

Archivos de arte y artes de archivo. Una introducción

Henar Rivière

El archivo es siempre una vuelta a empezar. Es ese lugar, centralizado o disperso, al que las investigadoras y los investigadores vuelven para reescribir las historias del arte, reformular sus preguntas y reinventar sus enfoques. Es también esa figura de pensamiento que tantas y tantos artistas contemporáneos hacen y deshacen con su trabajo.

«El archivo ha ardido», dice Knut Ebeling en un texto traducido por primera vez para el presente volumen. El archivo ha ardido, pero no hay que confiarse porque sus ascuas están lejos de apagarse: el fuego puede volverse a avivar en cualquier momento. «Las cenizas del archivo», continúa Ebeling, se han dispersado por todas partes, como «polvo de realidad» llevado por el viento, y hay muchas fuerzas ajenas soplando sobre ellas a favor de sus propios intereses. El archivo es un territorio de certidumbres indisputables siempre en disputa. «Lo sabemos; no hay un sentido único en las cosas del pasado y el archivo guarda dentro de sí esta lección», afirma Arlette Farge, quien recuerda que «ningún documento tiene sentido en sí mismo» y que aquel que se le confiera, dependerá en buena medida del «propio sistema de valores y de normas» de quien lo interprete¹.

Espacio de posibilidades, por lo tanto, el archivo tiene el codiciado potencial simbólico de rescatar lo olvidado y lo silenciado, de revisar lo narrado y reinterpretar lo sabido para construir nuevos futuros e imaginarios.

El presente volumen de *Anales de Historia del Arte* se ocupa de la inagotable cuestión del arte y el archivo en la infinidad de combinaciones que pueden establecerse entre ambos términos –«archivos de arte» y «artes de archivo», como apunta el título de esta introducción, son solo dos de sus posibles relaciones sintácticas–. Los cerca de veinte escritos aquí reunidos en dos secciones (Tribuna de invitados y Foro, a los que se suman las nueve reseñas) ofrecen un amplio abanico de aproximaciones desde diferentes épocas, culturas, metodologías y enfoques, que van desde los archivos del poder nobiliario medieval y moderno europeo, hasta los archivos vivos y *activos* del arte actual, pasando por la memoria de culturas orales.

A continuación, se ofrece un recorrido por el índice y los contenidos de este volumen, a través del cual se irán tirando algunas de las líneas maestras que ordenan y conectan unas aportaciones con otras, y que a su vez constituyen ideas/fuerzas que tensionan el campo en disputa del archivo.

En la Tribuna de invitados se propone una traducción de las primeras páginas de un importante ensayo del filósofo, teórico de los medios y crítico de arte alemán

¹ Farge, A. (1991). *La atracción del archivo* (A. Montero Bosch, trad.). Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució valenciana d'estudis e investigació. (Original en francés, 1989), 73 y 74.

Knut Ebeling titulado «Las cenizas del archivo». El texto completo está publicado en alemán, junto a otro de Georges Didi-Huberman, en el libro *Das Archiv brennt [El archivo arde]* (2007), y ofrece un fértil contrapunto a las teorías mucho más difundidas en lengua española de Didi-Huberman y otros pensadores franceses del archivo. El propio perfil de Ebeling como teórico de los medios apunta a la originalidad de su enfoque, que se completa con la atención que le presta en sus reflexiones al conocimiento arqueológico y epigráfico. Gracias a ello, y a los destellos de su prosa poética, el fragmento que se ofrece aquí en la que es su primera traducción –al castellano y cualquier otra lengua– resulta especialmente iluminador con respecto a la actualidad candente del archivo, cuyos «dos cuerpos» (el archivo como concepto y el archivo como institución) atraviesan el pensamiento, la investigación y la práctica histórico-artísticas contemporáneas.

