

La dramaturgia del paisaje: Una reflexión sobre “*The Russian Ending*” de Tacita Dean

*The dramaturgy of landscape:
A reflection on The Russian Ending by Tacita Dean*
Daniela V. Di Bella

Recibido: 2023.04.29

Aprobado: 2023.12.19

Daniela V. Di Bella

Universidad de Palermo

daniela.dibella@gmail.com

Arquitecta con Especialización en Diseño Arquitectónico (Universidad de Morón, Argentina), Máster en Gestión del Diseño y Doctoranda del PhD en Educación Superior (Cátedra UNESCO) Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Palermo, Argentina). Investiga sobre prospectiva, futuro y teoría del Diseño y la Arquitectura, sus vínculos con la transición y la sostenibilidad. Se desempeña como Coordinadora de Proyectos Interinstitucionales: Incubadora de Proyectos de Investigación del Instituto de Investigación en Diseño (UP Argentina). Dirige desde 2014 la Línea de Investigación Diseño en Perspectiva: Escenarios del Diseño bajo el convenio académico entre la Universidad de Palermo (Argentina) y Carnegie Mellon University (EE.UU.). Es parte del Cuerpo Académico del Posgrado en Diseño, Profesora Titular de Diseño 4 de la Maestría en Gestión del Diseño (UP) vinculada al Programa *Transition Design* (TD) del PhD en TD y Transition Design Institute CMU (EE.UU.). Con más de 30 años en gestión editorial, edición científica, diseño y dirección de arte. Autora de investigaciones, par revisor, curadora y jurado en eventos culturales y científicos.

Resumen

Con el giro archivístico, el archivo se convirtió en un concepto central en la investigación de los procesos de la memoria, aunque también de las prácticas del arte, ya que coleccionar implica también seleccionar y crear con archivos, cuya lógica está nutrida por diversidad de fuentes.

El presente artículo revisa una serie de ideas exploratorias acerca de la interpretación y aproximación al lenguaje de la obra “El final ruso” (*The Russian Ending*, 2001) de la artista Tacita Dean —una obra de arte de archivo— que se abre a la ambigüedad, diversidad de miradas y variados enfoques del espectador.

Palabras clave: Arte de archivo; polisemia; paisaje; memoria; Tacita Dean.

Abstract

With the archival turn, the archive became a central concept in the investigation of memory processes, but also of art practices, since collecting also involves selecting and creating with archives, whose logic is nourished by a diversity of sources.

This article reviews a series of exploratory ideas about the interpretation and approach to the language of the work *The Russian Ending* (2001) by the artist Tacita Dean —a work of archival art— which is open to the ambiguity, diversity of perspectives and varied approaches of the viewer.

Keywords: Archive art; polysemy; landscape; memory; Tacita Dean.

Introducción

En las décadas recientes, el paso del mundo analógico al digital ha permitido el rebasamiento y permeabilidad de los archivos a través de internet, su edición y alteración, y la profusa digitalización de cada una de las actividades que se realizan a diario, traducibles en documentos e imágenes, aspectos que han transformado el sentido del concepto de archivo, su acceso y la variedad de disciplinas y propuestas teórico-metodológicas desde donde se abordan, estudian y analizan.¹

De este modo —en el papel de *mediador*² entre el presente y el pasado— puede decirse que los archivos actúan como huellas de la memoria que promueven una transferencia de información de variadas características entre personas y distintas generaciones en el tiempo. Los mecanismos que permiten la alimentación de la memoria —individual y colectiva— y la gran influencia en la reconstrucción de los recuerdos, suelen ser complejos, de ahí la importancia fundamental especialmente para la historia y el arte. El presente artículo observa una serie de ideas exploratorias acerca de la obra “El final ruso” (“*The Russian Ending*”, 2001) de la artista inglesa Tacita Dean, considerada como una representante significativa del arte de archivo. Se revisa la interpretación de una obra, que se abre a la ambigüedad, diversidad de miradas y enfoques del espectador, y cómo expone —a través de una colección de imágenes encontradas y posteriormente intervenidas— una evidente tensión entre el pasado y el presente, cuyas intenciones emergen como una advertencia.

El instrumento presentista

Los procesos que activan el recuerdo son sociales, ya que implican una actividad colectiva coordinada, cuyos procesos de significación compartidos están anclados en el lenguaje. Se recuerdan escenarios y sucesos que luego se llevan a la forma de narrativas

*Que reconstruyen el pasado adaptando los hechos antiguos a las creencias y necesidades del presente.*³

Así, el acceso a distinto tipo de documentos y archivos permite nuevas reelaboraciones y redimensionamientos de los modelos históricos, sociales, políticos, culturales, artísticos, legales, que pueden cuestionar y actualizar el estado teórico, diverso y cambiante del pensamiento de una época. Expresa Andrea Giunta:

*El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente. El presente es la categoría preponderante desde la que se visita y revisita el pasado, incluso el más reciente.*⁴

Asimismo, pueden aportar esclarecimiento y veracidad acerca de los acontecimientos, circunstancias, contextos, experiencias y conocimientos del pasado, muchas veces silenciados, poco tratados y/o excluidos de los debates abiertos al público, aunque es importante reparar en la condición de *tránsito* o de *pasaje* de los archivos, tanto en sus usos políticos, culturales y artísticos, como de su estado teórico cambiante.

