

(Hacer) explotar el archivo. La fricción entre patrimonio artístico y documental en la institución artística contemporánea

Mela Dávila Freire

Si se observa la evolución que han experimentado los museos y centros de arte no solo en nuestro contexto cultural inmediato, sino, en general, a nivel internacional, uno de los aspectos que resaltan enseguida es la creciente importancia que parece haber cobrado en los últimos años, en este ámbito, la conservación y difusión del patrimonio documental, manifiesta en acciones como el refuerzo de las estructuras de biblioteca y archivo en los museos, la creciente incorporación de documentos al patrimonio museístico, la presencia cada vez mayor de documentación no artística en las exposiciones de arte, etc. etc. Es indudable que este fenómeno no debe atribuirse a un único factor, sino a la confluencia de diversas circunstancias. Algunas de estas circunstancias pueden identificarse con relativa facilidad, como la vertiginosa escalada que han vivido los precios de las obras de arte en épocas recientes, obligando a muchas instituciones a decantarse por incorporar a sus fondos, en lugar de obras, documentación o archivos: un tipo de patrimonio que hasta fechas recientes era menos valorado, y por lo tanto más asequible, que las obras de arte originales. Otras son, quizás, menos tangibles, y por ello parecen haber desempeñado un papel menos visible en este cambio de orientación; así, el desmesurado crecimiento del turismo de masas y su consiguiente arribada en tromba a los museos de arte contemporáneo, antaño reservados a un público en teoría mucho más entendido y selecto —y, por lo tanto, también muy minoritario—, podría haber provocado cierto pánico institucional a la pérdida de categoría cultural y a la banalización, y, de rebote, un mayor deseo de reforzar aquellas vertientes de la actividad museística que la mantendrían dentro de la esfera de la alta cultura. Una de estas vertientes, la investigación científico-histórica llevada a cabo por el museo mismo o promovida por él, habría cobrado así una relevancia inédita, que conllevaría un igualmente inédito interés por parte del museo en convertirse en custodio de cualquier tipo de vestigio histórico y documental valioso para dicha investigación.

Sea como sea, el caso es que resulta indudable que el archivo, los archivos, son ahora mucho más relevantes para el arte contemporáneo que hace unas cuantas décadas. Y, sin embargo, la misión y el contenido del archivo en el contexto de la institución museística contemporánea están lejos de ser claros y unívocos.

Aunque para algunos tal indefinición puede resultar problemática, desde nuestro punto de vista constituye, por el contrario, una excelente oportunidad para actualizar la relación entre “obra” y “documento” y, por ende, el papel que desempeña el archivo en los museos, con el objetivo de (hacer) explotar el riquísimo potencial de asociación, interpretación y significado que ofrecen, cuando son considerados en su conjunto, todos los materiales que conforman el patrimonio artístico y documental de la institución artística.

Cuando se piensa simultáneamente en archivos y en arte contemporáneo, varios son los aspectos que pueden provocar, a primera vista, cierta sensación de incompatibilidad. Por un lado, ¿hasta qué punto pueden convivir y complementarse el archivo, que lleva implícita una perspectiva necesariamente *histórica*, y el arte *contemporáneo*, es decir, “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive”, y por lo tanto caracterizado por ser precisamente no histórico? ¿Cuál es el papel del archivo en el contexto del arte contemporáneo? ¿De qué

debe ocuparse, qué debe priorizar, cómo debe definir su objetivo? Y, en consecuencia, ¿cómo debe tratar el archivo la documentación —administrativa y científica— que el museo genera en el transcurso de su propia actividad?

Pero no solo eso, sino también: ¿hasta qué punto es posible acotar los márgenes del territorio que abarca el archivo, en un contexto en el que, por causas diversas, los rasgos definitorios de las categorías “obra de arte” y “documento” se han ido difuminando cada vez más, y la frontera que las separa no cesa de adelgazar? ¿Cómo puede reajustarse la relación entre los documentos del archivo y las obras de la colección, teniendo en cuenta que se trata de categorías no solamente cuestionadas, sino claramente desbaratadas por un buen número de artistas en su práctica creativa?

