2015

Estratègies d'arxiu

Oriol Fontdevila
MUR CRÍTIC

L'impuls arxivístic en la pràctica artística, comissarial i museística. Text publicat a Mur Crític, plataforma de l'Associació de Crítics d'Art de Catalunya

"Mira, una altra d'aquestes obres sobre l'Holocaust". Dues noies van fer aquest comentari mentre passaven de llarg de l'obra de Francesc Abad, El Camp de la Bota, a l'exposició Arxiu universal que va tenir lloc al MACBA el 2009. Jorge Blasco va recollir l'anècdota al seminari "Memorias y olvidos del archivo", l'any següent al Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria): "Hi ha una manera d'exposar documentació pròpia de l'Holocaust", va indicar Blasco a favor de la confusió de les noies: després de més de mig segle de representar-lo per mitjà d'acumulacions de documents i de deixalles, de fotografies disposades en retícula i que, al seu torn, mostren acumulacions de cossos, de roba i de despulles, "la forma s'ha acabat transformant en contingut". (1)

Mostrar indiferència cap a l'Holocaust i el Camp de la Bota és possible en un moment en que la utilització de processos transferits de l'arxivística han acabat per generar un tipus de representació normalitzada en art contemporani i en l'àmbit de les exposicions en general. Quelcom que, segons Blasco, hauria d'alertar sobre el perill que l'Holocaust té per acabar també "amb la nostra pròpia història, l'aixafi i l'aniquili"; així com, l'anècdota que explica hauria de servir, igualment, per alertar sobre l'esgotament en què es podria trobar actualment l'estratègia de l'arxiu. Del potencial que s'ha presumit a l'arxiu per desafiar tan l'estatus d'obra d'art com la noció d'exposició, així com de la historiografia i la mateixa institució museística, veiem que, amb l'exposició d'El Camp de la Bóta al MACBA, aquest també cedeix pas a la formació d'estàndards i, fins i tot, clixés.

Amb el següent text presentem alguns casos destinats a posar de relleu els usos que hem detectat que té l'arxiu entre les pràctiques artístiques contemporànies. Es parteix en bona part d'iniciatives, textos i projectes que s'han produït a Catalunya i a l'Estat espanyol els darrers anys, els quals, així mateix, permeten problematitzar la qüestió de l'arxiu en relació amb la creació artística i, especialment, les implicacions que aquesta té amb la historiografia, el comissariat i les institucions museístiques.

Del cas d'El Camp de la Bóta es deriva una tensió bàsica que travessa l'art d'arxiu en l'actualitat. És la que s'estableix entre la possibilitat que l'arxiu s'entengui com un objecte de la representació artística, i que aquesta, al seu torn, es mantingui intacte com a obra d'art i sigui recognoscible com a tal; i la possibilitat que, a través de l'art, es tendeixin a realitzar nous arxius: això és, espais des dels que experimentar amb les maneres amb què pensem, ordenem i dissenyem el món, i que aquests es puguin plantejar, així mateix, com a alternativa a la mateixa noció d'obra d'art i els usos estandarditzats d'exposició i museu. ((Aquesta dualitat que s'estableix a l'entorn de la qüestió de l'obra d'art com a arxiu i que ens serveix de punt d'arrancada també es planteja al mateix text a que ens hem referit: Blasco Gallardo (2010), Op. cit. Pp. 11 – 29.))

I.

A finals de l'any 2010 vaig tenir l'ocasió d'assistir a una presentació del llibre d'Anna Maria Guasch Arte y archivo, 1920-2010. Geneaologías, tipologías y discontinuidades, que el mateix Jorge Blasco organitzava a la Fundació Antoni Tàpies. Aquesta publicació possiblement sigui el major esforç que s'ha realitzat a l'Estat espanyol per historiografiar el que allí es planteja com a "paradigma de l'arxiu" en les pràctiques artístiques: des d'un primer impuls que es detecta a les dècades de 1920 i 1930, amb l'aparició d'uns primers "protoarxius" en el camp de l'art part de la mà de Hannah Höch, Kasimir Malevich i Marcel Duchamp, la amb aquest llibre es ressegueixen les contribucions artístiques però també teòriques, filosòfiques, literàries i psicoanalítiques que al llarg dels segles XX i XXI han permès "definir, acotar i precisar el camp epistemològic que [...] ha suscitat la definició del que hem anomenat [...] paradigma (de l'arxiu)" en relació amb les arts. ((Guasch, Ana Maria (2011): Arte y archivo, 1920 – 2010. Genalogías, tipologías y discontinuidades. P. 13. Akal. Madrid))

