

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO



FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
MARIANO DE SANTA ANA
EDS.

JORGE BLASCO GALLARDO
FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
NURIA ENGUITA MAYO
ANTONIO WEINRICHTER
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
ANNA MARÍA GUASCH
YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
JUAN JOSÉ LAHUERTA
PEDRO G. ROMERO
LAURENCE RASSEL
MARIANO DE SANTA ANA
ERICK BELTRÁN
ANTONI MUNTADAS



Lampeave

**MEMORIAS Y OLVIDOS
DEL ARCHIVO**

MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
MARIANO DE SANTA ANA
EDS.

JORGE BLASCO GALLARDO
FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
NURIA ENGUITA MAYO
ANTONIO WEINRICHTER
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
ANNA MARÍA GUASCH
YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
JUAN JOSÉ LAHUERTA
PEDRO G. ROMERO
LAURENCE RASSEL
MARIANO DE SANTA ANA
ERICK BELTRÁN
ANTONI MUNTAOAS



MHAT

MUSEO DE HISTORIA
Y ANTROPOLOGÍA
DE TENERIFE

ORGANISMO
AUTÓNOMO DE
MUSEOS Y CENTROS



l a m p r e a v e

- 9 FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ Y MARIANO DE SANTA ANA
MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO
- 11 JORGE BLASCO GALLARDO
«CECI N'EST PAS UNE ARCHIVE»
- 31 FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ
ARCHIVO Y MEMORIA EN EL REINO DE LOS REPLICANTES
- 47 NURIA ENGUITA MAYO
RELATOS. DEL ÁLBUM DE FAMILIA A FACEBOOK
(CON UN EPÍLOGO DE ISAÍAS GRIÑOLO)
- 73 ANTONIO WEINRICHTER
«COPY IS RIGHT». TRES MOMENTOS FUNDANTES DE LA POÉTICA DE LA APROPIACIÓN AUDIOVISUAL
- 91 ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
EL OBJETO Y EL FIN
- 105 ANNA MARÍA GUASCH
TIPOLOGÍAS Y GENEALOGÍAS DEL ARCHIVO EN EL SIGLO XX.
«OTRA HISTORIA DEL ARTE DEL SIGLO XX»
- 123 YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
DE LOS USOS Y DESVENTAJAS DEL ARCHIVO PARA EL ARTE
- 137 JUAN JOSÉ LAHUERTA
L.- CARNET '37
- 181 PEDRO G. ROMERO
ANARCHIVOS
- 195 LAURENCE RASSEL
HACER MEMORIA. EL CASO DE «ARTS COMBINATÓRIES». LUGAR DE EDUCACIÓN.
EXPOSICIÓN E INVESTIGACIÓN DE LA FUNDAICIÓ ANTONI TÀPIES
- 215 MARIANO DE SANTA ANA
FANTASMAS EN EL ARCHIVO
- 239 ERICK BELTRÁN
NOTAS SOBRE VÍNCULOS. CONSCIENCIA Y EL DOBLEZ.
NOTAS SOBRE EL DOBLE. ARCHIVO Y EL YO EXISTENTE
- 253 ANTONI MUNTADAS
ENTRE ARCHIVOS
- 265 REFERENCIAS

DE LOS USOS Y DESVENTAJAS DEL ARCHIVO PARA EL ARTE

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

Este texto surgió de una invitación para hablar sobre el archivo en el contexto de un museo de arte moderno. No deja de ser curioso, por tanto, que no se contara entre los invitados con un solo archivero, que nadie esperara que nos pusiéramos a hablar de métodos de selección, clasificación, conservación y consulta, o de lo quiera que hablen los archiveros cuando nadie les escucha. Con un plantel básicamente compuesto de historiadores del arte, críticos, artistas y diletantes varios (lo de varios es por no sentirme tan sola en esto del diletantismo), se sobreentendió que íbamos a hablar de otras cosas. Es decir, sólo acertamos a definir negativamente aquello que nos reunía. Esta puesta en escena con este reparto hubiera sido bastante improbable si durante las dos últimas décadas no nos hubiera dado por hablar del archivo en todas sus variedades, como si su relación con el arte resultara evidente. Ahora, después de tantos años de aceptar tácitamente al archivo como «palabra clave»¹, da cierto pudor levantar la mano en ese tipo de encuentros para preguntar si alguien sabe exactamente de qué se supone que veníamos a hablar.