1 Jaime Sánchez-Macedo, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”. *Humanitas Digital* 47 (julio 2020):183-223. Disponible en <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279> (Última consulta octubre 2024)

2 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción A. Neira. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010), 216 y ss.

3 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (1950) (Zaragoza: Pressas universitarias de Zaragoza, 2004).

4 Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014), 34 y ss.

5 Eric Ketelaar, "Archival turns and returns: Studies of the archive", en Anne J. Gilliland, S. McKemmish, A. J. Lau (Eds.), *Research in the Archival Multiverse* (Melbourne: Monash University Publishing, 2017).

Según Ketelaar, la consolidación de la archivística en la década de 1970, junto con el avance de las tecnologías digitales, ha sido el origen del giro archivístico. Dos dimensiones significaron esta dirección: la evolución y redefinición del concepto de archivo, y la utilización del archivo como *metáfora* en la explicación de los fenómenos del arte, del cuerpo, y la ciudad.⁵

Con el giro archivístico, el archivo se convirtió en un concepto central en la investigación de los procesos de la memoria, aunque también de las prácticas del arte, ya que coleccionar implica también seleccionar y crear con archivos. Nicolás Bourriaud expresa que el interés actual por el archivo:

(...) Cobra sentido hoy en día frente a las numerosas obras de arte que se elaboraron a partir del principio de la colección desde los años 60, desde las vitrinas de museo que Christian Boltanski llenó de recuerdos irrisorios hasta los estantes en que Haim Steinbach ordena objetos fabricados en serie o antigüedades.

Lo que se desprende de estos trayectos heterogéneos, más allá de la expansión nueva que le dan a la noción de autobiografía, más allá de la compulsión archivística, es un elogio implícito a la rareza: en un mundo en vías de estandarización, al liberarse de la serialidad general, esta constituye un acontecimiento.⁶

El paisaje de los acontecimientos

La fuerza más grande en mi obra es el tiempo. Soy devota de la importancia del tiempo, de lo que el tiempo es capaz de hacer, de los cambios que genera.⁷

6 Nicolás Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009), 81 y ss.

Tacita Dean suele trabajar con objetos encontrados (*l'objet trouvé*), a los que dota de una nueva vida. En 2001, presentó en la Galería Peter Blum de Nueva York una colección de fotograbados que provienen de distintas imágenes adquiridas en mercados de pulgas y tiendas de objetos de segunda mano. Son postales anónimas, con escenas impactantes de catástrofes y desastres, algunas naturales y otras provocadas por la mano humana. (Fig.1)

7 Brenda Lozano, Entrevista a Tacita Dean: "Vivimos el relato que impone la naturaleza". *Revista Digital Letras Libres* (México y España: 2017): 26-29. Disponible en <https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2017/02/entrevista-lozano-mex.pdf> (Última consulta octubre 2024)

Figura 1. "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.



La obra se denomina “El final ruso” (“*The Russian Ending*”), y en cada una de las veinte imágenes que conforman la colección, se pueden leer notas escritas por Dean en color blanco, que parecen instrucciones cinematográficas —que pueden y no enlazar— las imágenes entre sí en una narrativa —*para o de*— una supuesta película o de varias películas independientes. Este tipo de manipulación de arte fue llamada *postproducción*, lo que pone de manifiesto la intervención, tratamiento y montaje de las imágenes, pero también:

*Sugiere un cambio de estatus en la obra de arte en una era de información digital, que se dice que sigue a los de producción industrial y a los de consumo masivo.*⁸

Para Tacita Dean su medio central de expresión es el cine, por eso la colección está concebida como los cuadros de una experiencia fílmica, cuyo título:

*Proviene de una convención de los primeros años de la industria cinematográfica danesa, cuando cada película se producía en dos versiones, una con un final feliz para el mercado estadounidense y la otra con un final trágico para el público ruso.*⁹

Para la exposición, Dean redimensionó y reencuadró digitalmente las imágenes para que adopten la misma medida (54×79,5cm) y proporción (fotograma de relación 4:3). Luego las imprimió en la técnica del fotograbado, cuya expresividad final dista de las fotografías originales. Aprovechando la factibilidad de la técnica —que permite relieves y aplicar textos y grafías— indicó sobre ellas una notación figurada manuscrita en color blanco, similar a las de los *storyboards*, para una supuesta dirección cinematográfica. En cada una escribe su título, nombra personas y pinta algunos objetos para dotarlos de protagonismo y significación. Además, incluye palabras, frases y poemas, tachaduras, flechas, manchas, trazos que circulan áreas, etc. que aportan dinamismo gestual y sugieren una supuesta intención y acción narrativa.

Cada una de las imágenes remite a territorios por develar, provocan asombro y atracción por el descubrimiento y vínculo con el pasado, aunque:

*También pueden dirigir nuestra atención en la dirección opuesta, hacia un futuro incierto.*¹⁰

La dramaturgia del paisaje

*(...) Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo.*¹¹

Expresa Virilio:

*Para Dios la historia es un paisaje de hechos. Las batallas y los grandes acontecimientos son el equivalente de los grandes bosques y los grandes árboles (...).*¹²

8 Nicolás Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017).

9 Miguel Errazu, “Tus huellas son un campo de batalla”. *Fedro, Revista Estética y Teoría de las Artes* 19 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019): 104–123. Disponible en <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12566> (Última consulta octubre 2024)

10 Paula Amad, *Contraarchivo: el cine, lo cotidiano y los Archives de la Planete de Albert Kahn* (Nueva York: Columbia University Press, 2010).