Tot i així, segons Guasch, "fins als anys noranta no es detecta un autèntic gir, un impuls o una tendència entre artistes, teòrics i comissaris d'exposicions cap a la consideració de l'obra d'art 'com arxiu'". ((Guasch (2011), Op. cit. P. 163)) Teòrics com Hal Foster i Suely Rolnik ((Ens referim a dos textos de referència sobre els artistes que treballen actualment la qüestió de l'arxiu: Rolnik, Suely (2011): "Archive Mania", a: 100 Notes – 100 Thoughts. N. 22. documenta (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. Foster, Hal (2004): "An Archival Impulse", a: October. n. 110. El text de Foster es va incloure posteriorment a l'antologia de textos sobre la qüestió de l'arxiu: Merevether, Charles (2006): The Archive. Pp. 143 – 149. Whitechapel i The MIT Press. Londres i Cambridge)) prefereixen parlar, efectivament, més d'un "impuls" que no pas del sorgiment d'un "paradigma", el qual, en l'actualitat, es planteja que té una triple raó de ser: en primer lloc, té a veure amb l'auge d'Internet i les alteracions que la cultura digital ha propiciat tant en relació a l'estatus d'obra d'art com pel que fa a la cultura de la memòria. Internet compareix com un gran arxiu, com un repositori de material en cru que comporta, al seu torn, que l'obra d'art es percebi, tal i com ha apuntat Nicolas Borriaud, com una "manipulació secundària" i basada en maneres de treballar com són "reprocessar, inventariar, samplejar, compartir". ((Borriaud, Nicolas (2004): Post Producción. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. La referència apareix al text de Foster (2006), Op. cit. P. 144. D'aquí mateix s'han extret les cites seleccionades.))

En segon lloc, l'impuls cap a l'arxiu és degut a la continuïtat del desig de qüestionar l'ordre simbòlic que es troba inscrit a la pràctica artística. L'arxiu es prefigura com una possibilitat alternativa a les estratègies de transgressió que temps enrere va utilitzar l'avantguarda, basades en una presumpta exterioritat cultural, i permet, en canvi, la intervenció des de l'interior. Es considera, en aquest cas, l'arxiu com una espècie de hardware cultural, un espai submediàtic des del que es regulen les lleis, els codis i les convencions que travessen la societat, la mateixa cultura i que permet l'articulació de sistemes de poder. Intervenir en l'arxiu, per tant, comporta un diàleg amb la llei i el poder que estructuren les institucions i la societat en general. En relació amb la concepció de l'arxiu com a espai que irremeiablement remet el poder, un text que ha influït enormement a la comunitat artística és Arqueología del saber, de Michael Foucault (1969).

En tercer lloc, l'auge de l'arxiu es deu al "gir historiogràfic", el qual, al seu torn, també deriva del desplaçament que progressivament han escomès els artistes de la posició d'avantguarda cap a posicions culturals de rereguarda: la possibilitat de la transgressió artística s'hauria vist substituïda en les darreres dècades per un posicionament més analític de les formacions culturals i, en correspondència, l'arxiu es prefigura com un espai amb el qual recuperar informació històrica i fer-la esdevenir en temps present com a presència física, ja sigui com a traça o document. En aquest sentit, amb el text de Jacques Derrida, Mal de archivo. Una impresión freudiana, publicat l'any 1995, també ha pres força que "la qüestió de l'arxiu no és una qüestió de passat (...). És una qüestió de futur" i, en contrast amb el discurs memorial imperant, es considera que en l'arxiu, en

tant que espai de memòries heterogènies, també es troba el potencial per "imaginar futurs alternatius". ((Derrida, Jacques (1996): Mal de archivo. Una impresión freudiana. Trotta. Madrid. Les cites seleccionades procedeixen de: Guasch (2011), Op. cit. Pp. 165 – 168.))

Per totes aquestes raons, l'impuls de l'art cap a l'arxiu podem establir que parteix d'una noció de l'arxiu com un dispositiu que participa activament en la conformació tant de la memòria col·lectiva com de les institucions socials. No es tracta d'un repositori passiu, d'un espai en el què descansen un seguit de traces que romanen desactivades del present. Així mateix, es considera que l'arxiu no es conforma segons uns sistemes de classificació que es puguin mantenir al marge de les mateixos continguts que es classifiquen, i es dissipa la possibilitat de concebre l'arxiu com una tecnologia neutral. L'arxiu participa de les mateixes categories de pensament que organitza i, per aquest motiu, ni els materials que es contenen als arxius, ni els espais on aquests es troben ubicats, ni les seves taxonomies ni els sistemes de classificació, es pensa que responguin a una ciència universal i que puguin ser objectivables.