Rebuscando por ahí me encontré con esta aclaración, cortesía de Beatrice von Bismarck. Según ella, el «archivo» ha servido para aludir, entre otras cosas, a «... la orientación hacia el pasado, la búsqueda de una visión de futuro en el cambio de milenio... las esperanzas y especulaciones aso-

ciadas a la memoria, la capacidad de procesado de los medios digitales y la investigación sobre la potencia y el funcionamiento de la memoria humana». La misma autora aventura que, dentro del mundo del arte, los puntos de referencia de los que suelen partir los debates sobre el archivo son: «la cultura entendida como legado nacional, la musealización de la sociedad, el papel y las tareas de los archivos culturales en la era de la economización y la globalización, la función de los monumentos y las conmemoraciones en conjunción con los procesos de memoria, o las consecuencias sociales y políticas del procesado digital de la imagen...»².

Cuando nos ceñimos —como parece pertinente hacer aquí— a la recepción del término archivo dentro de lo que nos ha dado por llamar «teoría» del arte³, nos damos cuenta de que el término toma fuerza en un momento que Bismarck llama «el cambio de milenio» y que, siendo económicos, podríamos llamar «los noventa» (siempre que no nos tomemos la década al pie de la letra), ese intervalo entrecomillado por los acontecimientos de 1989 y 2001⁴. Son los años en los que el temible virus del milenio vaticinaba que de-

1 El gusto por referirse a ciertas palabras como términos clave —o *keywords*— debe mucho al influyente estudio de Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (Londres, Fontana Press, 1976). Sin embargo, mientras que Williams aclaraba que «cada una de estas palabras... literalmente demandó mi atención porque el problema de su significado me parecía que estaba inextricablemente ligado al problema que se utilizaba para debatir» (p. 15, cursivas mías), en la época de Google y la lectura acelerada de abstracts, los términos clave (y/o de busca) se imponen cada vez más como guías de navegación esenciales en un «archivo» de información en constante crecimiento. Quizás por eso, el carácter problemático de su significado se pasa por alto con pasmosa regularidad.

2 Beatrice von Bismarck, «Interarchive. Preface», en *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Colonia, Walther König, 2002, p. 417

3 Participo de cierta suspicacia ante el término «teoría». Como Jean-Jacques Lecercle ha apuntado en otro contexto [Radical Philosophy 109, septiembre-octubre 2001, p. 36], todos sabemos qué son las teorías (en plural) para las ciencias exactas (por ejemplo, las teorías sobre el origen del universo) y el término no suena tan extraño cuando se singulariza en una teoría (por ejemplo, «la teoría de la evolución»), pero utilizado del mismo modo que «medicina» o «contabilidad» (como cuando decimos que alguien «se dedica a la teoría») resulta, si lo pensamos bien, verdaderamente peculiar. Una teoría del arte quizás no pudiera ser otra cosa que una teoría sobre lo que el arte es y, sin embargo, si hay algo que nos queda claro de ésta es que, muy sensatamente, permanece indiferente a cuestiones ontológicas. Este énfasis en la «teoría» se apoya en una escisión entre teoría e historia que hizo posible excluir a la última del ejercicio de la primera. Una diáfana exposición de las consecuencias de esta escisión aparece en el capítulo «Estructuras» de Krzysztof Pomian, *El orden del tiempo*, Madrid, Júcar, 1990, pp. 189-245

bido a un fallo informático la civilización iba a llegar a su fin (léase *finis*). De ese modo, el destino demostraba su habitual ironía al elegir para fulminarnos justo el momento en que —después de habernos hermanado todos en un capitalismo triunfante de alcance planetario— nos maravillábamos colectivamente de no haber caído en la cuenta —hasta que Fukuyama nos avisó— de que vivíamos en el mejor de los mundos posibles y en el tan cacareado fin de la historia (aquí, léase *telos*). Todo eso para que el once de septiembre y la entrada en guerra acabaran con ese embeleso conmemorativo-apocalíptico recordándonos que la historia no estaba ni por agotarse ni por culminarse. Fueron también los años en los que todos nuestros vaticinios respecto a lo que iba a poder hacer por nosotros aquello que entonces llamábamos «la autopista de la información» se quedaban desfasados a una velocidad vertiginosa. Algunos porque pasaron al cajón de lo no-realizado⁵. Otros, la mayoría, porque Internet consiguió superar nuestras expectativas más salvajes, sobre todo las que concernían a su capacidad para almacenar datos y facilitar nuestro acceso a ellos. Para entonces, los pioneros de la nueva historia del arte y la nueva museología angloamericana habían dejado de ser pioneros para convertirse en catedráticos adosados a programas que enseñaban a enfrentarse a una versión de las cosas (la «vieja») que ya no ofrecía resistencia académica, pues (apenas) nadie la enseñaba ya. Y en medio de todo esto, el conceptual recogía su carné de pensionista de manos de una generación (definida sobre todo como *post-* o *neo-* algo) que no parecía tener ninguna prisa por cumplir su deber freudiano y ocuparse de matar al padre, sintiénd

