

EN CLAVE DE ARCHIVO. EL SINCRETISMO COMO PRINCIPIO RECTOR DEL ARTE-ARCHIVO IN KEY OF ARCHIVE. SYNCRETISM AS A GUIDING PRINCIPLE OF THE ART-ARCHIVE

Resumen

La reflexión revisionista y/o historicista sobre la memoria conforma el ideario de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas cuya formalización ha encontrado en el “arte-archivo” una estrategia creativa como respuesta a estos propósitos conceptuales a fin de construir y sustentar una identidad presente. Desde estas coordenadas se analizan distintos procederes creativos que adoptan la forma/estética de archivo enfatizando en el estudio de su consustancial sincretismo disciplinar y medial.

Palabras clave

Arte-archivo, Arte-documento, Arte contemporáneo, Identidad, Memoria.

Bibiana Crespo-Martín

Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes y Conservación-Restauración. Barcelona, España

Doctora en Bellas Artes y Profesora Catedrática en la Facultad de Bellas Artes de la *Universidad de Barcelona*. Profesora invitada en la *University of California Berkeley* (USA), la *Universidad Nacional Autónoma de México* (México) y la *University of the West of England* (UK), entre otras. Investigadora principal del proyecto *interuniversitario Artistic creation of today, heritage of tomorrow: museum and archive, memory and identity* financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 22/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 01/XI/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The revisionist and/or historicist reflection on memory shapes the ideology of many contemporary artistic practices whose formalization has found in the “archival art” a creative strategy in response to these conceptual purposes in order to build and underpin a present identity. From these coordinates different creative procedures that adopt the archival form/aesthetic are analyzed, emphasizing in the study of their consubstantial disciplinary and medial syncretism.

Key words

Archival art, Art document, Contemporary art, Identity, Memory.

EN CLAVE DE ARCHIVO. EL SINCRETISMO COMO PRINCIPIO RECTOR DEL ARTE-ARCHIVO

1. DEL ARCHIVO COMO FORMA MENSAJERA DE MEMORIA¹

Las producciones artísticas y culturales poseen la indefectible condición de ser el futuro patrimonio artístico y cultural de nuestras sociedades. Un patrimonio artístico que atestigua los signos de una identidad, no sólo artística (individual del creador o colectiva de un movimiento estético) sino también social y que, por ende, se configura como artefacto y documento de memoria individual, memoria social, memoria histórica y memoria cultural de un contexto determinado. Una memoria que muta de significados con el paso del tiempo, cuestión que ha conformado el epicentro de interés de numerosos estudios como los de Fontal², Olmo³, Llull⁴, y Leguina y Baquedano⁵, entre otros.

Los organismos consagrados a la preservación del patrimonio artístico —museos, archivos, fundaciones, colecciones públicas o particulares e instituciones culturales— contemplan entre sus misiones velar por su conservación. De entre todos ellos, los archivos son posiblemente los que cumplen con un cometido más

comprometido por cuanto, como afirma el filósofo Foucault⁶, el archivo define desde su origen su propio “*sistema de enunciabilidad*” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado, es decir, el archivo, además de ocuparse del almacenamiento de las obras en óptimas condiciones de conservación y su adecuada catalogación, también se ocupa de relacionar las obras con aquellos documentos asociados que dan explicación a múltiples aspectos contextuales del artista y de la obra con un período histórico, artístico, social, estético, etc., convirtiéndose, a la postre, en un espacio de recuperación de memoria, y con ello a la definición de una identidad.

La literatura especializada sobre políticas archivísticas y museográficas (Merewether⁷ Alonso⁸, Anderson⁹, Dewdney¹⁰, Van Alphen¹¹) evidencia las escasas investigaciones que existen sobre cómo proceder ante creaciones artísticas que trascienden su tipificación disciplinaria (pintura, escultura, dibujo, cine, etc.) cuando se disponen a llevar a cabo su clasificación, visibilización y diseminación; influyendo todo ello en la compleja misión institucional de posicionar el espacio de memoria que debe otorgárseles.

