



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia

Máster Oficial de Estudios Avanzados en Historia del Arte

Curso 2020 - 2021

Comerç 64
El Dibujo como Método de estudio del espacio-archivo
de Antoni Muntadas

Autor: Diego Molina Campodonico

Tutora: Dra. Nuria Peist Rojzman

Junio 2021

Índice:

INTRODUCCIÓN	3
1. Antoni Muntadas y su relación con el archivo	9
1.1 Un sistema de sistemas	10
1.2 Proyectos en relación al archivo	19
2. El espacio-archivo de Comerç 64	31
2.1 Descripción del espacio, objetos y dinámica de trabajo	33
2.2 Del espacio al tiempo-archivo	50
3. Dibujar un archivo	65
3.1 Método desde el Arte, la Arqueología y la Historia	66
3.2 Pasado, presente y futuro del archivo.....	80
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	93

INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca generar un método de trabajo basado en el medio del dibujo para describir una experiencia, el encuentro con el archivo. Lo retratado, nuestro objeto de estudio, es el que fuera espacio de archivo del artista Antoni Muntadas, desde la década de los setentas hasta el 2019. Ubicado en la calle Comerç número 64 del barrio del Born en la ciudad de Barcelona. El resultado de este proceso de investigación es una serie de dibujos titulada *Comerç 64*. Estos dibujos acompañan el desarrollo de una serie de argumentos que buscan proponerlos como método y darnos las herramientas necesarias para comprender su relevancia. Tanto para el artista, como para la historia del arte. Pretendemos generar con estos dibujos una visualidad que nos interpele sobre el archivo, desde un nivel operativo, simbólico y conceptual. Con esta operación artística, el dibujar, pasamos de Comerç 64 como objeto de estudio, a transformarse en un objeto de discurso.

Estos dibujos buscan captar las cualidades perceptibles de un sistema de sistemas. Pero no en el espectro virtual, sino en un espacio donde las memorias aterrizan inevitablemente en una materialidad expresada en objetos con cualidades que despiertan nuestra percepción, se usan y gastan en el tiempo. La comparación entre estos dos espectros, el físico y el virtual, tiene su correlación con el tránsito de espacio-archivo al tiempo-archivo, que buscaremos rastrear en la evolución de los avances tecnológicos.

La diversa naturaleza de los objetos de *Comerç 64* generan una trama discursiva propia de su tiempo e irrepetible en sus soportes. Nos proponemos observarlos a manera de evidencia, desde una visión arqueológica. Buscaremos aquellas hipótesis del pasado que se proyecten a futuro. Traemos al presente la memoria de un espacio que acumuló durante un largo periodo las superficies por las que se desplazó el trabajo del artista. El archivo como un dispositivo que opera en lo invisible, pero lo hace posible.

Objetivos y justificación del trabajo

Con esta investigación nos inscribimos en las amplias reflexiones con respecto al archivo. Es nuestro objetivo principal proponer el medio del dibujo como método de investigación de espacios de archivo, más propiamente de archivo en el arte y en este

caso específico, en el archivo del artista catalán Antoni Muntadas. Buscamos a través de este método de investigación que emerja una visualidad alterna. Una mirada oblicua sobre el fenómeno de archivo que nos interpele sobre los cambios que hemos experimentado en cómo almacenamos, archivamos y compartimos la información. En el tránsito de lo mecánico a lo digital.

Consideramos que Antoni Muntadas, al estar a la vanguardia a través del tiempo con su amplia producción artística, hace potencialmente de esta propuesta visual parte de la historia de los soportes de información y de maneras alternativas de construcción de la memoria por medio de estrategias de archivo. En este sentido, buscamos aportar reflexiones sobre el campo de la historia de los soportes de información y su archivo en el arte.

Otro de nuestros objetivos es hacer persistir la memoria de un escenario propio de la actividad del artista, que sin duda se vuelve en su materialidad, repositorio de infinitas jornadas creativas, horas de investigación, relación de información, emergencia de ideas y un sinnúmero de procesos internos. Un orden interno. El artista desarrolla su práctica en su espacio de trabajo y a través de los objetos con los que relaciona, como imágenes, revistas, videos, notas, fotos, impresiones gráficas, diapositivas, etc.

Si bien el tema que nos convoca tiene años de circulación en ámbitos académicos y artísticos, no hemos podido rastrear actividades semejantes al método que proponemos. El archivo, amplio tema de discusión a raíz de los procesos deconstructivos en el pensamiento, la historia y el arte, no ha encontrado útil su representación en dibujo, fuera de las ilustraciones de colecciones o gabinetes de curiosidades del S.XIX. Tomaremos entonces el estado de la cuestión con respecto al tema de archivo en relación con Antoni Muntadas y su vínculo con este dispositivo en su práctica artística. Hemos encontrado sin embargo un dibujante que atiende un problema similar, pero desde el tejido urbano como un archivo que enuncia su historia en sus señales, carteles y mosaicos en el metro.

