo residual, de la utilidad.

Aunque aquí podría señalar que mi sentido de la ahistoricidad es en sí mismo histórico y específicamente estadounidense, puesto que la geografía es siempre historia. Somos un pueblo que prefiere estar desprovisto de historia, un pueblo que se enorgullece en la asimilación de la variedad de la fusión, aquella en la que es bueno caber y acomodarse y ser ordinario como el promedio, tan únicamente sustituible como cualquier copo de nieve perfecto o cualquier nueva letra de canción masculinista. Así que URLizamos nuestro mundo, lo cual es un gesto histórico, históricamente enlazado, somos whitmanescos sin Whitman, americanos sin Inglaterra, pero ingleses hasta el hipertrófico tope.

En tanto que el arte conceptual institucionalizó lo desmaterializado, como la [pieza de buega general](#) de Lee Lozano (negándose a engancharse con el “mundo del arte”) y la proto-obra de Yves Klein [Le Vide](#) (El vacío, un espacio de galería prácticamente vacío, completado con un coctel de inauguración), la poesía conceptual valoriza lo inmaterial. Inmaterial en el sentido de irrelevante, como las noticias de ayer en [Day](#) de Kenneth Goldsmith o lo no importante, como la banalidad suburbana en [Sprawl](#) de Robert Fitterman, o lo limpiamente destripado, como [Parse](#) de Graig Dworkin, gramaticalmente correcto y sin contenido, o lo científicamente y socialmente desnudo, como [re:evolution](#) de Kim Rosenfield, o mi propio barroco—50,000 palabras = 1 oración—vomitivo en [Dies](#) o lo efectivamente impotente, como en mi [Statement of Facts](#). La inmaterialidad también con relación a la ilegibilidad. En este sentido, el conceptualismo “puro” es una alegoría superficial acerca de la ilegibilidad, pues algo ha sido ya leído (como el New York Times) o no puede ser “leído” (como las estructuras gramaticales), y el trabajo conceptual “impuro” o muestreado involucra a la ilegibilidad como los espacios en blanco y los pedazos en la colisión (como cuando la alta teoría evolucionista encuentra consejo en la sencilla ciencia del vivir), y el barroco es ilegible puesto que es indeseado (como la guerra misma). Si el arte moderno es aquél que explota a cabalidad la superficie de un medio, y el residuo en Lacan (el sicólogo de lo posmoderno) es aquella parte del Sujeto que no puede ser absorbida del todo en el Otro, o la carencia en el Otro que define al Sujeto por medio del exceso, entonces el conceptualismo (de aquí en adelante no-sicoanalizado) se ocupa del modo en que el exceso superficial del texto espejea el exceso del residuo. Es decir, lo que no puede ser leído. Lo que es inmaterial porque es aburrido y sin contenido, denso y difícil, tachado o hecho roció. Estas son ideas específicas acerca de la inmaterialidad, evidenciada en formas alegóricas específicas. Por específicas, quiero decir múltiples.

Por tanto, así como la ahistoricidad es un punto de vista, antes que una declaración de los hechos, la alegoría en el presente es la alienación del realismo desde lo real, y lo real desde lo Real. Al alegorizar lo real, el conceptualismo enfatiza su irrealdad, su fabricación material, su

estatus ubicuo como dado por hecho, su incontinencia esencial, su Realidad. Los periódicos, diccionarios, directorios de centros comerciales, los escritos de apelación—están todos representados fuera de su hábitat natural, esto es, todas aquellas redes de condiciones y asunciones éticas y estéticas, incluyendo la condición y asunción de la comunicación misma, esto es, la legibilidad misma. Esto sucede cuando el pensamiento se adelanta y supera a la lectura, cuando la lectura reemplaza al pensamiento en el sentido de lo suplementario. Aunque aquí debe notarse que hay una lucha rumbo al final de fotografía.

