

Archivar. Las tensiones de la estética archivística

File. The tensions of archival aesthetics

 **Sergio Martín**

Universidad Politécnica de València
València, España
sergiomartinw@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 03/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kkkpot1ui>

Resumen

De la mano de los nuevos medios en el devenir del siglo XX, la práctica artística ha ido desarrollando una reflexión en torno a las prácticas institucionales archivísticas. Desde el cuestionamiento de los propios procesos que giran sobre la organización de información hasta el registro identitario social. Sin embargo, autores como Isidoro Valcárcel Medina han criticado la etiqueta de arte de archivo dentro del discurso estético argumentada por críticos de arte reconocidos en las últimas décadas. Por ende, cabe preguntarse si las tensiones de la naturaleza de la práctica artística pueden generar sus propios archivos o si estos son otro ámbito no capaz de ser reflejado a través de las producciones culturales. A lo largo de este artículo se tratará de engranar desde el eje central del cuestionamiento de las tensiones entre arte y archivo

Palabras claves

Archivo, Arte, Historiografía, Memoria.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



para poder discernir el papel de este en su representación artística y, por ende, su vinculación con la conformación de la memoria y la construcción historiográfica.

Abstract

Hand in hand with new media in the development of the 20th century, artistic practice has developed a reflection around archival institutional practices. From the questioning of the processes that revolve around the organization of information to the social identity record. However, authors such as Valcárcel Medina have criticized the archival art label within the aesthetic discourse argued by recognized art critics in recent decades. Therefore, it is worth asking if the tensions between the nature of artistic practice can generate their own archives or if these are another field not capable of being reflected through cultural productions. Throughout this article we will try to mesh from the central axis of the questioning of the tensions between art and archive to be able to discern the role of this in its artistic representation and, therefore, its link with the conformation of memory and construction historiographic.

Key words

Archive, Art, Historiography, Memory.

El presente artículo trata de reflexionar sobre las tensiones de la estética archivística que se han planteado a través de las prácticas artísticas. ¿Desde el arte se generan archivos? ¿Qué papel pueden tener los archivos en la construcción de la memoria colectiva? Los interrogantes que se generan en torno al uso de la memoria por parte de las instituciones plantean la necesidad del establecimiento de diferentes órdenes de organización que permitan preservar la historia. Sin embargo, la comprensión de la naturaleza del archivo aún parece ser relevante y ante todo frente a la producción de propuestas memoria-lísticas que surgen en las últimas décadas. Las tensiones que se generan entre los archivos institucionales y las propuestas artísticas que emplean metodologías archivísticas puede ayudar al acercamiento del ser humano a su propio pasado.

La metodología empleada a lo largo de este artículo es principalmente de carácter hermenéutico, en tanto se trata de establecer conexiones entre las propuestas artísticas y la práctica archivística, así como con el modo en que la memoria colectiva forma parte de estas prácticas como su materia prima. Así pues, es necesario establecer una breve historiografía del surgimiento de los archivos institucionales para poder comparar estas estrategias con las propuestas artísticas y analizar las tensiones entre ambos campos, así como su convivencia.

“La ley de lo que puede ser dicho” (1969, p. 219) escribe Foucault en *La arqueología del saber*. Las leyes de lo que puede ser tenido en cuenta implican una afirmación férrea sobre el uso ideo-

lógico de carácter institucional que pueden llegar a acarrear los archivos; por lo tanto, esa afirmación describiría que los archivos se forman con la intención de marcar una agenda específica a través de un material recopilado para ser escrupulosamente categorizado y depositado como documentos bajo una determinada lógica interna. A pesar de ello, esto presenta planteamientos sobre la efectividad de una búsqueda neutralidad de ámbito profesional hacia los documentos que visibiliza el doble filo de la propuesta foucaultiana, ya que evidencia que los archivos son la visibilidad de lo que se registra, pero a su vez, de lo que se deja a un margen o se descarta; estos últimos quedan paradójicamente visibilizados a pesar de las estrategias excluyentes en el acto mismo de archivar. Por ello, cabe preguntarse por el grado de neutralidad con el que se pueden trabajar los archivos, lo que condiciona todo lo que se ha adscrito a estos mismos: tanto su uso como espacio de investigación en la construcción historiográfica, así como en las propuestas vinculadas con las artes plásticas.