El siguiente invitado con el que este volumen tiene el honor de contar es el artista español Pedro G. Romero, de la mano de la historiadora y crítica de arte Aurora Fernández Polanco. En la generosa conversación sobre «Montajes y paradojas» que mantienen ex profeso para esta ocasión, Fernández Polanco recuerda que su interlocutor, que ha sido objeto de una muestra antológica en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en 2021-2022, «no es solamente uno de los artistas más significativos en las relaciones que el arte contemporáneo ha mantenido con el archivo. Él mismo es un archivo vivo y agitado». Desde la complicidad de quienes pertenecen a una comunidad de «lectores de un mismo libro» o libros (Aby Warburg, Walter Benjamin, Didi-Huberman, pero también Isabel de Naverán, Catherine Malabou o Alice Becker Ho entre otras), este artista y esta historiadora del arte funden y confunden sus papeles, poniendo en práctica el pensamiento, y en pensamiento la práctica del archivo, como forma de «escapar, precisamente, a la lógica dominante del archivo».

En cuanto a la sección del Foro, cuenta con diecisiete aportaciones que cubren un abanico temporal extendido desde la memoria del pueblo Mapuche y el siglo XV europeo hasta la actualidad. Antes de proceder a tirar las prometidas líneas maestras que ordenan, conectan y atraviesan estos artículos, conviene sin embargo hacer un breve apunte general sobre los perfiles de sus autoras y autores.

Este número de una revista de investigación consagrada a los estudios de la historia del arte está escrito, como era de esperar, por personas que trabajan desde enfoques y metodologías propias de dicha disciplina que, sin embargo, en su apertura, no solo incluye también a especialistas en patrimonio y restauración (Clara Moura Soares) o museología y arqueología (Chiara Cecalupo) sino, además, y en conexión directa con la temática de este volumen, a investigadoras en ciencias de la documentación (Marta Vírveda Bravo) y la archivística (Sergio Gavilán Escario), así como a perfiles hibridados en mayor o menor grado entre la práctica artística y la historia del arte (Eirini Grigoriadou, Sanskriti Chattopadhyay, Arash Dehghani o Luis Urquieta Robles, por citar solo a los que se definen como artistas, sin perjuicio de que en algunos casos, como el de Grigoriadou, estén en posesión de doctorados en historia del arte). Significativamente, estos últimos perfiles, sumados a los de otros doctores con raíces en las bellas artes (Pablo Santa Olalla y José Luis Panea), centran sus intereses en el arte de las últimas décadas, lo cual evidencia hasta qué punto la cuestión del archivo sigue estando candente en el pensamiento artístico contemporáneo. Por lo demás, cabe resaltar que prácticamente la mitad de las autoras y autores son internacionales, si es que esta distinción tiene aún sentido: en inglés escriben –además de la investigadora española Irene López Arnaiz desde el CSIC–, Dehghani y Chat-

topadhyay respectivamente desde la Universidad de Lille (Francia) y la de Gothenburg (Suecia), Moura Soares desde la Universidad de Lisboa (Portugal) y Michel Hardy-Vallée desde la Concordia University (Canadá), mientras que en castellano lo hacen Sureya Alejandra Hernández del Villar desde la Universidad Nacional Autónoma de México, así como las ya citadas Cecalupo, Grigoriadou y el mencionado Urquieta Robles, de procedencia respectivamente italiana, griega y chilena, aunque actualmente ubicados en universidad españolas.