En un expediente de apelación, las declaraciones de los hechos son la porción del reporte que expone, en forma de narración, la evidencia presentada en un juicio. La evidencia presentada en un juicio consiste típicamente en dos historias, una articulada por la fiscalía, una por la defensa. Una historia de culpabilidad y una historia de inocencia. Todas las historias se relatan bajo juramento, todas juradas como verdaderas. Son “declaraciones de los hechos”. En mi libro, [Statement of Facts](#), he tomado declaraciones de hechos de apelaciones que he escrito y las represento como poesía. La alegoría aquí incluye una alegoría sobre la ley como absorbida por el caso, el caso como un gesto retórico, como un “hecho” lingüístico. La Ley se revela como un acto del discurso, un acto del discurso que trata fundamentalmente sobre el dar testimonio.

La Ley del Padre es la respuesta de Lacan al complejo de Edipo: el niño percibe que la madre desea algo e intenta convertirse en ese algo. Cuando el niño ve al padre intervenir en esta aspiración, el niño debe someterse a tal intervención. Si el niño entiende al padre que interviene como el representante de una ley social mayor, una ley que también sigue la madre, el niño será normalizado sin patologías. La Ley del Padre es por tanto sobre atestiguar y es por tanto siempre la alegoría del lenguaje mismo, de la interpolación ordenada. En [Statement of Facts](#), la Ley del Estado es una alegoría de la Ley del Padre. Lo mismo que de la poesía y de la Ley de la Poesía. Todo de lo que se trata la poesía es de dar testimonio. No hechos, sino Hechos. En un fundamento paradigmático de caso-por-caso.

Agamben analoga el paradigma y la alegoría como el “caso singular que está aislado de su contexto sólo hasta que, al exhibir su propia singularidad, hace inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad constituye en sí”. Sobre este respecto, Agamben distingue entre *exemplar*—aquello propenso de ser imitado—y *exemplum*, aquello que reúne “un nuevo conjunto inteligible en un nuevo contexto problemático”. El archivo es *exemplum* en tanto que es la fusión entre estructura paradigmática e institución. El archivo crea un gesto de equivalencia entre las cosas archivadas (esto es: contenidas dentro del archivo). Para hacerlo, el archivo debe tener autor, es decir, estar firmado. En otras palabras, es la autoridad del archivista la que crea el archivo, la que dices *estas* cosas están reunidas, para ser leídas como *una* cosa. Pensemos un momento en las firmas. De acuerdo con mi diccionario legal Black, la firma es “el acto de poner el nombre de uno al final de un instrumento para certificar su validez”, firmar algo es “darle el efecto de un acto propio”. Por lo tanto, las firmas literalmente “efectúan lo que figurativamente expresan”, como lo apuntó Tomás de Aquino, su *efficiunt quod figurant*, pues, así como en el santo sacramento, el “efecto depende de un *signator*”.<sup>5</sup> En la ontología del siglo XVII,

---

<sup>5</sup> Debe notarse que Aquino no creía que había alegoría más allá de la materialidad en las Sagradas Escrituras; su lectura así mantenida en el sentido/sentimiento medieval. Aunque debe también notarse que Aquino separó la ciencia divina en metafísica (la ciencia de los filósofos, aquella en la que las cosas divinas son consideradas como principios del sujeto, no como sujetos científicos en sí mismas) y Escritura Sagrada (la ciencia teológica, aquella que considera las cosas divinas como su sujeto). (Exposición de Boecio sobre la Trinidad)

ejemplificada por la filosofía de Lord Edward Herbert de Chirbury, cada ser presenta la firma de unidad, unidad de verdad, verdad de bondad: *quodlibet ens est unum, verum, bonum*.

En el derecho romano, los *dies fasti* eran los días en que las cortes se abrían y la justicia podía impartirse, cuando el pretor podía pronunciar las tres palabras—“do”, “dico” y “addico”. “Do” es otorgar o entregar, “dico” es hablar, “addico” es recompensar. Estos “días triverbiales” eran por tanto días de instanciación y articulación, de traer al ser por medio del habla. En latín, el *index* es el signo, o un informante, aquel que muestra por medio de la palabra, así como el *index* es aquel que dice la ley, y el *vindex* es aquel que toma el lugar del acusado y se proclama listo para sufrir las consecuencias de los procedimientos. Por tanto elevando la relación entre el evento y su evidencia, entre la evidencia y su sujeto, y entre el sujeto y su efecto subjetivo, que son las preguntas fundamentales del índice.