Es especialmente en los “sitios”, museos, centros y demás espacios de memoria dedicados a la reconfiguración de la historia de sociedades marcadas por conflictos armados, dictaduras, la violencia y la violación de los Derechos Humanos a fin de reivindicar y resignificar a las víctimas, cuando las fuentes archivísticas se convierten en testimonio, documento y objeto artístico a un mismo tiempo. Desde esta perspectiva se hace necesario reflexionar sobre ¿cómo se debe usar el pasado?, la memoria no puede describir toda la complejidad de la presencia del pasado. Podemos asegurar que la referencia está en el pasado, pero el reexamen de dichas memorias explota en el más ferviente presente. Y es en la reinterpretación de los procesos históricos que el trabajo de la memoria no se puede limitar a historiar hechos y recordarlos, debe transgredir, transformar el presente y actuar como aportación reflexiva para futuras generaciones¹².

2. EL ARTE-ARCHIVO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

En otro orden de ideas, el esfuerzo de las instituciones por aumentar dicha visibilización y diseminación de los contenidos que albergan los archivos y colecciones a un público más amplio, ya sea lego o ducho, junto con motivaciones de índole historiográfico y político-social, ha generado en la creación artística una “corriente” o tendencia estética inspirada, influenciada o con altas cotas de emulación de lo que figura que es un archivo, o de lo que constituye la apariencia de un archivo, o de la manera en que se presenta un archivo, o de la metodología de examinar un archivo, por ejemplo. A su vez, la reflexión revisionista y/o historicista sobre la memoria conforma el ideario de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas cuya formalización ha encontrado en el “arte-archivo” —“archival art”—¹³ una estrategia creativa que parece dar respuesta a estos propósitos conceptuales a fin de construir y sustentar una

identidad presente. Así, las naturalezas propias del arte-archivo pueden ser de muy diversa índole, tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, o a los materiales de la obra de arte “en tanto que archivo” —puesto que estos pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos y textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales—¹⁴.

Desde siempre, artistas y pensadores de diferentes áreas de conocimiento han abordado los sistemas que conforman la identidad asociados a la historia, como la sociología, la psicología, la política, la genealogía, la ética, la economía, la demografía, la cronología, la arqueología, la antropología y la propia archivística (todas ellas ciencias afines o auxiliares de la historia), aunque es en nuestra contemporaneidad cuando ha suscitado e incrementado considerablemente el interés por aproximarse a ellas desde múltiples ángulos, dilatando así su frontera disciplinaria y aumentando su gran potencial gracias a la propia ambigüedad.

Desde el prisma de la creación artística, ya desde finales de la década de los años 60 del pasado siglo, este deseo y casi obstinación contemporánea por la recuperación, reconstrucción y explicación del pasado, y la identidad se ha formalizado en el llamado arte-archivo o arte-documento. Es preciso señalar que los conceptos identidad y memoria son indisolubles por cuanto, como apunta Gastón Souroujon:

“son dos fenómenos que no se pueden concebir separadamente. Conceptos cuyas fronteras de delimitación se disuelven, haciendo imposible el estudio de uno sin escuchar los ecos del otro. [...] memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica, pues aunque la memoria es generadora de identidad, y ontogenéticamente anterior a ésta, la identidad se erige como marco de selección y significación de la memoria, por lo

que resulta fútil entenderlas como una relación de causa y efecto, latiendo ambos conceptos de una forma tan compenetrada”¹⁵.

Retomando la cuestión de la formalización del llamado arte-archivo o arte-documento, en palabras de Chevrier *“El archivo es un parámetro artístico reciente. Su autoridad se debe sobre todo al hecho de que asimila la producción fotográfica a los materiales constitutivos del discurso histórico. Al hacerlo da a los artistas una manera de apropiarse, o de imitar, el papel del historiador”¹⁶.*

Existen distintos principios metodológicos del arte-archivo y arte-documento que constituyen las producciones artísticas contemporáneas. Guasch da cuenta de algunas de ellas: *“índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial [...] y conceptos singulares libres de toda progresión lineal”¹⁷.* Estas metodologías comportan procederes creativos determinados como pueden ser la organización sistémica, la matriz conceptual, las fichas, los índices (ahora como proceso en vez de como concepto), el principio de enunciabilidad, el álbum, los sistemas modulares, la colección, la acumulación, la reiteración, la secuencialidad, el montaje, las prácticas *daily work*, los recursos que emulan la arqueología, etc. A lo que cabría añadir una objetualización disciplinar y medial determinada —video, fotografía, dibujo, textos, instalación, audio, libros-arte, objetos, performance, etc.—. A nuestro juicio, es la articulación de estos tres componentes, es decir metodología, proceder y disciplina/media, lo que en la riqueza de su uso otorgan al arte-archivo un valor distintivo respecto otras prácticas artísticas contemporáneas.

