

Los viejos guiones modernos, e incluso premodernos, han perdido su validez. Existe una discrepancia entre la teoría y la práctica. Somos actores en busca de un papel.

Joan M. Schwartz y Terry Cook, archiveros

Dónde comienza el archivo y dónde su exposición.¹ En muchos casos no existe una frontera clara. Esto lleva a pensar en la posibilidad de una actuación de nombre *archivo expuesto*. Un hacer fluido donde los documentos u objetos se *activan*² de diferentes maneras en el espacio de tensión entre el archivo y la exposición hasta que ambos se funden conceptualmente como una parte más del verbo archivar.

Lo que aparentemente serían pequeños fondos ocultos se continúan, unas veces, en ese exponer y en otras, al contrario, la balanza se inclina hacia la custodia y el *exponer* es una franja pequeña del espectro que aquí nos ocupa. Entonces, su activación ocurre más en las carpetas propias, almacenes y depósitos que en las salas de exposición y los documentos quedan expuestos y activados de otras maneras: en fondos, álbumes, colecciones, archivadores, siempre a punto de ser algo. Quizás una pieza o piezas artísticas.

La clave de la pareja *archivar exponer* está en el espectro de intensidad de sus activaciones, más calladas a veces, más notables otras. Desde hace mucho archivar es una parte más del exponer y exponer es una parte más del archivar. Comparten herramientas que semantizan al documento o fondo documental en una acción que puede tener un lugar físico diferente pero que en esencia no deja de ser un ocurrir familiar.

¹ Eric Ketelaar en su reciente libro *Archiving People* afirma: "However, the question is not 'what is an archive', but: how does a particular individual or group at a particular time and place perceive and understand an archive? Since an archival document can be in any medium, form, or format, why might not landscapes, oral tradition, and rituals qualify as archives? Some may, others may not. An archival document, in whatever form, is a persistent representation of activities and transactions" (https://www.researchgate.net/publication/343384950_Archiving_People_A_Social_History_of_Dutch_Archives_e-book)

² Ketelaar afirma: "An archival document is recreated and transformed throughout the continuum of recordkeeping, getting another meaning time and again. One document may exist in various states or versions: the rough draft, the fair copy, the copy sent to the addressee, the published version, and the final document once again taken from the file, annotated and used in a subsequent transaction. Archive formation happens through interactions, interventions, interrogations, and interpretations by creators, users, archivists; these are activations which co-determine the archive's meaning".

Bajo esta visión habría que olvidar un acercamiento arquitectónico a ambos, ya de sobra tratado, para centrarse en el acto, en la actuación. Sino se corre el riesgo de no salir de análisis tautológicos de ambas arquitecturas. Apropiándose de las palabras de Terry Cook y Joan M. Schwartz sobre los archivos ambos, archivar y exponer, “son lugares activos en los que el poder social se negocia, se cuestiona y se confirma”. Habría que añadir, el poder histórico, poético, estético, político, narrativo. Los textos, las personas, etc.

Los archivos son lugares vivos en constante mutación ya que están siendo continuamente *expuestos*, esto es activados, sea donde sea y como sea. De ahí que la expresión “Arte de Archivo” resulte tan desafortunada pues demasiado a menudo se refiere a un artefacto, imagen o grupo de imágenes que representa la idea de Archivo pero rara vez se funde con el continuum que el archivar, los archivos y las prácticas archivísticas son.

En la desgastada pareja “Arte y Archivo” se han producido muchas obras que se han limitado a reproducir la epidermis de este último desactivando la potencia de la unión de la gramática y poética archivística con la práctica del arte, produciendo anécdotas iconográficas. Se han alejado de la actuación archivística para acercarse al Archivo y no a los archivos y sus prácticas.

Otros autores, de manera más silenciosa, han sabido entretener una red donde ya no tiene sentido la bicefalía arte y archivo. Participan de ambas sin hipérboles como una sola práctica. Son actuaciones donde la creación del documento, su ordenación, su puesta en relación con diferentes tipologías y la poética de una sutil pero rotunda taxonomía hacen que por mucho que se quiera encasillar esa obra en un estilo o tendencia “de Archivo” esta intención se diluya en el proceso.

Una mirada y práctica archivísticas y de archivos en el arte no debería ser llamada “Arte de/y Archivo”: esa otra cosa que no es un ocurrir sino un cúmulo de artefactos estetizados que encantan.

