

Emese Kürti y Zsuzsa László (Eds.), *What will be already exists. Temporalities of Cold War Archives in East-Central Europe and Beyond*. Bielefeld: Transcript, 2021, 196 pp.

Iñaki Estella

La imagen de la multitud invadiendo los archivos de la Stasi para evitar la destrucción de los documentos mientras el Muro de Berlín desaparecía es poderosa al revelar la centralidad que los archivos tuvieron en la Europa centrorientales durante la Guerra Fría. Aun así, a medida que se ha desplegado el *boom* de los estudios sobre el arte de la segunda mitad de siglo en los países satélites de la URSS –ese *otro no tan otro* del que hablaba Piotr Piotrowski– se ha ido progresivamente desdibujando la idea de una Europa Centro/Oriental en la que dominaba la homogeneidad. Las diferencias de cada estado, las particulares formas de arte oficial y de políticas culturales, hacen que el concepto «Europa Central-Oriental» se vuelva cada vez más complejo, impidiendo su totalización. *What will be already exists* contribuye a enriquecer este debate entre archivos, arte contemporáneo y Europa Central y Oriental de un modo que permite apreciar las diferencias, evitando la redundancia del trazo grueso.

El libro es resultado de un seminario, «Artpool 40—Archivos activos y redes artísticas», organizado por Artpool Art Research Center en el Museo de Bellas Artes de Budapest en febrero de 2020. Como comentan Roddy Hunter y Judit Bodor en el capítulo de cierre, desde 1979 Artpool, formado por György Galántai y Júlia Klaniczay, ha trabajado para establecer una institución paralela dedicada al estudio del arte reciente en Hungría, Europa Oriental y más allá. Para ello, han elaborado una red de contactos que ha sido esencial en el estudio de colectivos e individuos, convirtiéndose en una auténtica referencia global. El concepto «archivo activo» que ha emanado de Artpool –un archivo que no sólo colecta sino que produce lo que archiva–, ha sido de excepcional relevancia en el debate contemporáneo. En 2015, además, Artpool ha pasado a formar parte del propio Museo de Bellas Artes de Budapest, desde donde opera como unidad independiente. Esto implica un proceso de institucionalización que, sin embargo, siempre estuvo en la base del proyecto, determinándolo y conduciéndolo hacia el reconocimiento institucional. Este procedimiento supone una alteración de las complejas relaciones entre museo y neovanguardia según se han desarrollado principalmente desde Occidente. Así por tanto, el libro se apoya en tres ideas esenciales: arte contemporáneo en Europa Oriental y Central, archivos artísticos y modelos de relación institucional durante la Guerra Fría.

Kristine Stiles, teórica e historiadora del arte norteamericana cuyo trabajo con Europa del Este ha sido fundamental desde la exposición *Out of actions* (1998), abre la publicación. Es interesante su particular acercamiento, que combina las temporalidades bergsonianas de un «coleccionar el futuro» –una inversión del coleccionismo

como representación del pasado—, con una visión personal que merma la imagen distanciada del archivo. Su descripción del proceso de donación de su archivo personal es también interesante, al revelar las inseguridades de desprenderse de un material empapado de intimidad. La dialéctica entre lo personal y lo institucional es también abordado en el capítulo de Karolina Majewska-Güde gracias a dos casos que ejemplifican estos extremos: el archivo de Ewa Partum —fragmentario, basado en su auto-historización y en el que la distinción entre documento y obra es mínimo—, y el de VALIE EXPORT —más frío y oficial, como el centro de estudios que lleva su nombre—.

Que el volumen pretende una renovación sobre el discurso del archivo lo revela también el capítulo de Sven Spieker, en el que se profundiza sobre la dialéctica entre *archivofilia* y *archivofobia*. El poder soviético puso un inmenso esfuerzo en el control de sus ciudadanos, algunos de los cuales, artistas que huyeron a Occidente, legaron sus documentos a sus amigos, que finalmente los perdieron al ser incautados por la policía. Otro caso fue el de Cornelia Schleime, quien recuperó el archivo que sobre ella hizo la Stasi después de 1989, interviniendo *post-facto* su contenido hasta volverlo inútil como documentación. Spieker, aun así, nos advierte de que los procedimientos policiales con los archivos de artistas no siguieron una norma concreta. El rumano Ioan Bonus quemó parte de su archivo antes de abandonar su país, enviando el resto a su amigo Karoly Elekes quien, a su vez, lo destruyó cuando pudo huir a Austria. Una fotografía de la pira convertida en postal recordaba el ritual por el que la aniquilación del archivo daba lugar a un nuevo material de archivo: *fobia* y *filia* conviven en el mismo acto.

