



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIER

## ART MOVES: PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

## EL ARTE (SE) MUEVE: PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

# DOSSIER

## FIRST REFLECTIONS ON MOVEMENT

# RETORCER EL TIEMPO: FERNANDO BRYCE Y EL ARTE DE HISTORIA

## TWISTING TIME: FERNANDO BRYCE'S ART OF HISTORY

Miguel Ángel Hernández Navarro<sup>1</sup>  
Autor invitado

Recibido: 07/03/2016. Aceptado: 22/03/2016  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16541>

### Resumen<sup>2</sup>

Durante las últimas dos décadas, toda una generación de artistas se ha interesado por el pasado actuando como virtuales historiadores: investigando, trabajando con documentos primarios y promoviendo visiones críticas de la historia. Este artículo examina la obra del artista peruano Fernando Bryce bajo ese prisma del «arte de historia». A través de un particular método de trabajo, que el artista ha llamado «análisis mimético», Bryce reflexiona sobre la construcción de la historia, la geopolítica, la identidad en Latinoamérica, sobre todo en Perú, los conflictos bélicos del siglo XX o incluso de la vigencia y genealogía del pensamiento revolucionario. Con una estética aparentemente de archivo, Bryce selecciona documentos que posteriormente copia en tinta china sobre papel para construir nuevas lecturas de la historia. Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente. Y su método de trabajo –el copiado anacrónico de documentos, la performance de la historia, su repetición «trastornada»– retuerce el tiempo y cuestiona los discursos hegemónicos acerca del pasado.

### Palabras clave

Dibujo; Historiografía; Archivo; Anacronismo; Temporalidad; Política; Arte Latinoamericano.

### Abstract

Over the last two decades, a whole generation of artists approach to the past as if they themselves were historians: investigating, working with primary documents

---

1. Universidad de Murcia ([mahernandez@um.es](mailto:mahernandez@um.es)).

2. Este texto se enmarca en el proyecto de I+D *Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea*, Ministerio de Economía y competitividad, HAR2012-39322. Fue escrito durante una estancia en la Society for the Humanities (Cornell University) y quisiera agradecer los comentarios de su director, Timothy Murray, y del resto de los becarios. También quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a Mieke Bal por su lectura atenta y sus siempre pertinentes sugerencias y, por supuesto, a Fernando Bryce por la cesión de las imágenes y los derechos de reproducción.

and promoting a critical engagement with history. This article considers the work of Peruvian artist Fernando Bryce through the prism of this «art of history». Using a particular work method—which the artist has dubbed «Mimetic analysis»—Bryce reflects on the construction of history, geopolitics, identity in Latin America, particularly in Peru, the armed conflicts of the 20<sup>th</sup> century or even the validity and genealogy of revolutionary thinking. With an archive-like aesthetics, Bryce selects documents that he subsequently copies in ink on paper in order to construct new readings of history. His selection, de-contextualization and visualization of past and forgotten stories helps bring the past into the present. And his work method –anachronistically copying documents, performing history, repeating it preposterously– twists time and questions the hegemonic discourses about the past.

### Keywords

Drawing; Historiography; Archive; Anachronism; Temporality; Politics; Latin American Art.

## EL ARTISTA COMO HISTORIADOR

Desde mediados de la década de los noventa, a través de las más variadas poéticas, técnicas y disciplinas –el cine, el vídeo, la fotografía, la instalación, la pintura o el dibujo–, artistas de lugares y contextos diferentes han comenzado a reflexionar sobre el pasado como si fueran virtuales historiadores. Por medio de la investigación en archivos, el trabajo con documentos del pasado y una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos, estos artistas se han interesado por los procesos de construcción de la historia como disciplina, suscitando toda una serie de preguntas que parecían reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, a quién pertenece, a quién beneficia, a quién olvida... y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en la que ésta se ha producido y transmitido. Estas cuestiones, y otras muchas, han ido construyendo paulatinamente un campo específico de problemas, conceptos e intereses que nos induce a afirmar la existencia en el arte reciente de una suerte de «giro historiográfico».<sup>3</sup>

En *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, intenté examinar con detalles el surgimiento de este campo de problemas como un paso más allá del «giro de la memoria» –que centró los debates durante los años noventa– y observé sus relaciones con el pensamiento acerca de la historia desplegado por Walter Benjamin en la década de los treinta del siglo pasado.<sup>4</sup> Allí sugería que, detrás del paradigma del archivero, el acumulador o coleccionista del pasado, era posible observar una inclinación particular hacia la «escritura crítica del pasado» –no necesariamente a través del texto– que hacía que teóricos calificasen a estas prácticas de «arte historiográfico» (Dieter Roelstraete), «nueva historiografía» (Ernst van Alphen) o arte interesado por la historia (Mark Godfrey).<sup>5</sup> Invirtiendo el término «Historia del Arte», yo preferí llamar a estas prácticas simplemente «arte de historia», y observé el modo en que sus practicantes –«artistas historiadores» entre los que se encuentran Jeremy Deller, Matthew Buckingham, Deimantas Narkevicius, The Atlas Group, Tacita Dean o Francesc Torres, por nombrar tan sólo unos pocos– compartían una noción de historia que podía resumirse en tres aspectos: 1) la presencia tangible de la historia en el presente –que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de los objetos e imágenes como lugares colmados de tiempo–; 2) la necesidad de imaginar y visualizar el pasado –la toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla, escribirla, a través de ellas–; y 3) el sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado –de ahí el compromiso con el pasado, que vincula historia y política–. Esta percepción del pasado, mostrada allí, tiene mucho que ver

3. ROELSTRAETE, Dieter (2009): «After the Historiographic Turn: Currents Findings». En E-Flux, 6 <<http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/>> [03/03/2016].

4. HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas, 2012.

5. ROELSTRAETE, Dieter: *Op. Cit.*; VAN ALPHEN, Ernst: «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, 6 (2009), 30-47; GODFREY, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

con el sentido del tiempo que Walter Benjamin desarrolló tanto en «Sobre el concepto de historia» (1939) como a lo largo de su inacabado proyecto sobre los pasajes parisinos y la modernidad.<sup>6</sup> En ambos lugares es posible observar una particular *concepción de la historia* –como tiempo abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido, un tiempo que apela al presente y establece una relación de responsabilidad del hoy con el ayer–; un modo específico de *conocimiento de la historia* –la historia se presenta a través de imágenes fugaces que condensan monadológicamente el tiempo–; y una manera singular de *construcción o transmisión de la historia* –una escritura del tiempo, que en Benjamin está establecida a través del montaje y constelación de imágenes, citas y materiales del pasado–. La tesis que yo intentaba defender en aquel libro era que los artistas del giro historiográfico encarnaban el modelo de historiador imaginado por Benjamin. Por supuesto, no pretendía sugerir, ni mucho menos, que los artistas historiadores estuvieran influidos directamente por Benjamin, ni buscar una relación de dependencia entre conceptos y prácticas, sino más bien contribuir a la puesta en contacto de nociones comunes y concepciones del mundo semejantes. Y observar que, de algún modo, los conceptos desarrollados por Benjamin mantenían una relación de amistad a través del tiempo con el sentido de la historia desplegado por la obra de muchos de los artistas contemporáneos. Se trataba de advertir que la lectura de Benjamin nos podía venir bien para comprender mejor el sentido de las prácticas de historia. Y al revés, que las prácticas de historia nos servían para leer a Benjamin y dotar a sus ideas de un sentido y un vigor renovado.<sup>7</sup>

Ahora, en este artículo, me gustaría volver sobre algunas de aquellas cuestiones para hacerlas funcionar en el análisis de la obra del artista peruano Fernando Bryce (Lima, 1961), cuyo trabajo se atiene a esta calificación de «arte de historia» tanto por su interés en los temas históricos –su trabajo «acerca» del pasado– como sobre todo por la disposición y el proceso de elaboración de las obras, que lo convierte en sí mismo en un historiador. A través de un particular método de trabajo, que el artista ha denominado «análisis mimético» –y que a grandes rasgos, consiste en el dibujo en tinta china sobre papel de periódicos, revistas y otros documentos de circulación masiva–, Bryce reflexiona sobre la construcción de la historia, la geopolítica, la identidad en Latinoamérica, sobre todo en Perú, los conflictos bélicos del siglo XX o incluso la vigencia y genealogía del pensamiento revolucionario. Con una estética aparentemente de archivo, Bryce selecciona documentos que posteriormente manipula (copia, dibuja, altera) para construir nuevas lecturas de la historia. Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente, pero es sobre todo su método de trabajo el que activa la historia. Copiar la historia, repetirla paródicamente, *performarla*, hacerla actuar de nuevo como una reverberación... es un modo de retorcer

6. BENJAMIN, Walter: «Sobre el concepto de historia», en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, 35-59; *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

7. Esta lectura de la historia deben mucho al modelo de análisis de doble temporalidad establecido por Mieke Bal a lo largo de su obra. Véase especialmente BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

el tiempo y desarticular los discursos hegemónicos que han construido el pasado y que siguen operando en el presente.