*Para ser archivos, los materiales deben ser preservados por otras razones que aquellas por las cuales fueron creados o acumulados.* (T.R. Schellenberg)

El arte archivístico tiende a manifestarse como cierta forma de lo uniforme. Andy Warhol archivó sus cosas documentales—todas sus cosas documentales: invitaciones, cartas, fotografías, souvenirs—al llenar regularmente una serie de cajas de cartón de dimensiones regulares. Toda vez que una se llenaba, se embalaba y se fletaba para almacenamiento. Al tiempo de su muerte, había creado el trabajo archivístico [Andy Warhol's 610 Time Capsules](#), ahora en orden sobre repisas en Pittsburgh. Similarmente [Atlas](#), pieza de Gerhard Richter, consiste en una cuadrícula de fotografías enmarcadas del mismo tamaño de recortes de periódicos, fotos y bocetos; el proyecto fue iniciado en 1964 y se encuentra en curso. Nótese el papel del signator, pues Richter produjo algunos de los materiales originales y algunos sencillamente los reunió. Del mismo modo, cierto número de las fotografías son reproducidas en dos formas: borrosas y no-, o en foco y fuera de-. También, nótese cómo el no- sigue y define la intención originaria, alternando, es decir, entre lo que es la imagen y lo que representa. El ensayo de Benjamin Buchloch sobre *Atlas* apunta que el trauma (el trauma generador de la Segunda Guerra Mundial) es lo que enlaza a la imagen y el referente en el arcaico fotomontaje/bombardeo de la pieza. La gran pieza de instalación de Hanna Darboven, [Kulturgegeschichte 1880-1983](#) (Historia cultural 1880-1983), fue compuesta con 1,590 hojas y 19 objetos esculturales: el trabajo incluyó postales, afiches, referencias documentales, umbrales, portadas de revistas, catálogos de arte y kitsch. En su ensayo introductorio para su exhibición en la Fundación de Arte Dia, Lynn Cooke describe la “exhuberancia libidinosa” del trabajo de Darboven, y, al mismo tiempo, su pathos—no hay síntesis posible de referente o representación, no hay manera de hacerlo ‘legible’—no es más que “la posibilidad, aun cualificada, del cuestionamiento de lo individual”.

Elevando la importante pregunta para nosotros: ¿qué es “eso”? Es decir, ¿qué es eso que debe ser leído?

En otras palabras, mientras que gran parte de la poesía conceptual es archivística, o guarda los rasgos del archivo, y podemos usar el arte archivístico para entender este tipo de conceptualismo, es quizás de mayor utilidad considerar cómo el archivo nos ayuda a comprender lo alegórico, dado que todo conceptualismo es alegórico.

El historiador del arte y curador Charles Merewether ha cuestionado la relación entre testimonio y registro, documento y archivo. En su consideración de la poesía y fotografía japonesa post-bomba, Merewether cita la definición de documento de Allan Sekula como aquél que “involucra una noción de verdad legal u oficial, así como una noción de proximidad a y verificación de un evento original”. De acuerdo con Merewether, en la fotografía japonesa post-Hiroshima la verdad se representa como “una progresión lineal del pasado hacia el presente o por virtud del hecho de que la cámara como forma mecánica de reproducción provee una ‘fuente de conocimiento factual’ y ‘evidencia objetiva’. El documento que produce por lo tanto se convierte en fuente y fundamento del archivo y el archivo mismo autoriza la veracidad del documento a través de su incorporación”. Merewether prosigue a notar que el archivo fotográfico post-bomba se convirtió en un comentario no en torno a la memoria, sino al olvido: “la cita como representación” transformándose en el “*mise-en-abyme* de la representación...” demostrando “la imposibilidad de un *lieux de mémoire*”.<sup>6</sup> El hecho mismo de lo pictórico mismo, es decir, representacional, la abundancia creando un vacío entre ver y haber visto, un vacío caracterizado por el exceso entre refer-ente y representación, creando a su vez, en términos de Merewether, “un archivo del subconsciente, un archivo de la vanguardia o un archivo vanguardista”. De nuevo invocando el residuo, lo sobrante de nuestra propia (discutiblemente traumática, aunque cuál trauma será preferible, el de producción doméstica o algo con un sabor más internacional) existencia en tiempo presente, que la poesía pone en el futuro anterior—lo que habrá de haber sido.