Entrando ya en materia, de la infinidad de nexos e itinerarios que pueden establecerse entre las contribuciones a este número de *Anales de Historia del Arte*, un posible comienzo está en el propio establecimiento de archivos. Es bien sabido que el hallazgo de nuevos documentos o la relectura de los ya conocidos puede cambiar, y en efecto cambia de formas a veces extraordinarias, las interpretaciones y los consiguientes relatos considerados canónicos en un momento determinado. Tan bien sabido es, y tan codiciado, que de hecho ya no solo se busca manipular el material de archivo con esa receptividad inquisitoria que permite, con un poco de suerte, fabricar «un nuevo objeto», construir «una forma diferente de saber» y escribir, en definitiva, «un nuevo “archivo”»². Es frecuente, en los últimos tiempos, que el sentido metafórico de la palabra «archivo» de esta cita de Arlette Farge le abra paso a un sentido literal, del que dan buena cuenta los dos artículos con los que arranca el Foro de este volumen. En el primero, titulado «Del legado vanguardista a la proyección multimedia. L'Archivio del '900 del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto», Juan Agustín Mancebo Roca ofrece un pormenorizado recorrido a través de la creación de ese archivo de archivos que constituye L'Archivio del '900 en el Mart Rovereto (Italia). Con su germen en la donación del fondo artístico y documental de Fortunato Depero a la ciudad de Rovereto en 1957, comenzó un progresivo proceso de adquisición de archivos personales de artistas, arquitectos y otras personalidades vinculadas al futurismo y a la cultura artística del siglo XX italiano, que hizo de L'Archivio del '900 al mismo tiempo el «corazón» y el «cerebro» del Mart, como subraya el autor. Su estudio proporciona así un ejemplo emblemático de cómo ya no solo la manipulación de documentos, sino la propia «manipulación» –reunión, catalogación y gestión– de archivos permite escribir otros archivos; que son nuevos, porque son más grandes y favorecen la navegación de un fondo a otro, pero también y, sobre todo, porque su creación tiene lugar en conexión orgánica (corazón y cerebro) con procesos de recuperación histórica –del futurismo, tras su descuido por razones políticas después de la Segunda Guerra Mundial, o de mujeres centrales en el arte italiano del siglo XX como la crítica de arte Margherita Grassini Sarfatti, «eclipsada por su relación con Benito Mussolini»– a través de exposiciones, publicaciones y la digitalización y volcado en red de sus colecciones. Por su parte, el segundo artículo del Foro se ocupa de la creación de archivos que dan voz a quienes nunca antes la tuvieron: colectivos desfavorecidos, «perdedores» de la historia y, por lo tanto, grandes ausentes de sus relatos. En concreto, Luis Urquieta Robles se ocupa de la «Memoria oral del pueblo Mapuche en la reforma agraria y la dictadura. Aplicación del archivo en el proyecto *Dungun*, instalación sonora interactiva», donde propone una intervención artística basada en el archivo custodiado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile. Este caso es ejemplar respecto a la dimensión política que estimula la fiebre archivística que atraviesa nuestra época, y

² Farge (1991), op. cit., 51.

plantea las paradojas inherentes a la necesidad de registrar —en esta ocasión mediante la grabación audiovisual de entrevistas a individuos del pueblo Mapuche— una cultura eminentemente oral para evitar la desaparición de su lengua y su memoria. Porque son precisamente las terribles consecuencias del desprecio que la civilización occidental, basada en la escritura y el archivo tecnológico —en el sentido amplio de Boris Groys—, ha profesado secularmente hacia las culturas orales, lo que ha llevado a estas últimas al borde de la aniquilación. En este sentido, no deja de ser llamativo el hecho de que resulte imprescindible pasarlas por el tamiz del archivo occidental —es decir, de la escritura, bien sea audiovisual— para que su centenaria resistencia, que hoy continúa frente a la industria maderera, tenga alguna opción de ser escuchada.

A continuación, siguen tres aportaciones que evidencian la positividad del archivo y su capacidad, no solo para contar historias y volverlas a contar de nuevo, parafraseando a Ebeling, sino para perfilar nuevos campos de investigación, por un lado, y enriquecer y complejizar los relatos positivistas matizando sus llenos con sus vacíos, por otro lado. Como ejemplo de los vaciados histórico-artísticos del pasado que permite hacer el archivo encontramos «El mecenazgo de don Íñigo López de Mendoza, V marqués de Mondéjar, en la Alhambra de Granada, a través de la documentación de archivo», donde Esther Galera Mendoza demuestra la abundante información que puede extraerse de documentos como los inventarios de bienes. Respecto al mapeo de nuevos territorios para la investigación, en «Reelaborando tipologías de archivo desde la creación artística: los itinerarios conceptuales de ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España», José Luis Panea ofrece un análisis detallado de ARES, plataforma en línea desde 2016 dedicada a las prácticas artísticas audiovisuales en el arte español, a partir de cuyo aparato crítico de catalogación él propone una serie de itinerarios articulados en subsecciones. Con ello, cartografía conceptualmente un ámbito de estudio «que, hasta este momento, tan solo había sido explorado en España de una manera más genealógica y exclusivamente historiográfica». Finalmente, el artículo «Memorias archivadas. La historia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios a través de sus archivos», de Sureya Alejandra Hernández del Villar, alude a esos lapsos de intención y sentido que se abren tantas veces «entre lo dicho y lo hecho», recordando así que tan importante es escuchar lo que el archivo dice como aquello que calla, si es que no se quiere encallar en un suma y sigue celebratorio de datos. Esta distancia comparada y crítica con el archivo, y la escucha de sus silencios, resulta tanto más necesaria cuando, como en el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) —o en el de gran parte de los fondos del arriba citado Archivo del '900 italiano—, los acervos documentales conservados proceden de los propios artistas implicados. Ello supone, en palabras de Hernández del Villar, que «representan memorias seleccionadas» desde una mirada que se posiciona a sí misma como central y protagonista en proyectos colectivos como la LEAR.