Marco Teórico

Para el desarrollo de nuestros argumentos nos hemos acercado a diversos autores que han abordado el tema del archivo y la memoria. Anna María Guasch, con su investigación “Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades”¹, ha sido de especial ayuda para reflexionar sobre el devenir de este concepto en el arte, al plantear una genealogía que nos da la posibilidad de descubrir otros autores como Hal Foster, Freud desde la mirada de Jacques Derrida o Michael Foucault y sobre todo al brindarnos opinión sobre la práctica artística de Antoni Muntadas en relación al archivo.

Anna María Guasch aporta a nuestro trabajo la claridad para describir el tránsito del espacio-archivo, asociado a la arquitectura, frente al tiempo-archivo asociado a la red virtual. Generando en nosotros la reflexión de un sistema de sistemas físico frente a la red virtual de internet, network of networks. En este sentido los proyectos de Antoni Muntadas encuentran en “The File Room (1994)”² el ejemplo ideal para describir en la emergencia de la *World Wide Web* la posibilidad de archivos virtuales y colaborativos. En sintonía temporal y conceptual, Umberto Eco esgrimía ideas en relación a las posibilidades del hipertexto.

Jacques Derrida con su *fiebre de archivo*³ nos puede dar pie a entender los procesos de memoria y nuestro acto de dibujar el archivo, como un acto de impulso de conservación. Freud, en su archivo como objeto de estudio de Derrida, nos sugiere una interpretación de la memoria en paralelo con soportes mecánicos, dándonos la posibilidad de imaginarnos el paralelo con el mundo digital. Acudiremos a Byun-Chul Han con sus libros “El aroma del tiempo”⁴ y “La desaparición de los rituales”⁵ para acercarnos a las paradojas presentes frente a la tecnología. Sin ser el único autor que se

¹ Anna María Guasch, *Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Barcelona, Akal / Arte Contemporáneo, 2010.

² Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994. Disponible en: <http://www.thefileroom.org> (Consulta: 20/03/21)

³ Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión Freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997

⁴ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, Herder Editorial, 2015

⁵ Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder Editorial, 2020

acerca a la destemporalización como síntoma de nuestro tiempo, visita una diversidad de autores como Proust, Sant Exupery o Kierkegaard que nos podrían servir como ejemplos para tejer argumentos frente a la actividad de dibujar en su dimensión ritual. Trayendo al presente un pasado que se proyecta hacia el futuro.

Para generar un método de trabajo nos apoyaremos en la disciplina de la arqueología. A través de autores como M. Wheeler y su “Arqueología de campo”⁶, descubriremos la relación entre la arqueología y el dibujo. Con ello, las aportaciones que puede ofrecer como ejercicio de representación. Conectaremos esta perspectiva arqueológica con ideas de Michael Foucault en su “Arqueología del Saber”⁷, que dan pie a entender *Comerç 64* como una trama discursiva propia de su tiempo. *Comerç 64* podría encontrar en nuestros dibujos el vehículo que lo convertiría en un *objeto-discurso*.

En Philip Ashforth Coppola⁸ encontraremos un equivalente a la actividad que nos proponemos al dibujar el archivo de Comerç. Pues lo hace desde la misma clave arqueológica con el tejido del metro de Nueva York, usando también el medio del dibujo. Lo que nos acerca a su propuesta y la aleja a la de cualquier otro dibujante se encuentra en a qué le presta atención o considera relevante para dibujar y de qué estrategias del medio del dibujo se apropia para abordarlas.

Diseño Metodológico

En primera instancia revisaremos el rol que cumple el espacio de archivo en un artista como Antoni Muntadas en el apartado “Antoni Muntadas y su relación con el archivo”, quien además se caracteriza por una aguda conciencia del uso de este elemento dentro de sus operaciones artísticas. Para estos fines recorreremos algunos de los proyectos de su larga trayectoria a manera de ejemplo. Por medio de dos apartados. “Sistema de Sistemas” y “Proyectos en relación al archivo”.

⁶ M.Wheeler, *Arqueología de campo*, Fondo de Cultura Económica, Ediciones FCE, España, Madrid, 1961.

⁷ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones Argentinas, 2002.

⁸ Philip Ashforth Coppola, *One Track Mind, Drawing the New Work Subway*, New York, Princeton Architectural Press, 2018.

Como segundo paso desarrollaremos en el apartado “El espacio-archivo de Comerç 64” una descripción de la diversidad de sus objetos y las dinámicas de trabajo que congrega. Iniciaremos la narración por medio de los diagramas lineales de cada pared del lugar, con sus diferentes colecciones, narrando las dinámicas y requerimientos sobre la diversidad de objetos. En el sub apartado “Descripción del espacio, objetos y dinámica de trabajo” nos referiremos al espacio en su contexto, para pasar a describir los objetos. Tanto a los aspectos físicos, categorías, naturaleza de sus soportes de información, como organización o sistema. Pasamos a descubrir su relevancia y pertinencia frente al mundo actual gobernado por lo digital. Nos cuestionaremos en el sub apartado “Del espacio al tiempo archivo” sobre el tránsito hacia lo digital en la evolución tecnológica, tanto del archivo como de los soportes de información.