11 Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En AAVV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008), 51-52.

12 Paul Virilio, *El Cíber mundo, la política de lo peor* (Madrid: Editorial Cátedra, 1997), 108-111.

13 Georg Simmel, *Filosofía del paisaje* (España: Casimiro libros, 2013), 8.

14 Paul Virilio, *Estética de la desaparición* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1997), 63.

En la obra, cada imagen intervenida es un cuadro que invita a repensar lo que Virilio denomina la *dramaturgia del paisaje*. Dado que el cine es el medio central de expresión de Dean, el paisaje actúa como un fragmento o un recorte dentro de la continuidad en movimiento,¹³ donde recupera cada postal como un *encuadre* al que otorga sentido. Se revela como un montaje escenográfico de diferentes hechos que parecen detenidos en el tiempo, y que se manifiestan como:

*La inestabilidad que precipita toda forma a su ruina.*¹⁴

Según se propone en este escrito, las imágenes seleccionadas e intervenidas por Tacita Dean podrían asociarse según una posible organización en ejes que visibilizan características formales y temáticas de la actitud del romanticismo europeo de los siglos XVIII y XIX no necesariamente nostálgica, sino más bien orientada por un espíritu crítico (Fig.2). Los ejes planteados son:

Figura 2. Una posible organización en ejes. "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.



15 David H. Lawrence, *Last Poems*, ed. Richard Aldington (London: Martin Secker, 1933), 60-64.

16 SS Plympton chocó y se hundió en 1909 frente a St. Agnes. Jean Lettens, *SS Plympton* [+1909]. *The Wreck Site Database*, Bélgica, 2002. Disponible en <https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?577> (Última consulta octubre 2024); Ngahere, encalló y naufragó en 1924, en Greymouth Bar, Nueva Zelanda. Claire Ward, "The last of the S.S. Ngahere on the Greymouth Bar, July 1924". *Westcoast New Zealand History*, julio 2024. Disponible en <https://westcoast.recollect.co.nz/nodes/view/21743> (Última consulta octubre 2024)

Tormentas y tragedias en el mar

En este grupo el componente marítimo se vuelve preponderante. Se expresa el poder destructivo del mar, que doblega el poder de las máquinas y estructuras, surgidas de la creación del hombre de la revolución industrial. Pueden incluirse: "El barco de la muerte" ("Ship of Death", 1), "El hundimiento del SS Plympton" ("The Sinking of the SS Plympton", 6), "El naufragio del Ngahere" ("The Wrecking of the Ngahere", 3), "El naufragio del muelle de Worthing" ("The Wreck of Worthing Pier", 12).

"El barco de la muerte" ("Ship of Death", 1) (Fig.3) inicia la obra y lleva el título de un poema de David H. Lawrence que instala desde el comienzo la batalla y contradicción entre el pasado y el presente:

*Construye entonces el barco de la muerte,
porque debes tomar el viaje más largo, al olvido.
Y morir la muerte, la muerte larga y dolorosa
que se encuentra entre el viejo yo y el nuevo.*¹⁵

Las imágenes poseen gran parentesco visual y expresivo con los paisajes marinos y atmosféricos de los artistas William Turner y Caspar David Friedrich. (Figs.4 y 5)



Figura 3. "El barco de la muerte" ("Ship of Death"). De la Colección "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.



Figura 4. "The Shipwreck". Óleo sobre lienzo de William Turner, 1805, Tate. Fuente: Wikipedia. © Dominio Público.

La base histórica refiere al naufragio de dos barcos de carga a vapor en sus trayectos desde Inglaterra a distintos puertos del mundo;¹⁶ y a la tormenta de olas gigantes que aisló y arrasó el pabellón de los embarcaderos e inundó el muelle Worthing de la costa de Sussex en 1913.¹⁷

Paisajes en ruinas devastados y desolados

Aquí se examina el valor efímero de la arquitectura, la fragilidad de las ciudades, el paisaje y lo irreparable del tiempo fugitivo (*tempus fugit*).¹⁸ Pueden incluirse: "Memorias de la Guerra Mundial" ("Erinnerung aus dem Weltkrieg", 4)¹⁹ (Fig.6), "La Batalla de Arras" ("La Bataille d'Arras", 8) (Figs.7 y 8), "La retirada a Verdún" ("Der Rückzug nach Verdun", 10) (Fig.9), "Crimea"²⁰ ("The Crimea", 2), y "La explosión en el canal" ("Die Explosion in dem Kanal", 18).



Figura 5. "Wreck in the Moonlight". Óleo sobre lienzo de Caspar David Friedrich, 1835, Colección Alte Nationalgalerie. Fuente: Wikicommons. © Dominio Público.



17 Andy Ramus, "Great storm that destroyed Worthing Pier and caused havoc all along the Sussex coast", *Sussexexpress*, 12 de abril 2023. Disponible en <https://www.sussexexpress.co.uk/heritage-and-retro/retro/great-storm-that-destroyed-worthing-pier-and-caused-havoc-all-along-the-sussex-coast-4101582> (Última consulta octubre 2024)

18 «Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus» (Pero huye entre tanto, huye irreparablemente el tiempo). Virgilio (Georgicae, III, 284).