El impulso de administración de la vida cotidiana no es un invento exclusivamente moderno. La propia escritura surge a raíz de la necesidad de relación y organización, como demuestra la escritura cuneiforme mesopotámica para contabilizar el éxito de las cosechas y el comercio, algo muy similar a su vecino egipcio. El propio término de archivo procede de la palabra griega *Arkhé*, empleada para denominar el elemento primordial que significa “principio”, “fuente” u “origen” (Derrida, 1996, p. 9). Los edificios en los

que se redactaban documentos oficiales (y que servían a su vez de residencia a los magistrados) se denominaban *Arkheion*. Este concepto derivó en latín en los *Archivum* y, más tarde, se recuperó con el historiador Philipp Ernst Spiess para implementar un nuevo principio de ordenación bibliotecaria con el que ordenar en base a la procedencia de los libros en vez de a su género (Guasch, 2013, p. 16). Los archivos han sido y son la sistematización predilecta de las administraciones sociales; generan un aura de una falsa objetividad administrativa para ser considerados la procedencia de todo orden, el marco al que acudir cuando el caos exterior excede a la convivencia social y la programación política.

Este planteamiento del archivo como institución y estructura de poder ha sido ampliamente desarrollado a través del arraigamiento que tuvieron las prácticas archivísticas en la construcción de la modernidad y fue una de las herramientas predilectas del positivismo científico. De este modo, son innumerables para este escrito los ejemplos del uso de la fotografía y su clasificación archivística en relación a la obtención de una buscada objetividad científica que sirviera de base para la expansión política imperialista del siglo XIX y sus respectivos imaginarios ideológicos. Se puede observar cómo la exposición *Let's bring blacks home!*, exhibida en el Centro Cultural de La Nau en Valencia, es una muestra evidente del uso del archivo para construir una ficticia idea de una superioridad racial que justificase la subyugación de la población africana a la europea, en particular en Valencia, España con casos como

la *XX Feria Oficial e Internacional de Muestras* en 1942. Asimismo, la administración rigurosa seguida por el Tercer Reich en la organización de los campos de concentración, al igual que por los jemes rojos en Tuol Sleng entre 1975 y 1979, visibilizan la destrucción de la identidad humana reflejada en documentos que registran dichos acontecimientos para ser conservados en la institución del archivo. Esta es la herencia que recae sobre las performatividades archivísticas¹ (Schwartz; Cook, 2017) llevadas a cabo para la regulación y control de los cuerpos en base a un ideario político, un registro de datos sobre las vidas humanas que en una perversa concepción de lo político buscaba imponer un orden social imaginado. Por ello, se podría preguntar: ¿todo corte archivístico debe ser tomado como herramienta de control? En un principio sí, dado que el control se vincula con la enumeración y la administración de la información. A pesar de ello, las prácticas archivísticas pueden ser empleadas para otro tipo de empresas que no sean el control político y social, tal y como sucede con el uso archivístico para investigaciones como las narraciones historiográficas.