Nuestro tercer y último apartado “Dibujar un archivo” nos confrontara con la posibilidad de conformar un método a través del dibujo. Viendo al archivo y sus objetos, a modo de evidencias de una realidad arqueológica. En “Método desde el Arte, la Arqueología y la Historia”. También compararemos o completaremos hipotéticamente nuestra labor con realidades arqueológicas. En el siguiente apartado “Pasado, presente y futuro del archivo”, revisaremos la fragilidad de los soportes de información, para volver sobre el artista Antoni Muntadas en cómo está gestionando tanto el proceso de trans-archivación, como su proyección en el mundo virtual con el *Arxiu/AM* y con la nueva sede física en L’Hospitalet. Buscando así la relevancia de nuestra investigación y el valor histórico de Comerç 64 en la trayectoria del artista y en el pensamiento con respecto al archivo.

“Los rituales son en la vida lo que en el espacio son las cosas”⁹

⁹ Byung-Chul Han parafraseando a Antoine de Saint Exupéry en *Desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder Editorial, 2020, p.7

1. Antoni Muntadas y su relación con el archivo

1.1 Un sistema de sistemas

Antoni Muntadas (Barcelona 1947-) es un artista consagrado de alcance Global que ha incluido en su extensa trayectoria, profundas reflexiones sobre los sistemas de comunicación, la traducción, los medios masivos, la publicidad, el poder, la censura, entre otros. Su práctica artística se encuentra en la búsqueda de lo contemporáneo y de hacernos experimentar distintos escenarios que dan lugar a lecturas e interpretaciones entre la objetividad y subjetividad de nuestra realidad mediada. “Pocos artistas como él han meditado acerca de la conexión entre lo sensorial y la tecnología, reflexión acompañada siempre por una acerada crítica de los medios de comunicación”¹⁰. De esta manera el trabajo de Antoni Muntadas nos ubica como espectadores, en los espacios *entre*¹¹ las cosas, desencadenando una multiplicidad de *subjetividades críticas*¹².

Su obra se ha desplazado a los largo del tiempo, a través de diversos medios: video, instalación, entrevistas, arte postal, artes gráficas, documentos históricos, intervenciones en el espacio público y objetos de diversa naturaleza según el propósito. A través de ellos se desplazan sobre todo ideas y maneras de auto percibir el presente. En esto el artista ha sido muy certero utilizando las herramientas pertinentes que nos hacen conscientes de los terrenos sobre los que se han ido desplazando el mundo de las comunicaciones, los estudios culturales, las artes como un sistema y también en su vínculo con sistemas económicos, políticos y sociales.

Antoni Muntadas es un artista y dentro de ese rol, su aproximación al arte es la de un investigador incansable. Esto hace inevitable su relación con el archivo. Genera dinámicas de trabajo participativas siendo muy consciente al escoger las herramientas

¹⁰ Jordi Massó-Castilla, “Entrevista con Antoni Muntadas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, N°25, Vol.2, Universidad Complutense, Madrid, 14 de Mayo, 2013, p. 337.
Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/view/2398> (Consulta: 10/04/2020).

¹¹ “Mi forma de trabajar se basa en estructuras de trabajo y, a veces, en dicotomías como “subjetividad/objetividad”, “personal/público”... Estas estructuras dicotómicas me permiten organizar los trabajos, que se sitúan normalmente en los “entre” de esos pares de términos (...)”, *Ibid*, p. 339.

¹² “Casi al inicio de su carrera Muntadas definió el concepto “subjetividad crítica” como la práctica individual y personal que le llevó a observar e informar sobre los acontecimientos que más le interesaban o con los que estaba en desacuerdo.” Modesta Di Paola, *El Arte de la Interpretación y la interpretación en el arte. On Translation de Antoni Muntadas*, Catálogo de la exposición: *внимание: восприятие тpeбyем coyчacтmue (Atención: la percepción requiere participación)*, Moscú, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2011, p. 32.

que le permiten comunicar. El cómo se comunica, a través de qué medio y sobre qué plataforma se desplaza la información a manera de instalación o escenario. En algunos casos sus escenarios son de una sofisticación tal, que aparentan ser un lugar sólo para adquirir información. Lejos de este propósito, en sus operaciones se generan una multiplicidad de capas discursivas.