Figura 6. "Memorias de la Guerra Mundial" ("Erinnerung aus dem Weltkrieg"). De la Colección "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.

Las imágenes aluden a conflictos armados trascendentes que son recuperados por la artista a modo de arqueología. Las guerras son asuntos políticos y colectivos que abarcan muchos intereses en conflicto. Del mismo modo sucede con los procesos de urbanización, por lo que el paisaje urbano, la ciudad y el territorio son espacios materiales que se ven alterados por el tiempo y la historia.

Figura 7. "La Batalla de Arras" ("La Bataille d'Arras"). De la Colección "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.



Probablemente pretenda entender a la ciudad como un *proceso dinámico*, como una forma de archivo a partir de la yuxtaposición de temporalidades que en ella anidan, "una forma de explorar los vacíos del presente visibles en el tejido urbano"²¹ y en sus conexiones profundas con el espacio y la memoria.²²

Dean indaga en el *impulso archivístico* y "juega con la categoría de la colección utilizando una lógica cuasi-archivística"²³ que:

*Busca hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.*²⁴



Los paisajes devenidos en ruinas, desde una mirada poética, aluden a la comprensión de lo arruinado y a partir de los vestigios se pretende que el espectador analice y reflexione sobre la *historia de la destrucción*. En definitiva:

*Alienta a los espectadores a formular narrativas que conducen a los trágicos desenlaces de las impresiones, involucrando e implicando a la audiencia en el proceso creativo.*²⁵



19 Durante la I Guerra Mundial (1914 a 1918), en la batalla de Arrás (9 de abril-16 de mayo, 1917) tropas británicas, canadienses y australianas atacaron las trincheras alemanas cerca de Arrás. La batalla de Verdún -la más larga y sangrienta- finalizó el 18 diciembre de 1916, y enfrentó a franceses y alemanes. J. M. Sadurní, "La primera guerra mundial al completo", *National Geographic*, 2024. Disponible en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origenes-causas-y-efectos-primer-guerra-mundial-2_18350 (Última consulta octubre 2024)

Figura 8. "La plaza de la ciudad, Arras, Francia". Fred Schutz, 1919. Fuente: Wikipedia © Dominio Público.

20 La guerra de Crimea fue un conflicto entre 1853 y 1856 librado por el Imperio ruso y el Reino de Grecia el Imperio otomano, Reino Unido, Francia y Reino de Cerdeña, que Rusia perdió en 1856. "Algunos historiadores la consideran la primera guerra moderna por su utilización de nuevas tecnologías, como el ferrocarril, el barco de vapor, el telégrafo, la fotografía y una nueva generación de fusiles". Marcelo Néstor Musa, "Guerra de Crimea", *Enciclopedia Iberoamericana*, 2024. Disponible en <https://enciclopediaiberoamericana.com/guerra-de-crimea> (Última consulta octubre 2024)

Figura 9. "Campo de batalla de Verdún desde Fort de la Chaume, hacia el noreste" (1917). © Dominio Público.

21 Eric Ketelaar, "Archival turns and returns: Studies of the archive", 250 y ss.

Catástrofes naturales y provocadas por el hombre

Este eje sugiere por un lado al llamado "sentimiento de la naturaleza"²⁶ con las imágenes: "La historia de Minke la ballena" ("The Story of Minke the Whale", 13)²⁷ alusiva a la creencia de la superioridad humana por sobre la naturaleza y sus seres vivos e inanimados; "Monte Vesubio" ("Vesuvio", 16) un recordatorio de la furia ancestral de la tierra que dejó sepultadas las ciudades de Pompeya y Herculano en el 79 d.C. (Fig.10); "Hermosa Sheffield" ("Beautiful Sheffield", 19) una semblanza oscura y tenebrosa de una ciudad industrializada cubierta de un humo espeso que emerge de fábricas con altas chimeneas. (Fig.11)



Figura 10. "El último día de Pompeya". Óleo sobre lienzo de Karl Briullov, 1833, State Russian Museum © Dominio Público.



Figura 11. "Hermosa Sheffield" ("Beautiful Sheffield"). De la Colección "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) © Tacita Dean, 2001.

Por otro lado, a la lucha entre "la voluntad humana que erigió la construcción y la fuerza mecánica de la naturaleza que la hizo caer"²⁸ con: "Globo aerostático de la Campaña" ("Ballon des Aéroliers de Campagne", 5), "Crepúsculo de los dioses" ("Götterdämmerung", 9), "¡Así que la hundieron!" ("So They Sank Her!", 14"), las tres relativas a objetos tecnológicos que encallan y/o sucumben; y "La tragedia del puente Hughesovka" ("The Tragedy of Hughesovka Bridge", 17).²⁹ Una imagen de la destrucción del puente de la ciudad "Hughesovka" cuyo imperio industrial de acero y carbón fue fundado en 1869 por John James Hughes posiblemente alusivo al momento de la caída del régimen imperial ruso.