Pues es el sentido de lo que habrá de haber sido el que incita la documentación.

*Unoriginal Genius: Poetry by other means* de Marjorie Perloff discute el papel de la citación en la poesía, de “la poesía por otros medios”, comenzando con *Las arcadas* de Benjamin, finalizando con Kenneth Goldsmith. Mientras que Perloff contempla el libro de Benjamin como uno de citación y otros claman que es un precursor del posmodernismo, no he encontrado ninguna consideración sobre su escritura archivística. Estoy muy interesada en él como escritura archivística, particularmente en tanto a la escritura archivística que trata directamente con la alegoría y es en sí misma alegórica. Para aquellos que no lo conocen, *El proyecto de las arcadas* consiste en las notas publicadas y las citas reunidas por Benjamin sobre el París del siglo XIX, primordialmente detallando las arcadas (*passages couverts de Paris*) cubiertas de hierro y vidrio, una suerte de precondition del pasaje (*flâneur*) y, a su vez, precursor del centro comercial en interiores. Las citas originales seleccionadas y las observaciones autorales fragmentadas fueron recolectadas y generadas entre 1927 y la muerte de Benjamin en 1940, ocultadas de los nazis en la Bibliothèque Nationale por Bataille el bibliotecario, y publicadas en francés en 1982, en inglés (por Harvard) en 1999. El proyecto tal como fue publicado ha sido criticado como algo que no era la intención del autor, sino un desastre de trabajo, escombros en realidad, cuando lo que fue visualizado era algo bastante más construido. Pero si la muerte del autor aún guarda prestigio, la muerte de este autor ha mantenido al libro tan alegórico como él visualizó la alegoría: una ruina. Y tan archivístico como yo veo a la autoridad: un signatario. En su libro, Perloff argumenta que incluso dentro de la apropiación no adulterada, la poesía persiste como gusto, como selección. Pero el gusto debe ser contextualizado. Contextualizado, pienso, como al prepararse para lanzarse al vacío.

---

<sup>6</sup> Baudrillard, “En la duplicación exacta de lo Real, preferiblemente a través de otro medio reproductivo—publicidad, fotografía, etcétera—y en el cambio de medio a medio, lo real desaparece y se convierte en alegoría de la muerte. Pero incluso en el momento de su destrucción se expone y se afirma a sí mismo; se convertirá en el real quintaesencial y se convierte en el fetichismo del objeto perdido”. (*L'écharge symbolique et la mort*)

Algunas citas:

El [\*First Information Report\*](#) (2003) del Colectivo Raqs Media: “puesto que la materia prima de un documento es retórica, el practicante tiene que evolucionar constantemente una retórica de lo retórico para hacer ceder los documentos”.

Paul Ricoeur: “Si la historia es narrativa verdadera, los documentos constituyen su máximo medio de prueba. Nutren su exigencia de basarse en hechos”.