Los terrenos que investiga y cuestiona Antoni Muntadas con sus obras, las cuales se comportan como *complejos contenedores de información crítica*¹³, hacen emerger infinitas relaciones en el espectador, miradas oblicuas a nuestra contemporaneidad que atraviesan el territorio y las diversas culturas. Las experiencias que nos propone, pueden narrarnos un presente o transportarnos al pasado; pueden al mismo tiempo deslocalizarnos. Esto ocurre por ejemplo en todo el trabajo que ha venido realizando en el S.XXI, en su búsqueda de protocolos de comunicación alrededor del mundo con la serie de trabajos de *On Translation*. Estos más de 60 proyectos se han realizado en sus últimas versiones en el universo asiático, a través de amplias temporadas de investigación y cátedra entre Korea, Japón y China; con experiencias en Seul, Tokio y Beijing, titulado: *Asian Protocols*.

En estos casos específicos, para citar sólo un ejemplo de sus diversas acciones, realiza un trabajo de archivo al revisar los textos escolares de estas tres realidades; para evidenciar cómo interpreta cada uno a sus vecinos. Estos discursos objetivos para la formación de sus ciudadanos, encuentran un corto circuito de subjetividades en su comparación.

La constante actividad artística de Antoni Muntadas y las publicaciones que surgen en donde mencionan o estudian su trabajo son realmente abrumadoras. Sólo el año 2019, lo ha colocado en diversos escenarios como el Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz, Museo Nacional de Historia Natural y Ciencia (MUHNAC) en Lisboa, la Torre Colpatria en Bogotá, Arthub en Shanghai y la Casa de Serralves en Oporto con diversos proyectos¹⁴.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Galería Luisa Strina, *CV de Antoni Muntadas*

Disponible en: <https://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/muntadas/> (Consulta: 19/03/21)

Por este motivo, recurriremos a breves ejemplos escogidos, para poder determinar la relevancia de su espacio de taller y archivo personal ubicado en la calle Comerç número 64 en la ciudad de Barcelona, desde finales de los años setenta hasta el 2019. Un espacio-archivo¹⁵. Dicha relevancia haría oportuna su observación como objeto de estudio, que en su desarrollo práctico se traduce, en el caso de esta investigación, al medio del dibujo como propuesta y proyecto artístico en sí mismo.

Atenderemos entonces los procesos específicos que están ligados a la acumulación, resguardo y relación de información en los que el archivo personal juega un papel relevante. Al mismo tiempo, describir los procesos en algunos de los proyectos de Antoni Muntadas, nos ubica en una larga línea temporal en la que el archivo ha funcionado como un dispositivo que congrega en su espacio, una trama discursiva propia. Esta trama es representativa de una época e irreplicable en sus soportes.

Antoni Muntadas organizaba hasta el 2019 su trabajo y sus archivos en tres espacios, dos ubicados en Barcelona y uno en la ciudad de Nueva York. Los espacios de trabajo en Barcelona son el de la calle *Comerç*, sobre el que concentraremos nuestra atención, y el de la calle *Diputació*. Ambos estaban próximos a trasladarse y unificarse en un único espacio de trabajo, una nave industrial en L'Hospitalet de Llobregat. Espacio que en la actualidad congrega las actividades de la *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca (ARXIU/AM)*¹⁶.

En *Diputació*, se encontraba una habitación exclusiva para el *Arxiu Muntadas*, en su versión física, una puesta en limpio de la extensa información que congrega cada libro, catálogo o publicación en el que se hace referencia al trabajo del artista. En él, Pablo Santa Olalla organiza una extensa base de datos del archivo en línea, el ARXIU-AM-DATABASE¹⁷. El espacio contaba además con un amplio salón de trabajo en el que regularmente se encontraba Andrea Nacach y durante esa temporada, Antoni Muntadas. Junto a ellos diversos practicantes y colaboradores que arribaban de acuerdo a los

¹⁵ Anna María Guasch, *Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Barcelona, Akal / Arte Contemporáneo, 2010, p. 163.

¹⁶ Antoni Muntadas, *Arxiu Muntadas*. Disponible en: <https://arxiuumuntadas.org/> (Consulta:24/05/21)

¹⁷ Inicie mis actividades dentro del marco de las prácticas externas del Master de estudios avanzados de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, en este espacio. Mi labor consistía en traducir la información de múltiples publicaciones a la base de datos en línea. *Idem*.

diversos proyectos en los que se estaba trabajando. El tercer espacio se encuentra en Nueva York, ciudad en la que ha residido habitualmente el artista desde 1972, aunque la dinámica de trabajo de Antoni Muntadas lo haya mantenido en constante movimiento.

En algunos casos, como en el proyecto *Between the Frames: the Forum*, el archivo generado en la investigación se convierte en una fuente a disposición de investigadores, quienes pueden consultar un gran número de entrevistas a personalidades del mundo del arte. En este caso específico, el archivo es parte de un espacio público, el centro de documentación del MACBA¹⁸.

Nuestra investigación tiene un punto de vista propio, la perspectiva desde la labor arcontica¹⁹; fue dentro de esta experiencia donde emerge la propuesta. La diferencia que podemos establecer con los investigadores que se acerquen al centro de documentación a consultar las entrevistas mencionadas, radica en que nuestra atención esta depositada en el archivo como dispositivo, en la labor cotidiana del espacio privado del artista. La integración de los espacios de *Diputació* y *Comerç*, han transformado estas dinámicas, como veremos más adelante.