Por su lado, David Crowley analiza la relevancia de *New Sectarianism* (1993), el libro de creación de Mikhail Epstein publicado tras la caída de la URSS y que, mimetizando el lenguaje archivístico-burocrático soviético, exponía los nuevos modelos de religiosidad y espiritualidad dominantes en una sociedad «científica» como aquella. La novela, a pesar de esa estética de archivo omnipotente, devenía en una exposición de las incongruencias burocráticas que tiene paralelo en algunas obras del conceptualismo moscovita, con quien Epstein tenía cierta relación.

El abordaje al archivo desplegado en el libro evita un acercamiento reductivista, como evidencia el capítulo de Daniel Grún, centrado en los vacíos, especialmente de las obras *White Space in White Space* (Satano Filko, Milos Laky y Ján Zavarsky 1973) y *Time-Analyses I-IV* (Dora Maurer, 1980). Ambas, haciendo uso del espacio hueco, redundan en la autorreferencialidad del museo y de la pantalla cinematográfica, que permiten al autor establecer una red de conceptos que se salen de la polaridad excluyente entre el liberalismo y el comunismo que ha dominado gran parte de los debates sobre la Guerra Fría. Su ensayo muestra cómo formas de colectividad alternativas fueron llevadas a cabo en regiones donde la ideología dominante se apoyaba precisamente en la colectivización forzosa. Ese proceso no evitó tampoco que se hicieran propuestas que potenciaban la percepción individualizada del tiempo.

Zdenka Badovinac discute las tensiones entre los procesos de historización y autohistorización, la diferencia entre la supuesta objetividad que en principio debe dominar en toda narración histórica y la construcción de ese relato desde una posición participante en los hechos que se narran. Centrándose en el caso de la ex-Yugoslavia, propone cómo la autohistorización viene a suplir las evidentes carencias institucionales, en particular la responsabilidad estatal de avalar la construcción histórica. Fue así como se desarrollaron iniciativas personales que usurpaban dicha respon-

sabilidad, pero al hacerlo incluyeron la inevitable perspectiva subjetiva que señala cómo lo personal es inevitable en este proceso. Su texto es también relevante porque cuestiona el papel de la autoridad (Stasi, Securitate) dado que este tipo de formas de control no existieron en todos los países, ni siquiera en los más represivos. Esto ofrece un amplio abanico de relaciones entre poder y arte: varias obras han sido conocidas gracias a la conservación de materiales por parte de las agencias de seguridad estatales que, en ocasiones, contaron con la colaboración de artistas; incluso algunos proyectos se iniciaron con el objetivo de que sus archivos acabaran en instituciones estatales. El texto termina cuestionándose la especificidad de los archivos de Europa Oriental, una pregunta que no puede restringirse a la idea de control sino también a otras prácticas que deshacen la habitual imagen del archivo como espacio donde únicamente señorea el poder.

La edición da una importante relevancia a la idea de los colectivos y a los procesos de institucionalización que, gracias a los archivos, han tenido lugar recientemente. Así, por ejemplo, Lina Dzuverovic analiza el colectivo OHO, que posteriormente devino en la Familia Šempas, una comuna de producción y vida compartida que es referencial en las preocupaciones ecologistas de los años setenta. Sin embargo, el interés de su acercamiento está relacionado con la presencia y el rol de las mujeres en esta experiencia comunal, algo que ha pasado inadvertido –incluso para sus protagonistas– pero que, como la autora revela, fue esencial en el desarrollo diario de la vida comunal, especialmente en los cuidados que esta requería. Por su parte, Tomás Zaluski nos ofrece la historia del colectivo KwieKulik que devino en el Estudio de Actividades, Documentación y Propaganda (PDDiU por sus siglas en polaco), una organización alternativa que perseguía su aceptación por la estructura institucional del Estado. En este caso de «historia alternativa», como la llama el autor, se revela claramente cómo el deseo de superar las distinciones entre arte oficial y arte disidente caen en saco roto. La insistencia de este colectivo en ser aceptado como órgano oficial implica el planteamiento de una escena alternativa dentro de la propia oficialidad. Que finalmente no tuvieran la acogida que perseguían –el ingreso de su documentación en la institución no se produce hasta 1997– se debe, nos dice Zaluski, a que la modernización del Estado polaco iba en una dirección diferente de la de PD-DiU, al centrarse en las instituciones ya existentes. En esta misma dirección, Emese Kürti analiza la auto-institucionalización de Artpool, un proceso que va en contra del modelo de crítica institucional occidental y que determinó el propio proceso de archivo activo que han desarrollado desde hace años. Su interés en transformar la institución al insertarse en ella se ha visto reforzada al formar parte también del Instituto de Investigación de Historia del arte de Centro Europa en 2020.

Leer este libro desde la «excepcionalidad» española produce sensaciones encontradas. Por un lado, es inevitable comparar los procesos políticos remotos pero de cierto paralelismo (la disolución de la URSS, la transición), encontrar semejanzas y principalmente diferencias. Por otro lado, resulta sorprendente la enorme necesidad que se sintió por archivar a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, algo que en el Estado español sólo tuvo muy relativa incidencia.