Terry Cook, arxiver i destacat investigador en estudis d'arxivística, ha tractat, en canvi, sobre la resistència que roman en l'àmbit dels arxius desplaçar-se del paradigma positivista. Segons Cook, els arxivers encara mostren serioses dificultats per reconèixer el seu rol actiu en la conformació de la memòria i la seva complicitat amb els sistemes de poder: "les ciències físiques tradicionals, des de Popper i Kuhn i més encara des del recent atac postmodern, fa temps que han abandonat els clams d'objectivitat, neutralitat, imparcialitat, autonomia i universalitat en què els científics arxivers –i més encara els usuaris de l'arxiu- s'agafen encara". ((Cook, Terry (2001): "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts". En línia: http://www.polonistyka.uj.edu.pl/documents/41623/111f093d-a2af-4fc6-8f9a-e193d85712a5 (última visita: 23/01/2015)))

El llibre de Guasch és una recopilació exhaustiva dels intents que s'han esgrimit des de la pràctica artística per rellegir el treball historiogràfic de d'una perspectiva antipositivista. En un moment determinat, es considera que les pràctiques artístiques basades en l'arxiu comporten "una clara voluntat de desafiar els estrets límits de la història de l'art establerta en compartimentacions rigoroses i jeràrquiques, i abandonar els mètodes i categories exclusivament formalistes o estilístics". ((Aquest comentari es fa específicament en relació a Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, tot i que, efectivament, "el desafiament dels límits de la història de l'art", així com de la historiografia en general, és una voluntat que comparteixen una bona part dels casos que es recopilen amb el llibre. Guasch (2011), Op. cit. p. 25.)) Tot i així, Guasch no sembla participar del mateix projecte. Contràriament, Arte y archivo, 1920-2010 es manifesta pràcticament tan resistent com els arxivers que descriu Cook a l'hora de despendre's de l'herència positivista que els seus mateixos objectes d'estudi qüestionen. Guasch "defineix, acota i precisa" un camp epistemològic i ordena diacrònicament i sincrònicament un conjunt de pràctiques artístiques que, no sense certa paradoxa, qüestionen fermament els fonaments historiogràfics en que ella mateixa es basa.

Un cop Guasch va finalitzar la seva presentació a la Fundació Antoni Tàpies no em vaig poder resistir, per tant, de preguntar a l'autora fins a quin punt havia sentit que els seus objectes d'estudi qüestionaven les metodologies que ella mateixa havia emprat per analitzar-los i, en aquest sentit, li vaig demanar si li semblava haver après d'aquests en tant que historiadora. La seva resposta va ser alguna cosa així com que la seva funció com a acadèmica és la de comunicadora i que resseguir els processos dels artistes hagués enterbolit i probablement hagués impedit acomplir aquesta missió amb eficàcia.

Per mitjà de qüestionar-se la metodologia científica i la transparència del mitjà, és evident de que Guasch no hauria assolit el to planer que acostuma a adoptar amb els seus estudis. Tot i que, al mateix temps, el fet que la historiadora no entri a dialogar ara amb els projectes en tant que propostes, no sols artístiques, sinó que també historiogràfiques, porta a que posem en dubte si Arte y archivo, 1920-2010 és un bon mediador per disseminar-los socialment o bé si, contràriament, és el primer tallafocs que l'art d'arxiu es troba per tal de ser considerat seriosament i més enllà del principi de l'autonomia artística.

II.

"Art Without Artists?" és un dels articles publicats a e-flux journal que ha aixecat més polèmica. Era l'any 2010 que Anton Vidokle apuntava amb aquest text un seguit de qüestions a l'entorn de la relació del comissariat amb la crítica institucional, les quals tenen implicacions pel que fa a l'activació d'estratègies d'arxiu. L'autor argumenta l'existència d'una diferència pregona entre artistes i comissaris quan aquests procedeixen a la crítica institucional i fan ús, respectivament, de mitjans artístics i expositius alternatius: mentre que els artistes recorrerien a aquesta tradició a fi de sotmetre el sistema de les arts a la deconstrucció i així recuperar el poder que aquest els sostrau, en el cas dels comissaris, per la posició intermediària que aquests ocupen en les estructures de poder, la seva afiliació amb la crítica institucional i als anomenats new media es deuria, contràriament, a una voluntat de reforçar la seva presència en el sector de l'art i a mantenir l'ordre establert.