Desde esta visión, la herramienta del dibujo se hace pertinente como argumentaremos al desarrollar el método de trabajo en el tercer apartado: *Dibujar un archivo. Método desde el Arte, la Arqueología y la Historia*. Dicho método de trabajo no es exclusivo y puede extenderse a otros espacios de archivo relevantes en el mundo del arte; como colecciones, museos, centros culturales u otros artistas. Para esto, a posterior, se pueden generar estrategias que busquen articular estos espacios de archivo a un nivel operativo, simbólico o conceptual. Generando una memoria gráfica del espacio-archivo en la actualidad y de cara al futuro, al mismo tiempo en que son activados simbólicamente.

¹⁸ “Between the Frames: the Forum, una obra sobre el sistema del arte que duró diez años, está ahora [enero 2012] en el MACBA. El resultado final se halla en el museo, pero el archivo, en el centro de documentación. Si uno es la obra, el otro es la investigación, una fuente a disposición de especialistas que deseen consultar esas 150 entrevistas para saber lo que dicen personas como Lucy Lippard, Pierre Restany o Benjamin Buchloch, sobre el mundo del arte. Por tanto, creo que el archivo es una acumulación inerte de material organizado de diferentes maneras, que para adquirir un sentido necesita ser activado para algo específico.” Muntadas en Massó-Castilla, *Entrevista...*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁹ “Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos.” Jacques Derrida, *Mal de Archivo, una impresión Freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 10.

Antoni Muntadas en este panorama, dentro del mundo del arte, es una pieza clave para entender procesos deconstructivos de realidades a través del uso del archivo. Por la manera que tiene de trabajar²⁰, tema que desarrollaremos a continuación, la observación de su *espacio-archivo* se vuelve particular. Su archivo, se encuentra muy distante de un taller de artista que contiene en su mayoría piezas estéticas (de su propia factura o no), y está más relacionada a una articulación de contenidos o la generación de un *sistema de sistemas* o *series de series*²¹.

Los dibujos como parte de esta investigación buscan confrontarnos a una visualidad que resuma el papel del archivo en el artista contemporáneo como punto de partida. Tomamos el ejemplo de Antoni Muntadas, artista con prácticas relacionadas al archivo para investigar el espacio que usa para estos fines, *Comerç 64*. A través de los dibujos buscamos una visualidad subjetiva que nos cuestione sobre los cambios acelerados que han sufrido los soportes de información. La visión arqueológica que proponemos, hacen del dibujo en sí mismo un *gesto de archivación*²². Al retratar archivadores, muebles, arquitectura, cassettes de video, cajas, objetos, sobres, etiquetas o libros; no estamos sólo describiendo elementos comunes. Estamos retratando las plataformas sobre las que viajaron los contenidos que describiremos a continuación. Son parte invisible del proceso artístico y operan de manera obscena o fuera de escena, en la *trastienda*.

²⁰ Antoni Muntadas ha desarrollado *Reflexiones para una Metodología de proyecto*, Barcelona, La Escocesa (2013), una publicación que contiene el método impartido por el artista en la Universidad IUAV de Venecia y el MIT de Boston. La experiencia es descrita por Modesta Di Paola, quien nos lleva al trimestre 2007/08, cuya estructura se fundamentaba en un tema sociopolítico titulado: *Limite, frontera y confines*. Sobre la importancia de la investigación, la contextualización, los procesos críticos del *site-specific* y el *time-specific*. Modesta Di Paola, “Connessione artistica e pedagogica nell’attività di Antoni Muntadas”, *Interartive a platform for contemporary art and thought*, N2, 2008. Disponible en: <http://interartive.org/2008/07/muntadas>. (Consulta: 15/03/2021)

²¹ Realizamos un paralelo entre *sistemas de sistemas*, usado como la definición activa de Internet: “It is a network of networks” <https://en.wikipedia.org/wiki/Internet> (Consulta: 05/03/2021) o *redes de redes* y la definición utilizada por Michael Foucault para definir un cuadro: *series de series*, abordando el problema que enfrenta la tarea de una historia general. El problema de esta pretensión, según el autor, radica en determinar qué forma de relación puede establecerse entre distintas series y cual es el juego de las correlaciones y dominantes. En qué conjuntos distintos pueden figurar simultáneamente ciertos elementos y que cuadros o *series de series* pueden construirse. Michael Foucault, *La arqueología del Saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentinas, 2002, p. 16.

²² “Toda memoria archivada y si todas las operaciones cognitivas posteriores recogidas por la epistemología del conocimiento histórico proceden de este primer gesto de archivación, la mutación historiadora del espacio y del tiempo puede considerarse como la condición formal de posibilidad del gesto de archivación“. Paul Ricoeur, *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 191.