Para los artistas que se acercan a prácticas de archivo la decisión fundamental puede que sea comportarse a la manera del archivero y los archivos o a la manera del historiador. El segundo considera el momento fundamental aquel en que se abre la “caja neutra” y se activan tesoros documentales que tienen forma estática y objetiva. El primero sabe que no es así, que es cuando genera la selección, la describe y le da estructura, cuando elimina unidades documentales, imágenes, cuando por fin cierra la “caja”, es ahí cuando se produce el momento fundamental para la historia. Pero los verbos se han hecho complejos y en el *archivo expuesto* ya no se cree en “cajas” que cerrar o abrir sino en una continuidad de un verbo, *archivar*, que acoge todas las activaciones. Es así que cuando el artista se comporta a la manera del archivero se produce el flujo de información en forma de memoria, patrimonio, historia, arqueología, sociología, antropología, geografía y demás disciplinas tocadas por los archivos, sin fronteras con su activación.

Archivar no es una profesión, es una forma de estar en el mundo.

Viajar, pensar, registrar, recolectar y coleccionar el momento en sus documentos para después activarlos de la manera en que se quiera. Las colecciones y los archivos a menudo no se entienden entre ellas en el templo-museo siendo como son ambas conjuntos relacionados con su futura activación. Pero quizás sean más interesantes las colecciones ocultas del autor, del artista, esas que categoriza a su manera, de las que es creador, de las que hará selección y activará combinándolas con unos textos.³ Es aquí donde se da uno de los encuentros más complejos: esa relación con los textos. En el caso del álbum de Maxime du Camp en pleno siglo XIX la relación era clara, “La introducción era en realidad una mera descripción histórica y artística de los lugares por los que transcurría el viaje y de los monumentos fotografiados...”⁴ Pero en lo que a álbumes o carpetas se refiere hay muchas maneras de acompañar las imágenes con texto, no necesariamente ortodoxas.

Los textos en forma de signatura, de leyenda, de epígrafe, de título, de sobreimpresión, de categoría, de narración, etc. Textos que ilustran, textos que acaban de construir el relato o que describen. Todos forman parte de la activación de la imagen-documento y la convierten en una cosa u otra al describirla e ilustrarla. A veces precisamente pequeños detalles en ese texto son francamente los que terminan la activación, otras lo es su ausencia.

En el caso de los Álbumes del XIX pueden ser “una mera descripción histórica y artística”, pero ahora también pueden ser texto encontrado o conceptualmente más complejo en su relación el que dialogue con la imagen producida.

Los archivos se identifican con cantidad de conceptos que parecen contener en potencia. La reciente obsesión por la memoria –según Pierre Norá “se habla tanto de memoria porque ya no hay memoria [...] Hay lugares de memoria porque no hay más medios de memoria”– hace de ella uno de los conceptos y preocupaciones fundamentales de los que se acercan a activar los archivos o a crearlos. Pero es muy diferente la idea de memoria que la de memorialización.⁵ La memoria parece ser una “cosa” mientras la memorialización un proceso complejo que piensa en memorias y no en singular.

Hemos sido testigos del “mal de la retícula superficial”, que ha desplazado otras formas de activación en el *archivo expuesto*. La retícula, a base de repetición ha estado a punto de desactivarse en su insistencia. A punto de afianzar la idea de que nada era de “Archivo” si no era reticular. Un mal contagio de un pensamiento geométrico y no dinámico sobre los acervos. Se olvidaba así el proceso de los archivos en favor de un formalismo. Vivimos en una sociedad de archivos que tiene que entenderlos en su proceso y no en su superficie. El arte no debería ser menos al crearlos y/o llevarlos a la vitrina o al muro. Al exponer.

Pero sobre todo se olvida que el archivar no es una forma sino un modo de organizar la información mediante diferentes activaciones de documentos, imágenes y textos.

⁴ Carmelo Vega en Sougez, Marie Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*, Cátedra, Madrid 2017.

No es lo mismo la retícula del museo de historia natural de Olaf Worm (s. XV) que la de los Becher (s.XX). Mientras una constituye una búsqueda de una representación discursiva del mundo dividido en *artificialia* y *naturalia* -las maravillas de los hombres y la maravillas de dios- la otra es el espejo de una forma de acercarse al mundo burocratizada y marcada por la gestión geométrica. Un descarnado realismo catalogador y reticular reflejo de esa sociedad burocrática y agravado por sus comentaristas, e historiadores.

Tantas imágenes sacadas al muro con mentalidad de historiador esteticista y tan pocas con mentalidad del archivero que no descubre fondos sino que sigue su tarea en continuo desde la creación y/o encuentro, pasando por la selección para llegar a la la activación en ese muro o vitrina.

Es frecuente que gabinetes sean consecuencia del viaje de su coleccionista o de otros que traían los ítems. El viaje y la tensión que ocupa este texto están profundamente unidos puesto que de grandes viajes han salido grandes *archivos expuestos*. Las primeras misiones fotográficas y su archivar con todos los verbos que contienen. Sus ordenaciones archivísticas hechas por los creadores de los documentos fotográficos, sus activaciones. Son quizás ejemplos compactos de la complejidad actual del verbo *archivar* y su pareja *exponer* en el arte y del tiempo que llevan actuando callados y artificialmente separados en la teoría.