## PARA-HISTORIA: CONTAR EL PASADO DESDE LOS MÁRGENES

Bryce investiga en archivos, selecciona documentos del pasado, procesa los datos y los «publica» –a través de la exposición–. Hay, pues, en su práctica algo del oficio del historiador.<sup>8</sup> Un historiador, sin embargo, que trabaja más allá de eso que Michel de Certeau identificó como los sistemas de legitimación y acreditación del saber establecido.<sup>9</sup> Un historiador en los bordes de la academia o, como él mismo se ha definido en alguna ocasión, un «parahistoriador».<sup>10</sup> Esta figura, la del «historiador ilegítimo», ha sido utilizada por Georges Didi-Huberman a la hora de observar el trabajo de autores como Carl Einstein, Aby Warburg o Walter Benjamin, que siempre estuvieron en la periferia de la disciplina.<sup>11</sup> Autores centrales en la formulación de lo que él ha llamado «la historia del arte anacrónica» y para los cuales la historia no era una cuestión disciplinar, sino que se trataba más bien de una obsesión, una práctica vital.<sup>12</sup> En un juego de palabras, Didi-Huberman sugiere que para estos autores sin cátedra (*chaire*) la historia se hacía carne (*chair*).<sup>13</sup> De algún modo, el trabajo de Bryce, pero también el de otros muchos artistas historiadores, se encontraría en este lugar de la carne, de la obsesión, del compromiso vital, más allá de la academia y de la legitimación disciplinar. Es desde ese lugar periférico, exterior, lateral, desde el que Bryce investiga, analiza y construye relatos sobre el pasado, cuestionando los modos en que éstos han sido transmitidos, volviendo a mirar literalmente la historia a contrapelo, examinando cómo se han fraguado los discursos y relatos que hemos heredado.

El trabajo de Bryce es complejo y podríamos establecer varios modos de afrontarlo. Su implicación con la historiografía se encuentra tanto en la selección de problemas y casos concretos como en el tratamiento –a través del análisis mimético,

8. «Bajo esa definición de ‘oficio’, Fernando Bryce es por descontado una clase peculiar de historiador. Un buzo que se sumerge por temporadas en bibliotecas, archivos, museos y los trabajos de otros cronistas para extraer bajos condiciones muy particulares, los residuos fragmentarios, discontinuos y en una cierta manera aleatorios de una serie de acontecimientos y momentos históricos filtrados por el complejo tamiz de la documentación.» MEDINA, Cuauhtémoc: «Historio(a)grafía», en CUEVAS, Tatiana y MAJLUF, Natalia (eds.): *Fernando Bryce: dibujando la historia moderna*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2012, 254-289, 263.

9. DE CERTEAU, Michel: *La escritura de la historia*. México D. F., Universidad Iberoamericana, 1993, 76.

10. MAJLUF, Natalia: «Ver la historia», en CUEVAS, Tatiana y MAJLUF, Natalia (eds.): *Op. Cit.* 228-253, 228.

11. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005 (2000).

12. Partiendo desde una tradición historiográfica diferente, la problemática del anacronismo ha sido examinada en varias ocasiones por Mieke Bal desde principios de los noventa. Quizá su posicionamiento más evidente se encuentra en *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History (Op. Cit.)*, donde Bal va un punto más allá del modelo de lectura «anacrónica» que había desplegado en *Reading Rembrandt: Beyond the Image-Word Opposition* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1991) y observa que la propia obra de arte es un espacio de cita de temporalidades. Para los desarrollos más recientes en su pensamiento de lo anacrónico y lo heterocrónico –también incorporado a sus propia práctica artística–, véase BAL, Mieke: *Tiempos trastornados: Historia, análisis y políticas de la mirada*. Madrid, Akal, 2016.

13. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Op. Cit.* 55.

del dibujo– y el montaje en la sala de exposiciones. En su obra se dan cita varias de las estrategias del arte reciente relacionadas con el arte de historia: 1) el trabajo a partir de documentos del pasado –en la estela del arte de archivo–; 2) la utilización del dibujo como práctica de resistencia –cercano a la reivindicación de lo manual y lo anacrónico frente al avance de la tecnología–; y 3) el sentido performativo en la repetición y la reverberación de la historia a través de la parodia –como sucede, por ejemplo, en las performances históricas de Jeremy Deller, Francis Alÿs o Simon Fujiwara–. Todos estos modos de hacer se articulan y funcionan al mismo tiempo, proporcionando el verdadero potencial artístico de su trabajo. Sólo la necesidad de análisis crítico me hace ahora identificar estos elementos por separado, traicionando la propia lógica compleja de la obra, donde todo funciona al mismo tiempo. La escritura crítica despieza la obra artística como si la tuviera en una mesa de autopsias. Pero en la obra viva, en la sala de exposiciones, no hay una separación. El caso de estudio, la selección de documentos, su tratamiento y su exposición son un todo articulado cuyo entrelazamiento no es posible deshacer. La obra de Bryce se convierte en un potente «arte de historia» precisamente en ese anudamiento.



FIGURA 1. FERNANDO BRYCE. *Atlas Perú*, 2000-2001.

El punto de partida de la práctica de Bryce es siempre el documento –un tipo particular de documento: revistas, periódicos, folletos, libros...–. A partir de la selección y manipulación de estos restos de la historia, tiene lugar la crítica de las historias oficiales. Quizá por esta razón, por este partir del documento, su obra ha sido estudiada en el marco de la «pulsión archivística» del arte contemporáneo. Por ejemplo, Andrea Giunta la ha situado en el marco de la seducción y el trabajo con los archivos, Agustín R. Díez Fischer la ha visto como un ejemplo de lo que él llama «pintura de archivo» y Anna Maria Guasch la ha examinado como una forma de «contra-archivo», capaz de alterar las historias transmitidas, señalando sus fisuras y sus paradojas.<sup>14</sup>

Desde finales de los años noventa Fernando Bryce ha trabajado en varias series que siempre parten de documentación específica acerca de problemas concretos de la historia del siglo XX –especialmente de la primera mitad del siglo–. Estudios de caso que casi podrían verse como capítulos de una especie de «amplia pero siempre incompleta *historia general*» –por decirlo con las palabras de Natalia Majluf– en la que ocupan un lugar destacado cuestiones como la construcción de las identidades nacionales y la pervivencia de los procesos de colonización, la representación mediática de los conflictos bélicos y sus consecuencias en la situación geopolítica internacional o la genealogía y los avatares de las ideas de progreso y revolución.<sup>15</sup>

Sin lugar a dudas, uno de los capítulos centrales de esta «historia general» tiene que ver con los procesos de configuración de la identidad peruana. Es lo que aparece, por ejemplo, en obras como *Cronologías* (1997-1998), en la que Bryce explora la vida cotidiana en el Perú gobernado por Alberto Fujimori (1990-2000), o en *The Progress of Peru* (1998) –una de las primeras piezas en las que utiliza el «análisis mimético»–, que vuelve sus ojos a una publicación del mismo nombre que durante los años treinta presentaba visiones complacientes sobre el progreso social y tecnológico peruano que, observadas desde el presente, se revelan como una ilusión vinculada con la propaganda. Pero es sobre todo la ambiciosa *Atlas Perú* (2000-2001) [Figura 1] donde Bryce desarrolla la reflexión sobre el imaginario construido en torno a Perú y «lo peruano» desde mediados de los años treinta hasta el cambio de siglo. Conformado por más de quinientos dibujos «copiados» de las fuentes más diversas –revistas, periódicos, folletos, manifiestos políticos...–, este atlas muestra las aspiraciones de bienestar, las representaciones de un mundo en el que se esconden los problemas y se construye una imagen de la nación plagada de arquetipos e ilusiones.

El interés por la configuración de las identidades nacionales y el imaginario en torno al mundo colonial es algo que no abandona el trabajo de Bryce y que siempre aparece en él de un modo u otro, tal y como puede verse, por ejemplo, en series como *Américas* (2005), donde copia carátulas y páginas de *Américas*, la revista

14. GIUNTA, Andrea: «El glamour de los archivos», en ALBERRO, Alexander (ed.): *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011, 89-14; y *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2014; Díez FISCHER, Agustín R.: «Pintura en el reino de la imagen. Archivo y práctica pictórica en el arte contemporáneo», *Nierika. Revista de estudios de arte*, 5 (2007), 55-67; GUASCH, Anna Maria: *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011, 291-293.

15. MAJLUF, Natalia: *Op. Cit.* 228.



FIGURA 2. FERNANDO BRYCE. *Die Welt*, 2008.

de la Organización de los Estados Americanos (OEA), y se interesa por el modo en que el *panamericanismo* escondía la hegemonía política, económica y cultural de Estados Unidos sobre el resto del hemisferio. O en *Kolonial Post* (2006) y en *Südsee* (2007), donde aborda algunos de los desarrollos y consecuencias del colonialismo alemán, estableciendo sutilmente un hilo de continuidad entre las primeras expansiones de Alemania sobre África en el periodo colonial y las ambiciones de conquista desplegadas en el Nazismo. Más adelante, en *Die Welt* (2008) [Figura 2], a través

Vol. II N.º 8

Barcelona, Spain; May 19, 1937

Please reprint

# THE SPANISH REVOLUTION

BULLETIN OF THE WORKERS' PARTY OF MARXIST UNIFICATION  
P. O. U. M.

AGENTS FOR ENGLAND  
The I. L. P.  
The Marxist League

PRICE IN ENGLAND: 2d

PRICE IN U. S. A.: 05

EDITORIAL OFFICE  
«THE SPANISH REVOLUTION»  
10, Rambla de los Estudios  
BARCELONA

## CONTENTS

- 1: The Barricades of May 3-7. 2: The Barcelona Conference. 3: The Second P. O. U. M. Conference. 4: Dissent in the Socialist Youth. 5: Fools or Knaves.

## THE BARRICADES OF MAY 3-7

### THE WORKERS HOLD THE STREETS

Barcelona, the workers city, has just lived through glorious days. Just as the working class of Barcelona rose in arms against the Fascist uprising of July 19th, from the 3rd to the 7th of May the workers showed that they would not allow Stalinism and reformism to snatch away their revolutionary conquest, won at the price of their blood.