Es imposible abordar la intensa y extensa obra de Antoni Muntadas durante estas cinco décadas, por lo que sólo desarrollaremos cuatro ejemplos de proyectos en los últimos cincuenta años de su larga línea de producción, con la intención de con una breve síntesis, recorrer aspectos puntuales de los procesos que los hacen posibles. Estos proyectos serán vistos en relación al archivo como método y proceso de creación. Al mismo tiempo tendremos las herramientas para entender el papel que cumple el archivo del artista en estos procesos, como espacio dinámico de información, acumulación e investigación. Una plataforma que permite darles forma y hacerlos persistir en el tiempo.

A través de ejemplos puntuales en los procesos de *On Subjectivity (1978)*, *Between The Frames (1983-1993)*, *The File Room (1994)* y por último *On Translation: I Giardini (2005)*, podremos reconocer hitos importantes; no sólo en la producción del artista, sino además en el devenir del pensamiento con respecto al archivo y sin duda en su relación con el arte. Este devenir coincide con cambios en nuestra realidad que modifican la manera en que pensamos, procesamos la información, la relacionamos, nos comunicamos y también en cómo la archivamos en nuestra memoria o físicamente en un soporte como parte de un archivo ²³.

Para iniciar nuestro recorrido nos situaremos en el proyecto *The File Room (1994)*²⁴. De este modo nos ubicamos temporalmente a la mitad de la extensa trayectoria del artista de cara al presente. Por otro lado nos acercamos a un momento que marca una discontinuidad importante, un cambio profundo y del cual haremos referencia a lo largo de la investigación. La emergencia de la W.W.W o World Wide Web a inicios de los años noventa. Este cambio significativo empieza a evidenciar sus consecuencias veinticinco años después, en el presente inmediato.

²³ La narrativa que proponemos con estos 4 proyectos, esta basada en gran medida en el desarrollo de la ponencia que brindó Antoni Muntadas titulada “Interpretaciones y Traducciones”. Dicha ponencia, encontraba en la traducción el hilo conductor entre los proyectos en referencia al mito de Babel. Si bien la traducción fue el tema principal, en la descripción que realiza Muntadas de los proyectos, es transversal su trabajo a través del archivo. Asistí como alumno de la asignatura *Arte Multiculturalidad y Globalización* impartido por Anna María Guasch el año 2018. Antoni Muntadas, “Interpretaciones y Traducciones”, ponencia presentada en la jornada *Babel/Global. The Vertigo of Infinity*, Barcelona, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, 2018, [s/p]. Disponible en: <https://www.ub.edu/ubtv/video/interpretaciones-y-traducciones> (Consulta: 07/04/2021)

²⁴ Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994.
Disponible en : <http://www.thefileroom.org> (Consulta: 20/03/21)

Diez años atrás, a mitad de camino entre *The File Room* y el presente, la investigadora Anna María Guasch propone dentro de su libro: *Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades (2010)*, al Archivo como uno de los tres paradigmas en el Arte²⁵. En el desarrollo de este paradigma, Guasch describe los procesos y métodos de creación en diversos artistas que lo incorporan a sus prácticas y propuestas; donde el archivo ha empezado a operar como un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro. Interpretándolos como *Rizomático*²⁶, activado desde el presente. La autora rastrea una cartografía del desarrollo de este concepto y su vínculo con el arte desde 1920 al 2010.

Al mismo tiempo que señalamos este hito, es pertinente aclarar que es ficcional, ya que la obra de Muntadas, como la de cualquier artista, es un continuo. Se alimenta de experiencias pasadas y son resultado de diversos procesos e investigaciones que en muchos casos toman espacios temporales prolongados. Es en el transcurso de estos más de cincuenta años, marcados por este antes y después de la aparición de internet en que devenimos en un proceso de aparente desmaterialización de la información, en donde los soportes físicos sobre los que se desplaza han cambiado a gran velocidad hasta acumular colectivamente demasiada información en la red.

²⁵ Los dos paradigmas previos al de archivo son el del efecto shock o ruptura, propio de las Vanguardias históricas y el de la multiplicidad del propio objeto artístico dominado por su discontinuidad lenguaje-soporte, propios del Dadaísmo y Surrealismo. La autora propone este tercer espectro, basándose en ideas de Benjamin Buchloh, para describir procesos de creación que se sobreponen a los dos paradigmas anteriores como operaciones de soportes de información. Este aparente tedio burocrático, se contrapone a la utopía artística y social de los dos anteriores. Guasch, *Arte... op. cit.*, pp. 9-10.

²⁶ El término citado por Anna Maria Guasch es tomado de Hal Foster, quien hace la precisión citando a Gilles Deleuze y Felix Guattari en su texto *Mil Mesetas, Thousand Plateaus* (1987). Este concepto sirve para poner de manifiesto los principios de conexión y heterogeneidad, la imagen de un Rizoma no señalan un punto como el árbol o la raíz, sino que cualquier punto puede estar interconectado. “Gran parte del arte de archivo parece ramificarse como un yuyo o un «rizoma» (un tropo deleuziano que otros emplean también). Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar”. Hal Foster, *El impulso de archivo*, Nimio N.º 3, 2016, p. 106.