Curating Degree Zero Archive és un dels casos que li serveix d'exemple a Vidokle per plantejar aquesta hipòtesi. Aquest consisteix en un arxiu de recerca comissarial que, impulsat per Barnaby Drabble i Dorothee Richter, s'ha mostrat amb diferents formats d'exposició per museus d'arreu del món des de 2003. Al fil de la seva argumentació, Vidokle comenta sobre aquest arxiu que "la qüestió no és si els comissaris han de tenir arxius o bé obrir-los als altres, o bé considerar fins a quin punt això és interessant o no. Enlloc d'això, la qüestió que ens concerneix és sobre si la gent que està al càrrec d'administrar exposicions d'art hauria d'utilitzar el finançament que té disponible per mostrar art per, en canvi, exposar les seves pròpies llistes de lectura, les seves referències i les seves fonts, talment com si es tractés d'una espècie d'obra d'art". A continuació, Vidokle carrega les tintes per arribar a considerar que la fusió de la crítica d'art i el comissariat en un sol perfil professional hauria acabat per donar lloc a "una única figura totalitzant", amb la qual s'usurpen estratègies pròpies dels artistes i té com a efecte reduir novament la seva capacitat d'agència en el sistema de l'art. (2)

Arrel d'aquesta consideració, podem suposar que Vidokle també entendria com a encertada la posició que adopta Anna Maria Guasch al respecte de l'art d'arxiu. Segons l'autor, el potencial deconstructiu i, fins i tot, la possibilitat d'una crítica desinteressada, sembla reduir-se a l'acció dels artistes. Contràriament, la possibilitat que aquesta actitud també irradiï altres àmbits de la mediació, sigui perllongada per altres agents culturals i fins i tot infecti les estructures de poder, no sols apareix com a fútil, sinó que, fins i tot, hauria de ser rebuda amb suspicàcia. Per la nostra banda, en canvi, pensem que és tan fal·laç creure que l'acció de l'artista es desenvolupa al marge de l'acció de poder com que l'adopció de posicions crítiques i transformadores des de la pràctica artística és possible sense tenir en compte també l'espai del comissariat i els demés processos de mediació, tal i com pot ser la mateixa historiografia.

Tot i així, el text de Vidokle posa de manifest dues idees que volem subratllar amb aquest text: per una banda, tal i com hem assenyalat des del començament, l'estratègia d'arxiu és utilitzada actualment per una àmplia varietat d'agents en el camp de l'art contemporani i no sols es resol com a projecte artístic. Per l'altra, que, efectivament, l'impuls cap a l'arxiu no té perquè respondre solament a la crítica institucional i historiogràfica, sinó que actualment també observem com aquest s'utilitza com un recurs més de la mediació cultural i pot tenir una finalitat que és més pròxima a la legitimació que no pas a la deconstrucció. Tot i així, l'efecte de l'arxiu esdevingut com un recurs de la mediació no té perquè tenir sols un efecte en la

legitimació del treball comissarial, sinó que, com veurem a continuació, amb aquests arxius també s'hauria procedit a potenciar el treball i la trajectòria dels mateixos artistes.

En aquest cas ens referim a iniciatives que en bona part funcionen com a bases de dades i que prenen Internet com a plataforma possible per a la promoció cultural. Primer de tot, pensem en Arxiu Artistes, un arxiu d'artistes catalans que va impulsar el Centre d'Art Santa Mònica quan aquest es trobava sota la direcció de Ferran Barenblit i que avui en dia roman pràcticament en estat d'abandó a un domini de l'Institut Ramon Llull. (3) Força més actiu trobem, en canvi, el Archivo de Creadores de Madrid, (4) un ampli fons documental d'artistes visuals vinculats a aquesta ciutat i que dinamitza Matadero Madrid amb l'aportació de diferents comissaris. Aquests s'encarreguen de seleccionar els artistes que figuren a l'arxiu i de redactar i compilar documentació al respecte. Es tracta, per tant, d'un projecte que podem reconèixer com un arxiu comissariat; quelcom que més recentment també hem vist aplicar com a mínim en dues ocasions més a Catalunya, les quals han estat igualment fallides i no sembla que tinguin continuïtat: L'Irradiador ((http://ca.tarragona.cat/projecte/es/lirradiador (última visita: 23/01/2015))) i Arxiu Actiu. (5)) En aquests casos es tracta dues iniciatives d'arxius d'artistes vinculades a l'acció de dinamització territorial que s'ha procurat desplegar, des de dos malaurats centres de la Xarxa de Centres d'Art de Catalunya, tals i com son, respectivament, el Centre d'Art de Tarragona i Bòlit, a Girona.