Otras voces como la de André difiere en su esencia de esta concepción de archivo como medio de expresión para el arte cuando en los años 80 lo definió

“como un conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha realizado de forma orgánica, automática, en el ejercicio de las actividades de una persona física o moral, privada o pública, y cuya conservación respeta ese crecimiento sin desmembrarlo jamás”¹⁸.

André plantea el archivo como una narrativa absolutamente objetiva de crecimiento orgánico a modo de colección “de” desde un posicionamiento documental, mientras que Guasch señala en sus estudios que la metodología estética del arte-archivo apela a una subjetividad tanto por parte de su creador —selección de material y su clasificación, que implican intereses y relaciones categóricas— como por parte del que lo revisa, visita, lee, mira o analiza. Visto así, según la construcción y la presentación del mismo, todo archivo es susceptible de presertarse a interpretación sea cual sea el espacio y contexto en el que se presente (documental o artístico).

3. SINCRETISMOS CREATIVOS Y CONCEPTUALES DEL ARTE-ARCHIVO, EJEMPLOS Y APÓLOGOS

Argumentaba más arriba que uno de los orígenes que ha generado esta marcada tendencia al arte-archivo como formulación estética es la proliferación de exposiciones de los fondos de los documentos que albergan los archivos y centros documentales. A fin de categorizar ciertos procederes creativos del arte-archivo cabe preguntarse primero cuál es el principio de gobernanza de una exposición del material de un archivo, qué recursos curatoriales se usan para dar lectura a un determinado discurso, cómo se presentan al espectador de forma inteligible.

Entre las muchas y emblemáticas exposiciones recientes y pasadas que pudieran tomarse como paradigma de ello, como *Archivos y documentos* (Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Diciembre 2007-Junio 2008), *17 lost art exhibi-*

tion (Asia Art Archive, Hong Kong, Agosto-2014) o *A bit of matter: The MoMA PS1 Archives, 1976-2000* (The Museum of Modern Art PS1, Nueva York, Abril-Septiembre 2017) pondré el acento en la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* celebrada en Agosto-Septiembre de 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC-UNAM de Ciudad de México. La muestra rescataba la figura de la poeta y activista uruguaya Alcira Soust Scaffo. A partir de una amplia investigación documental, de la recuperación de parte de su archivo personal y de un conjunto de testimonios, la exposición situaba el énfasis en la relación entre su militancia política y poética, mediante una extensa gama de poemas-acción, traducciones de poesía francesa y poemas gráficos. Se centraba en su trabajo como poeta, así como en las relaciones que sostuvo con agentes destacados de la vida cultural en México durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo del ámbito de las letras, el teatro y las artes visuales.

El Centro de Documentación Arkheia es la sede que aloja todo el material documental del MUAC-UNAM. Arkheia tiene como propósito

preservar, clasificar, estudiar y difundir materiales documentales y digitales relacionados con la producción artística contemporánea y cuenta con un programa de exposiciones específico, claramente diferenciado del museo, y que tiene como fin reactivar los materiales documentales, así como crear un espacio de experimentación curatorial y generador de conocimiento. Esta exposición fue un claro ejemplo del excelente trabajo que llevan a cabo, y a propósito de este artículo, la exposición deviene un ostentoso muestrario de pericias y destrezas curatoriales. Un gran mapa conceptual presidía la pared más visible de la muestra, vitrinas con documentos de todo tipo, cajas que destacaban y distinguían determinadas publicaciones y textos, ampliaciones a gran formato de algunos de sus poemas, videos en cabinas para la visualización personal reproduciendo entrevistas a la poetisa y a sus colegas, objetos, tabletas digitales con información diversa, y un largo etcétera.