Everywhere abroad, an attempt is being made to throw the responsibility for the bloody events of the May days upon the imaginary «provocateurs» in the pay of Trotskyism and therefore of international Fascism. The revolutionary workers of Red Barcelona resist this slander. THE SPANISH REVOLUTION, dedicated to their cause, must explain the fighting in Barcelona to the workers of the world.

### THE PROVOCATEURS

Who provoked this action? the responsibility, as is well known, falls directly upon the agents of Stalinism, the protectors of reformism and counter-revolution. For weeks already, the P. S. U. C., controlling Public Order with the aid of the Generality of Catalonia, had been making attacks against the workers (at Puigcerda, Figueras and Molins de Noya). During the weeks preceding the events, the Public Order Forces, the National Republican Guards and the Assault Guards made several «expeditions» against the revolutionary workers of Catalonia, forcibly dissolving the Revolutionary Defence Committees spontaneously set up by the workers after July 19th. At the same time, there were signs that certain elements among these forces were ready for counter-revolutionary and Fascist actions. Here we see the result of the underhand action of the Stalinists who go to the point of helping Fascism in their hatred of the revolutionary working class.

On the eve of the week of struggle; the provocative display of armed forces at the funeral of Roldan Cortada of the U. G. T., the uprising of the customs officers at Ripoll and other provocations were the successive links in a chain which ended with the attack of May 3rd.

Among the agents of these counter-revolutionary acts were found the United Socialist Party of Catalonia (P. S. U. C.), which is the Stalinist party and the backward section of the middle-class, and the armed corps - the Assault Guards and Civil Guards - in the pay of the Generality. All these forces enjoy the tacit, if not official support of the Generality. The backward section of the middle class is the Esquerra Republicana de Catalunya.

### THE ATTACK ON THE TELEPHONE BUILDING

Monday, May 3rd, at 3 p. m., Assault Guards under the command of Rodriguez Sala, Commissar of Public Order and P. S. U. C. member, tried to take the Telephone Building in the Plaza Cataluna by force. The occupation was supported by a heavy detachment of armed men, both police guards and calvary. For ten months the Telephone Building had been under the control of a trade union committee of members of the U. G. T. and C. N. T. and its protection against any Fascist aggression was assured by the militia of these organizations. In regard to censorship and technical questions, the committee in charge was always at the disposal of the Generality.

That was not enough for the counter-revolutionary elements, however. They wanted to get rid of workers' control of an establishment of such great strategic value. It has been proved, in spite of the denials of the Catalan Government that the order upon which Rodriguez Sala (of the P. S. U. C.) acted was signed by Artemi Agudé (of the Esquerra) Councillor of Public Order.

That a counter-revolutionary coup had been planned in advance by the armed forces is proved by the fact that machine-gun stations had been set up on neighbouring roofs by Civil Guards, in order to attack the Telephone Building from various directions.

The attack upon the telephone building was the cause of surprise and indignation among the telephone workers, who resisted the occupation of their building. This was the beginning of the violent fighting of the following days. The workers of Barcelona mobilized and began to organize the defence of their districts, to control movements in the city and to prevent reinforcements from coming in.

### THE WORKERS' REACTION

Within two hours, Barcelona was in a state of war. The workers went into the street with their arms to defend their headquarters and take up strategic positions throughout the city. The revolutionary workers of the C. N. T., the F. A. I. (Iberian Anarchist Federation) and the P. O. U. M. understood from the first how great was the danger of the armed forces. Without either trade union federation calling a strike, the factory workers poured out to take up their fighting posts. At about 6.30 the transport services, street cars, buses and subways, all controlled by the C. N. T. unions, came to a halt.

At nightfall the workers began to build barricades of

FIGURA 3. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution*, 2003.

Vol. I N.º 7

Barcelona, December 2, 1936

Please reprint

# THE SPANISH REVOLUTION

WEEKLY BULLETIN OF THE WORKERS' PARTY OF MARXIST UNIFICATION OF SPAIN  
P. O. U. M.

AGENTS FOR ENGLAND  
The I.L.P.  
The Marxist League  
PRICE IN ENGLAND: 2d.

AGENTS FOR U. S. A. :  
Y. P. S. L.  
The Labor Book Shop  
PRICE IN U. S. A. : 05

EDITORIAL OFFICE  
«THE SPANISH REVOLUTION»  
10, Rambla de los Estudios  
BARCELONA

## CONTENTS

The Working Class and the Recognition of the Spanish Fascists. - The Death of Durruti. - Municipal Socialism in Badalona. - Dangers of Trade Union Control of Industry. - The First Women's Battalion. - The Militias and Militarization. - The Campaign of the P. S. U. C. Against the P. O. U. M. - The Bazilo Silk Mills

## The Working Class and the Recognition of the Spanish Fascists

The announcement that Fascist governments of Italy and Germany have recognized the so-called national junta of Burgos, the governing body of the Spanish Fascist Forces, both clarifies and complicates the international political situation. At present we are not going to comment on this change in the European political setting, but will concentrate on considering the situation from the point of view of the international working class movement.

We have continually maintained, against those who would give a Spanish appearance to our struggle, that its scope is not limited to a struggle between «Spanish» Fascism and «Spanish» capitalist democracy. The international war between the working class and Fascism is being fought out in our country. It is the workers' revolution against the capitalist counter-revolution.

The capitalist states, with Italy, Germany and Portugal at their head, have from the beginning of the civil war lent their determined support to the party of Franco and the other reactionaries of the Spanish counter-revolution.

On one side and the other, both parties have understood that the struggle taking place in Spain is a class struggle of international scope and significance. On the edge of the workers' movement, the reformist bureaucracies, such as the Second and Third Internationals, have insisted upon interpreting our revolution as a struggle of the working class in support of the bourgeois democratic republic.

A large part of the international work of the P. O. U. M. has been concerned with the unmasking of this falsehood. In the interviews of our comrades with the foreign press correspondents, in our radio broadcasts in French, Italian, Russian, English, Polish, German and so on, in our correspondence with workers' organizations in various countries and in our foreign language bulletins edited by the international secretary of the P. O. U. M., our party has clearly stated that we and the Spanish working class are fighting not for capitalist democracy, but for the socialist revolution, for the dictatorship of the working class and for the Union of Iberian Socialist Republics.

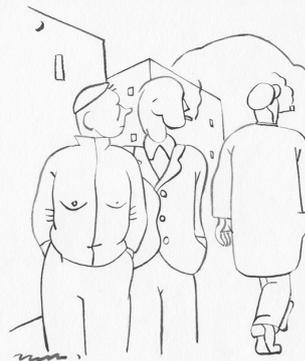
The work of the P. O. U. M. in the recent Brussels Congress against War and Fascism, in which the correct position toward our revolution for the revolutionary workers throughout the world was discussed, was an undeniable triumph for our point of view. Not only because the delegates came away convinced that our political line was correct, but also because the lies and poison published by the two branches of the Stalinized press have greatly confused the international workers' movement and our work at Brussels was able to clarify this situation.

The action of the Italian and German government is a

logical consequence of their position. They are helping their kind, by giving Spanish Fascism the moral support of recognizing the Burgos Junta, they are strengthening their own political alliances. However, there are other aspects of the situation which are less logical. There are the Socialists in the Second International who stand for neutrality toward the Spanish struggle and there is the Third International and the Soviet Union who disarm the working class by saying that the Spanish workers are fighting for capitalist democracy.

The international working class ought to anticipate the declaration of war, unloosing the socialist revolution. That is the only way to save ourselves from war. The only possible escape for the international workers' movement in these crucial moments, is to break loose with their revolution and march forward to the taking of political power. If this power is left in the hands of the capitalists it will throw them headlong into an imperialist war, imperialist even to those countries which will limit themselves to defending their colonial interests.

The international workers' movement should come to the aid of our revolution, sending men and arms, and carrying through the socialist revolution in their own countries. Only thus can they prevent their respective capitalist classes from imposing «neutrality» as their international policy, and stop them bringing secret help to Franco and his Fascists.



He is terribly deaf.  
Isn't he?  
Yes. Almost English.

FIGURA 3 BIS. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution*, 2003.

FIGURA 4. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution*, 2003.

de la reproducción de páginas de periódicos internacionales como *The New York Times*, *L'Humanité* o *El comercio*, publicadas entre 1885 y 1920, explorará el periodo del imperialismo clásico con un carácter más general, observando algunos de los momentos determinantes de un reparto del mundo cuyos efectos aún padecemos en la actualidad.

La presencia constante del conflicto y la violencia es otra de las líneas maestras del trabajo de Bryce. La reflexión sobre las grandes confrontaciones bélicas del siglo XX y sus consecuencias da lugar a algunas de sus piezas más representativas. Realizadas en su mayor parte durante la década del 2000, estas obras ofrecen la imagen del siglo como un escenario convulso y de lucha continua de ideologías y visiones del mundo. Un siglo convertido –por utilizar las palabras de Enzo Traverso– en un «campo de batalla».<sup>16</sup> En *The Spanish Revolution* (2003) o en *The Spanish War* (2003), Bryce centra su mirada en la contienda bélica española, y lo hace desde un punto de vista particular, seleccionando documentos y estableciendo posiciones que están más allá de las visiones habituales y transmitidas sobre el conflicto.<sup>17</sup> Por ejemplo, en la primera de estas obras [Figura 3], compuesta por 21 dibujos, selecciona documentos de *The Spanish Revolution*, la edición inglesa del periódico del POUM, el Partido Obrero de Unificación Marxista, publicado en Barcelona entre 1936 y 1937. Por un lado, muestra la guerra a través de una facción disidente, prácticamente

16. TRAVERSO, Enzo: *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

17. BASILIO, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington, Ashgate, 2013. Véase especialmente el capítulo 5: «Recuperating Historical Memory: Contemporary Art and Museums», 229-266.