Un apartado que no puede faltar en una publicación dedicada a «Arte y archivo» es la relativa al archivo como instrumento y expresión de poder. Esta cuestión se manifiesta por oposición en muchas de las aportaciones aquí incluidas a través de la voluntad de resistencia y subversión característica de las prácticas artístico-archivísticas contemporáneas —como en el ejemplo visto sobre la historia mapuche y toda otra serie de propuestas que se comentarán más adelante—. Antes de recalar en ellas es fundamental, sin embargo, observar la cuestión en su origen, es decir, en los centros mismos del poder de la cultura europea. Marta Vírseda Bravo y Raúl Romero

Medina ofrecen sendos estudios relativos a archivos del poder nobiliario. Centrados en diferentes épocas y familias, ambos evidencian que el concepto mismo de «linaje» se basa en la construcción de memoria, «una memoria escrita vehiculada a través de documentos conservados, destruidos o manipulados», que invita a reflexionar sobre «la conexión entre lo escrito y el poder en distintas manifestaciones», como expone Vírveda Bravo. En su artículo «Del archivo al documento y vuelta a empezar. La cultura de lo escrito en el Hospital de la Vera Cruz en Medina de Pomar», la autora se suma al «giro estructural de los estudios medievales y modernos» (Cristina Jular), acercándose al archivo no ya en busca del *qué* –los datos contenidos en los documentos–, sino del *cómo* –en su caso, el «aparato codicológico-artístico» de los textos estudiados–. La noción tradicional de «documento» como repositorio pasivo de información queda así desbordada y reemplazada por la de «artefacto cultural» como agente activo de transformación cultural, cuyo análisis remite «al lugar social de su producción, usos y circulación». En sintonía con esta visión desbordada del documento, Romero Medina propone una lectura integrada y holística «entre archivos, bibliotecas y documentos artísticos» –en su caso, láminas grabadas–, a través del estudio de «La biblioteca y el archivo de los duques de Medinaceli en Madrid: una institución histórico-cultural entre el centralismo borbónico y el liberalismo español (siglos XVIII-XIX)». Tal y como indica su título, esta investigación pone en evidencia cómo la formación de dicha institución respondió a un movimiento de índole geopolítica primero –centralización de un patrimonio documental, bibliográfico y artístico previamente diseminado en los estados territoriales de la familia– y sociopolítica después –apertura al público para responder al «cambio de valores que se gesta en las últimas décadas del siglo XVIII en España y que implicó enérgicas críticas a la nobleza»–.

Como contrapunto a la cuestión de los archivos del poder nobiliario puede leerse «*Reflejos oscuros: el siniestro rostro de los archivos en Black Mirror*», en un salto más radical en lo conceptual que en lo cronológico; a fin de cuentas, el lapso de tiempo que separa a los dos artículos anteriores es similar e, incluso, algo mayor al que media entre el segundo de ellos y éste. En él, Sergio Gavilán Escario aborda los imaginarios del archivo que recorren el género de la ciencia ficción, centrándose en dos capítulos de la serie *Black Mirror*; donde las modernas tecnologías de procesamiento y registro de datos –inseparables de las de la comunicación– alimentan mundos distópicos. No es difícil reconocer en ellos los «reflejos oscuros» de una actualidad en la que el registro inmediato y constante de, virtualmente, la vida entera, aboca, de forma paradójica, a una desposesión de la memoria de los sujetos tanto individuales como colectivos, y a la redistribución de lo que apenas llegaron a ser recuerdos en dirección a difusos pero implacables mecanismos de control.