Cartas y correspondencias, textos (autógrafos, mecanografiados o impresos), notas y apuntes, diarios personales, publicaciones, esbozos de dibujos, esquemas, opúsculos de exposiciones,

26



Fig. 1. Vista general de la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Agosto-Septiembre 2018. Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC-UNAM. Ciudad de México. México.



Fig. 2. Vista de la instalación de la exposición *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde? Agosto-Noviembre 2018. Museo Universitario de Arte Contemporáneo–MUAC–UNAM. Ciudad de México. México.*

entradas a eventos, recibos, fotografías, mapas, carteles, álbumes, fichas y otros tipos de materiales en papel conforman la gran mayoría del material que vindica un archivo. Las maneras de mostrarse abarcan desde vitrinas, mesas o enmarcado cuando se exhibe el material original. Muchas veces por motivos de conservación puede que todo ese material esté digitalizado y en ese caso a menudo se opta por imprimirlo, lo que permite jugar con el formato de la impresión ya sea en grandes vinilos como pósters o en otro tipo de soportes. Una vez digitalizado el material, éste también puede mostrarse en soportes digitales como tabletas gráficas, teléfonos móviles o proyectados. Este es un formato que cada vez se usa de forma más recurrente ya que permite una exploración diferente de los documentos. En el caso de tabletas gráficas y pantallas táctiles se puede hacer una aproximación más íntima y cercana del material, y en el caso de diarios, libros de notas o todo aquél material que esté encuadernado o tenga información en el recto y el verso del papel, se pueden visionar completamente y gracias a la paginación virtual no hay riesgo de dañar el original.

El pionero proyecto *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg presenta un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Para tan paradigmática obra, Warburg crea un método de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes a través de técnicas de collage y montaje (Tartás y Guridi¹⁹). 60 paneles que recopilan más de dos mil imágenes —sin atender a ningún orden cronológico estricto, jerarquía o patrón estético rígido— dando forma a un atlas de relaciones entre imagen, archivo y memoria como modelo mnemónico (cuanto a relativo a la memoria) de la cultura humanista de occidente. Ciertamente

“El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. Apenas desarrolladas por su temprana muerte, las lecciones de Aby Warburg impregnan toda la cultura visual venidera”²⁰.

Más reciente, otro proyecto muy relacionado con esta manera de trabajar se puede encontrar en la obra *Harbingers of the Fifth Season* (2014)



Fig. 3. Mark Dion. *Harbingers of the Fifth Season*. Instalación. 2014. Indianapolis Museum of Art. Indianapolis. EEUU.

de Mark Dion, en la que presenta el estudio imaginario de un ilustrador científico que examina los cambios en el comportamiento animal causados por el cambio climático. Una instalación en la que a modo de instalación de orden taxonómico explora la manera en la que las instituciones dan forma a nuestra comprensión de la historia, el conocimiento y el mundo natural. Dion recoge objetos efímeros, los organiza para exhibirlos en instalaciones que evocan los gabinetes de curiosidades históricas.

Otros significativos ejemplos del ejercicio de esta variedad de procesos metodológicos creativos que van desde la exhibición de material de fondos de archivo con todos los recursos expositivos recién explicados, a las instalaciones en forma de archivo de material documental

físico o digital —de origen real y verdadero o no, generando una narrativa real y verdadera o no—, a instalaciones regidas por principios de ordenación y clasificación archivística, a instalaciones de gran acumulación de material, a obras de conceptualización serial y sistematización a modo de archivo, etc.; son la extensa colección fotográfica *Self-Portraits of You+Me (Bond Grills)* (2006) de Douglas Gordon, *Newsstands* (2007-) de Gerard Byrne, el *Atlas* (1962-) de Gerhard Richter o *Prenez soin de vous* (2007) de Sophie Calle, pero también la producción de los mexicanos Melquiades Herrera o Mónica Mayer junto con Víctor Lerma.