Beautiful Sheffield, una semblanza de la Inglaterra del Siglo XIX, fue intervenida por Dean con fragmentos sugestivos del poema "The New Jerusalem" (1808) de William Blake sobre los "oscuros molinos satánicos"³⁰, la cuarta estrofa dice:

*No dejaré de Luchar Mentalmente,
Ni mi Espada dormirá en mi mano:
Hasta que hayamos construido Jerusalén,
en la verde y placentera tierra de Inglaterra.*³¹

En el margen superior izquierdo escribe "Remember Beautiful Sheffield" quizás como un consejo, quizás como una letanía... La imagen original de 1930 pertenece a la Biblioteca de Estudios Locales de Sheffield (South Yorkshire, Inglaterra); se presenta amenazante y parece perpetuar la preocupación y lucha de la ciudad por la calidad del aire que se remonta al menos a 400 años. Desde el 1600 en adelante, Sheffield por las quemadas de carbón domésticas no reguladas y el avance inexorable de la revolución industrial, comenzó una lucha por establecer regulaciones de salud pública y protección ambiental, que le permitieran reducir la contaminación atmosférica por humo y neblinas pulverulentas en las zonas urbanizadas.³²

*¡Y el hedor! Si en raros momentos dejas de oler azufre es porque
has empezado a oler gas... una vez me detuve en la calle y conté
las chimeneas de fábrica que podía ver; había 33, pero podrían
haber sido muchas más si el aire no hubiera estado oscurecido
por el humo (...)*

22 Vyjayanthi Rao, "Embracing Urbanism: The City as Archive." *New Literary History* 40 (2) (2009): 371-83. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27760262> (Última consulta octubre 2024).

23 Eric Ketelaar, "Archival turns and returns: Studies of the archive"; 250 y ss.

24 Hal Foster, "El impulso de archivo", Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* 3 (2016): 102-125.

25 Serry Cuttler, *Print Charming: Tacita Dean* (Inglaterra: Photographs Do Not Bend, Contemporary photographic practice | Curatorial practice, 2010). Disponible en <http://www.photographsdonotbend.co.uk/prints-charming/> (Última consulta octubre 2024)

26 Georg Simmel, *Filosofía del paisaje* (España: Casimiro libros, 2013), 9-10.

27 Una de las especies más amenazadas por la caza indiscriminada son las ballenas minke. EP Data, *La caza de ballenas, estadísticas y datos* (Europa Press, 2021). Disponible en <https://www.epdata.es/datos/caza-ballenas-estadisticas-japon-noruega-otros-paises/252> (Última consulta octubre 2024)

28 Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, 43.

- 29 Steve Duffy, "Hughesovka: The city founded by Welsh migrants", *BBC News*, 2017. Disponible en <https://www.bbc.com/news/uk-wales-40345030> (Última consulta octubre 2024)
- 30 Blake describió a las fábricas de la revolución industrial como "oscuros molinos satánicos" por ser edificaciones oscuras, inseguras y sucias. "¿Podría Jerusalén —la tierra prometida— haber sido creada entre los oscuros molinos satánicos de Inglaterra?". Véase: William Blake, *The New Jerusalem*, 1808. (Chicago, Poetry Foundation, 2024). Disponible en <https://www.poetryfoundation.org/poems/54684/jerusalem-and-did-those-feet-in-ancient-time> (Última consulta octubre 2024)
- 31 *Ibidem*.
- 32 Sheffield City Council, *Sources for the Study of Sheffield's Battle for Clean Air* (Inglaterra: Sheffield Libraries Archives and Information, 2015), 1-26. Disponible en <https://www.sheffield.gov.uk/archives> (Última consulta octubre 2024)
- 33 George Orwell, *The Road to Wigan Pier* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company Publishers, 1958), 138-139. Disponible en <https://www.archive.org> (Última consulta octubre 2024)
- 34 Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1997).
- 35 Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (Barcelona: Paidós, 2005), 164-165.
- 36 Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 442-443.
- 37 Los monjes cartujos (*Les moines Chartreux: Monastère de la Grande Chartreuse*, 2024). Disponible en <https://chartreux.org/moines/es/historia/> (Última consulta octubre 2024)

*De las chimeneas de las fundiciones se escapan unas llamas dentadas, como sierras circulares. Por las puertas abiertas de las fundiciones se ven serpientes ardientes de hierro (...) se oye el silbido y el pesado golpear de los martillos de vapor y el grito del hierro bajo el golpe.*³³

Este "modelo reducido de la realidad"³⁴ acusa una advertencia directa a las serias problemáticas medioambientales presentes y que han transformado

*(...) Hasta lo irreconocible, y sin previo aviso, los familiares paisajes rurales y urbanos donde solíamos anclar nuestra seguridad duradera y fiable. Reorganizan a las personas y hacen estragos con sus identidades sociales. (...) Nos transforman de un día para otro, en refugiados o en emigrantes económicos'. Pueden confiscarnos nuestros certificados de identidad o invalidar las identidades certificadas.*³⁵

Contemplación de la muerte

En la obra la contemplación de la muerte asume múltiples formas. El registro artístico y cultural de la muerte alienta la idea de perduración estética de lo precedido, una *simulación* de la presencia física del difunto, una revuelta contra la muerte³⁶: "Muerte de un sacerdote" ("*Death of a Priest*", 7), "Hasta el último descanso" ("*Zur Letzten Ruhe*", 11), y "La vida y muerte de San Bruno" ("*The Life and Death of St Bruno*", 15). Las imágenes son del funeral de uno o varios sacerdotes, y parecen susurrar, *recuerda que eres mortal (memento mori)*. Otorgan valor particular conmemorativo al registro visual del tratamiento y ritualidad de la muerte propias de las prácticas sociales de la época victoriana. La muerte en el siglo XVIII estaba mucho más incorporada a la dinámica de la vida que en la actualidad, por tradición religiosa y por el menor conocimiento que las ciencias tenían de las enfermedades. El registro fotográfico solo era permitido en la nobleza, y en los sacerdotes solo *post mortem* como mensaje sobre la finitud de la vida y la superación de la vanidad.