El procedimiento archivístico está ligado de este modo con la construcción narrativa de imaginarios que seleccionan y marcan el paso del tiempo, aunque esto sea hecho para su conserva-

1 Los autores Joan M. Schwartz y Terry Cook al denominar la actividad archivística como una performatividad buscan que esto implique pensarla como una ritualización y repetición de una labor específica, es decir, un conjunto de actos que establecen una determinada conducta o práctica. Una actividad que puede transformarse dependiendo de su contexto y su época, estableciendo nuevas pautas con las que responder a la actividad archivística.

ción. La recopilación de experiencias puede servir para la historiografía como sucede en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550) de Giorgio Vasari o en la acción de coleccionar objetos que desemboca en la construcción discursiva para argumentar el sentido de dichas organizaciones, es decir, convertirlas en archivo. ¿Son, por ende, todas las colecciones un archivo? ¿Cualquier registro debe ser archivado o ser denominado como tal? Ejemplos de este tipo de prácticas podrían ser las pinacotecas de cortes reales renacentistas o los gabinetes de maravillas tan comunes entre los siglos XVI y XVII, como es el caso de la *Kunstammer* de Ole Worm creada en 1654 en Copenhague. Las colecciones tienen ese pasado, tratan de ejercer un control sobre los elementos que pasan a formar parte de ellas, y que llegan a ser considerados como documentos una vez que son archivo. No obstante, ¿cuándo una acumulación pasa a denominarse colección? El filósofo Jean Baudrillard diferencia la acumulación de la colección en la intencionalidad de la segunda en contra de la primera (1969, p. 118). La acumulación homogeneiza los objetos en contra de la supuesta lógica de la colección que particulariza los objetos que adquiere. A pesar de ello, hay acumulaciones que se consideran colección y colecciones que funcionan por mera acumulación. ¿Cómo funcionaría esto en relación a los archivos? En muchos casos las colecciones devienen en archivos o incluso se estructuran en paralelo retroalimentándose entre ambas categorías. Lo que se observa en todo lo mencionado anteriormente es la necesidad humana de do-

minio sobre el entorno, en este caso en forma de adquisiciones bajo una logística discursiva que da sentido al acto de acumular bajo una idea particular, seleccionando lo que se convierte en colección y, por ende, funcionando como prácticas archivísticas.

A partir de este punto se puede entender al archivo como un ente definido por su naturaleza de almacenaje administrativo y conservación de documentos para su consulta. El proceso de búsqueda en archivos suele servir para generar construcciones disciplinares que van estructurando el conocimiento en las diferentes vertientes en las que se han ido clasificando los saberes producidos por el ser humano. Por ello, los documentos ayudan a los investigadores a relacionar eventos para formalizar distintas teorías que tratan de enriquecer el conocimiento humano. Se entenderían, entonces, las acciones archivísticas como prácticas que ponen en movimiento la estructuración de la episteme desde dos funciones: una función mnemónica y una función imaginativa en la que producir un “titubeo” o devenir como lo denomina Deleuze, es decir, “imaginar más allá de las formas existentes” (Alphen, 2014, p. 130). Todo lo archivado, en ese proceso de registro, se ha congelado y forma parte de un pasado documentado. Lo que se activa del archivo cumple una función mnemónica al recordar qué podría decir un determinado documento, por lo que sirve a los investigadores para generar nuevos discursos, crear un devenir. Por este motivo, la funcionalidad es evidente: otorgar material para la consulta y la creación de nuevos imaginarios,

paradójicamente a través de información sobre el pasado. Los archivos, según su uso, pueden nacer desde una base ideológica (como los proyectos positivistas antes citados) o dar conexiones a la creación de nuevos discursos. Así pues, se debe ser precavido con el uso del archivo y la finalidad con la que uno lo consulta y lo trabaja. Una práctica quirúrgica que trata de entumecer los documentos para conservarlos del paso del tiempo se transforma en un arma de estructuración de identidades e invención de fantasmagorías que delimitan la comprensión de un relato. Esta operación fue criticada en las prácticas posmodernas que cuestionaron la objetividad de los grandes relatos y sus personajes, muchos de ellos gracias a lo conservado en archivos. La construcción del conocimiento depende de su artesano y dicha figura tiene un corte específico que le hace tener una determinada mirada a la hora de bucear entre los archivos. Esta figura selecciona, recorta y ensambla según unas metodologías aprendidas que sirven para su propósito: una narrativa. Y es aquí donde archiveros, historiadores y artistas convergen haciendo de la limitación de cada uno de sus respectivos campos una tarea ardua que aún trata de ser argumentada para razonar su convivencia.