De entre la heterogeneidad de material que se usa en formatos de arte-archivo también se encuentran todos los documentos audio-visua-

les ya sean magnéticos o digitales. Esto es, cintas de cassette, discos de vinilo, películas súper 8mm., diapositivas, cintas de video, CDs, CD-Roms, DVDs o cualquier dispositivo de almacenamiento digital hasta evolucionar al sistema HTML de Internet ampliando considerablemente los canales de la comunicación y la interacción con otros espectadores de otra interfaz web. Obviamente, cada uno de estos registros audio-visuales necesita de sus propios medios de reproducción, lo que en ciertos casos, debido a la obsolescencia de la tecnología, hace que o bien su estado de conservación no sea el óptimo para su reproducción o sea una rareza y sea difícil encontrar un aparato para reproducirlos. En cualquier caso, el aspecto aurático de un

formato en desuso, de un pretérito que parece haber sido encontrado tras un largo proceso de investigación y de búsqueda en el pasado, aporta un aroma a revisitación de la historia. Por otra parte, qué decir de las sofisticaciones con las que contamos en la actualidad para presentar todos los formatos electrónicos anteriormente citados: grandes pantallas, monitores individuales, auriculares, tecnologías de audio envolvente Dolby Digital, etc. Artistas como Antoni Muntadas en su proyecto *The File Room* (1994), en una singular práctica de subversión contra la censura de la administración de los archivos, opera en los medios de comunicación. El artista catalán fue contratado en 1989 por la cadena Televisión Española (TVE) para realizar



Fig. 4. Gerard Byrne. *Newsstands*. Instalación. 2007. Lisson Gallery. Milán. Italia.



Fig. 5. Antoni Muntadas. *The File Room. Instalación. 1994. Museo Reina Sofía. Madrid. España.*

un documental sobre su propia obra. En vez de ello, Muntadas recolectó materiales audiovisuales de la historia de la dictadura franquista archivados en el canal estatal. Al cabo de dos años de trabajo en los archivos de TVE el artista concluye su trabajo, que fue remunerado pero no transmitido por el canal. Después de esta experiencia, con el material obtenido entonces y otros recolectados más tarde, que Muntadas concibe *The File Room*: una instalación de siete ordenadores rodeados por 138 ficheros de metal negro y con un software hipertextual que conecta vídeo, audio e información textual, unidos a una memoria de archivo de datos central. Desde cada uno de los ordenadores, los espectadores tenían acceso a cientos de casos de información censurada a lo largo de la historia, pero además, en uno de los ordenadores situado en el centro de la sala de exposiciones, los propios espectadores podían introducir en la base de datos nueva información sobre casos de censura, aumentando de esa manera la contra-

información que el proyecto exhibía. Con este trabajo, Antoni Muntadas no sólo llevaba a cabo un precursor uso de Internet como soporte de trabajo artístico sino que además ejercía una clara demostración de las estrategias con que el arte se enfrenta al archivo, utilizando la sala de exposiciones como plataforma colectiva para contrarrestar la censura y (des) archivar la información clasificada que administran los poderes arcónticos²¹.

Algo semejante, por cuanto a lo subversivo, es válido para el empleo del archivo del proyecto artístico *The Atlas Group* del artista de Beirut Walid Raad. Un proyecto de finales de los años 90 guiado por el propósito de investigar, documentar y registrar la historia contemporánea del Líbano durante su período más bélico, de 1975 a 1990. Ficción y realidad se entremezclan para transformarse en desconcierto historicista, y fotografía, video, instalación y performances se suman a una crónica entre lo real y lo ficcionado.

Ahora bien, otro aspecto a considerar es la organización del material, lo que Derrida llama el “*poder de consignación*” como la reunión y coordinación de los signos en “*un solo corpus*”²², una sincronización de todos los elementos. Esta articulación de todo un maremágnum de documentos también puede enfocarse desde fundamentos archivísticos, es decir, por sistematizaciones propias de la ordenación de un archivo como los metadatos y sus consecuentes métodos de clasificación —por su función, por su variabilidad o por su contenido—, su predecesor sistema de índice, el escrupuloso uso de las mismas cajas y carpetas de conservación y catalogación de las mismas puesto que deben garantizar una perfecta localización, acceso, dar utilidad de los documentos; o la creación de mapas conceptuales. Aunque también puede darse desde la mera intención de organizar a la manera de series, secuencias, colecciones, técnicas modulares. O, incluso desde la contraposición, esto es, agrupaciones más o menos orgánicas hasta apilar y amontonar objetos y documentos. Muchas de las veces todo ello suele configurarse en instalaciones “[*los artistas de archivo*]...trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato instalación. (Con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo)”²³.