La imagen "La vida y muerte de San Bruno", hace referencia al fundador de *La Orden de los Cartujos* quien murió en 1101³⁷ (Fig.12). Dean presenta el silencio y la contemplación de la muerte, una sensación de impotencia frente a la tragedia, las catástrofes, la desolación, los caídos en guerra y los mártires que tuvo la orden desde su fundación.³⁸ La imagen no solo cuestionaría el tiempo histórico de la colección, sino también su "criterio de verdad".³⁹ Esta tensión recuerda también que un gran número de santos fundadores medievales, al igual que San Bruno, recibieron culto sin haber sido beatificados.⁴⁰ Pone de relieve cómo las imágenes construyen el relato, y el poder histórico que ha tenido la imagen —desde tiempos tempranos— en este caso, como potente vector del dogma y de control social unido al poder político. Constituye también una llamada de atención al desarrollo de una mirada crítica sobre los simulacros y las apariencias, en la comprobación de los criterios de autenticidad.

Montaje teatral de la realidad

En este eje se ubicaría la última imagen —de carácter hipotético— llamada "Esclavos del capitalismo" ("*Ein Sklave des Kapitals*", 20), cuyo título real pertenece a una obra alemana de teatro de 1919.⁴¹



Figura 12. "Muerte de San Bruno".
Oleo sobre lienzo, Eustache Le Seur
1645-1648, Museo del Louvre.
Fuente: Wikimedia Commons.
© Dominio Público.

38 Vicente Carducho cierra el encargo realizado por Felipe IV con un grupo de escenas heroicas que representan episodios de persecuciones y martirios padecidos en los siglos XV y XVI por los Cartujos, asunto que iniciaba los conflictos religiosos y territoriales de la Europa del momento. Todas las obras de la serie se realizaron entre 1626 y 1632, *Museo Nacional del Prado*, 2024. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/incendio-en-la-cartuja-de-praga-y-persecucion-a/417382aadfc5-4ef8-9663-b4dc71b0477c> (Última consulta octubre 2024)

39 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (España: Editorial Kairós, 1978).

40 María Victoria Bouvier Lacasa, "La legitimación del culto de San Bruno: cuando el poder de la religión se afirma gracias al arte", *La Clé des Langues*, 2024. Disponible en <https://cle.ens-lyon.fr/Espagne/arts/arts-visuels/les-classiques-de-la-peinture-hispanique/la-legitimacion-del-culto-de-san-bruno-cuando-el-poder-religioso-se-afirma-gracias-al-arte> (Última consulta octubre 2024)

41 Hans Bernhard Bölke, Ludwig Hespe, *Ein Sklave des Kapitals*, Verlag Von Alfred Jahn (1919). Obra en cuatro actos, con canción e imagen viva. Recurso electrónico en la Biblioteca Digital Alemana. Disponible en <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1071851454#page/n0/mode/1up> (Última consulta octubre 2024)

42 Juan Ignacio Prieto López, "La revolución teatral soviética". *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 48 (2017): 2-10. Disponible en <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/> (Última consulta octubre 2024))

En ella, una joven empuña dos banderas rojas coloreadas por Dean en medio de un grupo de actores posando como una pintura viviente (*Tableau Vivant*). Remite a la proliferación de teatros sucedida tras la Revolución rusa (1917), momento en que tanto el teatro, el arte, la arquitectura y el cine, se convirtieron en medios de política cultural y comunicación de masas.⁴²

La imagen, a través de la "activación coreográfica del cuerpo",⁴³ remite a una llamada a la sociedad de representar, encarnar y empuñar la batalla político-ideológica del sistema. Por otra parte, la simulación teatral y su carácter desconcertante, descomprime y relativiza el contenido real de su título. Siguiendo la idea de la obra entendida como experiencia fílmica —*haría referencia al final trágico para el público ruso*— con la desaparición de cierta Rusia histórica, y al fracaso del proyecto soviético.⁴⁴

Conclusiones

El documento no se abre ni habla por sí mismo sino sólo por inferencia a partir de su genealogía semántica (...)

Al igual que los objetos en un museo, los documentos derivan su significado de los diferentes invisibles que construyen y de las formas en que median estos con los espectadores o usuarios.⁴⁵

43 Eric Ketelaar, "Tacit Narratives: The Meninges of Archives", *Archival Science* 1 (2001): 131-141.

La obra se vale de la experimentación artística con el archivo y su utilización como metáfora, es decir en lugar de ver los *archivos tal como son*, algo se ve "como archivo".⁴⁶ Esta reunión subjetiva de imágenes adquiridas por Dean en mercados de segunda mano, se trata de una colección y estaría en oposición teórica con el —todo orgánico— que supone el concepto de archivo. Muchas de las imágenes son históricas y pueden encontrarse de manera separada publicadas y/o accesibles en distintas fuentes, como agencias, medios digitales, colecciones, archivos fotográficos, bibliotecas, etc.