Por ende, dentro del discurso artístico denominado “arte de archivo”, se han observado fuertes defensores de su argumentación que con el correr del tiempo han pasado a convertirse en vocabulario artístico que debe ir depurándose para no disolver la naturaleza de un archivo. Uno de los autores que criticó esta postura fue Isidoro

Valcárcel Medina, un artista que ha sido constantemente catalogado como archivero debido a trabajos como *llimit* (2012). En el congreso de *Memorias y olvidos del archivo* de el 2008 criticó esta etiqueta que disolvía la verdadera intención artística de la estética archivística, que poco tenía que ver con la creación per se de un archivo (2010). Se han escrito y expuesto muy diversos ejemplos de prácticas artísticas archiveras como pueden ser *File Room* (1994) de Antoni Muntadas o *Archivo F.X.* de Pedro G. Romero, exposiciones como *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, además de *Culturas de Archivo* (2000) en la Fundación Tapies. Incluso la propia práctica cinematográfica y videográfica trabaja muchas veces con materiales de archivo como son los casos de *A Movie* (1958) de Bruce Conner, *La sociedad del espectáculo* (1973) de Guy Debord, *Decasia* (2002) de Bill Morrison o *Pays Barbare* (2013) de Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian. Entonces, ¿por qué no considerar sus producciones como archivos? ¿Qué diferencias existen entre la práctica artística de archivo y las instituciones archivísticas?

Ernst Van Alphen ofreció una de las posibles respuestas a este debate en su libro *Escenificar el Archivo* (2018), en el cual el propio título ofrece una respuesta a estas preguntas. En sí, la práctica artística representa y propone escenarios vinculados con las prácticas archivísticas, esto quiere decir que la naturaleza de las propuestas artísticas no converge con los objetivos administrativos de los archivos. Foucault propuso

una diferenciación al hablar de esta bifurcación de prácticas y distinguía un sentido literal del uso del archivo (institucional) y un uso figurativo en el que se englobarían las prácticas artísticas (2017). Esta distinción se basa en que el empleo del archivo figurativo tendría más relación con la representación y el cuestionamiento de las lógicas archivísticas que el de su uso literal. Por lo tanto, no tendría como propuesta generar archivos de investigación, sino más bien debatir sobre los usos y (des)órdenes de los archivos en su vertiente burocrática. Para poder subrayar y deshilvanar con más detalle esta cuestión, se proponen, en adelante, una serie de ejemplos que esbozan un sumario en esta línea para analizar la práctica archivística en relación con la estética artística y las producciones culturales.

Uno de los ejemplos más emblemáticos a la hora de dilucidar el interés artístico por el uso del archivo y las lógicas de catalogación es *Departamento de Águilas* (1968) de Marcel Broodthaers. Los museos dividían su colección mediante departamentos de medios específicos (como pintura o escultura) por lo que, para poder pensar sobre estas lógicas de sistematización, Broodthaers exhibe más de seiscientos objetos que representan águilas, pero en distintos medios. De este modo, se invierte la lógica clasificatoria de objetos por su medio para poder observar otras lógicas organizativas: en torno a un solo objeto contemplar los tipos de representaciones que se han realizado para figurarlo. La crítica de arte Rosalind Krauss nombró este tipo de estrategias instalativas que hibridaban medios como

posmediales (1999, p. 12); por lo que la instalación expositiva de Broodthaers se convierte en un ficticio departamento posmedial museístico que devuelve la pregunta a las estrategias discursivas de la generación de archivos; la pieza en sí no es un archivo, sino una ficcionalización de una colección que se autoclausura en sí misma en beneficio de una visión crítica al cuestionar las elecciones museísticas de catalogación.