Son muchos los artistas que han venido fun-
giendo sus obras-archivo a la manera de ins-

talaciones como Juanan Requena en su obra *Al borde de toda emoción* (2018), así como Hans-Peter Feldmann en *Laden* (2017) o Thomas Hirschhorn en cada una de sus piezas, un artista atezado por experimentar y generar espacios de memoria mediante altares profanos emplazados en ubicaciones locales ahora dignificadas como ubicaciones universales. Altares ceremoniales con ingentes aglomeraciones —sin ninguna preocupación estética— de objetos y mensajes de amor y recuerdo a la persona fallecida. Como los cuatro altares dedicados a los artistas y escritores Piet Mondrian (en Ginebra, 1997), Otto Freundlich (en Basilea y Berlín, 1998), Raymond Carver (Fribourg, 1998) y Ingeborg Bachmann (Zuric, 1998; Halle Tirol, 1999; y la parada del metro Alexanderplatz de Berlín, 2006).

Quiero reparar nuevamente en la idea sugerida en líneas anteriores de que el material del que se sirven o se valen los artistas puede provenir indistintamente de archivos formales o informales, así como también puede ser producido exprofeso —o una mezcla de todo ello—. La combinación y sincretismo de todos estos recursos, casuísticas, medios y disciplinas incrementa grandemente lo que representa el gran potencial creativo del arte-archivo.

Apuntaré finalmente la capacidad camaleónica de las propuestas de arte-archivo de abarcar cualquier extensión en el espacio y en el tiempo.

31

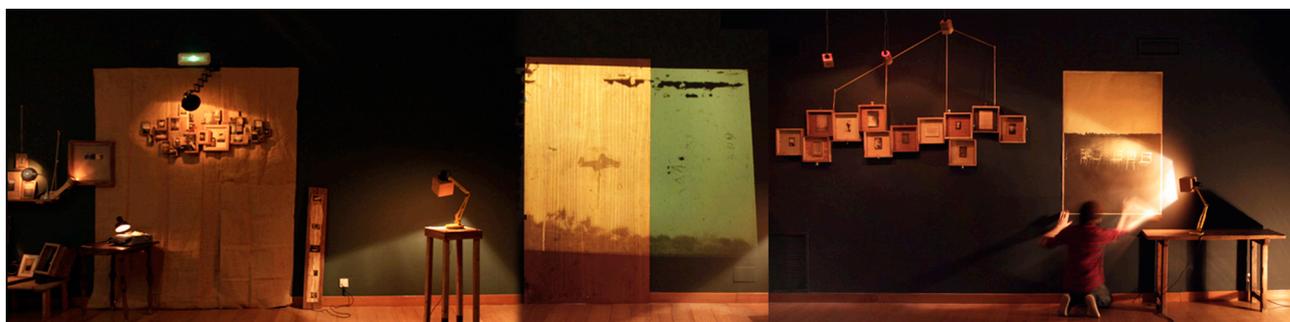


Fig. 6. Juanan Requena. *Al borde de toda emoción*. Instalación. 2018. Museo de Santa Cruz. Toledo. España.



Fig. 7. Thomas Hirschhorn. Ingeborg Bachmann Altar. Instalación. 2006. Parada de metro Alexanderplatz, Berlín. Alemania.

No en vano Foster advierte que “En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente”²⁴. Ello puede pasar por la voluntad de dejar constancia de sucesos que ocurren en el presente y que en ese mismo instante pasan a formar parte del pasado como las casi 3.000 piezas de *Today series/Date paintings* (1966-2014) de On Kawara escrupulosamente realizadas una por día durante casi cinco décadas —práctica conocida por el término anglófono *daily work*—, o por el contrario al reconstruir algún hecho del pasado a través de la recuperación de documentos y archivos como lo hace Christian Boltansky en su célebre instalación *Réserve de suisses morts* (1991), o incluso erigir un supuesto hecho futuro como en el libro de artista del mismo Boltansky *Reconstruction d’un accident que en n’est pas encore arrivé et où j’ai trouvé la mort* (1969).