L'arxiu Polièdrica es proposa, en canvi, com una plataforma en xarxa dedicada al que anomena "pràctiques col·laboratives i de mediació de de les polítiques culturals, les arts i la cultura". (6)) Nascut l'any 2012 en el marc del LABMediació del Centre d'Art de Tarragona i desenvolupat des d'aleshores pel col·lectiu Sinapsis, la labor de promoció cultural s'acompanya, en el cas d'aquest arxiu, també d'una certa reflexió a l'entorn dels processos de representació dels projectes que es compilen: mentre que la representació dels projectes col·laboratius es troba permanentment qüestionada degut a dèficits que es deuen a la heterogeneïtat dels perfils socials que es convoquen amb els corresponents processos de treball, amb Polièdrica es procura promoure el perspectivisme i es facilita publicar narracions dels projectes en correspondència amb els diferents punts de vista que han confluït en la seva realització. Així mateix, aquest arxiu desenvolupa eixos temàtics i guies de lectura d'acord amb diferents enfocaments disciplinaris i professionals, tals i com poden ser el teatre i les arts visuals, però també l'educació, l'urbanisme o la sanitat. D'aquesta manera, si Vidokle veia irremeiable que un arxiu relacionat amb el comissariat que no estigués centrat en l'autolegitimació, en aquest cas ens trobem amb un arxiu que, al mateix temps que cerca legitimar uns certs modes de fer relacionats amb la mediació, també té com un objectiu deliberat la deconstrucció de certes pràctiques i representacions associades amb el treball cultural.

Finalment, dediquem un apunt a l'arxiu Arts combinatòries, (7)) a la Fundació Antoni Tàpies, en el qual he estat implicat professionalment. Tot i que actualment el projecte es troba en un estadi incipient de desenvolupament a nivell digital, l'arxiu Arts combinatòries, ubicat al mateix museu, té la singularitat de formar i posar a disposició pública un fons documental a l'entorn de l'activitat institucional. Després de més de vint anys de basar la programació d'exposicions en discursos de la crítica institucional, el poscolonialisme, els feminismes i les cultures d'arxiu, en el cas d'aquest museu, generar un arxiu a l'entorn de la praxi de la mateixa institució es veu com una possibilitat d'impregnar amb aquests plantejaments la mateixa estructura institucional: l'arxiu Arts combinatòries aporta una major dosi de transparència sobre els processos de la producció cultural i el comissariat, alhora que facilita una representació de la pràctica artística des de la perspectiva dels seus processos de mediació. L'arxiu es planteja, pe tant, com un exercici deliberat de deconstrucció institucional, al mateix temps que com a motor d'un procés de descentralització i de replantejament dels modes amb que el museu interactua amb l'esfera pública, els quals es porten a terme en col·laboració amb diferents grups d'investigació en el marc del projecte Prototips en codi obert, actiu des de 2011.

III.

L'any 1998, Mary Ane Staniszewski obria el seu assaig sobre la història del MOMA, The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, amb una reflexió a l'entorn de la poca atenció que fins aleshores s'havia concedit a la investigació historiogràfica sobre els museus d'art. Enfront d'una història de l'art modern que havia privilegiat enfocar l'obra d'art com a un fenomen autònom i sense pràcticament cap altra dimensió que l'estètica, la possibilitat d'incorporar aspectes de la mediació en el discurs historiogràfic es vivia aleshores com a pràcticament la recuperació de quelcom reprimit i que deliberadament s'havia volgut oblidar. Staniszewski plantejava la indagació en el disseny d'exposicions com una exploració en l'inconscient de la història de l'art i, en aquest sentit, posava de manifest l'escassetat de recursos i de documentació que els museus disposaven per a tal fi (8).

Actualment, gairebé dues dècades després de la publicació del llibre, hi ha consens entre els crítics, els historiadors i els mateixos museus que l'estudi de les obres d'art per si mateixes no és suficient per escriure la història de l'art. L'obra d'art sempre ha anat acompanyada de dispositius d'exposició que han estat determinants a l'hora de configurar tant al seu règim de producció com de recepció i és imprescindible considerar aquests aspectes per entendre l'impacte que han tingut les obres en relació amb l'esfera pública i fins i tot la seva fortuna al llarg de la història. Per tant, a diferència dels temps de Stanizsewski, avui en dia els museus d'art contemporani procuren obrir al públic centres de documentació amb fons d'arxiu, els quals posen a disposició no sols documents sobre les obres que es contenen al museu, sinó que també informació sobre els processos de la seva pròpia activitat, tal i com passa amb el cas d'Arts combinatòries que hem comentat.