FIGURA 5. FERNANDO BRYCE. *El mundo en llamas*, 2010-2011.

silenciada y apenas representada en las versiones oficiales; y, por otro, ofrece la visión del conflicto desde el exterior, puesto que esta publicación despliega también un sentido de autorrepresentación y especialmente una toma de conciencia de que la disputa se encontraba en el marco del debate ideológico internacional. Este sentido geopolítico del conflicto, que lo sitúa en un ámbito más allá de la conflagración «fratricida» –que progresivamente ha tenido éxito en las visiones conservadoras de la Guerra– y lo vincula con lo que Traverso ha llamado «la guerra civil europea»,<sup>18</sup> es también explorado en *The Spanish War* [Figura 4], una serie de 117 dibujos en la que la mirada se amplía tanto hacia los dos bandos de la Guerra Civil como a una pluralidad de fuentes que incluye todo tipo de materiales impresos –carteles,

18. TRAVERSO, Enzo: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

periódicos, calendarios, portadas de libros o incluso retratos de militares y políticos-. Bryce ofrece aquí un complejo panorama visual de la Guerra Civil que, sin embargo, no intenta promover la idea de equivalencia entre ambas posiciones –esa idea que tiende a limar ideologías-, sino que claramente –y eso se observa incluso en la proporción de materiales destinados a un bando y a otro- toma partido por la ideología emplazada en el bando republicano.<sup>19</sup>

Esta lucha de ideologías y visiones del mundo es explorada en una de sus series más célebres, *El mundo en llamas* (2010-2011) [Figura 5], compuesta por 95 dibujos basados tanto en portadas de periódicos de distintas tendencias y orígenes (*L'Humanité*, *The New York Time*, *Le Matin*, *Brusseller Zeitung* o *El Comercio*) como en la publicidad de las grandes producciones cinematográficas del momento (*Ciudadano Kane*, *La Amenaza invisible* o *La sombra del Terror*) aparecidas en *El Comercio* de Lima. Estos documentos, que abarcan el arco temporal de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sirven a Bryce para sugerir las connivencias y relaciones entre dos formas particulares de narración, el periodismo y la publicidad, y observar los modos en que el espectáculo penetra en la información a la vez que la violencia y ansiedades de la guerra hacen su aparición en el cine y la industria del entretenimiento. La yuxtaposición en un mismo espacio de ambas realidades, expuestas ahora bajo el dibujo unificador de Bryce, nos hace conscientes de estas extrañas semejanzas no siempre visibles. El hecho de que los anuncios de las películas provengan del periódico de Lima da cuenta de la globalización del conflicto pero también expresa, como sugiere Majluf, un punto de vista particular, una ubicación concreta que pretende «oponer una narrativa alternativa a la historia oficial producida desde Europa».<sup>20</sup>

Junto a este trabajo con los conflictos y las ideologías, Bryce ha seguido interesándose también por la genealogía y los avatares de las ideas y aspiraciones de cambio y revolución a lo largo del siglo. Por ejemplo, sus series sobre la Revolución cubana (*Revolución*, 2004) o sobre el ascenso del estalinismo (*URSS*, 2011) observan las ilusiones del pensamiento revolucionario pero también sus fracasos. Como señala Kevin Power, en ellas, igual que sucede en las series dedicadas a la Guerra Civil española, es posible advertir un sentido melancólico por ese mundo imaginado cuyo futuro no pudo llegar a cumplirse –porque fue cortado de raíz o porque se convirtió en algo que poco tenía que ver con sus ideales originales-.<sup>21</sup> En esas ideas frustradas que Bryce hace evidentes en sus series-homenajes dedicadas a figuras centrales del pensamiento crítico, como Walter Benjamin (2002) o Leon Trotsky (2003), se encuentra, sin embargo, la brasa y la memoria de los sueños que nos permiten transformar el presente.<sup>22</sup>

19. Véase BASILIO, Miriam: *Op. Cit.* 230.

20. MAJLUF, Natalia: *Op. Cit.* 232.

21. POWER, Kevin: «Fernando Bryce: pensar con la historia», en TATAY, Helena (ed.): *Fernando Bryce*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2005, 169-187, 183.

22. «Hay una fuerza social y una voluntad humana que subyace y trasciende a los momentos revolucionarios y los partidos que las cooptan y que se va articulando de distintas formas, productivamente, en la historia de las multitudes y que es aquella que ha demandado libertad y minado sujeciones y opresiones durante siglos. Ésa es la tradición democrática valedera que es conquista colectiva de libertades, conocimiento y mejor vida para todos y no



FIGURA 6. FERNANDO BRYCE. *ARTnews* 1944-1947, 2015.

En los últimos años, el trabajo de Bryce se ha interesado también por la exploración de la configuración mediática de conceptos como «cultura», «barbarie» o «civilización». Cuestiones presentes ya en sus trabajos sobre la construcción de las identidades en el mundo colonial y que siguen vigentes de formas diversas, ya sea a través de la exposición de las reacciones de los medios a casos concretos de destrucción del patrimonio y la cultura –la biblioteca de la Universidad de Lovaina o la Catedral de Reims–, como sucede en *To the Civilized World* (2013-14), o de la obsesión por el universalismo humanista de las publicaciones de la UNESCO tras la Segunda Guerra Mundial, centro de una de sus piezas más recientes, *The Book of Needs* (2015). Esta última fue expuesta hace unos meses en la galería Alexander and Bonin (Nueva York) junto a otras dos series que reflexionan sobre el rol del arte

---

la aceptación sumisa de las concesiones del poder» (BRYCE, Fernando y TATAY, Helena: «Conversación», en TATAY, Helena (ed.): *Op. Cit.* 357-370, 366).

moderno en la configuración de la hegemonía cultural internacional: *Arte Nuevo* (2015), producido a partir de textos e imágenes de tres revistas internacionales de arte (*Art d'Aujourd'hui*, *Arte Nuevo* y *Ver y estimar*) publicadas en París y Buenos Aires durante los cuarenta y los cincuenta; y *ARTnews 1944-1947* (2015) [Figura 6], en la que Bryce copia anuncios de exposiciones aparecidos en esta revista neoyorkina durante el periodo inmediato a la finalización de la guerra. Con estas obras Bryce vuelve a interesarse por la ideologización y capitalización del universo artístico, una cuestión central ya en algunas piezas célebres de su carrera, como *Visión de la pintura occidental* (2002), que giraba en torno a la constitución y declive del Museo de Reproducciones Pictóricas que itineró por varios lugares de Lima durante la segunda mitad del siglo XX.

## UN COPISTA ANACRÓNICO

El trabajo documental o de archivo de Bryce ya valdría por sí solo como arte de historia. Visualiza y trae a la luz documentos del pasado que habían sido olvidados, torna su mirada sobre ellos, los devuelve al presente, los despliega en el espacio y los selecciona. En su sola selección y yuxtaposición ya hay un sentido de la historia y una toma de conciencia de los modos en que ésta se ha transmitido. Como se ha notado en más de una ocasión, Bryce trabaja aquí con el modelo del Atlas warburgiano; un modelo dialéctico que a través del intervalo y la yuxtaposición rompe la narración lineal de la historia y la abre a asociaciones impensadas.<sup>23</sup> El solo hecho de descontextualizar y desplazar los documentos contribuye en sí a desvelar la historia que hay tras ella. Una ruptura de la historia lineal y un despliegue del anacronismo. Por decirlo con las palabras de Didi-Huberman, «el montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento».<sup>24</sup> La historia se despieza y se muestra en su mismo proceso de construcción, maleable, móvil y contingente. A través de los intervalos y los espacios silenciados, podemos intuir claramente la toma de decisiones y la artificialidad de la construcción histórica que ofrecen las piezas de Bryce. Su «orden» no es visto como natural, sino que remite a una toma de decisiones remontable por el espectador. Es quizá por eso por lo que Miriam Basilio sugiere que Bryce opera con un «archivo abierto» en el que se implica al receptor en el nuevo significado de la historia: un archivo que «crea posibilidades para que el espectador piense sobre el proceso de investigación acerca de los sucesos históricos».<sup>25</sup>

23. CANGI, Adrián: «El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo», *Psicoanálisis ayer y hoy. Revista digital*, 10 (Marzo, 2004). En: <<http://www.elpsicoanalisis.org.ar/nota/el-caso-warburg-enfermedad-expresion-y-anacronismo-adrian-cangi/>> [20/2/16]. Sobre Warburg, el atlas y el montaje, véase DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010.

24. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Cuando las imágenes toma posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid, Antonio Machado, 2008, 159.

25. BASILIO, Miriam: *Op. Cit.* 228 (traducción nuestra).

La apertura del relato y la apelación al espectador, que ya de suyo abre el tiempo y la historia, va un paso más allá en la obra de Bryce, que, a través del procesado de la información, trasciende la mera selección y montaje de los elementos encontrados. Este «procesado» de la información sucede en varios tiempos. Tras la investigación y selección, el artista escanea y retoca los documentos para unificarlos digitalmente. Después, los fotocopia y, sólo más adelante, a través de esta unificación previa, procede al copiado con pincel en tinta china sobre papel de los que ha decidido seleccionar para la exposición –tan sólo una porción de todos los que forman parte de la recogida–. En el trabajo de Bryce hay, pues, una modificación del documento: la selección e investigación es sólo una parte; el verdadero procesado de la información viene después, a través de ese método de trabajo que el propio artista ha denominado «análisis mimético».