4 Una lista breve de algunos textos publicados entonces que hoy siguen siendo reproducidos y citados, pasaría por: «The Body and the Archive», de Allan Sekula (1986); «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions» (1990) y «Gerhard Richter's Atlas: The Anomie Archive» (1993) de Benjamin H. Buchloh, «Archive without Museums» (1996), «Archives of Modern Art» (2002) y «An Archival Impulse» (2004) de Hal Foster y «Perpetual Inventory» (1999) de Rosalind Krauss. Desde entonces, el interés por el archivo, lejos de debilitarse, se ha consolidado hasta tal punto que el tono de diagnóstico incipiente de los textos de hace una década se ha abandonado en pos de una completa naturalización del término. En este sentido es ilustrativa la publicación de la excelente antología de Charles Merewether, *The Archive*, Londres, Whitechapel, 2007, dentro de la serie «Documents of Contemporary Art» (cursivas mias).

5 Entre ellos, tristemente, lo que ya en 1998 Faith Wilding calificó de *utopianismo de red* en referencia explícita a ciertas posiciones feministas, véase «Where's the Feminism in Cyberfeminism», en *n paradoxa* 2, 1998, pp. 6-12.

dose, más bien, en la obligación de ponerse a escribir su historia. También por entonces dos nuevas disciplinas irrumpen con fuerza en el panorama académico occidental, desplazando parcialmente tanto a la historia del arte como a la museología: los estudios visuales por un lado y los estudios curatoriales por el otro.

Si volvemos ahora al amplio campo de alusiones que enumera Bismarck, no puede sorprender la ansiedad que revela respecto a la posibilidad de posicionarnos en un continuo histórico («orientación hacia el pasado... búsqueda de una visión de futuro») y a unas tecnologías de gestión documental cada vez más sofisticadas y abrumadoras («capacidad de procesado de los medios digitales... musealización... archivos culturales... monumentos y conmemoraciones...»). Está claro que esa manía por el archivo que ha poseído a artistas y asociados tiene que ver con la historia y, de un modo impreciso pero recurrente, con la memoria. Esto ya es significativo, pues lo cierto es que en su sentido más básico –el de institución encargada de custodiar documentos– el archivo es, precisamente, sintomático de una fractura entre memoria e historia, de la imposibilidad (en sí misma histórica) de seguir pensando en la historia como una memoria vital colectiva, transmitida de generación en generación.

Al igual que las bibliotecas y los museos, los archivos fueron herramientas de la empresa de consolidación de un historia disciplinar positivista, externalizada y metodológica que animó el siglo XIX⁶. Formaron parte del disfraz de objetivismo epistemológico con el que se armó el proyecto de construcción de una Historia única y total, sirviendo para construir la imagen una memoria colectiva que ya no podía ser directamente experimentada, sólo representada. Con el tiempo, y a pesar de la creciente montaña de documentos que tenemos a nuestra disposición, hemos perdido la fe en la capacidad de esta empresa para cumplir con lo prometido por Ranke y mostrarnos el pasado «tal y como realmente fue». Lo que hemos ganado es una mayor conciencia del poder que las narraciones del pasado ejercen sobre nuestro presente, y de la autoridad que delegamos en aquellos a los que confiamos la tarea de construirla.

6 Un buen recuento de esta transición aparece en Jacques Le Goff, *Memory and History*, Nueva York, Columbia University Press, 1992, esp. pp. 90-216.