Frente a esta ubicuidad distópica del archivo contemporáneo, el siglo XIX establece, en su afán historicista, una suerte de juego especular o *mise en abyme* entre original y copia, obra y documento, que puede apreciarse en los textos de Chiara Cecalupo y Clara Moura Soares. La primera da cuenta de una modalidad museográfica fascinante y, tan efímera, que hoy se conoce «casi exclusivamente gracias a la documentación archivística». Se trata de la reproducción de catacumbas cristianas en salas de museos europeos, moda ilustrativa de una forma de recepción de la antigüedad basada en la cultura de la copia. «Los calcos, las copias dibujadas y más tarde (...) las fotografías, se convirtieron en las tres formas absolutamente complementarias de registrar las obras arqueológicas con fines de documentación, conservación y

exposición, adquiriendo con el tiempo un valor científico como sustituto de la pieza original», explica Cecalupo en «Catacumbas en museos: archivos documentales y fotográficos para la historia de la museografía». Esta mirada decimonónica que ve en la obra «original» histórica un documento y hace de su copia un «original», se manifiesta también en la restauración de uno de los monumentos góticos más importantes de Portugal, del que se ocupa Moura Soares en «The Archival Sources of the Batalha Monastery (Portugal): Unique Collections for the Study of the Monument's Restoration Work in the 19th Century». Este caso de estudio es sobresaliente para la historia de la restauración gracias a la colección documental «sin precedentes» que se conserva de su proceso de realización, la cual permite comprender las dinámicas de trabajo y, sobre todo, la metodología seguida. Esta última, a su vez, revela el uso de fuentes históricas —gráficas, bibliográficas y documentales— para la toma de decisiones en la restauración: un archivo dentro de un archivo, que permite entender el monasterio de Batalha desde una perspectiva diacrónica y, al mismo tiempo, evaluar desde la actualidad los paradigmas de restauración de entonces.

Los planteamientos historicistas decimonónicos resuenan también en las dos siguientes aportaciones al Foro, centradas ya en la primera mitad del siglo XX. Ambas abren, a su vez, otra de las vetas fundamentales que atraviesan la relación entre arte y archivo, a saber: la del papel jugado por el segundo de estos términos en los procesos creativos. En la estela de la cultura de la copia, pero en un deslizamiento que lo aleja de la literalidad filológica de los dos ejemplos anteriores, se sitúa «El archivo de los Talleres de Arte de Félix Granda y su aplicación al proceso creativo». Emilia González Martín del Río se sumerge aquí en los ingentes fondos de estampas, planos, dibujos y fotografías reunidos por esta importante empresa de artes decorativas de Madrid. Lo hace, como suele ocurrir con la investigación en archivos, con una intención analítica muy diferente a la que motivó en un principio su creación, que fue ante todo la de reunir un repertorio de motivos ornamentales tomados de la historia del arte occidental —desde el románico y el arte islámico hasta el siglo XX— para usarlos de fuente de inspiración en el diseño y la fabricación de nuevas piezas. También las pesquisas de Irene López Arnaiz abundan en la importancia de las fuentes históricas en la creación artística, pero su caso de estudio es una bailarina y coreógrafa mestiza activa en París, Nyota Inyoka, lo que introduce otros parámetros de debate: por un lado, los del «exotismo» y la construcción de identidad y, por otro, los propios de las artes performativas, es decir, el cuerpo y el carácter efímero de la «obra». En este sentido, «Living Archive. Nyota Inyoka's Archive: Traces of the Ephemeral and Ancient Dances Reenactment» saca a la luz, mediante una inmersión en el archivo personal de Inyoka, su estudio y apropiación de modelos históricos relacionados con «culturas de la antigüedad no-europea» —principalmente de Egipto y del sur y sudeste de Asia—, y su «reinención o (re) creación» de los mismos a través de danzas que López Arnaiz propone entender, más allá de las nociones de «reconstrucción» o «restitución» histórica, como auténticos «reenactments» *avant la lettre*. La teoría posmoderna del *reenactment*, empleada aquí asincrónicamente, le confiere al archivo «una dimensión corporal» —gestual, emocional—, que enlaza potentemente con una imagen traída por Aurora Fernández Polanco a la Tribuna de invitados de este mismo volumen, citando a Isabel de Naverán, a propósito del repentino fallecimiento de la bailarina y coreógrafa española La Argentina al conocer la noticia del alzamiento franquista: «Síncope de la historia que se manifiesta en el cuerpo de quien baila (...), porque quien baila no solo baila su cuerpo, sino que encarna una corporalidad colectiva».