MeLa és un altre d'aquests projectes. Es tracta d'un consorci entre diferents museus d'Europa, entre els quals es troba el MACBA. Amb MeLa es reconeix la importància de l'arxiu a l'hora de promoure una major consciència en relació a l'activitat institucional. Tal i com es posa de manifest amb els seus textos de presentació: "l'arxiu és la font primària i un valor inequívoc per entendre les línies d'investigació d'una institució artística, per mostrar els seus processos de construcció conceptual i per reflexionar sobre les influències intel·lectuals i artístiques de la societat de la que forma part la seva activitat." D'aquesta manera, "l'arxiu ha de ser una eina que faciliti entendre les motivacions que porten a fer una exposició, els processos interns de treball, la manera en que els comissaris treballen, així com les lleis i les polítiques de la institució en un període de temps determinat" (9)).

Durant la preparació d'aquest text també he tingut la ocasió d'assistir al seminari amb el que es va presentar ¿Archivo Queer?, al MNCARS, un projecte que s'ha desenvolupat entre els anys 2013 i 2014 en el marc de les residències d'investigació del museu. Amb aquest s'incorpora al corresponent centre de documentació un conjunt de documents relacionats amb les accions que grups militants del moviment LGTB ha promogut a l'Estat espanyol des dels darrers anys del franquisme. En aquest cas ja no es tracta ni de documentació a l'entorn de les obres del museu ni a l'entorn de la seva pròpia activitat; tot i que, tractant-se d'un arxiu de les pràctiques que s'identifiquen com a queer, la formació d'aquest també s'acompanya d'una profunda reflexió a l'entorn de la condició institucional i el mateix arxiu. A la taula rodona de presentació del projecte es varen plantejar qüestions com: "es poden arxivar les pràctiques queer?"; "en quina mesura arxivar el queer suposa normalitzar aquest impuls cap a la diversitat sexual i el desig envers l'exclusió institucional? I en quina mesura, per mitjà d'arxivar-lo també s'estaria induint al museu cap a un cert procés de des-institucionalització?". (10)

Serveixin MeLa, ¿Archivo Queer? i Arts combinatòries com a testimonis de que l'impuls cap a l'arxiu és quelcom que, actualment, supera en escreix l'acció dels artistes i que l'acció institucional també participa de la seva eclosió. Així mateix,

contràriament a la consideració de Vidokle, aquests casos fan palès que l'impuls institucional cap a l'arxiu no es deu sols a un desig de legitimació del comissariat, sinó que les iniciatives neixen impregnades també de plantejaments amb que es cerca problematitzar la qüestió de l'autoritat institucional i la construcció de la memòria.

En relació amb la dicotomia que hem plantejat entre la legitimació i la deconstrucció, volem situar ara també el debat que més recentment ha plantejat Julian Myers a l'entorn del gir historiogràfic i la seva relació amb el comissariat i la mediació. Segons Myers, l'interès que prolifera actualment a l'entorn de la història del comissariat ja no es pot considerar que sols tingui a veure amb la indagació en l'inconscient de la historiografia de l'art tal i com havia plantejat Staniszewsky a finals dels 90. El boom que es dóna actualment a l'entorn d'aquest aspecte no es pot desvincular del que Myers anomena "la cultura dels extres". És a dir, les imatges que els museus proporcionen sobre els muntatges d'exposicions a les xarxes socials o a peu de sala, o bé els relats sobre les negociacions que han mantingut els comissaris amb els artistes, funcionen com un tipus de suplement comparable amb els bonus tracks que es produeixen en relació amb la música o bé amb el making off en relació amb el cine de ficció i documental. La historiografia de les exposicions també pot ser un efecte, per tant, d'una mera recerca desesperada per conferir valor afegit a l'experiència artística. (11)

A partir d'aquí, Myer planteja que el gir historiogràfic envers la mediació es troba actualment en una encreuada: aquesta s'estableix entre la possibilitat que la història del comissariat esdevingui com un nou cànon, basat en establir uns criteris per a la valoració de les exposicions d'art talment com si es tractés de fenòmens culturals autònoms; amb, contràriament, la possibilitat que la història del comissariat romangui com una perspectiva basada en la deconstrucció del cànon artístic i en problematitzar sobre els sistemes que s'utilitzen per atorgar valor a l'art. És a dir, la historiografia del comissariat oscil·la avui en dia entre donar lloc a un nou corpus organitzat en uns criteris tradicionals, el qual permeti classificar, per exemple, les exposicions o els comissaris més rellevants d'un moment històric determinat; i la possibilitat de donar lloc, en canvi, a un conjunt de documentació a l'entorn de la mediació que faciliti la relectura i la relativització del valor de les obres d'art.