44 Jordan Kantor, "Tacita Dean, Peter Blum Gallery". *Artforum* 40 (7) (2002): 138. Disponible en <https://www.artforum.com> (Última consulta octubre 2024)

Si bien la obra de Tacita Dean se abre a la polisemia y diversidad de interpretaciones, como expresa Ketelaar, "una fotografía no es sólo un registro: constituye al evento" y "también lo ocasiona",⁴⁷ de ahí que los acontecimientos históricos identificables y los connotados que surgen de la colección tienen cierta activación anticipatoria y guardan una relación determinante de la progresión hacia el mundo actual. Desde la lectura interpretativa propuesta emergerían razones de *genealogía semántica* que permiten una relación de complementariedad entre fuentes y archivos.⁴⁸ Esto significa que con el giro archivístico se hace necesario:

45 Eric Ketelaar, "Tacit Narratives: The Meninges of Archives", *Archival Science* 1 (2001): 131-141.

Profundizar en el origen y circulación de las fuentes documentales como parte de la metodología de cualquier investigación que recurra al Archivo.

46 Eric Ketelaar, "Archival turns and returns: Studies of the archive", 252

A través de la postproducción de la artista, se accede a datos concretos, como conceptos, fechas, obras pictóricas y literarias, autores, nombres, etc, incluso a un sistema de reproducción: el fotograbado, en convivencia con un sistema de producción sugerido: el cinematográfico. Aunque no siempre es posible desentrañar el sentido final de las anotaciones, y no siempre son legibles, es posible establecer conjeturas y algún tipo de conexión con y entre las imágenes. Algunas aportan mayor sentido, sobre todo en las exclamaciones sobre el cuerpo muerto de la ballena (*Pobre Minke!*) o en el poema apocalíptico de William Blake sobre Beautiful Sheffield, cuando Inglaterra se estaba convirtiendo en la primera nación industrial del mundo a fines del siglo XVIII.

47 Eric Ketelaar, "Tacit Narratives: The Meanings of Archives". *Archival Science* 1 (2001): 131-141.

48 Miguel Ángel Rendón Rojas, "Relación de complementariedad entre los documentos de los archivos y las bibliotecas", *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, bibliotecología e información* 35 (88) (2021):63-82. Disponible en <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.88.58372> (Última consulta octubre 2024)

La posible organización en ejes —que se presenta en este escrito como recurso para el análisis— también visibiliza características de la secuencia elegida por Dean para la colección, y que apela a lo inacabado del pasado y que se basa en

Cómo las obras de arte se relacionan con la vida histórica.

Esta pregunta pertenece a Walter Benjamin, quién definió que la obra de arte es *a-histórica*, cuya *historicidad específica es intensiva* y que se revela en la interpretación.

Esta última trata del análisis de la relación entre la historia, la obra y la *vida* de los productos culturales, donde los contenidos que habitan en las imágenes impactan en el presente, cobrando una nueva forma.⁴⁹ (Fig.13)



49 Mariela Silvana Vargas, "Pervivencia e historicidad en Walter Benjamin", *Veritas Revista de Filosofía y Teología* 38 (diciembre 2017): 35-50. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/2911/291153712002.pdf> (Última consulta octubre 2024)

Figura 13. "La explosión en el canal" ("Die explosion in dem Kanal"). De la Colección "El final ruso" ("The Russian Ending"). Fotograbado sobre Hahnemühle Bütten (54x79,5cm). Imagen cortesía de BORCH Editions. Disponible: <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024) ©Tacita Dean, 2001.

La selección y orden particular de las imágenes de la colección buscan crear una composición única, donde cada una está orientada por una idea general, y cuya sucesión recurre a la emoción y permanente diálogo con el espectador.⁵⁰

El lenguaje de la obra examina el valor y lo efímero de los acontecimientos, como parte de una preocupación estética que alude a las características del romanticismo europeo propio del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania, para instalar la tensión entre el imaginario histórico y el sentimiento epocal que opone el tránsito de lo viejo hacia lo nuevo. En esto repasa distintos abordajes y sentidos de la muerte que resitúan la narrativa en los contextos inevitables de la realidad, buscan reconstruir la memoria del pasado, acuden a ideas que enlazan un espíritu de advertencia, extensivo a la reflexión del presente y el futuro.