Como puente entre las dos investigaciones apenas comentadas y el último bloque de artículos del Foro se encuentra «Thinking Onto the Box: The Photographer's Archive as Instrument». Michel Hardy-Vallée estudia aquí el archivo como «un artefacto», el espacio físico donde, en su pensar/hacer, el artista y sus asistentes ejecutan toda una serie de acciones que se corresponden con decisiones editoriales —«marcar, ordenar, seleccionar»— y que configuran el proceso mismo de creación artística. La diferencia fundamental entre este artículo y los dos anteriores reside en que el archivo en cuestión no es de índole historicista: se trata del archivo generado por la propia obra del artista, el fotógrafo canadiense John Max. Un archivo fotográfico —asunto central en el pensamiento contemporáneo del archivo, como se verá más adelante—, que se relaciona por tanto de forma orgánica con la obra que lo origina y de la que, a su vez, ella misma emana. Ahora bien, en esta íntima relación, la distinción entre uno y otra, archivo y obra, se mantiene aún nítida.

No es así en las prácticas artísticas que presentan los cuatro últimos artículos del volumen. En ellas, distintos artistas activos desde el último tercio del siglo XX hacen obras de arte que son archivos, y archivos que son obras de arte. En este sentido, se les puede aplicar a todos el calificativo que Anna María Guasch toma prestado de Deleuze a propósito de Foucault en «El artista como *le nouvel archiviste*: archivo, historia y contemporaneidad». Este texto, que remite a la ya clásica monografía de la autora *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), toma como punto de partida el pensamiento postestructuralista para recorrer una selección de propuestas de artistas como Antoni Muntadas, Hans Peter Feldmann, Alfredo Jaar, Francesc Abad y Stefanos Tsivopoulos, que ofrecen un buen elenco de las inquietudes distópicas que desde los años noventa se materializan en la omnipresencia, metafórica y real, del archivo. Un archivo que, vinculado como está directamente a las tecnologías de la información, es eminentemente visual y plantea cuestiones relativas a la vigilancia y la censura, la cobertura o la no-cobertura mediática de masacres y guerras, el recuerdo y/o el olvido de acontecimientos históricos traumáticos y, en definitiva, la memoria colectiva como espacio de controversia.

Desde este tipo de planteamientos, la reflexión sobre «Arte y archivo» adquiere un cáliz de crítica y resistencia política que resulta especialmente urgente en tiempos y territorios atravesados por conflictos armados e inestabilidad política. De ellos se ocupan los artículos de Eirini Grigoriadou por un lado, y Arash Dehghani y Sanskriti Chattopadhyay por el otro, ambos planteando además la cuestión en relación directa con la imagen fotográfica. Como explica Grigoriadou en «Enterrar los archivos. El paisaje entrópico de la preservación en el *Time Capsule*, Kassel de Akram Zaatari», en el pensamiento posmoderno la fotografía se ha visto a menudo hermanada con el archivo, en el momento en que «guarda como vida la cosa, pero matándola» (Jean-François Lyotard). Capturar el instante, como quien dice, se hace necesario en momentos de conflicto que amenazan con barrer la vida de la gente común, arrasar sus recuerdos y llevarse con ellos por delante lo que Arlette Farge llama la «relación de la historia con lo real», tan frágil ante las sombras negacionistas del horror³. Sin embargo, una vez capturado el instante ¿debe permanecer para siempre cautivo? Esto es lo que se pregunta el artista libanés Akram Zaatari y su respuesta es que, pasado el fragor de la batalla, hay que inventar formas de devolver a la vida las imágenes embalsamadas en el archivo. Zaatari trabaja con un caso concreto: el archivo fotográfico