Un cas d'exposició que ha tingut lloc recentment al nostre context i que permet problematitzar a l'entorn d'aquestes dues perspectives en la historiografia del comissariat és La qüestió del paradigma. Genealogies de l'emergència en l'art contemporani a Catalunya. Comissariada per Manuel Segade i produïda pel centre d'art La Panera l'any 2011, l'exposició es plantejava com una història de l'art que es produeix a Catalunya, focalitzant-se l'anàlisi en les estructures que permeten la construcció de valor artístic en aquest context. Un conjunt d'obres d'art produïdes des de principis dels anys 90 apareixien a l'exposició com a acompanyants de llargues sèries de documents, amb els que es procurava donar compte, en paraules de Segade, de "les condicions històriques i de possibilitat de les nostres pròpies estructures i les condicions socials que regulen la creació artística actual" (12). D'aquesta manera, el focus en la mediació i el comissariat no es donava en cap cas com a bonus track o complement de les obres, sinó que es plantejava com a element estructural i com a focus de la narració de l'exposició. Tot i així, la perspectiva de Segade sobre les institucions, organitzacions i agents que participen en l'articulació del sistema artístic a Catalunya també es va manifestar considerablement restringida, havent-se llegir el seu exercici, al mateix temps, com una espècie de cànon d'iniciatives selectes; com un corpus que al, seu torn, ratificava l'autoritat de les institucions seleccionades, més que no pas com un arxiu que permetés indagar en els processos de producció de valor en art d'una manera complexa i controversial.

Més recentment, ha estat significatiu també el projecte 100% Golfes, que s'ha realitzat relació amb el Premi Miquel Casablancas que convoca el Centre cívic Sant Andreu de Barcelona. En aquesta ocasió, Ingrid Blanco i Antonio Gagliano, els seus comissaris, van convidar a alguns dels artistes finalistes de la convocatòria 2013 del premi a preparar un seguit d'intervencions a partir d'utilitzar material del fons que s'ha generat amb els trenta anys de trajectòria del premi. Els artistes van investigar en les carpetes de documentació on es guarden fitxes d'inscripció, les estadístiques, els registres, els intercanvis epistolars i les fotografies, entre molts altres documents administratius, així com es varen enfrontar a un pila de donacions i peces d'origen desconegut. Segons Blanco i Gagliano, "per una sèrie d'accidents i seqüències casuals d'impossible reconstrucció, les golfes del centre havien absorbit obres de diferent categoria: obres premiades, cedides, desconegudes, oblidades" (13). Així, la poca habilitat que hauria tingut el centre cívic per patrimonialitzar les obres i classificar seu l'arxiu va servir, en aquest cas, per donar lloc a un projecte que procedia a problematitzar les condicions en què s'ha desenvolupat una plataforma per a la confecció de cànon com és un premi d'art.

IV.

En un inici El Camp de la Bóta no tenia la forma d'un arxiu de l'Holocaust. Abans d'arribar a les sales del MACBA el projecte havia recorregut una gran quantitat de municipis catalans com un arxiu actiu i que creixia progressivament. Entre els anys 2003 i 2007 l'arxiu d'El Camp de la Bóta es va anar ampliant per mitjà de les xarxes de treball que es van desplegar a les localitats que acollien el projecte, amb les quals s'establien col·laboracions diverses entre historiadors, artistes, entitats de memòria històrica i testimonis. D'aquesta manera, incrementava el número des dades i els relats a l'entorn de les execucions que van tenir lloc a Catalunya durant la repressió franquista, al mateix temps que l'exposició passava de plantejar-se com una instal·lació artística de Francesc Abad –a la Fundació Espais de Girona l'any 2003 i a la Panera de Lleida l'any 2004– a una exposició construïda a base de formats d'arxiu heterogenis i amb un sistema d'interpretació més pròxim al que seria una exposició temàtica –a diferents municipis entre els anys 2005 i 2007 i per mitjà de la producció de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona.

Tan la noció d'obra, d'exposició com d'arxiu podem pensar que estaven més en joc durant el recorregut d'El Camp de la Bóta que no pas quan el MACBA adquireix el projecte i procedeix a presentar-lo com una gran retícula de documents en format de mural, com "una altra d'aquestes obres sobre l'Holocaust". Per posar un cas a l'extrem contrari: hi hauria la possibilitat d'imaginar que, en canvi, l'arxiu d'El Camp de la Bóta s'hagués incorporat al centre de documentació del museu enlloc que a la col·lecció i que aquest seguís ampliant-se, talment com hem vist que passava amb el cas de ¿Archivo Queer? al MNCARS, és a dir, en la seva dimensió d'arxiu més que no pas d'obra?