El factor de ficción es un elemento vital en este tipo de prácticas ya que choca con la performatividad archivística administrativa que trata de convertir a su material en documentos, mientras que la práctica artística busca cuestionar esas metodologías. Esto se puede llevar a un grado de contraposición hasta el punto de obtener lo que Benjamin Buchloh denomina como archivos anómicos, es decir, carentes de lógica interna de organización y asediados, de este modo, de una libre asociación por parte de los espectadores. Ejemplos de estas tipologías son autores como Gerhard Richter con *Atlas* (1962-2013) o el fotolibro de Els Vandeen Meersch, *Implants* (2006). Pero donde podemos llegar a descubrir una pulsión obsesiva del desciframiento de sus códigos es en *Kulturgeschichte* (1880-1983) de Hanne Darvoben, la cual consiste en una inmensa instalación archivística descrita como un recorrido de la identidad germana durante el periodo que se propone en el título de la obra; aunque la verdad es que las lógicas de organización de dicha instalación no son claras, al contrario de lo que debería suceder con un archivo literal. Todos los materiales y elementos que han pa-

sado a formar parte de esa instalación han sido escrupulosamente sistematizados, por lo que representa lo que se ha denominado como una estética administrativa que pone sobre la mesa la última instancia del uso de los archivos institucionales: clasificar numéricamente cada elemento que se introduce en el archivo para congelarlo y preservarlo en el tiempo. Estos procesos tratan de evitar la significación particular de dichos objetos y eso es lo que se observa en la instalación de Darvoben. Dicha sistematicidad administrativa tan archivística solo es una superficie del efecto psicológico de las bases de datos. No obstante, más que el espacio archivístico, lo que se suele observar en estas propuestas artísticas es el tiempo del archivo en su proceso de conformación, como sucede con la serie de *Date Paintings* de On Kawara (1966-2014). No hay una significación en sí más allá de la subjetividad selectiva del autor en cuestión. Los materiales artísticos de esta índole no suelen proporcionar una conclusión hecha producto, sino que su formalización solo devuelve la mirada al archivo.

Por otro lado, los archivos describen uno de los peligros a consecuencia de la acción de inventariar: la destrucción de la subjetividad individual de los sujetos archivados. Esto implica que, en la mayoría de las ocasiones a lo largo del siglo XX, han sido dedicadas a la catalogación humana fichas que determinan rasgos individuales de cada uno de los figurantes, pero lo cierto es que esas clasificaciones son arbitrarias al servicio de un ideario ideológico que trata de imponer un orden específico a sus elementos a documentar. Por

ende, es donde más se han observado los peligros de la pulsión archivística en su puesta artística. Christian Boltanski ha sido uno de los que más han empleado este tipo de estrategias expositivas. Obras como *Autel Lycée Chases* (1988) hablan de la masificación identitaria que se ve sepultada por los mismos elementos puestos en relación, en su mayoría de casos fotografías exhibidas en estructuras reticulares que a pesar de su intento de personalización de los sujetos fracasan perdiendo el signo representativo; no funcionan como retratos del sujeto, sino que se ven devorados por la máquina archivística y catalogados como una cifra en sus entrañas. Una propuesta en la que también se observa este fenómeno es en *Geometría de la conciencia* (2009) de Alfredo Jaar en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago (Chile). En esta exposición hay varias imágenes-interfaz de siluetas humanas que se repiten hasta un infinito en la sala gracias a los espejos instalados en sus costados. De esta manera, se muestra una despersonalización de lo que podrían venir a retratar dichas fotografías. Sin embargo, estas instalaciones artísticas al final proponen un mismo objetivo: escenificar el archivo. *Los suizos muertos* (1991) de Boltanski crea un espacio particular de la memoria y la catalogación de las personas que aparecen en las cajas organizadas a lo largo de la instalación. No obstante, la misma forma instalativa laberíntica encierra al espectador en un mundo subjetivo propuesto por Boltanski. La ficción del autor mediante el uso del archivo y su representación artística devuelve el debate sobre

el uso del archivo junto a las consecuencias de este mismo; es ahí donde sería probablemente el lugar en el que arte y archivo se separan, pero a la vez se unen.