En paralelo, es dentro de estos años en donde aparecen poderosos acercamientos a la *noción de archivo*²⁷ desde el mundo intelectual y artístico. Como veremos a continuación, esta noción de archivo cambia de escenario y temporalidad transformándose. Evitando la posibilidad de narrativas.

“En este caso, el medio propio del arte de archivo es la cultura digital o la red de internet, que obliga a un desplazamiento del -espacio-archivo-, unido a la arquitectura al -tiempo-archivo-, vinculado a la virtualidad de la red”²⁸, explica Anna María Guasch parafraseando a Hal Foster.²⁹ Al mismo tiempo propone que la obsesión contemporánea por la memoria es la expresión de un cambio significativo que estamos atravesando en la manera en que experimentamos la temporalidad.³⁰

Este tiempo-archivo en que nos desplazamos hoy, hace emerger cuestionamientos sobre el espacio-archivo. Un lugar que se habita. En paralelo, “es con la llegada de la década del los noventas en que propiamente comisarios, teóricos y demás agentes vinculados al mundo del arte, empiezan a considerar la obra de arte como archivo. “(...) Este giro del archivo, aparece en coexistencia con otros giros como el etnográfico y micropolítico”.³¹ Antoni Muntadas aparece en dicha cartografía en el apartado *El Archivo y la deconstrucción de la historia (1989 - 2010)*.

Estas prácticas artísticas corresponden a la tipología de *fiebre de archivo* dentro del marco de pensamiento propuesto por filósofo Jacques Derrida (1930 - 2004), en la conferencia realizada en 1994 titulada: “*Mal de Archivo, una impresión Freudiana*”, la cual se convertiría en uno de sus ensayos más polémicos e influyentes en la producción artística durante los años noventas. Rescataremos ideas de esta conferencia más

²⁷ “No tenemos un concepto, sólo una impresión, una serie de impresiones asociadas a una palabra. Opongo aquí el rigor del concepto a lo vago o a la imprecisión abierta, a la relativa indeterminación de una noción semejante. «Archivo» es solamente una noción, una impresión asociada a una palabra y para la cual ni Freud ni nosotros tenemos ningún concepto. Tenemos solamente una impresión, una impresión insistente a través del sentimiento inestable de una figura móvil, de un esquema o de un proceso infinito o indefinido.” Jacques Derrida, *Mal de... op. cit.*, p. 37.

²⁸ Guasch, *Arte...*, *op. cit.*, p. 164.

²⁹ Foster, *El impulso...*, *op. cit.*, p. 103.

³⁰ Guasch, *Arte...*, *op. cit.*, p. 164.

³¹ *Ibid.*, p. 163.

adelante, pues cabe el paralelo entre Derrida acercándose a Sigmund Freud a través de su archivo; y lo que proponemos desde el archivo de Antoni Muntadas.

Dentro de la producción artística de estos años, los noventa, se evidencian diversas estrategias de deconstrucción surgidas bajo el efecto del impulso posmoderno de apropiaciones críticas y alegóricas que cuestionan los valores de la modernidad. Estas estrategias dentro de la *fiebre de archivo*, pueden presentarse con aproximaciones desde el punto de vista estructural, sintético o etimológico³². Los proyectos mencionados por la investigadora en donde incluye *The File Room*, tienen en común ser acercamientos insaciables al encuentro compulsivo de la memoria y la historia³³. La *fiebre de archivo*. Nada es tan deconstructivo, como apunta Anna María Guasch, para un momento posmoderno delineado por las ideas de Derrida, como este vuelco hacia el archivo y su topología. Es con la licencia de la *muerte del autor* de Barthes y con las ideas arqueológicas de Michel Foucault, donde el recurso de la cita emerge de la necesidad de diversas estrategias de archivo por recuperar la memoria; entendida como ese tercer estado entre la historia y el presente³⁴.

³² *Ibid.*, pp. 179-180.

³³ *Ibid.*, p. 163.

³⁴ *Ibid.*, p. 180.

1.2 Proyectos en relación al archivo

El proyecto *The File Room* (1994), realizado el mismo año que la conferencia de Derrida mencionada anteriormente, hace explícita la relación de Antoni Muntadas con el archivo. Esta relación se presenta en la dualidad del archivo físico como escenario o instalación y el archivo virtual como posibilidad, presagiando el impacto del internet como plataforma de los sistemas de información. Es en esta distinción en dos planos, el físico y el virtual en que se podía vislumbrar la transformación hacia el tiempo-archivo en el que vivimos actualmente. “Este deja de ser un conjunto de objetos (carpetas, libros, obras de arte, etc.) dispuestos y/o clasificados en lugares ad hoc y se convierte en un continuo flujo de datos independientes de cualquier geografía o contenedor y sin ninguna restricción temporal”³⁵.