¿Quiénes eran sus creadores?

Ópticos, químicos, medidores de ruinas, arqueólogos, antropólogos, geógrafos, filósofos, literatos, exploradores, comerciantes, viajeros, poetas, críticos de arte, daguerrotipistas, amateurs, médicos. Quizás hoy, con la proliferación de información, los actores de esos *archivos expuestos* sean un poco todo, algo propio de la contemporaneidad, la transversalidad de intereses en el viaje. Después, durante el resto del siglo XIX y el XX vendrán más con otros guiones para las “misiones”.

Las primeras sociedades y misiones dieron lugar a primeros grupos documentales fotográficos y a sus consiguientes activaciones en forma de exposiciones, libros, álbumes, etc. Después vendrán otras en forma de *encargos propios*.⁶

Hay que acercarse a las Misiones para entender ese *archivo expuesto* que constituyen desde el inicio. No están pensadas para estar ocultas, aunque románticas tienen una fuerte carga de positivismo, un positivismo que se ve en sus taxonomías y en la propia categoría de lo otro que se fotografía sistemáticamente.

Hay autores que hoy en día actúan a la manera de las misiones pero eligiendo *encargos propios* con guiones totalmente diferentes, activaciones de imagen y texto más sofisticadas y disposiciones espaciales que pueden recordar a las salas de pintura de gran formato. De esos se trata.

⁶

PRONTUARIO

Una conclusión a lo aquí escrito es *Prontuario* de Bleda y Rosa, un conjunto de carpetas: álbumes de características peculiares que contienen materiales de diversa índole, todos creados a la manera de sus autores, con su poética y política, pero con algunas variaciones formales y coceptuales.

Partiendo de un encargo de archivo se les pedía algo que se pudiera archivar, que no correspondiera a los cánones de la sala, lo que era un encargo se convirtió en un *encargo propio* debido a la forma modular en que se creó el contenido que le confería un papel artístico-archivístico y pensado para estar siempre a punto de ser expuesto. La influencia de la pintura histórica así como el grabado y el dibujo están aquí. Las grandes imágenes construidas modularmente. Imágenes como el *Arco de Maximiliano I* de Durero, creado por módulos y compuesto en una sola y gran pieza.

En estas carpetas plenas de imágenes y textos hay lugar para los *Episodios Nacionales* de Galdós, para textos de tres partes de Batalla emitidos por los tres ejércitos implicados, extractos de los diferentes implicados en el proceso de colonización, explotación y evangelización, cartas de diferentes actores del momento, todos ellos textos encontrados y descubiertos para ser activados junto a las imágenes a las que acompañan o que los acompañan.

El formato de las carpetas es archivable y extensible y cada una consta de 9 imágenes y textos que pueden ser ordenados en su activación de una manera u otra. Son carpetas siempre preparadas para ocurrir, para activarse de una manera u otra, para exponerse o consultarse.

En Prontuario son los artistas los que cierran las cajas, a la manera de los archiveros, condicionando futuras aperturas, narraciones y activaciones a menudo realizadas por ellos mismos.

La carpeta que se cierra dispuesta para ser abierta con un relato variable pero concebido en su base por los artistas en vez de la actitud de la actitud historiador que sólo participa de su apertura. Si el archivero es cocreador del archivo los artistas son creadores y autores de ese cúmulo de imágenes y textos.

En la relación entre textos e imágenes radica, como en otros casos, un juego donde la imagen describe al texto y el texto a la imagen, una forma de activación que va del archivo-álbum a la pared-vitrina. Al fin y al cabo, describir documentos también tiene su versión en el *archivo expuesto*. Si se activa la imagen también se activa su descripción en una de las muchas modalidades de texto que suele acompañarla.

Si Maxime du Camp empezaba su álbum con “una mera descripción histórica y artística de los lugares por los que transcurría el viaje y de los monumentos fotografiados”, aquí los textos son extrañados y procedentes de diversas fuentes. Junto a las imágenes conjugan la historia en presente de indicativo.

Son carpetas para pensar sobre la historia, la fotografía, los textos y cómo se construyen los unos a los otros por composición, por montaje.

En *Prontuario* lo que debía ser *de archivo* resulta ser *de archivo expuesto* en el territorio de tensión entre el archivo y la exposición. Donde se funden en un constante a punto de ser algo.

Merece la pena pensar en ese espacio virtual intermedio que tanto ha marcado la historia del arte en su relación –consciente o no– con las prácticas y cultivos archivísticos.

Jorge Blasco Gallardo