Por otro lado, frente a estas prácticas que representan el daño que puede ser ocasionado al emplear estrategias archivísticas, también sucede todo lo contrario, un efecto que se propone tanto desde las prácticas archivísticas como las artísticas. La palabra clave en este caso sería la activación, la implicación de recuperar un archivo o generar uno para observar lo que ha sido excluido, lo que queda a los márgenes de lo que las instituciones deciden estructurar. La filósofa Marina Garcés (2013) propone el concepto de una visión periférica, la cual trabaja mirando hacia los márgenes para poder devolver y activar los sectores que el capitalismo liberal ha dejado invisibles. Una forma de pensar que se instruye hacia la convivencia y lo común, de trabajar desde las colectividades lo político para que no se perpetúen modelos excluyentes. Asimismo, Jacques Rancière (1996) ensaya la distinción de pensar la policía frente a lo político: el primer término es la institución que estipula las leyes de orden social y el segundo, todas aquellas prácticas que piensan sobre las primeras; por lo tanto, las prácticas sobre lo político reflexionan y cuestionan las bases de lo llamado como policía. Por ello, activar archivos es trabajar lo político cuestionando la política llevada por las instituciones que han construido esos inventarios. Para profundizar más en las herramientas de la activación de archivos, Suely Rolnik (2011) también

añade que hay que pensar en lo macropolítico y lo micropolítico: lo macro son acciones de una actividad sobre lo político que unas estructuras dominantes han establecido sobre lo social (como los conflictos de clase, raza, etnia, género, etc.), mientras que lo micro analizaría especialmente las subjetividades individuales, poniendo en valor lo sensible y lo particular. Así pues, unas propuestas archivísticas críticas deberían llevarse a cabo desde lo político pensando en las particularidades de lo macro y lo micro. Un claro ejemplo de estas acciones propuestas es la del artista Pepe Miralles, y su grupo de investigación llamado *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* (2018-2019), mediante la que buscaban constituir una genealogía de la memoria colectiva sobre el VIH; esta se componía de varias partes: desde entrevistas, exposiciones, actividades, entre otras para pensar críticamente el uso del archivo que generaban, así como las formas en las que instauraban una memoria colectiva en torno a los prejuicios sociales y el trauma de una enfermedad como el VIH. Por otro lado, también se observa esta intencionalidad en exposiciones como *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (2008) en el Centro Cultural Parque de España/AECID, ambas llevadas a cabo por el grupo Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) que desarrolla una importante labor de investigación en torno a las prácticas artísticas críticas latinoamericanas para que su situación de precariedad no haga

que caigan en el olvido; de esta manera, fomenta la conservación de la memoria de la resistencia colectiva de los años sesenta hasta los ochenta principalmente. Por ello, la tarea de la performatividad archivística es fundamental para activar y rescatar lo excluido en circuitos institucionales.

A su vez, estas premisas sobre la práctica de la activación archivística han sido muy populares a través de acciones conocidas como las de “queerizar” los archivos. Dichas posturas se desarrollan mediante figuras como la de Jack Halberstam, en cuyo libro *The Queer Art of Failure* (2011) busca encontrar alternativas a un conocimiento subyugado (el de las experiencias queer oprimidas por una estructura heteropatriarcal) que necesita ser visibilizado a través de otros acercamientos a los archivos, por lo que son necesarias otras estrategias como la búsqueda de nuevos conceptos y nuevas estructuras para problematizar los archivos creados desde la exclusión; o Ann Cvetkovich que con su libro *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures* (2003), trata de indagar sobre las experiencias del trauma a raíz de las restricciones entre el espacio público y el privado que han patologizado tanto el concepto de mujer como el de queer. Aquí la autora genera un espacio de resistencia con el que producir otros modelos de archivos culturales y de comunidades políticas. Estos últimos casos son la crítica a las propias instituciones archivísticas de las universidades y las bibliotecas tal y como propone K. J. Rawson. En *El acceso al transgénero/ El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) queer*