³ Farge pone aquí el ejemplo del negacionismo del Holocausto. *Ibid.*, 76

creado por la Abab Image Foundation (AIF), de la que él mismo fue co-fundador junto a otros artistas libaneses en la posguerra de la guerra civil libanesa en 1997. «Frente al desorden y la violencia de la guerra, de la censura o exclusión de memorias por el discurso oficial del archivo», explica Grigoriadou, estos artistas sintieron la necesidad de erigirse en historiadores, coleccionistas, archivistas y arqueólogos. Sin embargo, pasado el tiempo, Zaatari consideró que había que volver a abrir el archivo, desenterrar la inerte cápsula del tiempo que preservaba su acervo, y «devolver las imágenes al contexto de su biografía social o de su historia oral». Esta vuelta a la circulación de las imágenes es precisamente el eje que vertebra las reflexiones de Dehghani y Chattopadhyay en «Archive in Flux: A Diffused Narrative of Material and Geo-History». Su apuesta descentralizadora invierte aquel proceso de centralización que se comentó más arriba a propósito de los archivos del poder nobiliario, y reivindica la dispersión geográfica del archivo en términos poscoloniales: «the failure to archive is perceived as the consequence of being in a state that is not-yet-modern. But, what if (...) it redefines the relationship between archives and spaces? What if it intertwines materials of archives with spatial (produced) geopolitics?».

Finalmente, cierra el Foro una aportación de Pablo Santa Olalla Moya sobre «ARXIU/AM: un archivo vivo y que investiga». Organizado «en torno a los materiales generados por el artista Antoni Muntadas», ARXIU/AM es una «asociación-archivo» que va más allá tanto de la dimensión puramente material del archivo, como del propio Muntadas como sujeto creativo. Parte de la idea de que un archivo no es un mero repositorio de documentos inertes, sino un espacio de comunicación que activa proyectos, entendidos como procesos colectivos y basados en la investigación. Ofrece con ello una apuesta afirmativa, sobre la base de «un constante cuestionamiento sobre la propia noción de archivo». Como constata Santa Olalla, en la época del ca-pitalismo «de plataformas» o «arcóntico», no se confía ya «en la institución-archivo como un contenedor neutral que ordena datos empíricos». Por ello, ARXIU/AM abre la creación de sentido a una pluralidad de posibles lecturas, «a (re)elaboraciones y apropiaciones», desde la convicción de que «investigar sin descanso [es] la única vía para mantener y mejorar una cultura contemporánea crítica, consciente y contextualizada».

Con esta esperanza compartida, se cierra el Foro de este número de *Anales de Historia del Arte* y se abre la sección de Reseñas, que incluye dos obras directamente vinculadas a la cuestión candente del archivo. El libro elocuentemente titulado «Re-vuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con *Vuestra merced en la memoria*», de David García López, evidencia la importancia que jugó el archivo en «la profunda renovación crítica» impulsada por la Ilustración con respecto a la disciplina de la historia en general y al «pasado artístico español» en particular, como explica Daniel Crespo Delgado. En el proceso de modernización de la historia del arte español, los archivos y sus documentos fueron clave como fuentes fidedignas de datos que permitían depurar «de falsedades y tradiciones mal comprobadas» los viejos relatos hasta entonces canónicos. Llama la atención, desde la perspectiva actual, que los eruditos dedicados a esta tarea, como José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez, en quienes se centra este estudio, sufrieran limitaciones a la hora de consultar los archivos y establecieran, para paliarlas, redes de colaboración que les permitían tener a otros eruditos y artistas revolviendo por ellos el polvo de los archivos y recopilando la información pacientemente, sin cámaras fotográficas ni escáneres. En este sentido, se pueden traer de nuevo a colación las palabras de Farge que, ya avanzado

el siglo XX, sigue sosteniendo que la «atracción del archivo pasa por ese gesto artesano, lento y poco rentable, durante el cual se copian los textos, trozo tras trozo, sin transformar su forma, ni su ortografía, ni siquiera la puntuación»⁴.