E igualmente —cuestión no baladí, aunque a primera vista pueda parecer superficial—: a la hora de establecer cuáles serán las vías de acceso de los visitantes/usuarios al conjunto patrimonial que custodia un museo de arte contemporáneo, ¿cómo evitar sucumbir a parámetros como el valor económico, el estado de conservación, la escasez de ejemplares o la fragilidad, que son, a menudo, resultado del azar, inconstantes en el tiempo y poco o nada sistemáticos?

Parecería que todas estas preguntas, en la práctica, pudieran resumirse en una sola: *¿dónde empieza y termina el archivo de un museo de arte contemporáneo?* La respuesta a esta cuestión debería necesariamente despejar los interrogantes anteriores y definir, al mismo tiempo, la relación entre patrimonio documental —archivo— y patrimonio artístico —colección de arte—.

Hallar esta respuesta, sin embargo, no es fácil, e implicará enzarzarse en complejas disquisiciones sobre las categorías documentales que pueden y/o deben formar parte de un archivo de arte contemporáneo, estableciendo necesariamente fronteras y límites entre ellas que acabarán por ser incómodos primero, y es posible que, a la larga, del todo impracticables. Valgan, como muestra de ello, algunos ejemplos, tomados de la experiencia cotidiana en la gestión de las colecciones documentales del Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Antes incluso de que el MACBA hubiese puesto en marcha el Centro de Estudios y Documentación (que abrió sus puertas en diciembre de 2006), ya habían entrado a formar parte del patrimonio del Museo sendos fondos documentales generados por la actividad de dos grupos de artistas que tuvieron una existencia intensa, aunque efímera, en la Barcelona de los años setenta, y que estuvieron muy vinculados entre sí, tanto por la coincidencia en ambos de algunos de sus miembros como por su actitud y objetivos. Los integrantes del Grup de Treball (1973-1975) reivindicaban con radicalidad el compromiso social y político del arte, llevando a cabo un tipo de acciones que incluían desde poner anuncios en el periódico hasta emplear los mapas urbanos como medio de protesta política, además de la realización de encuestas, la divulgación de circulares mecanografiadas, etc. El colectivo Video-Nou / Servei de Video Comunitari, activo en Barcelona entre 1977 y 1983, se dedicó a explorar los diversos campos de aplicación del vídeo —el social, el artístico, el documental, el educativo y el profesional— con una marcada voluntad de servicio público y dinamización social. Los legados artístico-documentales de ambos colectivos incluyen abundante material audiovisual, folletos, octavillas, carteles y numerosos textos mecanografiados, fotocopios o impresos, a los que difícilmente puede atribuírseles la condición de “únicos” u “originales”, puesto que fueron

concebidos con la intención explícita de ser reproducidos indefinidamente para garantizar su máxima circulación. En la gran mayoría de los casos, ni el formato, ni el soporte, ni el número (limitado o ilimitado) de ejemplares son criterios que permitan discernir cuáles son las obras y cuáles los meros documentos en estos legados; y ni siquiera resulta clara la intencionalidad artística —un criterio de último recurso que a menudo puede despejar la incógnita obra/documento—, puesto que todos estos materiales son producto de la actividad de varias personas cuya valoración, en este sentido, no es coincidente.