En el esfuerzo colectivo, fragmentario y conflictivo por reclamar esta tarea, la práctica artística ha reivindicado su papel, o incluso su particular capacidad, para articular y poner de relieve el artificio inherente a cualquier intento de re-construir el pasado. Con mayor o menor esmero, un número creciente de artistas ha adoptado el *modus operandi* del archivero, recopilando y sistematizando materiales históricos, ya sean éstos encontrados o recreados, como parte sustancial de su producción. El «archivo» se ha convertido en un término genérico para referirse a esta estrategia, pero la heterogeneidad de las prácticas en las que se integra y de las lecturas que suscita es tal que no creo que nos juguemos gran cosa registrando una obra como perteneciente a este difuso género⁷. Mi propósito aquí es otro. Trataré de preguntarme sólo sobre el gusto por recurrir al archivo como modelo expositivo justo en el momento en el que —a falta de crítica— la exposición se ha impuesto como uno de los instrumentos más poderosos de conformación de canon (un poder que comparte solamente, y en condición de desventaja, con el mercado). Me interesa explorar a qué responde esta tendencia y qué consecuencias tiene para nuestra forma de concebir e historiar el arte hoy.

Como punto de partida, me referiré a un documento de mi archivo personal, una entrevista que grabé hace ya muchos años con un respetable —y por mi parte muy respetado— director de museo. Un señor al que nunca había visto yo aspecto de archivero. En ella me decía literalmente lo siguiente: «... las colecciones, quieras o no, tienen una línea patrimonial, masculina, objetual, lineal», pero no así los archivos, según él los archivos «permiten múltiples navegaciones, de modo que no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, entre documento y obra, la noción

⁷ Entre los intentos de definir el género, véase, por ejemplo, Benjamin H. Buchloh, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive» (*October*, vol. 88, primavera, 1999, pp. 117-145); Hal Foster, «An Archival Impulse» (*October*, vol. 110, otoño, 2004, pp. 3-22), o Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy* (Cambridge, MIT Press, 2008). Entre las numerosas exposiciones/catálogos conformadas en torno a éste, se encuentran, *Deep Storage* (ed. I. Schaffner, Prestel, 1998); *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (ed. B. Bismarck, Walther König, 2002); *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (ed. O. Enwezor, Steidl, 2008) y sólo en el último año *Archive Generation* (Castello Sforzesco, Milán, 2010), *Lost and Found: Queering the Archive* (Bildmuseet, Umeå, 2010); *Critique of Archival Reason* (Royal Hibernian Academy, Dublin, 2010) y *A History of Irritated Material* (Raven Row, Londres, 2010).

de autoridad cambia... quien tiene el archivo, tiene la clave. Un archivo implica conocimiento, implica promover el conocimiento y no tanto el mercado».

La declaración me pareció sorprendente, me lo sigue pareciendo. ¿Por qué sólo un archivo y no una colección permite múltiples navegaciones? ¿Por qué sólo un archivo implica conocimiento? ¿Por qué no promueve el mercado? Las preguntas parecen querer responderse en base a la primera frase, «no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, entre documento y obra», y luego «la noción de autoridad cambia». Si «obras mayores y secundarias», «documentos y obras» se sitúan en un sólo plano de jerarquía expositiva, entonces ¿a qué orden externo se apelaba para discriminar internamente entre obras mayores y menores, entre documentos y obras? ¿Sabía él distinguir entre ellas y trataba de ocultárnoslo? Y si lo hacía ¿era esto compatible con el deseo de diluir su propia autoridad? Él mismo nos responde: «quien tiene el archivo tiene la clave». A pesar de la aparente incongruencia, nuestro director bien merece el beneficio de la duda. Lo cierto es que no cuesta imaginar por qué el museo —que apenas ha conseguido sacudirse su sambenito de mausoleo para reconvertirse en parque temático de las clases creativas— resulta una modelo incómodo. Más difícil es entender por qué el archivo se propone como una alternativa preferible.