Este uso del dibujo no es nuevo en el arte contemporáneo, y habría que encuadrarlo dentro de una especie de retorno de lo artesanal y de lo material en el que el dibujo ocupa una posición especial.<sup>26</sup> Una rápida mirada al arte reciente basta para advertir el gran número de artistas que en los últimos años han regresado al dibujo y lo han tomado como centro de su práctica.<sup>27</sup> Entre ellos, algunos han explorado su potencial en la representación de lo social y la reflexión sobre la imagen documental. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la obra de Andrea Bowers o Sam Durant, cuyos dibujos basados en fotografías conceden un sentido diferente a las imágenes masivas que han circulado y han configurado nuestra experiencia de eventos de la historia. Como ha observado Claire Gilman, en sus dibujos –como en los de otros artistas– tiene lugar una traducción de medios que desarticula el sentido original de la imagen y lo reproduce en el presente, llamando nuestra atención sobre los modos en los que el pasado se transmite.<sup>28</sup> En cierto modo, estos trabajos también podríamos considerarlos como «arte de historia». A través del dibujo y la copia manual, estos artistas se apropian de la imagen y «ejercen su propia forma de agencia. En un tiempo de contienda global y caos, en el que no está claro qué hacer o cómo responder, el dibujo como traducción confirma que la acción todavía es posible».<sup>29</sup>

El dibujo, un medio que parece estar «fuera de su tiempo», funciona así como una especie de resistencia a las tecnologías contemporáneas de la imagen. Esta supuesta desincronización ha sido observada por Hal Foster como una de las líneas maestras de cierto tipo de arte contemporáneo, «lo asíncrono», que utiliza tecnologías pasadas de moda para dar cuenta del mundo del presente, produciendo una especie de «desajuste» temporal con la actualidad.<sup>30</sup> Para Foster, lo asíncrono se

26. Véase LANGE-BERNDT, Petra (ed.): *Materiality*. Londres, Whitechapel Gallery, 2015; y KURCZYNSKI, Karen: «Drawing Is the New Painting.» *Art Journal*, 70, 1 (2011), 93–110.

27. Una recopilación de prácticas recientes puede verse en: DEXTER, Emma (ed.): *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon, 2005; y PRICE, Matt (ed.): *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon Press Limited, 2013.

28. GILMAN, Claire: «Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art», *Art Journal* 69, 3 (2010), 115–127.

29. *Idem*, 125 (traducción nuestra).

30. FOSTER, Hal: *Diseño y delito, y otras diatribas*. Madrid, Akal, 2004. El término «asíncrono» –traducción de *non-synchronous*– proviene directamente de BLOCH, Ernst: «Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics», *New German Critique*, 11 (1977), 22–38.

produce a través de la yuxtaposición y el montaje de objetos, estéticas, tecnologías o procedimientos que pertenecen a diferentes registros temporales. En esencia, se trata de «hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y mantener juntos diferentes indicadores temporales en una única estructura visual».<sup>31</sup> Ejemplos de estas prácticas serían el colapso entre medios que producen los dibujos-proyectados de William Kentridge, las siluetas de pared de Kara Walker, la interrupción del movimiento de las diapositivas de James Coleman o los usos de imágenes del pasado y el montaje con imágenes y realidades del presente que observamos en las obras de Stan Douglas. Todos ellos hacen colapsar la historia y la linealidad progresiva del tiempo a través del frenazo, la interrupción y la alteración del medio.<sup>32</sup>

En la obra de Bryce es posible identificar una estética de lo pasado de moda en el tono sepia de los papeles y en las imágenes que parecen volver del pasado.<sup>33</sup> Pero es sin duda el modo de trabajo, el sentido que tiene el dibujo, el que lo vincularía con ese sentido de lo asíncrono que mencionaba Foster, con un montaje de tiempos que rompe la cronología. Como observa Rodrigo Quijano, allí se intuye una especie de resistencia a la hipertecnologización, pues «el dibujo es, finalmente, y en medio de la ola digital y tecnologizada, una herramienta de exploración *low-fi*, de privilegiado rescate en el tiempo».<sup>34</sup> Y es que Bryce utiliza el dibujo como una especie de copiado analógico del documento. Como él mismo dice, «lo que hago es como un lentísimo fax».<sup>35</sup> En el tiempo de la cultura de la copia y las tecnologías de la reproducción instantánea, Bryce utiliza un medio obsoleto de copia que recuerda al de los monjes medievales previos a la invención de la imprenta. Trabaja, pues, como un copista medieval. «Un copista intempestivo», como ha escrito Carlos Jiménez.<sup>36</sup> Un copista anacrónico que retuerce el tiempo. Emplea una tecnología de copiado anterior a la tecnología –mecánica– con la que el documento se ha producido. Y la utiliza desde el presente. Es como si retorciere el tiempo y le diese la vuelta, como si apresase el documento que copia entre la visión desde el presente –la proyección hacia atrás– y la tecnología del pasado –que empuja el objeto hacia delante, para sacarlo del quicio de su tiempo, para trastornarlo y moverlo de su sitio–.<sup>37</sup> En sus propias palabras: «Lo que más me interesa, antes de ‘transmitir’ algún mensaje, es la estrategia anacronista de transpolar estas imágenes del pasado en un contexto

31. *Idem*, 137.

32. Este trabajo de alteración del medio también ha sido observado, sobre todo a la luz de la obra de James Coleman, por KRAUSS, Rosalind E.: «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, 25 (2), 289-305.

33. He trabajado esto con algo más de detalle en «Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material», *Revista de Occidente*, 357 (Febrero, 2011), 27-46. La consolidación de lo obsoleto y la preocupación por el tiempo como estrategia maestra del arte contemporáneo quedó patente en el número de la primavera de 2002 de la revista *October*, que para celebrar su número 100 dedicó un especial a la cuestión de la obsolescencia. Inspirado directamente en la filosofía de la historia de Benjamin y especialmente en su crítica al progreso, los editores, George Baker y Rosalind Krauss, observaron las potencialidades de los usos del pasado en el arte del presente.

34. QUIJANO, Rodrigo: «El presente aludido», en TATAY, Helena (ed.): *Op. Cit.* 115-127 (116).

35. TRIVELLI, Carlo: «Como un lentísimo fax. Entrevista(s) con Fernando Bryce por Carlo Trivelli», en MAJLUF, Natalia (ed.): *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires, MALBA, 2012, 23-31.

36. JIMÉNEZ, Carlos: «Fernando Bryce: The Untimely Copyist», *Art Nexus* 9, 76, (Enero 2010), 44-49.

37. Sobre el sentido del tiempo fuera de quicio, desquiciado o trastornado véase BAL, Mieke: *Tiempos trastornados*.

actual, y esto se da por mero contraste con la actualidad. La imagen es antigua pero el dibujo es nuevo».<sup>38</sup>

Se trata de una especie de hackeo o alteración de la tecnología, aunque sea un hackeo precario, realizado a mano, a través de algo que podríamos llamar «tecnología de segunda mano», una tecnología que no está en uso y que es utilizada aquí con su memoria de programa.<sup>39</sup> El propio artista estaría de acuerdo: «No haces propaganda, sino que estás cuestionando algo. En ese sentido es un trabajo crítico. Un trabajo de segunda mano, si se quiere».<sup>40</sup> Un trabajo a contra-tiempo que utiliza el medio de modo aberrante, empleándolo para un fin que no es el «socialmente establecido» en el presente. Es lo que observa Cuauhtémoc Medina al escribir que «la metodología de Bryce juega constantemente con la seducción y la aberración de un anacronismo: sugiere que nos hemos topado con un amanuense desempleado, un notario sin cartera, un ludita atravesando temporalidades empeñado en deshacer con la iconoclasia de su plumilla, en un asalto interminable de trazos, a la era de la imprenta y la fotografía».<sup>41</sup>

## EL TRAZO Y LA LETRA: ENTRE LO VISIBLE Y LO LEGIBLE

El resultado de ese copiado analógico genera una obra que está a medio camino entre la escritura y el dibujo y que nos hace preguntar si las obras de Bryce se ven o se leen. ¿En qué medida sus obras son dibujos o textos, o las dos cosas a la vez? Como han estudiado en detalle W. J. T. Mitchell o Mieke Bal, más allá de la artificial separación entre estas esferas establecida durante el modernismo, las relaciones entre lo legible y lo visible, entre palabra e imagen, son una constante en las artes visuales.<sup>42</sup> En el ámbito del arte moderno y contemporáneo encontramos los más variados ejemplos de interacción entre palabra e imagen desde las vanguardias a la actualidad.<sup>43</sup> En el terreno del dibujo, las fronteras entre trazo y letra son si cabe aún más estrechas. Es el significado que proyectamos sobre ciertos trazos el que convierte el signo en lenguaje, en letra; los pictogramas serían un ejemplo de estas fronteras lábiles entre ambos registros. Algunos artistas como Robert Morris llevaron esto al límite y borraron de un plumazo las diferencias entre dibujo y texto. Sus *Memory Drawings* (1963) son un ejemplo de este texto-dibujo en el que la forma y el significado, la imagen y la palabra, se confunden.<sup>44</sup>

38. Correspondencia personal con Kevin Power. Citado por POWER, Kevin: *Op. Cit.* 183.

39. He desarrollado este término en BAL, Mieke y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á.: *2Move: Video Art Migration*. Murcia, Cendeac, 2008, 131-135.

40. BRYCE, Fernando y TATAY, Helena: «Conversación», en TATAY, Helena (ed.): *Op. Cit.* 357-370 (359).

41. MEDINA, Cuauhtémoc: *Op. Cit.* 268.

42. MITCHELL, W. J. T.: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009; BAL, Mieke: *Reading Rembrandt...; The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

43. Véase MORLEY, Simon: *Writing On the Wall: Word and Image In Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.

44. MITCHELL, W. J. T.: «Wall Labels: Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris», en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1994, 62-79.