El legado del versátil poeta, dramaturgo y artista plástico Joan Brossa (1919-1998), que gracias a un acuerdo de depósito y colaboración con la Fundació Joan Brossa se integró en los fondos documentales del MACBA a principios de 2012, constituye un ejemplo inmejorable de otra problemática, la que plantean series de descripción clásicas en apariencia tan inequívocas, a priori, como “manuscrito” / “obra visual original” / “obra visual editada”. La biblioteca, el archivo personal y la colección de obras de arte (propias y de otros autores) de Brossa están repletos de objetos tridimensionales, poemas visuales inéditos o ya publicados, manuscritos con diferentes versiones de sus piezas de teatro, prosa y poesía, originales de carteles junto a ejemplares ya editados de dichos carteles, cartas que en ocasiones incluyen poemas visuales... todo ello, y mucho más, entrelazado por numerosísimas relaciones y reciclado de manera creativa, una y otra vez, en unos y otros formatos. A la hora de afrontar la clasificación de un conjunto de estas características, ¿debe considerarse que un poema visual es una obra de arte, y por lo tanto debe ser custodiado en la colección de arte, en tanto que un poema textual es un documento y por lo tanto pertenece al archivo? Porque, ¿está clara la diferencia entre un poema visual y un poema textual...? ¿A qué conjunto patrimonial asignar, entonces, los bocetos no definitivos de un poema visual? Dado que una parte importantísima de la producción artística y literaria de Brossa no llegó nunca a ser publicada, ¿hay forma de discernir entre *bocetos* previos de poemas visuales y *originales* de poemas no editados...?

Otro caso de difícil resolución es el de aquellos artistas que incorporan a su práctica el archivo, no solo como anclaje conceptual, sino como elemento material en sí mismo. ¿Cómo afrontar y resolver la tensión entre obra y documento en estos casos? Miralda (Terrassa, 1942) y Pedro G. Romero (Huelva, 1964), constituyen ejemplos paradigmáticos de esta situación. Los diversos elementos que con el paso de los años han ido incorporándose al *Archivo F.X.* de Pedro G. Romero, proyecto sujeto a un permanente proceso de expansión, plantean significativas (e intencionadas) dificultades de clasificación, al compartir rasgos que los dotarían de sentido en cualquiera de los tres ámbitos patrimoniales clásicos: la biblioteca, el archivo y la colección de arte. De forma semejante, el archivo personal de objetos relacionados con la comida —como elemento mundano y a la vez profundamente antropológico—, reunido por Miralda a lo largo de muchos años y numerosos viajes, mantiene unas relaciones de continuidad tan estrechas con su proyecto artístico *Food Cultura* que los límites entre uno y otro conjunto resultan difícilmente discernibles; y lo mismo sucede entre estos y otros proyectos artísticos de Miralda, como *Honeymoon Project* (1986 - ...), y *Holy Food - Santa comida* (1984), por citar tan solo dos de sus obras más conocidas.

El coleccionista francés Philippe Méaille ha logrado reunir uno de los conjuntos más completos de las obras y los documentos producidos por el colectivo Art & Language; desde 2011, este conjunto está depositado en el MACBA, constituye otra instancia en la que documentos originales, facsímiles, documentos publicados, bocetos y hasta pinturas constituyen un todo indisoluble en el que la tarea de distinguir entre “obras” y “documentos” resulta particularmente ardua.

¿Y qué decir de los archivos de fotografía? Los negativos fotográficos, ¿deben considerarse obras e integrarse en la colección de arte, o son documentos que el archivo debería custodiar?

¿Cuál es su relación con las fotografías positivadas a partir de dichos negativos? El caso del archivo del fotógrafo Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998), custodiado por el Centro de Estudios y Documentación desde 2011 y compuesto por 80.000 negativos, es paradigmático en este sentido: cuando fue traspasado al Centro de Estudios y documentación para su conservación y custodia, por deseo expreso de la familia quedaron excluidos del acuerdo los positivos fotográficos *vintage* supervisados personalmente por Xavier Miserachs, por lo que el archivo carece de fotografías en papel; sin embargo, cierto número de fotografías en papel fue adquirido por el Museo, en el momento del depósito, para su colección de arte. ¿De qué modo reflejar la inextricable relación entre algunos negativos y sus correspondientes positivos, de tal forma que resulte esclarecedora y detectable tanto desde la colección de arte como desde el propio archivo?