Aunque, como se ha mencionado, existe una estrecha relación entre archivo y memoria, éste no solo se encarga de cuestionar las nociones del pasado sino también de constatar una crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos²⁵. Al mismo tiempo que este tipo de producciones permite también al espectador, aunque situado en el presente, vivir distintos tiempos al analizar la obra. Los archivos nos conectan directamente con el pasado, y su revisión nos sitúa en el presente, es por ello que necesitamos del pasado para construir y sustentar nuestras identidades. O, dicho en palabras de Souroujon:

“Pero el presente también trabaja sobre el pasado, lo resignifica a la luz de lo que se ha llegado a ser, como intuye Enzo Traverso: ‘[...] la memoria, sea individual o colectiva, es una visión del pasado siempre mediado por el presente’ (Traverso²⁶). El pasado es leído a partir de un horizonte de sentido

*muchas veces ajeno a él mismo. La necesidad de construir la narratividad obliga a redefinirlo a partir de una significación elaborada en el presente, en el momento en que se recuerda*²⁷.

Pedro G. Romero se suma a esta estrategia que hace indivisible pasado y presente en su obra *Don Dinero* (2011), una pieza compuesta por cinco entradas seleccionadas de entre el fondo del Archivo F.X., una colección de documentos audiovisuales relacionados con la “iconoclastia política anticlerical en España” que el artista español lleva reuniendo desde finales de los años 90. Los textos que acompañan, que informan cada entrada dan cuenta de las circunstancias históricas, políticas y económicas que explican la acción iconoclasta y, además, la ponen en relación con movimientos y artistas recientes cuyas acciones tienen que ver, en este caso, con el dinero.

4. EPÍLOGO

La incontestable propiedad de toda producción artística en cristalizar en el venidero patrimonio y médula de memoria e identidad de nuestras sociedades ha promovido que la archivística cobre una preeminente función y funcionalidad en nuestro presente. Por sus propiedades aglutinadoras, el archivo abarca, en gran medida, una alta cuota de reflexividad y de compromiso histórico, estableciéndose diálogos fructíferos entre los documentos custodiados en los archivos y obras emergentes que abrevan de los mismos regidas bajo similares principios estéticos y expositivos.

Los ejemplos expuestos evidencian que la práctica artística formalizada a la “manera” de un archivo deviene en un sincretismo medial, ya que en una misma obra hay parte del mensaje expresado en video, fotografía, dibujo, textos, instalación, audio, libros-arte y/u objetos.

El arte-archivo ha encontrado en la transmedialidad la manera de hermanar una gran diversidad



Fig. 8. On Kawara. Today series/Date paintings. Acrílico sobre tela y periódico. Instalación. 1966-2014. Filadelfia. EEUU.

de material en un discurso conceptualmente poliédrico. Todo en su conjunto se hace necesario para la comprensión total de la obra. Esta hibridación y mestizaje medial y disciplinar de manera confluyente caracteriza a buena parte de la praxis artística contemporánea. Obras que, por su alto nivel de experimentalidad y de transmedialidad, se debaten entre las artes plásticas, visuales, sonoras, audio-visuales, performáticas, la poesía, la acción, etc., resultando con ello en una fusión y difuminación de los tradicionales lindares formales, de género y de disciplina. Asistimos hoy a un cambio fundamental en producción, percepción y perspectiva; a una realidad de producciones artísticas sustentadas en la transversalidad. Un mundo complejo

emergente, teórica, técnica y conceptualmente en el que las preocupaciones son múltiples y que encuentra en cualquier tipo manifestación

artística una palestra, un altavoz desde el que proyectar la evidencia de este universo transversal.