Las obras de Bryce despliegan textos e imágenes. Están compuestas por trazos, líneas y abstracciones que leemos como textos, pero que no por eso pierden su condición formal. Por ejemplo, en cada una de las páginas copiadas hay elementos que cambian y elementos que se repiten [Figura 3]. Las palabras son diferentes, pero la disposición de la página, el titular, las líneas que separan los textos, permanecen aparentemente igual, como si fueran repeticiones minimalistas de algún tipo de forma abstracta.

Este cuestionamiento de los límites entre dibujo y escritura se hace evidente en el momento en el que entramos a la exposición de cualquiera de sus trabajos. Allí nuestra mirada tiene que ir ajustándose, como un zoom constante, entre la imagen de la serie –que la vemos como un todo– y las diversas piezas que la constituyen. Porque las obras de Bryce no funcionan aisladas; sus piezas son como páginas de un libro. Un libro abierto y desplegado en el que hay una secuencia de lectura, un orden concreto establecido por el artista, pero que no está impuesto para el espectador, cuya mirada salta de un lugar a otro, construyendo su propio orden de lectura. Un orden que tiene que ver también con el tiempo que le dedicamos a cada una de las piezas y las veces que volvemos sobre ellas.

Sin embargo, la obra no sólo opera en el ámbito de la lectura del documento. Muchos de los textos, de hecho, no son legibles sin la competencia lingüística del espectador. Están escritos en español, francés, inglés, alemán... La experiencia de la obra no es sólo la experiencia de lectura literal de lo que «está escrito» en los textos. Hay una dimensión más allá de esa lectura. Uno es rodeado por un magma de signos e imágenes. Por encima del significado intencional del artista, del trabajo de investigación y del conocimiento de la historia, la obra se despliega en el espacio como un libro en el que el tiempo reverbera y la historia nos rodea más allá del significado.<sup>45</sup>

## REPLICAR EL PASADO: APROPIARSE DE LA HISTORIA

No he podido evitar las veces que he visitado una exposición de Bryce fotografiar todas las piezas con el móvil para leerlas con detenimiento en casa y llegar a la lectura que el artista propone de la historia. Ahora que escribo este texto, pienso que es curioso el juego de reproducciones que ahí se produce. Acabo generando en el móvil una fotografía digital del dibujo de un documento mecánico. Esta dimensión de la reproducción me resulta pertinente. Ocurre también con el catálogo de la exposición, que es una paradoja en sí mismo: un objeto múltiple de originales que ya no lo son. Una especie de facsímil inverso. Este tipo de relaciones entre copia y original es propio de las obras de Bryce. En sus series, la copia manual del documento múltiple acaba convertida en un original. En palabras de Sergio Chejfec, «el original viene a ser el producto serial –un poco el apropiacionismo a lo Warhol–,

---

45. Sobre la experiencia histórica que sobrepasa lo lingüístico, véase ANKERSMIT, Frank: *La experiencia histórica sublime*. México, Universidad Iberoamericana, 2010.

pero es la «copia», al ser minuciosamente manual, el elemento que asume los atributos de la inspiración estética».<sup>46</sup>

La obra abre así la discusión sobre el original y la copia, pero también sobre el concepto de simulacro, puesto que sus dibujos acaban funcionando como un documento de segundo grado, simulando al original que replican.<sup>47</sup> Sus dibujos, como el simulacro en el sentido entendido por Gilles Deleuze, «ponen en tela de juicio la noción misma de copia y de modelo».<sup>48</sup> Más que como copias deberíamos observarlos como replicantes, como dobles que acaban teniendo su propia entidad. El dibujo, de esta manera, es la creación de un segundo documento; no una copia indistinta y transparente. Es así como lo ha visto Medina, que ha entendido la obra de Bryce como «una sombra que a la vez remite y revoca, homenajea y reemplaza a su referente. Más que una copia, el análisis mimético pretende elaborar un *Doppelgänger* segmentada y desviado del archivo».<sup>49</sup>

Este «desvío» ocurre, entre otras cosas, porque cada uno de los dibujos, en apariencia semejantes a la fuente, son sin embargo esencialmente diferentes. Cuando uno examina en detalle los dibujos se da cuenta de que la tipografía difiere sutilmente del supuesto original y que quedan huellas del proceso de escritura –y lectura–: marcas, tachones y sombras que rompen la transparencia de la copia y que reclaman la atención sobre sí mismas [Figura 7]. Según Chejfec, esta memoria de la escritura implica también una especie de «reauratización» del trabajo de la escritura, un intento de «producir aura a partir de una materialidad serial».<sup>50</sup> Y es que frente a las obras nos encontramos ante algo más que frente a un documento serial; estamos ante un tiempo de trabajo que se nos muestra a través de sus imperfecciones y restos. Allí evocamos el hacer del artista; sentimos, de algún modo, el tiempo empleado en la tarea de «dibujar la historia».

El artista, pues, mancha el documento, dejando en él la memoria del proceso de escritura. Su obra no es entendible totalmente sin esta alusión a su dimensión performativa. La copia «ritualizada» del documento es una especie de acción en sí misma, «una actuación de escritura» que conlleva una especie de «lectura reconstructiva».<sup>51</sup> El dibujo continuo sirve como una lectura corporal. El artista funciona así como una suerte de médium, que transcribe el documento como poseído por la historia, pero que en ese proceso de escritura lo transforma, precisamente a través de la actuación. Es en esta transformación donde el artista se apropia de la historia contada y la hace suya. De algún modo, su presencia, su mancha corporal,

46. CHEJFEC, Sergio: *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza, Jekyll & Jill, 2015, 99.

47. Véase BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978. Para una visión clarificadora sobre el simulacro en el arte contemporáneo, véase FOSTER, Hal: *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001, especialmente el capítulo «El arte de la razón cínica», 101-129.

48. DELEUZE, Gilles: *La lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971, 324.

49. MEDINA, Cuauhtémoc: *Op. Cit.* 277.

50. CHEJFEC, Sergio: *Op. Cit.* 83.

51. Este término es empleado por Sergio Chejfec (*Idem* 23) cuando se refiere a su propia costumbre temprana de copiar a mano textos de Kafka. Allí también observa el sentido de la escritura como actuación: «El hecho de escribir, el dibujo de la letra, la ceremonia silenciosa, todo me sometía a unos protocolos que no me pertenecían pero que silenciosamente me brindaban una hospitalidad que el mundo cercano me escatimaba. Y de allí procede también el otro elemento, la escritura como algo que debía ser actuado».

AVISOS

En la sección 'Diversos' la línea S. 0.05
En la sección 'Preferencia' id. 0.10
En la de 'Reclamos' la línea 0.20
Defunciones y despedidas 1 ó 2 veces 5.00

El Comercio

SUSCRIPCIONES

En Lima y el Callao al mes S 1.40
En el extranjero, al semestre 12.00
En las demás provincias, al trimestre 4.20
Números sueltos: cada número 0.03

Fundado en 1839

Teléfono de la redacción: 246

Lima, domingo 2 de Agosto de 1914

Administración: teléfono 1

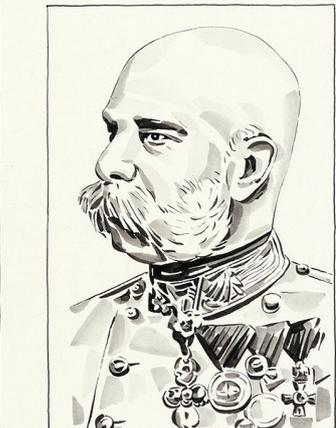
Número 34,690

La Conflagración Europea
Alemania declara la guerra á Rusia y moviliza 4.800,000 hombres
Italia considera que no está obligada á tomar las armas
Se asegura que ha notificado a Alemania su neutralidad en el conflicto
Parece que Inglaterra permanecerá á la expectativa
GRAN EXCITACION EN PARIS ~ VIVAS A ITALIA EN LOS BULEVARES
SE ESPERA DE UN MOMENTO A OTRO UN CHOQUE EN LA FRONTERA FRANCO-ALEMANA
Manifestaciones en Italia contrarias a la guerra
El Kaiser hace al Zar responsable de la guerra
ENTUSIASMO POR LA GUERRA EN BERLIN

Los telegramas recibidos ayer tarde por 'El Comercio' que publicamos en nuestra anterior edición, dejaban comprender ya la inminencia de la guerra entre Alemania y la alianza Franco-Rusia, pues se anunciaba que el primero de estos países, había enviado un ultimatum a Rusia y Francia. La noticia pues de que Alemania había declarado la guerra a Rusia, movilizándose la enorme cifra de cuatro millones ochocientos mil soldados a la frontera, noticia que entre otros interesantes telegramas de Europa, nos llegó en los primeros horas de la noche de ayer, no pudo causar sorpresa, si bien habra de producir verdadera impresión, por la circunferencia de que ella implica la generalización de un conflicto armado de la más grande trascendencia mundial. Esa noticia, que en el primer momento nos trajo nuestro diligente corresponsal en Buenos Aires, fue ratificada en la hora más tarde, por nuestro servicio informativo ordinario. Naturalmente noticias de este genero se reparten con rapidez y tal ocurre con el comienzo de la guerra ruso-alemana, que conocido en nuestras oficinas por gran número de personas que acudieron a ellas, ansiosos de enterarse de lo que temían de un grave conflicto que se extendió por la ciudad produciendo verdadera sensación.