50 Sergei Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje* (España: Editorial Paidós, 2001).

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Amad, Paula. *Contraarchivo: el cine, lo cotidiano y los Archives de la Planete de Albert Kahn*. Nueva York: Columbia University Press, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Blake, William. *The New Jerusalem, 1808*. Chicago, Poetry Foundation, 2024. Disponible en <https://www.poetryfoundation.org> (Última consulta octubre 2024).
- Bölke, Hans Bernhard y Ludwig Hespe. *Ein Sklave des Kapitals*. Verlag Von Alfred Jahn, 1919.
- Borch Editions. *The russian Ending, Tacita Dean 2001*. Borch Editions, 2024. Disponible en <https://borcheditions.com> (Última consulta octubre 2024)
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.
- - -. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Bouvier Lacasa, María Victoria. "La legitimación del culto de San Bruno: cuando el poder de la religión se afirma gracias al arte", *La Clé des Langues*, 2024. Disponible en <https://cle.ens-lyon.fr> (Última consulta octubre 2024)
- Cuttler, Serry. *Print Charming: Tacita Dean*. Inglaterra: Photographs Do Not Bend, Contemporary photographic practice | Curatorial practice, 2010. Disponible en <http://www.photographsdonotbend.co.uk/prints-charming/> (Última consulta octubre 2024)
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En AA.VV., Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- Duffy, Steve. *Hughesovka: The city founded by Welsh migrants*, Inglaterra: BBC News, 2017.
- Eisenstein, Sergei. *Hacia una teoría del montaje*. España: Editorial Paidós, 2001.
- Errazu, Miguel. "Tus huellas son un campo de batalla". *Fedro, Revista Estética y Teoría de las Artes* 19 (2019): 104-123. Disponible en <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12566> (Última consulta octubre 2024)
- EP Data. *La caza de ballenas, estadísticas y datos*. Europa Press, 2021. Disponible en <https://www.epdata.es> (Última consulta octubre 2024)
- Foster, Hal. "El impulso de archivo", Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* 3 (2016): 102-125.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva (1950)*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- Kantor, Jordan. "Tacita Dean Peter Blum Gallery". *Artforum* 40 (7) (2002): 138. Disponible en <https://www.artforum.com> (Última consulta octubre 2024)
- Ketelaar, Eric. "Archival turns and returns: Studies of the archive". En: Anne J. Gilliland, S. McKemmish, A. J. Lau (Eds.), *Research in the Archival Multiverse*, Melbourne: Monash University Publishing, 2017.
- - -. "Tacit Narratives: The Meanings of Archives". *Archival Science* 1 (2001): 131-141.
- Lawrence, David H. *Last Poems, ed. Richard Aldington*. London: Martin Secker, 1933.

- Lettens, Jean. SS Plympton [+1909]. *The Wreck Site Database*. Bélgica, 2002. Disponible en <https://www.wrecksite.eu> (Última consulta octubre 2024).
- Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Lozano, Brenda. Entrevista a Tacita Dean: "Vivimos el relato que impone la naturaleza". *Revista Digital Letras Libres* (2017): 26-29. Disponible en <https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2017/02/entrevista-lozano-mex.pdf> (Última consulta octubre 2024)
- Musa, Marcelo Néstor. Guerra de Crimea. *Enciclopedia Iberoamericana*, 2024. Disponible en <https://enciclopediaiberoamericana.com> (Última consulta octubre 2024)
- Museo Nacional del Prado. Disponible en <https://www.museodelprado.es>, 2024 (Última consulta octubre 2024)
- Museo del Louvre. "La vida del Santo San Bruno" por Eustache Le Seuer. Colecciones. Sala 910. Ala Sully, Nivel 2. 2024. Disponible en <https://collections.louvre.fr/> (Última consulta octubre 2024)
- Orwell, George. *The Road to Wigan Pier*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company Publishers, 1958. Disponible en <https://www.archive.org> (Última consulta octubre 2024)
- Prieto López, Juan Ignacio. "La revolución teatral soviética". *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 48 (2017): 2-0. Disponible en <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/> (Última consulta octubre 2024)
- Ramus, Andy. "Great storm that destroyed Worthing Pier and caused havoc all along the Sussex coast", *Sussexexpress*. 12 de abril 2023. Disponible en <https://www.sussexexpress.co.uk/heritage-and-retro/retro/great-storm-that-destroyed-worthing-pier-and-caused-havoc-all-along-the-sussex-coast-4101582> (Última consulta octubre 2024)
- Rao, Vyjayanthi. "Embracing Urbanism: The City as Archive." *New Literary History* 40 (2) (2009): 371-83. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27760262> (Última consulta octubre 2024)
- Rendón Rojas, Miguel Ángel. "Relación de complementariedad entre los documentos de los archivos y las bibliotecas", *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, bibliotecología e información* 35 (88) (2021):63-82. Disponible en <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.88.58372> (Última consulta octubre 2024)
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* (Traducción A. Neira). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Sadurní, J. M. "La primera guerra mundial al completo". *National Geographic*, 26 de julio 2024. Disponible en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origenes-causas-y-efectos-primera-guerra-mundial-2_18350 (Última consulta octubre 2024)
- Sánchez-Macedo, Jaime. "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica". *Humanitas Digital* 47 (julio 2020):183-223. Disponible en <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279> (Última consulta octubre 2024)
- Sheffield City Council. *Sources for the Study of Sheffield's Battle for Clean Air*. Inglaterra: Sheffield Libraries Archives and Information, 2015. Disponible en <https://www.sheffield.gov.uk/archives> (Última consulta octubre 2024)
- Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*. España: Casimiro libros, 2013.
- Tate Gallery. *The Shipwreck, engraved by W. Miller published 1859-61, after Joseph Mallord William Turner*. Disponible en <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T06307> (Última consulta octubre 2024)

- Vargas, Mariela Silvana. "Pervivencia e historicidad en Walter Benjamin". *Veritas Revista de Filosofía y Teología* 38 (diciembre 2017): 35-50. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/2911/291153712002.pdf> (Última consulta octubre 2024)
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- -. *El Cíbermundo, la política de lo peor*. Madrid: Editorial Cátedra, 1997.
- Ward, Claire. "The last of the S.S. Ngahere on the Greymouth Bar, July 1924". *Westcoast New Zealand History*, julio 2024. Disponible en <https://westcoast.recollect.co.nz/nodes/view/21743> (Última consulta octubre 2024)