Acaso factual o no, prueba de la memoria o de lo que yo olvido, el arte archivístico asume que no hay gran diferencia entre evento y evidencia. Al contrario, se empeña en un deseo de síntesis entre evento y evidencia que el archivista podrá satisfacer o tentar. Asumo aquí que no puede haber síntesis real, puesto que siempre hay un vacío entre evento y testimonio, incluso si la diferencia es aquella de la nacionalidad del testigo. Agamben ha descrito a la tradición como aquella en la cual el evento traumático es suprimido o preservado, lo cual concuerda bien con Merewether y otros pensadores del archivo. Me gustaría introducir aquí otra definición de archivo propuesta por Foucault: los archivos son “sistemas de declaraciones”. De acuerdo con Foucault, “el archivo es la primera ley sobre lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de las declaraciones como eventos únicos”. Es decir, el archivo define el “sistema de enunciación” de la declaración, el “sistema de su funcionamiento”.

Tomando de Foucault, Agamben distingue entre el archivo como sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho y el testimonio como un sistema de relaciones “entre el interior y el exterior de la lengua, entre lo decible y lo indecible en cada lenguaje”. El archivo presupone al sujeto como una función “basada en la desaparición dentro del murmullo anónimo de declaraciones. En el testimonio, por contraste, el lugar vacío del sujeto se convierte en la pregunta decisiva”. Renée Green escribe que “ser un sujeto y dar testimonio son la misma cosa y esa misma cosa es un remanente”. Pero no tenemos que decidir si es un objeto o un enlace lo que falta, si el sujeto es funcionario o funcional. Puesto de otro modo, no debemos decidir.

Pues si un sujeto no es sino un testigo y un testigo no es sino un sujeto, entonces el sujeto nuevamente se define con relación al objeto, es decir, con un evento, incluso un evento lingüístico, entonces nos encontramos de vuelta a nuestro poroso sujeto. Que da testimonio sobre algo por lo que es atestiguado. Lo que resulta crítico para el conceptualismo es que aquél que da testimonio es quien decide lo que la alegoría realmente es, lo que realmente está archivado. El encuentro es lo único que está dado. Y como lo he dicho, estos encuentros se involucran en el discurso del esclavo, un discurso en el cual lo significado, suprimiendo el hecho de su exceso, se dirige al significante con el lenguaje del significante, repitiendo el lenguaje del significante, produciendo la separación del sujeto, el sujeto pre-dividido por el lenguaje mismo. Así que la clave no es cuál trauma o si el trauma o esta utopía o aquella utopía, sino la repetición que acaece post-trauma y sin utopía, el movimiento sisifesco de la reiteración, el gozo en patrones de lo mismo otra vez.

Kierkegaard propuso dos metafísicas del tiempo: recolección y repetición. Sin una u otra, escribe Kierkegaard, “toda la vida se disuelve en un ruido vacío y carente de sentido”. La recolección es la categoría favorecida por los griegos, la repetición es “la nueva categoría por descubrir”. En lo que ha sido llamado menos una doctrina filosófica y más un paradigma del

pensamiento, Kierkegaard apoya el “valor de desear la repetición”, argumenta que, en contraste con los enlaces causales de la recolección (lo nuevo trazado de lo antiguo) el momento de la repetición sucede cuando no hay cadena causal (lo antiguo se hace nuevo).

¿Por qué se usa la cuadrícula en el arte archivístico? ¿Cuál es la alegoría de la cuadrícula?

¿Son las cuadrículas seriales? ¿Son simultáneas?