NOTAS

¹Este artículo ha sido realizado en el seno de los estudios desarrollados en los proyectos de investigación “Artistic creation of today, heritage of tomorrow: museum and archive, memory and identity” financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU)-Banco de Santander (PYM02/2017), el proyecto de investigación I+D+i “Artes y Poéticas: Creación, Archivo y Educación” (FFI2016-75844-P) financiado por el MINECO y el proyecto de investigación consolidado “Arte, Poesía y Educación” (2017 SGR 1668) financiado por la Generalitat de Catalunya.

²FONTAL MERILLAS, Olaia. “Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza”. *Pulso: revista de educación* (Madrid), 29 (2006), págs. 9-31. Recuperado de: <https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/273/242>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

³OLMO PINTADO, Margarita. “Una teoría para el análisis de la identidad cultural”. *Arbor* (Madrid), 579 (1994), págs. 79-97.

⁴LLULL PEÑALBA, Josué. “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”. *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid), 17 (2005), págs. 175-204. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0505110177A/5813>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

⁵LEGUINA, Joaquín y BAQUEDANO, Enrique (Eds.). *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Viso, 2000.

⁶FOUCAULT, Michel. *The archeology of knowledge & the discourse of language*. Nueva York: Pantheon Books, 1972, pág. 129.

⁷MEREWETHER, Charles. *The archive: documents of contemporary art*. Londres y Cambridge: Whitechapel y The MITT Press, 2006.

⁸ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2013.

⁹ANDERSON, Gail. *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

¹⁰DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David y WALSH, Victoria. *Post critical museology. Theory and practice in the art Museum*. Londres: Routledge, 2012.

¹¹VAN ALPHEN, Ernst. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2018.

¹²GUIXÉ COROMINAS, Jordi. “Observar la memoria en su complejidad y multiplicidad: ¿por qué un Observatorio Europeo de Memorias?”. En: GUIXÉ COROMINAS, Jordi (Ed.). *Past and power. Public policies on memory. Debates, from global to local*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, págs. 257-258.

¹³Término acuñado por Hal Foster en: FOSTER, Hal. “An archival impulse”. *October* (Massachusetts), 110 (2004), págs. 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847> [Fecha de acceso: 10/11/2019]. Traducción de QUALINA, Constanza. *Nimio* (La Plata), 3 (2016), págs. 102-125.

¹⁴GUASCH, Ana María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Matèria. Revista Internacional d'Art* (Barcelona), 5 (2005), pág. 157. Recuperado de: <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382/14168>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁵SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”. *Andamios* (Ciudad de México), 8 (2011), s.p. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300011 [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁶CHEVRIER Jean-François. *Formas biográficas. Construcción de la mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2013, pág. 365.

¹⁷GUASCH, Ana María. “Los lugares de la memoria: el arte...” Op. cit., pág. 166.

¹⁸ANDRÉ, Jacques. “De la preuve à l’histoire, les archives en France”. *Traverses* (París), 36 (1986), pág. 29. Citado en: MÉCHOULAN, Éric. “Introduction. Des archives à l’archive”. *Intermédialités* (Montréal), 18 (2011), pág. 9. <https://doi.org/10.7202/1009071ar>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

¹⁹TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 21 (2013), págs. 226-235. <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>. [Fecha de acceso: 10/11/2019].

²⁰TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. “Cartografías de la memoria...” Op. cit. pág. 226. Para una mejor comprensión de esta pieza se recomienda la consulta de la obra del mismo WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010; y los estudios de GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1986; FOSTER, Kurt W. y BRITT, David. “Aby Warburg: his study of ritual and art on two continents”. *October* (Cambridge, MA), 77 (1996), págs. 5-24; y DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

²¹TELLO, Andrés Maximiliano. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis* (Santiago de Chile), 58 (2015), págs. 125-143.

²²DERRIDA, Jaques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

²³FOSTER, Hal. “An archival...” Op. cit., pág. 104.

²⁴Ibidem, pág. 103.

²⁵GUASCH, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, pág. 164.

²⁶TRAVERSO, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. En: FRANCO, Marina y LEVÍN, Florencia (Coords.). *Historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2007, págs. 60-82. Citado en SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno...” Op. cit., s.p.

²⁷SOUROUJON, Gastón. “Reflexiones en torno...” Op. cit., s.p.