Frente a este modo erudito de usar el archivo y estar en él, nos encontramos con otros que proliferaron siglos después, en tiempos de la Guerra Fría, en diversos países de la Europa centro-oriental. De esta cuestión se ocupa el libro colectivo *What will be already exists. Temporalities of Cold War Archives in East-Central Europe and Beyond*, editado en Budapest pero publicado en Bielefeld (Alemania), que da buena cuenta de «la enorme necesidad que se sintió por archivar a lo largo de la segunda mitad del siglo XX» en esas latitudes, como certeramente señala Iñaki Estella. Una necesidad que, según demuestra esta publicación, fue diferente en cada estado, pero en todos los casos enlaza, de una manera u otra, con la eterna y compleja cuestión de las relaciones entre arte y poder (un asunto sobre el que la reseña de *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989* ofrece un interesante contrapunto). Se trata aquí de archivos de artistas o de archivos como prácticas artísticas, que operan en la tensión entre *archivofilia* y *archivofobia* señalada en su aportación al volumen por Sven Spieker; archivos, que no son tanto lugares *a donde* ir a buscar el pasado, como hicieran los eruditos ilustrados, sino *desde donde* dar vida y forma al presente. Un presente que el propio archivo, antes de archivar, genera, conforme a la noción de «archivo activo» acuñada por el artista húngaro György Galántai, quien la puso en práctica a través del Artpool Art Research Center de Budapest⁵. Es desde esta institución archivística, inicialmente «ficticia» y hoy «oficialmente» sancionada con su incorporación al Museo de Bellas Artes de la ciudad, de donde surge este estudio coral y plural del archivo.

Las restantes reseñas se ocupan de libros y cuestiones variadas que, no por azar, enlazan con algunas de las líneas de fuerza trazadas en esta introducción. Javier Arnaldo y Romina Casile presentan sendas obras recién salidas de imprenta que, a primera vista, poco tienen que ver una con otra y que, sin embargo, conectan con las cuestiones de la materialidad y la corporeización del archivo. «La huella corporal de una psique fabril», escribe Arnaldo, «es el asunto que se despliega con maestría y generosidad» en *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental*, obra póstuma de Carmen Bernárdez con Jesusa Vega. Este manual, «que estaba pendiente de ser escrito», conforma según Arnaldo una verdadera historia del arte relatada desde «los materiales, la técnica y el oficio práctico», enfoque que en última instancia revela «la impronta del cuerpo humano» en las obras de arte «o, mejor dicho», en los artefactos culturales que la humanidad «pone al servicio de su imaginario». Por su parte, Romina Casile muestra cómo Ixiar Rozas, escritora, investigadora y docente, le pone cuerpo –su propio cuerpo– a la escritura, haciendo *Sonar la voz*. Con el artefacto que conforman sus *9 ensayos y 9 partituras*, Rozas nos sitúa, a través de la palabra escrita, «en la boca, la lengua, la saliva, la garganta» y «la respiración», desplegando una escritura tan corporal como teórica. Ambos extremos –pensamiento y cuerpo– no son aquí ya en verdad tal cosa: la escritura de Rozas no es soporte pasivo del logos, sino

⁴ Ibid., 18.

⁵ Véase a este respecto: Rivière, H. (en prensa). El «archivo activo» como institución viva. La redefinición de la práctica archivística desde el activismo *underground*. En J. Arnaldo (Ed.), *Coordenadas culturales en la museología del presente: En torno a cinco neologismos*. Madrid: Museo del Prado.

membrana porosa de encuentro entre el adentro y ese afuera que desde Foucault (des)centra el pensamiento del archivo.

Por último, nos encontramos en este volumen con trabajos dedicados al Colegio de San Gregorio de Valladolid (Diana Olivares) o al fascinante género literario de los almanaques del siglo XVIII (Joaquín Álvarez Barrientos), a los libros de ingeniería civil escritos en España desde el Renacimiento a las Luces (Daniel Crespo Delgado, comp.) y al devenir del conjunto de obras de Goya conocidas como los álbumes a lo largo de los siglos XIX y primeras décadas del XX (José Manuel de la Mano). Se trata en los cuatro casos de artefactos culturales sobre los que las autoras y autores vuelven para aportar nuevas fuentes documentales, sean escritas u orales, así como lecturas renovadas y/o ampliadas que, en general, tienen la virtud de reactivar los «sueños e ingenios» (Daniel Crespo Delgado), los imaginarios, idearios y modos de vida que laten en las imágenes y palabras, en las formas y transformaciones de dichos artefactos. Estas investigaciones en la historia del arte y la cultura conectan así directamente con la cuestión del archivo como «uno de los lugares», a la vez institución y metáfora, «a partir de los que pueden reorganizarse las construcciones simbólicas e intelectuales del pasado»⁶ y, con ellas, del presente y sus posibles futuros.

⁶ Farge (1991), *op. cit.*, 75.