No parece muy discutible que todos los museos de arte contienen ya un archivo. Si nos guiamos por una definición foucaultiana que ha tenido un éxito inusitado entre nuestra bibliografía: «el archivo es, en primer lugar, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares»⁸. Este archivo (que Foucault utiliza de forma intercambiable con la *episteme*), se adivina en el museo a través de las fronteras que éste impone a su objeto para hacerlo coincidir con lo ya dado. Pero este archivo no puede proponerse como una meta, pues sería, al contrario, el «*a priori histórico*» en el que estamos siempre ya inmersos, cuyas reglas no podemos conocer hasta haberlas dejado atrás y más allá del cual no nos es dado ver. No es fácil discernir cuál sería su atractivo o fuerza crítica. Detectar el orden de los archivos

⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 219.

pasados tiene su utilidad, pero ésta es limitada, la mirada arqueológica es capaz apenas de construir «monumentos irónicos»⁹ que sólo se hacen visibles en la distancia histórica. Acorde con esta orientación, carece —fatalmente— de futuridad.

Por otro lado, si nos tomamos en serio la tarea de transformar el museo en archivo —y entendemos archivo en esta ocasión de un modo más que metafórico— nos enfrentaremos inmediatamente con un obstáculo técnico. Una colección se compone de objetos sustraídos de su lugar en la praxis vital y re-contextualizados dentro de un orden creado por la propia institución en el acto de colecciónar. El fondo documental, por el contrario, es el conjunto de huellas de ciertas acciones, los registros que deja tras de sí una actividad en el orden que ella misma genera al desempeñarse. Esto es así, por lo menos, en la medida en que estemos dispuestos a respetar ciertos principios básicos de la archivística, según los cuales los registros provenientes de una misma fuente no deben separarse ni mezclarse con otros de distinta proveniencia (*respect de fonds*) y el orden original en el que los registros fueron creados y mantenidos debe ser preservado por el archivero (*Registraturprinzip*). La frontera que separa el archivo del museo de la colección de arte, aunque móvil y variable, se antoja entonces infranqueable.

Todo en el museo apunta en la dirección opuesta a la del principio de proveniencia. Podría decirse, incluso, que esta contra-dirección fue la condición de posibilidad para la emergencia del museo de arte moderno. Para reconciliarse con la idea de reunir y preservar una enorme cantidad de artefactos, que a todas luces contradecían sus ideales (estatuas religiosas, retratos de émigrés), el palacio del Louvre, convertido extravagante y revolucionariamente en un (en el primer) museo de arte moderno, tuvo que llevar a cabo un ejercicio de racionalización sorprendentemente efectivo y duradero.

En el léxico militar y preciso que adoptarían poco después las tropas napoleónicas, el museo debía anexionar y liberar estos artefactos de

⁹ La expresión proviene del útil comentario a las limitaciones del método arqueológico en relación al desarrollo posterior del pensamiento foucaultiano que aparece en David Owen, *Maturity and Modernity Nietzsche, Weber, Foucault and the Ambivalence of Reason*, Londres, Routledge, 1994, esp. caps. 8 y 9.

su función y destino original. Quedaban inauguradas así la obra de arte moderno y la operación básica del museo¹⁰.

Si atendemos, sin embargo, a algunos argumentos recientes de Boris Groys, podríamos pensar que lo llovido desde entonces ha abierto, o incluso forzado, la posibilidad de pensar en el museo como archivo. La operación museística ha quedado hoy invertida. Si antaño el conservador del museo debía devaluar los iconos sagrados convirtiéndolos en meras obras de arte, el comisario contemporáneo se encarga ahora de revalorizar cosas ordinarias y profanas, para convertirlas no ya en obras de arte sino en *documentación artística*. Lo que nos sale al paso en los museos ya no es, estrictamente hablando, arte en sí mismo, sino documentación, documentos que hacen referencia al arte. Mientras que el arte que entraba en el Louvre lo hacía como el producto final de la vida (el ícono desacralizado como el resto del culto), justificando la repetida caracterización del museo como institución funérea, la documentación de arte no es sino el subproducto de la vida misma, de la pura práctica de lo que Groys llama una «vida artística». El arte, nos dice, «se convierte en una forma de vida, mientras que la obra de arte se convierte en no-arte, en mera documentación de esta forma de vida», y nos proporciona una lista de ejemplos sobradamente familiares, «intervenciones complejas y variadas en la vida cotidiana, procesos largos y complicados de discusión y análisis, la creación de circunstancias de habitación inusuales, la investigación artística sobre la recepción del arte en varias culturas y contextos y las acciones artísticas políticamente motivadas. Ninguna de estas actividades artísticas puede ser presentada de otro modo que no sea mediante la documentación artística, ya que desde el principio ninguna de ellas sirve para producir una obra en la que el arte en sí pueda manifestarse»¹¹.