Después de la noche, muchas personas, especialmente alemanes, franceses e ingleses, se acercaron a nuestra Sala de redacción en busca de los detalles que nuestro servicio. Ello que Erico nos ha traído sobre el conflicto europeo, y han sido frecuentes las llamadas telefónicas en demanda de la confirmación de la noticia de la guerra. Se ha notado expectación general causada a la actividad que asumió Inglaterra en la contienda, y al mismo tiempo, había marcado interés por saber si Italia participaría o no en la guerra, respecto a este último país, hay el anuncio de que habrán de manifestarse neutros en el conflicto. Así lo ha hecho saber el ministro de relaciones exteriores de Italia, el Sr. Ghaliberto al embajador alemán en Roma, el Sr. Franz, cuando éste le hizo un interrogatorio diplomático le pidió que le manifestara cual sería la actitud de ese país en caso de que estallara la guerra. Sin embargo, otros detalles manifestados que Italia se mantiene fiel a la triple alianza, y que puede verse en evidencia en la actual contienda. Damos seguidamente los telegramas que hemos recibido hasta las primeras horas de esta mañana, que respecta a la situación europea.

Berlin, 4 de agosto. - El zar de Rusia, telegraficó el día 29 al Kaiser suplicándole que prestara su apoyo para evitar una guerra europea e insistió con Austria para que se abstuviera de seguir adelante sus operaciones contra Serbia. El resultado que se vio en el acto era mediación diplo-



FRANCISCO JOSE EMPERADOR DE AUSTRIA Y REY DE HUNGRÍA



PEDRO KARAGEOREVITCH, REY DE SERBIA

mática en Viena pero durante que un rival suyo que Rusia movilizó sus tropas contra Austria, inmediatamente el emperador hizo la atención al zar sobre este hecho, advirtiéndole además que con esta actitud de Rusia peligraba la mediación. Sin embargo se siguieron las gestiones en Viena, a las vece que Inglaterra, han cambiado de parecer. El día 31 cuando el austriano iba a aceptar la mediación, el Kaiser recibió la comunicación oficial de que el zar había ordenado la movilización de todas sus fuerzas y marina. El emperador alemán volvió entonces a telegrafiar al zar diciéndole que se veía obligado a tomar medidas defensivas y que contra lo que había hecho todo lo posible para mantener la paz mundial que la responsabilidad de las divisiones que este conflicto traía, no lo alzaron; y que la paz sería restaurada tan pronto como General S. Rusia se abstuviera de amenazar a Alemania y a Austria. Mientras tanto el cambio de telegramas confirmaban que Rusia seguía movilizándose a su tropa mientras que Alemania declaraba la movilización cerca de Austria y a solicitud del mismo gobierno, tras el mismo tiempo que este amenaza la seguridad de Alemania.

Tarce de Italia con la triple alianza, al momento, Italia se mantiene leal con sus aliados. El desquite del Reichsbank (banco imperial de Berlín) se ha aumentado al tipo del período.

La prensa alemana en general, con el apoyo americano al sobre juego de Rusia. A esta idea unánime que existen entre ellos, por lo que los belicistas de ven la unión a fin de combatir contra a los serbios.

Berlin, 4 de agosto. - Los rebeldes albaneses, están tratando de poner término a las negociaciones que existen entre ellos, por lo que los belicistas de ven la unión a fin de combatir contra a los serbios.

Berlin, 4 de agosto. - En la segunda cámara de Suavia, declaró el diputado socialista Hoffmann: "Nuestros enemigos anteponen sus deseos históricos, que probablemente requieran para la declaración de Berlín a Londres, que se ferise de la patria hasta el último hombre, las condiciones en que se encuentra la patria. Ponen que el pueblo alemán luchó por ella, apoyado por los socialistas democráticos."

Berlin, 4 de agosto. - El príncipe Enrique de Prusia, se ha dirigido a Kiel. - El periódico socialista "Vorwärts" también atribuye a Rusia, la responsabilidad de la catástrofe que se aproxima.

Berlin, 4 de agosto. - La opinión pública que el "Zar ha jurado oficialmente con la paz y la justicia de Europa. Berlin, 4 de agosto. - El emperador Guillermo dirigió anoche desde el balcón del palacio real una allocución patriótica a los miembros del pueblo que lo acompañaban con visible. Dijo que si Alemania se veía obligada a ir a la guerra, sabría emplear su espada con el honor y

la dignidad tradicional del Germano, que en guerra europea, se criticó terrible, pero que sería combatir para demostrar el peligro inminente que corre su país. Concluyó declarando que Dios proveya su apoyo al glorioso pueblo alemán en esta guerra.

San Petersburgo, agosto 10. - El embajador de Alemania ha enviado una declaración formal al ministro de relaciones exteriores, diciendo que a las 7 y media del día, se ha declarado el estado de sitio en la capital alemana y sus suburbios.

París, agosto 10. - Según un decreto oficial la movilización del ejército francés se completará en la media noche del domingo. Probablemente en seguida se declare la guerra.

El embajador de Alemania ha llamado por su gobierno y ha terminado las comunicaciones excepto entre los gobiernos. Inglaterra ha quedado aislada del continente. Se cree que se prepara allí la movilización.

Las relaciones entre Alemania y Francia, y entre Rusia y Austria, continúan, hasta el último momento anoch.

Italia ha rotado virtualmente su alianza con Austria y Alemania, pues ha declarado que sólo tomará parte en la lucha si se le ataca. Esta noche se están alistando millares de reservistas en toda Europa.

Nueva York, agosto 10. - Chancery Comedies de oro han sido traídas en este puerto. Los banqueros están celebrando actualmente una interesante conferencia, para tratar sobre la situación financiera.

Todos los servicios de las compañías Transatlánticas para Europa han quedado suspendidos. Entre las compañías que han prohibido la salida de sus vapores se cuentan la Guayana, la Internacional y la Mercantile Marine Company.

París, agosto 10. - Las relaciones entre Rusia y Alemania son muy circosas. Un despacho de la noche que hay de noticias transmitidas de Berlín a Londres, dice que en la noche 12 del día, se firmó el ultimatum pasado por Alemania a Rusia y que ambos países han comenzado a hacer arreglar en sus respectivas capitales, para que alguna potencia neutral se encargue de sus intereses. El embajador de Alemania en París ha pedido a su gobierno de los Estados Unidos que se encargue de los intereses alemanes en Francia. El embajador Herriek contestó diciendo que daría cuenta al presidente Wilson y se espera el resultado.

Berlin, 4 de agosto. - El Emperador Guillermo dirigió anoche desde el balcón del palacio real una allocución patriótica a los miembros del pueblo que lo acompañaban con visible. Dijo que si Alemania se veía obligada a ir a la guerra, sabría emplear su espada con el honor y



Relojes de alta precisión
UNICO AGENTE
C. Stierlen
Espaderos 233
Casa importadora de joyas y relojes



FIGURA 7. FERNANDO BRYCE. Dibujo de la serie Die Welt, 2008.

interrumpe el flujo de significados, como un corte temporal que llega desde otro tiempo –el nuestro– para romper la ilusión de transparencia del discurso heredado. El artista es un medio que, literalmente, se pone «en medio».

El cuerpo está implicado en ese proceso laborioso que el espectador no deja de evocar y sentir cuando está ante la obra. Una laboriosidad que tiene algo de absurdo, de trabajo innecesario, supuestamente improductivo, pero que sin embargo sirve aquí para tomar el control de la historia.<sup>52</sup> A través de esta acción repetitiva el artista «incorpora» la historia, la transforma y la actúa en el presente. Miriam Basilio ha relacionado esta actuación en el presente con el sentido que Diana Taylor otorga a las acciones corporales, los «actos reiterativos» y los «modos de conocimiento» a través de los que es posible recuperar la memoria histórica suprimida o definida por los grupos hegemónicos.<sup>53</sup> Siguiendo esa lógica, el trabajo de Bryce estaría cercano a la serie de «performances históricas» llevadas a cabo por artistas como Jeremy Deller, en su recreación paródica de la Batalla de Orgreave (*The Battle of Orgreave –An Injury to One is an Injury to All–*, 2001) o Doris Salcedo, en su evocación del asalto al Palacio de Justicia de Colombia en noviembre de 1985 (*Noviembre 6 y 7*, 2002).<sup>54</sup> Modos de convocar la historia como reverberación tangible en el presente, pero también de instaurar en ella una diferencia capaz de transformarla. En el caso de Bryce, la copia del documento repite el documento, lo actúa, lo imita, pero al mismo tiempo lo modifica y lo altera. Se podría decir que su acción, literalmente, «cambia la letra» de la historia, introduciendo la diferencia en la repetición. Una diferencia que podría entenderse también como ese exceso en el mimetismo, capaz de servir como estrategia de resistencia ante el discurso del colonizador, del que habla Homi Bhabha.<sup>55</sup> La parodia que se puede inferir del acto de imitación del documento convierte, entonces, la acción de Bryce en una suerte de «preposterous performance», en el sentido doble que el término tiene en el idioma inglés: una acción aparentemente absurda, desquiciada, pero también un modo de trastornar y retorcer el tiempo.<sup>56</sup>

## CONCLUSIÓN: EL TIEMPO-TORBELLINO

Al final de su libro sobre la centralidad del archivo en el arte reciente, Ernst van Alphen observa que «algunas –quizá muchas– de estas prácticas muestran una especie

52. Esta dimensión del trabajo ha sido explorada por artistas como Santiago Sierra a través de un prisma distinto, enfatizando su sentido de condena y repetición fatigosa. Es lo que ocurre de modo evidente, por ejemplo, en su acción *El trabajo es la dictadura*, en la que el artista contrató durante una semana a treinta personas desempleadas para escribir a mano una y otra vez la frase «el trabajo es la dictadura». El trabajo aquí es visto más como un castigo, que remite claramente al imaginario escolar. La reproducción de la frase es también la reproducción del sistema.