(2017) describe distintos casos en los que estos espacios deberían tener en cuenta la diversidad a la hora de estructurar su arquitectura y de visibilizar nuevas tipologías en la catalogación de su material inventariado a través de la comparación de distintos casos de estudio desde su propia experiencia personal.

Para finalizar, hay que señalar que, en la línea de los anteriores casos señalados, afortunadamente son innumerables y enriquecedoras las prácticas que actualmente se llevan a cabo para visibilizar lo que ha quedado recluido en los márgenes de la historia, una labor necesaria para construir un mundo común que englobe los aspectos micropolíticos de la vida y que estos sean representados en las acciones políticas de las sociedades contemporáneas. Es por ello que la activación de los archivos es una necesidad que ayuda a proponer otros imaginarios colectivos, así como rescatar las acciones que ya pusieron en jaque en su momento las estructuras políticas y sociales dominantes. Los archivos se presentan de este modo como una salvaguardia de todo el esfuerzo empleado en la transformación de lo preestablecido. Se demuestra, entonces, que no es propio del archivo congelar y neutralizar a los sujetos o conocimientos incluidos en estos, sino que todo forma parte de las ideologías que los crean, conservan y distribuyen. Es debido a esto que son vitales las prácticas archivísticas y artísticas que en colaboración funcionan en la restitución y visibilización en favor de unas comunidades diversas no excluyentes que pueden tener en los archivos un espacio reivindicativo

de su oposición y no ser devorados por las, aún actuales, estructuras dominantes que han perpetuado sistemas que imponen unos órdenes específicos que no han querido valorar la vida en su diversidad. Por ende, a pesar de que los archivos han sido herramientas de esas estructuras como dispositivos de control y represión, también pueden ser su contrapropuesta y ayudar a rescatar y mantener lo que se ha buscado invisibilizar. De este modo, las tensiones de la práctica artística junto a la archivística trabajan en cooperación para destacar mediante sus particularidades la preservación de las memorias colectivas acalladas en el proceso de una construcción histórica determinista y poco común, centrada en la mitologización de unas pocas figuras para diseñar una idea del tiempo histórico como una causalidad que justifica la represión de minorías sociales y políticas, de sus relatos.

En conclusión, las tensiones que se generan entre la práctica artística y la archivística vienen dadas por las semejanzas y las diferencias de ambas formas de trabajo. Las obras artísticas no generan en sí archivos, ya que las piezas poseen un principio y un fin, mientras que el espacio del archivo no debe estar sujeto a dicho condicionante, debido al uso y la reestructuración que se da con el paso del tiempo. Sin embargo, la estética archivística propone reflexionar sobre la comprensión y las lógicas organizativas de un archivo para explorar otros significados epistémicos y cognitivos, de los que las mismas prácticas archivísticas pueden verse beneficiadas. La reanimación del pasado a través