¿Hay alguna diferencia entre lo serial y lo archivístico? Y de haberla, ¿es necesaria la diferencia? Los archivos policíacos del siglo XVIII han sido descritos por la historiadora de arte contemporáneo Arlett Farge como poseedores de “un effet du réel”, un efecto de lo real, un efecto de accidente, de contingencia; Duchamp se refirió a su [3 Standard Stoppages](#) (1913), tres largos patrones de sastre arrojados desde una altura de un metro sobre un pedazo de lienzo pintado, como “du hasard en conserve” (algo de azar enlatado). El arte archivístico posterior se ha apoyado en el azar, y luego el juego, de tal modo que el *Information Room* (1998) de Andrea Fraser involucrara su instalación del archivo bibliográfico de la Bern Kunsthalle en una galería, los lomos de las cajas sin identificación con tal de que los visitantes, llamados a buscar a través del archivo, no sabían qué ni en qué era lo que buscaban hasta que las cajas hubieran sido adecuadamente excavadas, creando caos a partir del orden. En tanto que es una audaz respuesta al impulso original del archivo, esto desde luego sencillamente reafirma la presunción de que el archivo es fundamentalmente orden. Lo que propongo es que el archivo no es más ordenado que cualquier autobiografía, es decir, una real, una que exista de forma serial sólo temporalmente, pero es un acto de coincidencia y repetición, recolección y accidente. En mi [Statement of Facts](#), he narrativizado actos criminales, abusos sexuales, muchos de los cuales son el resultado de haber ganado en la lotería de la mala suerte: sucede que tuviste un tío que te amaba demasiado, sucede que dejé esa ventana abierta. Hacía calor. Él también tenía calor. Cada uno de los treinta y tres textos de [Statement of Facts](#) obliga a la pregunta elaborada por Deleuze: ¿Qué sentido tiene, en consecuencia, el afirmar la totalidad del azar, cada vez, en un momento?

Los libros son estructuralmente seriales, esto es, ocurren secuencialmente. Los libros contienen su propia cuadrícula, nótese, la página. Yo cuestiono la relación entre la cuadrícula y el archivo, o más bien me pregunto si hay algo en el uno inmaterial que desee su otro material. En su libro sobre el documento en el arte, Sven Spieker argumenta que las colecciones no archivísticas corresponden al imaginario de Lacan, la biblioteca de libros al simbólico lacaniano y que la versión del siglo XIX del archivo, un gesto en contra de la contingencia y el caos, era la encarnación de lo Real. ([The Big Archive](#)) No con el fin de abrumarlos, pero las categorías u órdenes lacanianas pueden ser burdamente y erróneamente igualadas con sus contrapartes freudianas: el imaginario es el reino del ego, ocupado de la imagen, la imaginación, el engaño. Sus ilusiones son el todo, la síntesis, la similitud. Lo simbólico puede ser relacionado con el superego en el sentido de que es también un campo estructurante, un reino de ley y orden, esencialmente lingüístico. (Siendo el aforismo más famoso de Lacan: “El subconsciente está estructurado como un lenguaje”).<sup>7</sup> El discurso de lo simbólico es el subconsciente, la

---

<sup>7</sup> Podríamos hacer aquí un pequeño movimiento discursivo para hacer notar cómo la noción freudiana del subconsciente es hermética, archivística—un molusco (cuyo interior Benjamin analogó al interior doméstico del siglo XIX), y la noción lacaniana es sincrónica, temporalmente pulsante, abriéndose y cerrándose—una vagina (cuyo interior no fue tan analogado por Lacan, aunque sí hizo notar que el Otro es siempre mujer = A). Y cuántos otros notan sin tanto ingenio esta analogía por

regulación tópica del deseo. Lo simbólico se ocupa de la alteridad radical, el gran (A)Otro, y por tanto es siempre una estructura triádica. Es el reino de la muerte. (El reino del archivo Productivista de las fotografías de Lenin del artista soviético Aleksander Rodechenko, por ejemplo, aunque Rodechenko aspiraba a un mito-lugar común del hombre, esto es, un monumento a Lenin creado por medio de instantáneas.) Lo Real es aquello que no es simbólico ni imaginario. Lo sobrante, el remanente, el exceso. El abismo ante el cual estamos sentados.

Para citar a Lacan: “Disputable, en un modo analógico o anamórfico, es el esfuerzo de apuntar una vez más hacia el hecho de que lo que buscamos en la ilusión es algo en lo cual la ilusión como tal en cierto modo se trasciende a sí misma, se destruye a sí misma, por tanto demostrando que está ahí sólo como un significante”. De acuerdo con Kierkegaard, es sólo a través de la repetición que puede haber trascendencia puesto que la consciencia misma es “una relación” que es la contradicción/colisión entre lo que es y lo que fue y que se abre hacia la tercera posibilidad. Y es esta tercera posibilidad la que ocasionó que Deleuze dijera que la repetición “va en contra de la ley”.