La idea del arte como documento bajo lo que Groys llama un régimen de «igualdad de derechos estéticos»¹² nos lleva de vuelta al museo-archivo de Borja-Villel, cuya pertinencia parece ahora reforzada. Si las vanguardias

¹⁰ Al respecto, véase el fascinante recuento de Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley, University of California Press, 1994).

¹¹ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2008, p. 54 (cursivas mías)

¹² *Ibidem*, p. 15.

establecieron una *lucha por el reconocimiento estético* de la que salieron triunfantes, la «igualdad estética» de todas las formas y soportes visuales ya ha sido, en principio, establecida. En este régimen, el que Thierry de Duve denominó como el del «arte genérico», cualquier cosa y lo que sea puede ser arte o, para seguir con Groys, puede *hacer referencia al arte*¹³. De hecho, el museo devenido archivo cultural sólo pervive gracias a los ítems que puntualmente va integrando desde su otro, lo que Groys llama el espacio de lo profano, que funciona como una fuente aparentemente inagotable de recursos susceptibles de devenir museables¹⁴. El museo-archivo de este régimen de igualdad de derechos estéticos en el que no hay diferencia entre obra mayor y obra secundaria, en el que documento y obra permanecen indistintos suscita, sin embargo, nuevas preguntas. Si la realidad no es más que «la suma de todas las cosas que aún no han sido colecciónadas»¹⁵, definida sólo como el afuera del museo-archivo a la espera de su integración en éste ¿qué realidad *material* posee —si es que posee alguna— ese arte al que la documentación acumulada en el museo-archivo hace referencia? ¿Cuál es la lógica de esa integración, la lógica generativa del museo-archivo y —por extensión— de la documentación artística? ¿Es meramente acumulativa? Y si no, ¿qué permite identificar ciertas actividades como artísticas y, por tanto, susceptibles de ser documentadas? ¿En qué consiste, por ejemplo, la «vida artística»?

Aquí Groys nos remite directamente a un viejo concepto: lo nuevo. Sólo lo que es nuevo en relación a lo ya existente en el museo-archivo es susceptible de ser integrado en éste. «Sólo lo nuevo puede ser reconocido por la *mirada entrenada en el museo* como real, presente y vivo. Si repites un arte que ya ha sido colecciónado, tu arte es calificado por el museo como mero *kitsch* y rechazado»¹⁶. De repente, nos encontramos con un

¹³ Véase Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge-Londres, MIT Press, 1996), especialmente el capítulo 5 y también la excelente reseña de Jason Gaiger, «Art After Beauty: the Retrieval of Aesthetic Judgement» (*Art History* 20:4, 1997, pp. 611-616), que problematiza el uso que hace De Duve de las teorías de Saul Kripke sobre el nombre propio.

¹⁴ Véase Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005, especialmente el capítulo 2.

¹⁵ Boris Groys, *Art Power*, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25 (cursivas mías).

Groys que nos recuerda (seguramente con voluntad polémica) al más clásico Greenberg. Pero si para Greenberg es el soporte el que establece límites y constreñimientos a la práctica artística, para Groys es el museo-archivo el que determina negativamente el arte posible. Es éste el que genera en cada artista un «comisario interior» que funciona como el *demon* de Sócrates, indicándole aquello que ya no puede hacer puesto que ya ha sido archivado. Si Greenberg investía a su heroico artista de vanguardia de una «conciencia histórica superior»¹⁷, ésta queda, con Groys, reducida a un mínimo común denominador en la aparente universalidad y consiguiente banalidad de ese archivo en el que, como en el Arca de Noé, *todo cabe por lo menos una vez*.

Es en este punto donde el argumento de Groys comienza a parecer menos convincente, puntuado como está por frecuentes contradicciones internas. En un primer momento, recurriendo a Kierkegaard, Groys especifica que lo nuevo no puede ser sólo diferente de lo ya archivado, sino que esta diferencia debe ser en sí misma nueva e irreconocible; algo más adelante, lo nuevo deja de ser una categoría temporal para (de forma característicamente postmoderna) convertirse sólo en un problema espacial, es nuevo aquello que está (aún) fuera del museo, pero sólo un poco más tarde esa diferencia más allá de la diferencia kierkegaardiana se convierte en «una diferencia no en la forma, sino en el tiempo» reducida al hecho de que aquello que es trasladado al contexto del museo-archivo ve su longevidad incrementada¹⁸. En último término, Groys sólo ofrece un argumento circular¹⁹. Lo susceptible de entrar en el museo-archivo es lo nuevo y lo nuevo, a su vez, es aquello que por virtud de haber entrado en el museo-archivo se ha diferenciado (de sí mismo) gracias a una recién adquirida longevidad.