de este tipo de propuestas crea otros caminos con los que relacionarse con dichos eventos, y fomenta la ampliación de perspectivas sobre la relación del ser humano con el tiempo y, por ende, la reelabora. Mieke Bal propone el término “prepóster” para denominar actos y propuestas que reestructuren activamente sus vinculaciones precedentes, y demuestren, de este modo, cómo el pasado vive en un flujo constante de cuestionamiento al presente (Alphen, 2014, p. 144). Propuestas como *The Maelstrom: A Family Chronicle* (1997) de Péter Forgács enseñan cómo asediar el tiempo histórico a través del tiempo personal de las cintas caseras familiares que emplea en la elaboración de la película, poniendo en jaque metodologías modernas como el historicismo. Es así como la memoria está en constante reescritura cada vez que es recordada, tal y como menciona Chris Marker en *Sans Soleil* (1983), y nuestra relación con la memoria muta constantemente día a día. El archivo ha tenido un papel protagonista en esta puesta en común, en tanto funciona como laboratorio de estudio para las prácticas artísticas, y cuestiona las pulsiones que empujan a las personas a acudir a él para hablar del pasado. Las crisis de la memoria y las nuevas tecnologías, a raíz de las presentes propuestas, solo susurran sobre el interés del ser humano por dominar su entorno y transmitir su herencia. Por lo tanto, solo queda aprender a entablar nuevas vías de comunicación con la memoria para poder aprender a establecer otros microrrelatos al alcance de una memoria colectiva en los que, a pesar de las necesarias leyes de organización,

numeración y clasificación, se puedan dar voz a las historias no institucionales para ser preservadas en el espacio del archivo. Convendría citar en este punto al historiador Ramón Alberch:

En última instancia, hay que ser conscientes de que el futuro de los archivos pasa necesariamente por su compromiso con la sociedad, de modo que, a su tradicional función administrativa y cultural, habrá que unir desde ahora una clara implicación social (2002, p. 180).

Sin embargo, tal y como argumenta Rancière en su rechazo al paradigma de una supuesta existencia excesiva de imágenes (2017) quizás habría que preguntarse, a su vez, si existen demasiados archivos o si, por el contrario, solo existen los que se han querido preservar. Sería un objetivo el seguir cuestionando las leyes internas del archivo y continuar criticando sus (des)órdenes burocráticos, tal y como nos enseñan las reflexiones artísticas, escenificando posibles marcos de transformación en un devenir que trata de imaginar otros archivos que solidifiquen una memoria siempre en peligro de desaparecer.

Cómo citar este artículo:

Martín, S. (2020). Archivar. Las tensiones de la estética archivística. *Artilugio Revista*, (6), 9-23. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30031>

Bibliografía

- Alberch, R. (2002). La dimensión democrática de los archivos. En: Blasco, J. (Ed.) *Culturas de archivo/Archive Cultures*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, D. L.
- Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, s. a. de c. v.
- Cvetkovich, A. (2011). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press Books.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, D. L.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber* (4 ed.). México: Siglo XXI Editores, s. a. de c. v.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra S. L.
- Guasch, A. M. (2013). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2 ed.). Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press Books.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. Londres: Thames & Hudson.
- K. J. R. (2017). El acceso al transgénero/El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) *queer*. En: Blasco, J. (Ed.) *Archivar*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Filosofía y política*. Buenos aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2017) *El teatro de imágenes*. En: Jaar, A. (Ed.), *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- Rolnik, S. (2009). Furor de archivo. En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, ISSN 1698-7470, N°. 7, pp. 115-129.

Schwartz, J; Cook, T. (2017). Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística). En: Blasco, J. (Ed.) *Archivar*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.

Valcárcel Medina, I. (2010). *El objeto y el fin*. En: Estévez González, F. Santa Ana, M. (Ed.), *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Outer Ediciones.

Biografía

Sergio Martín

AUTOR

Artista residente en Valencia. Cursó sus estudios en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València. Ha sido seleccionado videoartista en la muestra ShortPAM!19 y es Mención de Honor en la IV Biennial de València y proyectado en el Octubre Centre de Cultura Contemporània, el IVAM(lab) y el Centre del Carme Cultura Contemporània. Ha sido ponente en congresos como el IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales (ANIAV), el IV Congreso Internacional de Estética y Política, el XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte, el LVII Congreso de Filosofía Joven: Philos-polemos o el I Congreso Internacional de Creatividad e Innovación en el Diseño. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-4135-9581>



Sergio Martín

CONTACTO:

sergiomartinw@gmail.com