Para citar a Stewie: “¡Otra vez! ¡Otra vez! ¡Adoro la repetición!” (“[Bird is the Word](#)” *Family Guy*)

Y así sabemos que lo “mismo” de la repetición se refiere al efecto de la repetición, lo cual es una consideración forzada de la diferencia. Y aquí es probable que haya introducido de contrabando—finalmente—el sentido. En teoría, la repetición es interminable, lo viejo se vuelve nuevo se vuelve viejo se vuelve nuevo, el eterno retorno, el regresa de vuelta otra vez. La palabra danesa para repetición es *gentalgese*, “re-tomar”, “tomar de vuelta”. Si algo se toma de vuelta puede otorgarse de nuevo. Esto hace a la repetición brutal, obstinada. Nietzsche respondió a este horror al advocar *amor fati*, el amor del destino, “aquel que desea no tener nada diferente, no hacia adelante, no hacia atrás, nunca en toda la eternidad”. El abrazo de lo igual que, otra vez, lleva a lo nuevo y a lo diferente. En *Tender Buttons*, Stein escribió: “la diferencia se esparce”. Se esparce en tanto a espacial, espacial en tanto a archivístico.

Cuando apunté en *Notes on Conceptualisms* que toda la escritura conceptual es alegórica, la pregunta se tornó en *de qué* es alegórica—nótese la preposición. No incluí esta preposición. Me rehúso a asumir la posición preposicional. Si usted, lector, escritor, miembro de la audiencia, conferencista, lo hace, entonces usted ha asumido la posición de la enunciación antes que la de su reiteración. He citado demasiado en este trabajo, diciendo otra vez lo que fue dicho anteriormente, reuniendo estas declaraciones dentro de mi propio archivo—este papel, esta cuadrícula, esta serie. Esta alegoría. La obra que me interesa se involucra con varios registros y disciplinas fuera de esos registros y disciplinas, o al menos ostensiblemente fuera, una obra que resiste la díada falsa del azar versus la premeditación, pero que entiende la tríada que la meditación es siempre azar enlatado—la percepción es categórica tanto como oblicua. Y las categorías son contagiosas. ¿Es una pregunta seria para responder por qué es lo que atestigüas? ¿Es una respuesta seria para preguntar por lo que es la poesía?

---

medio de la Almeja, La Almeja Barbada, etcétera, sinónimos basados en moluscos para la vagina. ¿Hay algo envaginado sobre la repetición? ¿En contraste, por ejemplo, con la famosa arca catártica aristotélica?

Agamben escribe, “Sólo quien percibe los índices y las firmas de lo arcaico en lo más moderno y reciente puede llamarse contemporáneo”. Puesto de otro modo, y aquí cito del filme francés de 1960 “Los ojos sin rostro”, (*Les yeux sans visage*) “El futuro, madame, es algo que deberíamos haber comenzado hace mucho tiempo”. (“*Le futur, Madame, est une chose que nous aurions dû commencer il y a bien longtemps*”).

Para citar a Walter Benjamin:

“El poder de un texto es diferente cuando se lee que cuando se copia. Sólo el texto copiado gobierna el alma de quien se ocupa de él, mientras que el mero lector nunca descubre los nuevos aspectos de su ser interior que son abiertos por el texto, esa brecha abierta en la jungla interior cerrándose por siempre detrás de sí: pues el lector sigue el movimiento de su mente en la huida libre del ensueño distractor, mientras que el copista se somete a su mando”.

Poesía es dar testimonio. Puesto de otro modo, cito aquí el filme francés de 1960 “Los ojos sin rostro”, (*Les yeux sans visage*) “El futuro, madame, es algo que deberíamos haber comenzado hace mucho tiempo”. (“*Le futur, Madame, est une chose que nous aurions dû commencer il y a bien longtemps*”). ¿Qué es lo que quiere usted con él?