53. TAYLOR, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003. Citado por BASILIO, Miriam: *Op. Cit.* 230.

54. Véase AA. VV.: *Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular*. Madrid/México, D.F., CA2M Centro de Arte Dos de Mayo/MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2015; BAL, Mieke: *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

55. BHABHA, Homi S.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

56. Sobre el sentido de lo «preposterous», que podríamos traducir como «trastornado», véase BAL, Mieke: *Tiempos trastornados*.

de celebración ingenua, nostálgica y sentimental del pasado, usualmente limitado a un pasado personal, que no está activamente comprometido por el presente».<sup>57</sup> Si se usan de modo convencional y acrítico, este tipo de prácticas (el archivo, la fotografía, el cine, o los géneros como el documental, el álbum de familia o las películas domésticas) funcionan como un espejo de la crisis de la memoria. Es necesario que el archivo pueda ser reanimado y movilizado. Para que este arte realmente opere como estrategias de resistencia capaz de generar modelos alternativos de historia y memoria, debería desarrollarse de modo crítico y autorreflexivo, cuestionando desde el primer momento los medios utilizados. Sólo de ese modo, «la historiografía puede retomar su misión, no de dictar y borrar lo que hoy somos y hacemos, sino de servir al pasado y preservarlo en nuestro presente».<sup>58</sup>

Sin lugar a dudas, el trabajo de Fernando Bryce es uno de los ejemplos relevantes dentro de ese uso crítico del pasado. Su obra desplaza, altera, transforma y se apropia el documento. Rescata del olvido visiones del mundo, emplea las huellas y los desechos, los fragmentos de historia, construye con ellos dispositivos de lectura no autoritarios que abren el tiempo, y sobre todo despliega esa historia en el presente, la conecta con los problemas de nuestro mundo. Como señala Rodrigo Quijano, «el material que exhumaba las series de Bryce se plantea en un doble movimiento: rescata del pasado documentos e imágenes debidamente empolvadas por la historia oficial y, simultáneamente, detiene del presente todo aquello rápidamente destinado al olvido por el entramado mediático del poder vigente».<sup>59</sup> En este sentido, podría afirmarse que Bryce trabaja como un historiador benjaminiano, consciente de que la historia no es una cuestión del pasado, sino un problema del presente y que, para él, como para Benjamin, hacer historia significa también hacer política, pues escribir el pasado, construirlo, es un modo de establecer las posibilidades de cambio presente.

El tiempo retorcido, el anacronismo, la reverberación del pasado en el presente, la reactualización, la transformación... son aspectos que caracterizan la obra de Bryce. El artista tambalea los tiempos. Los traquetea. Los mueve hacia atrás y hacia delante. Sus instalaciones son puros torbellinos de tiempo. En ellas todos los tiempos se dan cita. Confluyen pero también chocan y estallan. El espectador se encuentra movido por esos tiempos múltiples y heterogéneos. Frente a las imágenes intenta adecuar su vista y su comprensión, entre medios y entre tiempos. Pero Bryce constantemente desincroniza su experiencia, introduciendo un alteración de la temporalidad que elimina cualquier certeza. Y es que nada hay cierto en lo que vemos: los dibujos no son sólo imágenes –sino también textos–, los textos se leen y se miran al mismo tiempo, la narración se altera, la secuencia del tiempo se rompe..., ni siquiera podemos tener claro que el artista haya copiado al pie de la letra los documentos. Todo se convierte en incertidumbre. Las instalaciones de Bryce son espacios en los que la historia se convierte en una pregunta continua. Y en ese

57. VAN ALPHEN, Ersnt: *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Londres, Reaktion Books, 2014, 265 (traducción nuestra).

58. *Ibidem*, 266.

59. QUIJANO, Rodrigo: *Op. Cit.* 121.

cuestionamiento del pasado, nos encontramos cercados por las imágenes-textos de la violencia, los discursos coloniales, la politización mediática de los conflictos... ¿Cómo afectan a nuestra producción de verdad o de imaginario? ¿También se han desactivado? ¿Qué papel ocupan en este régimen de incertidumbre? ¿Nos parecen ridículos, absurdos? ¿O lo ridículo es que sigan actuando, que sigan configurando el modo en que vemos y somos vistos, el modo en que somos gobernados y habitamos el mundo? Todas estas son las preguntas con las que uno sale en la cabeza tras experimentar una obra de Bryce. Su escritura de la historia no pretende ofrecer ninguna respuesta, ninguna verdad, ninguna visión autoritaria. Su *historiografía*, su dibujo-escritura de la historia, nos abrumba y nos moviliza. Y convierte el espacio artístico en un lugar de producción de incertidumbre. En un lugar absolutamente necesario para este presente eterno que parece haberlo dado todo por sentado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Alexander (ed.): *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011.
- BAL, Mieke y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á: *2Move: Video Art Migration*. Murcia, Cene deac, 2008.
- BAL, Mieke: *Reading Rembrandt: Beyond the Image-Word Opposition*. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1991.
- : *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford, Stanford University Press, 1997.
- : *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- : *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- : *Tiempos trastornados: Historia, análisis y políticas de la mirada*. Madrid, Akal, 2016.
- BASILIO, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington, Ashgate, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978.
- BHABHA, Homi S.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BLOCH, Ernst: «Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics», *New German Critique*, II (1977), 22–38.
- CANGI, Adrián: «El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo», *Psicoanálisis ayer y hoy. Revista digital*, 10 (Marzo, 2004). En: <<http://www.elp psicoanalisis.org.ar/nota/el-caso-warburg-enfermedad-expresion-y-anacronismo-adrian-cangi/>> [20/2/16]
- CUEVAS, Tatiana y MAJLUF, Natalia (eds.): *Fernando Bryce: dibujando la historia moderna*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2012.
- CHEJFEC, Sergio: *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza, Jekyll & Jill, 2015.
- DE CERTEAU, Michel: *La escritura de la historia*. México D.. F.: Universidad Iberoamericana, 1993, 76.
- DELEUZE, Gilles: *La lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971.
- DEXTER, Emma (ed.): *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- : *Cuando las imágenes toma posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid, Antonio Machado, 2008.
- : *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010.
- DÍEZ FISCHER, Agustín R.: «Pintura en el reino de la imagen. Archivo y práctica pictórica en el arte contemporáneo», *Nierika. Revista de estudios de arte*, 5 (2007), 55-67.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.
- : *Diseño y delito, y otras diatribas*. Madrid, Akal, 2004.
- GILMAN, Claire: «Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art», *Art Journal* 69, 3 (2010), 115-127.
- GIUNTA, Andrea: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación Artet BA, 2014.
- GODFREY, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

- GUASCH, Anna Maria: *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á.: «Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material», *Revista de Occidente*, 357 (Febrero, 2011), 27-46.
- : *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas, 2012.
- JIMÉNEZ, Carlos: «Fernando Bryce: The Untimely Copyist», *Art Nexus* 9, 76, (Enero 2010), 44-49.
- KRAUSS, Rosalind E.: «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, 25 (2), 289-305.
- KURCZYNSKI, Karen. «Drawing Is the New Painting.» *Art Journal*, 70, 1 (2011), 93-110.
- LANGE-BERNDT, Petra (ed.): *Materiality*. Londres, Whitechapel Gallery, 2015.
- MITCHELL, W. J. T.: «Wall Labels: Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris», en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1994, 62-79.
- : *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.
- MORLEY, Simon: *Writing On the Wall: Word and Image In Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.
- PRICE, Matt (ed.): *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon Press Limited, 2013.
- ROELSTRAETE, Dieter: «After the Historiographic Turn: Currents Findings», *E-Flux*, 6, 2009 < <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/> [03/03/2016].
- TATAY, Helena (ed.): *Fernando Bryce*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2005, 169-187, 183.
- TAYLOR, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003.
- TRAVERSO, ENZO: *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- : *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.
- VAN ALPHEN, Ernst: «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, 6 (2009), 30-47.
- : *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Londres, Reaktion Books, 2014.
- VV.AA.: *Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular*. Madrid/México, D.F., CA2M Centro de Arte Dos de Mayo/MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2015.

# DOSSIER

## TECHNIQUE: «MISTAKES» AS MOVEMENT





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal**

**15** MIEKE BAL (GUEST EDITOR)  
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

### *First reflections on movement*

**45** MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO  
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

**71** NANNA VERHOEFF  
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

**93** RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC  
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

**117** MAR GARCÍA RANEDO  
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

### *Technique: «mistakes» as movement*

**143** JOSE MANUEL GARCIA PERERA  
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

**159** ERNST VAN ALPHEN  
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

**171** MÓNICA ALONSO RIVEIRO  
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

**193** AYLIN KURYEL  
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

**219** AMPARO SERRANO DE HARO  
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

### *Sharing space: discourses of display*

**235** ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ  
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

**261** NOA ROEI  
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

**279** FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ  
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

### *Being part of it: affect and the body*

**309** JEFFREY MANOEL PIJERS  
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

**329** LAIA MANONELLES MONER  
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

**351** PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD  
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

**373** CLARA LAGUILLO  
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*



4



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Miscelánea · Miscellany

**395** RAIMUNDO MORENO BLANCO  
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

**417** JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

**459** MANUEL GIL DESCO  
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

**483** IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ  
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

**509** NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA  
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

**531** ROCÍO GARRIGA INAREJOS  
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

## Reseñas · Book Review

**551** JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA  
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

**555** JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA  
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

**559** JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO  
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.