La necesidad de una relación permeable, abierta y fluida entre los fondos documentales y las colecciones de obra artística, que todos estos ejemplos dejan patente, se extiende al tratamiento de cualquier fondo patrimonial significativo bajo la custodia de las instituciones que se ocupan del arte contemporáneo. Tómese, por ejemplo, una actividad de tan radical importancia como es el mantenimiento del archivo de exposiciones de la propia institución museística, y al analizarlo con cierto detalle se advertirá enseguida que también este ámbito presenta un buen número de complejidades a la hora de ser estructurado en categorías documentales para proceder a su archivo. ¿Qué hacer cuando la documentación relativa a una exposición determinada conviven papeles estrictamente administrativos, como un recibo, con otros extremadamente valiosos desde el punto de vista histórico-artístico, como el boceto manuscrito esbozado por un artista para compartir sus ideas sobre el montaje de una exposición? Es necesario, por lo tanto, replantear en profundidad las implicaciones y el significado, en términos tanto teóricos como prácticos, del *archivo de exposiciones*: las exposiciones constituyen dispositivos discursivos dotado de sus propios códigos cuyas claves, a menudo, no son transparentes para el público, y tampoco se consideran objeto de análisis para la institución que las produce y presenta como parte fundamental y particularmente visible (y, al mismo tiempo, efímera) de su actividad. No es posible, por lo tanto, seguir tomando como punto de partida la idea de que la actividad del museo produce tan solo documentación administrativa que debe tratarse como un conjunto independiente, y separarse de forma definitiva del patrimonio documental de la institución.

Si algo queda claro tras evaluar estos ejemplos, y otros muchos semejantes que podrían aportarse al debate, es precisamente el difícil encaje de los conjuntos patrimoniales relativos a las prácticas artísticas contemporáneas en los sistemas de clasificación y estructuración basados en categorías clásicas, que parten de la idea de que obras de arte, documentos históricos y documentos administrativos resultan distinciones no solo válidas, sino además pertinentes y productivas. ¿Es factible, por lo tanto, dar respuesta a la pregunta que planteábamos al principio: *dónde empieza y termina el archivo de un museo de arte contemporáneo*? En nuestra opinión, el problema radica en que dicha pregunta es resultado de una perspectiva errónea, y por consiguiente no resulta útil para aportar soluciones a situaciones complejas como las que se han descrito.

Dicho de otro modo: si esta pregunta no arroja respuestas útiles, entonces será necesario sustituirla por otra. Porque la problemática que supone emprender la clasificación, descripción y visualización de fondos documentales y artísticos relativos al arte contemporáneo exige planteamientos y puntos de partida novedosos si aspira a reflejar la compleja red de relaciones

que otorgarán sentido a los variados elementos —sean obras, sean documentos de cualquier carácter— que componen dichos fondos. Ello implica, a la hora de conservar y clasificar el patrimonio artístico y documental contemporáneo —en términos prácticos: a la hora de registrarlo en una base de datos—, una labor previa de análisis y conceptualización que aspire a lograr resultados de mayor riqueza relacional que los que ofrecen los meros repositorios de materiales, artísticos por un lado y documentales por otro, ordenados en bases de datos independientes y no comunicadas. Idealmente, el método de clasificación adoptado debería integrar elementos de descripción tradicionales con flujos de relaciones entre los diversos elementos, además de reflejar la ambivalencia de los diversos materiales que describe (obras de arte con un marcado carácter documental, documentos históricos de valor artístico, documentos administrativos históricamente relevantes...). Y, sobre todo, debería permitir consultas combinadas a partir de los diversos fondos y conjuntos, ofreciendo a sus usuarios —tanto los internos como los externos— resultados mucho más ricos y sugerentes, sacando el máximo partido, si es necesario, a los interesantes recursos de visualización que ya usan, en la práctica, numerosas bases de datos.

Es evidente que esto es más sencillo de proponer que de llevar a la práctica. La mayor dificultad no radica, sin embargo, en disponer de las herramientas electrónicas o de los recursos humanos necesarios para ello, sino en tener la oportunidad —y aprovecharla— de replantear de arriba abajo, antes de lanzarse a registrar, catalogar y describir, los compartimentos estancos a partir de los cuales se construye todavía la estructura orgánica de las colecciones patrimoniales del museo.