Al principi del text i a partir de l'aportació de Blasco, hem assenyalat que actualment l'art ja no troba en l'arxiu sols una estratègia per a la deconstrucció, sinó que també un conjunt de convencions i clixés que li permeten legitimar-se com a obra, investigació artística o relat historiogràfic. En contraposició, amb aquest text hem procedit a comentar alguns casos sobre com en el marc d'institucions i projectes de comissariat, l'arxiu ja no figura sols com una estratègia de poder, sinó que progressivament aquest dispositiu també s'hauria deixat imbuir per un cert impuls deconstruccionista.

Amb el projecte d'Abad visualitzem que l'impuls arxivístic en l'art no tendeix per se a la deconstrucció de codis i formats, mentre que l'impuls arxivístic que s'ha instal·lat en les institucions artístiques i el comissariat hem demostrat que tampoc no tendeix per se a la formació de cànons i a la legitimació de l'autoritat. Al contrari del que va exposar Vidokle amb el seu "Art Without Artists?" creiem que no es pot pretendre avui en dia una acció artística desinteressada i que estigui exempta del joc del poder, mentre que tampoc creiem que sigui encertat pensar que el comissariat i les institucions estan totalment desimplicats dels plantejaments deconstructius que medien amb la seva praxi. Així mateix, al contrari del que pensa Guasch, creiem necessari que els mediadors i intèrprets de l'art abandonin l'aparença de neutralitat, per tal de que els plantejaments deconstructius i transformadors que comporti la pràctica artística, no sols funcionin com a simulacre o com a representació

simbòlica, sinó que per mitjà d'una mediació igualment posicionada puguin augmentar la seva eficàcia i les seves implicacions en tant que fenòmens culturals i socials.

Probablement, les apreciacions de Guasch i Vidokle no facin més que respondre a certs clixés heretats sobre la manera en com s'interpreta generalment la distribució de l'impuls instituent i l'impuls deconstructiu en el camp artístic. Però, contràriament, si desitgem que l'art d'arxiu no meni definitivament cap al seu propi esgotament, caldrà fer-lo sortir del reduccionisme on l'encasella la noció d'obra d'art. Així mateix, caldrà aconseguir-lo mantenir actiu en relació amb les articulacions institucionals, els sistemes de valor, les xarxes de col·laboració, i la pluralitat d'utilitats que s'acostumen a posar en joc amb el desplegament de les estratègies d'arxiu.

Notes:

1. Blasco Gallardo, Jorge (2010): "Ceci n'est pas un archive", a: Fernando Estévez González i Mariano de Santa Ana (eds.): Memorias y olvidos del archivo. Pp. 11 – 29. Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excm. Cabdilo Insular de Tenerife, Centro Atlántico de Arte Moderno, Outer Ediciones. Tenerife
2. Vidokle, Anton (2010): "Art Without Artists", a: e-flux journal. N. 16. En línia: http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/ (última visita: 23/01/2015)
3. http://www.arxiuartistes.cat/home.php (última visita: 23/01/2015)
4. http://archivodecreadores.es (última visita: 23/01/2015)
5. http://www.bolit.cat/cas/arxiu-i-fons/fons-documental-propi/arxiu-actiu.html (última visita: 23/01/2015
6. http://www.poliedrica.cat/ (última visita: 23/01/2015
7. http://www.fundaciotapies-ac.org/ (última visita: 23/01/2015
8. Staniszewski, Mary Anne (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. MIT Press. Cambridge, London. pp. xxi-xxvi
9. Muñoz, Maite; Vega, Marta; Gallissà, Núria (2014): Folding the Exhibition. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona En línia: http://www.macba.cat/es/ensayo-folding-the-exhibition (última visita: 27/11/2014
10. El seminari va tenir lloc el 17 de gener de 2015 al mateix MNCARS i va comptar amb aportacions de Raquel (Lucas) Platero, Fefa Vila Núñez, Sejo Carrascosa, Andrés Senra, Guillermo Cobo, José García Fernández, María Rosón Villena i Gustavo Pecoraro.
11. Myers, Julian (2011): "On the Value of A History of Exhibitions", a: The Exhibitionist. Journal of Exhibition Making. N. 4. Archive Books. Berlin
12. Segade, Manuel (2012): "La Sala d'Art Jove com a estructura paradigmàtica", a: Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez i Marta Vilardell: Sala d'Art Jove. 2010 – 2011. P. 23. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família, Direcció General de Joventut, Sala d'Art Jove. Barcelona
13. Blanco, Ingrid; Gagliano, Anontio (2013): "Arquitectures magnètiques", a: 100% Golfes. Sant Andreu Contemporani, Ajuntament de Barcelona. Barcelona