Groys depende funcionalmente de una idea de museo que al mismo tiempo rechaza de forma explícita. Aunque «el ideal moderno de un espacio museístico universal y transparente (en cuanto que representación de

¹⁷ Véase Clement Greenberg, «Avant-garde and Kitsch» [1939], en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1 (John O'Brian, ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22.

¹⁸ Boris Groys, *Art Power*, pp. 28-30, 34 y 36.

¹⁹ Al hacerlo, se acerca también, sin pretenderlo, a una teoría institucional del arte a la George Dickie. Véase *The Art Circle*, Chicago, Chicago Spectrum Press, 1997.

la historia del arte universal) es irrealizable y puramente ideológico», reclama el museo como la sede privilegiada (incluso única) de la representación histórica²⁰. Sólo en el museo, nos dice, tenemos «la oportunidad para diferenciar entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente... los museos son los repositorios de la memoria histórica... en este sentido, sólo el museo puede servir como la sede de una comparación histórica sistemática que nos permita ver lo que verdaderamente es diferente, nuevo y contemporáneo... Si esta comparación no es posible, cualquier pretensión de diferencia e identidad estará hueca y exenta de fundamento...»²¹. Pero ninguna comparación histórica sistemática es posible en los términos que él mismo propone; para ello Groys debe introducir un *deux ex machina* que encuentra en el «comisario independiente», investido de una inefable capacidad para discernir entre lo nuevo y lo antiguo. Una capacidad que el comisario (que aquí sustituye funcionalmente al sujeto trascendental de la historia) adquiere por virtud de poseer esa sagaz «mirada entrenada en el museo». A pesar de lo pedestre de la pregunta, hay que hacerla: ¿en qué museo se entrena esta mirada? Si es en el museo contemporáneo que Groys describe, en el que las obras funcionan sólo como ilustraciones de un relato más entre una multitud de relatos curatoriales efímeros, enfrentados, parciales y en constante flujo, el entrenamiento no servirá para distinguir lo archivado de lo aún por archivar (las *air-miles*, realmente, no dan para tanto). Si debe entrenarse en ese espectral museo universalista, su existencia dependerá de la continuidad –aún cuando sólo sea ideológica– de aquello que justamente pretende reemplazar. Ahí reside el conservadurismo latente de esta postura.

Si los *cul-de-sacs* a los que regresa Groys merecen atención es porque suponen un intento particularmente sofisticado de escapar de un problema que comparte cualquier tentativa de construir esa imposible criatura: un archivo de arte. No es casual que sea en la categoría de lo nuevo donde encontramos el punto de inflexión –y de ruptura– de este intento. Desde el Romanticismo de Jena, la promesa emancipadora del arte se ha alojado precisamente ahí, en su pretendida capacidad para producir lo histórica y

20 Boris Groys, *Art Power*, p. 34.

21 *Ibidem*, p. 20.

cualitativamente nuevo, diferenciado de la mera novedad y preñado con la posibilidad de trascender las condiciones de existencia presentes.

El imperativo de lo «nuevo» acarrea entonces la esperanza de producir el futuro, de hacer que los hombres construyan su propia historia sobre la pesadilla de la tradición. Pero esta modernidad romántica, aunque preserva la forma del desarrollo dialéctico hegeliano, desecha el contexto sistemático que hace de este desarrollo una definición progresiva del absoluto²². En la medida en que pierde este horizonte, el imperativo de lo nuevo pierde también su fundamento y autoevidencia, quedando acosado permanentemente por el espectro de lo siempre-igual, cuya forma privilegiada, como explicó Walter Benjamin, es la de la mercancía²³.

Cuando la Historia se revela absurda, la batalla por la producción crítica de lo nuevo (cuyo tropo más evidente es la vanguardia) se desplaza al arte. El museo ha sido, al mismo tiempo, el terreno donde imaginar estas batallas²⁴ y donde este arte –moderno y romántico– se descubre más claramente como una invención (o una patraña)²⁵. Si el museo no puede ser más que un repositorio de promesas incumplidas, el resultado acumulado de juicios espurios emitidos en nombre del arte (de los que han dado buena

22 Véase Peter Osborne, «Modernism and Philosophy», *The Oxford Handbook on Modernism* (Peter Brooker et ál., eds., Oxford, Oxford University Press, en imprenta) para una confrontación de dos genealogías enfrentadas de lo nuevo después de Hegel, una negativa (post-hegeliana) y otra afirmativa (post-nietzscheana). Un intento de escapar el panlogicismo y excepcionalismo al que parecen condonar estas opciones se ofrece en Wesley Phillips, «History or Counter-Tradition? The System of Freedom after Walter Benjamin» (*Critical Horizons*, vol. 11, enero 2010, pp. 99-118).

23 Véase Walter Benjamin, «Central Park», en *Collected Writings*, vol. 4 (Cambridge, Belknap Press, 2006, pp. 161-199); véase también, Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Londres, Continuum, 2004, pp. 28-29) sobre la convergencia de la obra de arte y la mercancía.

24 «Toda obra de arte aspira [al ocaso del arte] cuando quiere llevar a la muerte a todas las demás... La tolerancia estética, que valora directamente las obras artísticas en su limitación sin romperla, lleva a éstas al falso ocaso, el de figurar unas al lado de otras, en el que a cada una le es negada su particular pretensión», Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998, p. 73 (cursivas mías).

25 Tal y como aseguran Paul Kristeller en «The Modern System of the Arts» (*Journal of the History of Ideas* 12, 1951, pp. 496-527 y 13, pp. 17-46) y, más recientemente, Larry Shiner en *The Invention of Art* (Chicago, University of Chicago Press, 2001) y Jean-Marie Schaeffer en *Art of the Modern Age* (New Jersey, Princeton University Press, 2000). Que esto deba causar algún tipo de escándalo es ya harina de otro costal.

cuenta la nueva museología y la crítica institucional), quizás no tenga ya sentido seguir defendiendo su existencia. Pero el arte (que efectivamente no se encarna en sus objetos) no posee otra existencia que la que otorga el ejercicio crítico y estará en todo a la altura de éste²⁶. Es por esto por lo que no es posible desvestir al arte de su promesa, suspender la crítica y mera-mente documentar su actividad. La oximorónica idea del archivo de arte se puede resolver sólo en dos direcciones. Si el archivo mantiene un interés activo, si se trata de un archivo vivo, éste apuntará hacia la terrorífica idea de la documentación total de la vida. Si el archivo está estático, si hablamos aquí de un archivo muerto, no podrá ofrecer más que el repositorio de lo que fue una ilusión ya agotada, esperando acaso su futura reavivación.

26 El sentido en el que la crítica completa el arte ha sido desarrollado por Walter Benjamin en «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán» y «Las afinidades electivas», en *Obras completas. Libro I* (Madrid, Abada, 2006).

Los textos de este libro son las transcripciones de las conferencias dictadas en las sesiones del seminario *Memorias y olvidos del archivo*: la correspondiente a 2008, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, y la de 2009, en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, MHAT, del Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, OAMC.

Estas dos primeras ediciones fueron organizadas por los mencionados CAAM y MHAT y por el Máster en Museología y Gestión Cultural de la Universidad de La Laguna. Colaboraron también el Observatorio de Prospectiva Archivística de la Universidad Carlos III de Madrid y el Centro de Documentación de Canarias y América, CEDOCAM, del OAMC.

EDITORES

Fernando Estévez González

Mariano de Santa Ana

EDICIÓN

Ricardo S. Lampreave | www.lampreave.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Nicolás García Marqué

IMPRESIÓN

Lalimprenta CG | www.laimprintacg.com

Este libro está compuesto con las tipografías Museo Slab (Jos Buivenga, 2009) y NB 45 (NeuBau, 2009).

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores

© de la edición: el Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, el Centro Atlántico de Arte Moderno, y Outer ediciones

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en parte, ni registrada, ni transmitida por un sistema de información en ninguna forma ni en ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro.

1^a edición: noviembre 2010

ISBN: 978-84-614-4738-1

Depósito Legal: V-4008-2010