Este es un momento clave en nuestra investigación, estando hoy 25 años después de *The File Room*, quizá no nos encontramos concentrados en el tránsito mismo de estas dos realidades cómo Anna Guasch en el 2010; sino con preguntas acerca del primer plano, el físico en referencia al archivo, cada vez más lejano y sin la aparente posibilidad de retornar. Nuestra investigación: *Comerç 64 de Antoni Muntadas, El Dibujo como Método de estudio de espacios-archivo* apunta en esa dirección.

En la combinación de ambos, el archivo como lugar metafórico y físico, *The File Room* despliega una aguda crítica a la práctica represiva de la censura³⁶. “La censura siempre ha estado presente, pero nunca ha sido archivada”³⁷. *The File Room* (1994), se comporta como un display de intercambios, que entendemos como *rizomático*. Presentada precisamente en un espacio que fue concebido para acumular información, una biblioteca pública construida en 1897. El Chicago Cultural Center se prestó como

³⁵ Guasch, *Arte... op. cit.*, p. 190.

³⁶ El proyecto nace de la experiencia personal de Muntadas frente a la censura, ya que luego de haber trabajado en los archivos de TVE de la época franquista durante tres años, se censuró el resultado de la investigación que debía emitirse a través del programa televisivo *Metropolis* como un análisis de la televisión española y su memoria. Este proyecto no vio la luz en el espacio televisivo para el que era propuesto, hasta su presentación posterior en el Centro de Arte Santa Mónica en 1996, bajo el título: *TVE: primer intento. Ibid.*, pp. 187-188.

³⁷ Cita de Antoni Muntadas en la entrevista con Christophe Kihm, *Ibid.*, p. 188.

escenario donde se dispusieron 138 ficheros de metal negro que contenían a su vez 552 armarios archivo y 7 ordenadores Machintosh³⁸ (Fig. 1).



Fig. 1, The Making of Rhizome's Net Art Anthology: Muntadas' "The File Room", Google Arts And Culture, <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-making-of-rhizome-s-net-art-anthology-muntadas-the-file-room/9gKi5ghAaTxhLQ> (Consulta 21/03/21)

Este potente escenario, su combinación de elementos en relación, generaban la experiencia de una precisión estética que nos podría llevar mentalmente a distopías futuristas expresadas en películas de la década de los años setenta. Denominado por Muntadas como: “una instalación kafkiana de arquitectura repetitiva y numerada de archivo”³⁹, ponía a disposición de los usuarios la revelación de una gran cantidad de casos de censura a través de la historia dividido en cuatro categorías: origen geográfico (país), periodo histórico (en una línea de 1500 años), tipo de censura (religiosa, ideológica) y medios expresivos (pintura, fotografía, cine).

³⁸ Guasch, *Arte... op. cit.*, p. 190.

³⁹ Muntadas, *Interpretaciones... op. cit.*, [s/p].

Todo este archivo a su vez podía ser modificado por los usuarios, permitiéndoles interactuar sumando y revelando otros caso de censura a esta base de datos expuesta. *The File Room*, presentada en 1994, hacía posible esta interacción gracias a un software de hipertexto llamado Mosaic, el cual tenía la capacidad de vincular video, audio e información textual unido a una memoria-archivo de datos. “Dicho hipertexto se convirtió en un uso de internet que precedía al Wikipedia”⁴⁰.

En sintonía conceptual con el proyecto de Muntadas, Umberto Eco (1932 - 2016) mencionaba durante el año 1996 en su conferencia: “*De Internet a Gutenberg*”, el potencial del hipertexto como vehículo de acercamiento al conocimiento en paralelo al uso del libro, en una lógica de yuxtaposición que haría que una desplace a la otra. “Por el contrario el Hipertexto es una red de muchas dimensiones en la que cada punto o nodo puede estar potencialmente conectado con cualquier otro”⁴¹.

Umberto Eco se pregunta en ese entonces si esta perspectiva es real o ciencia ficción, aún así presagia que reemplazará al libro, el video y otros soportes. A la luz de estos 25 años diríamos que estaba en lo cierto. Los hipertextos nos llevan por medio de Links a destinos que pueden asociarse o disociarse del contenido, es nuestra manera de acercarnos al conocimiento en la actualidad.

Con el hito del proyecto *The File Room* en 1994, podemos precisar cuando el internet y los medios digitales son incorporados como herramienta dentro de la práctica artística de archivo realizada por Antoni Muntadas a lo largo de su trayectoria. Estos hitos nos servirán para desarrollar argumentos en los siguientes apartados, donde conjugaremos líneas de pensamiento relacionadas al archivo que inciden o describen procesos en el

⁴⁰ Wikipedia es una enciclopedia de contenido libre y multilingüe publicada en Internet y escrita por usuarios voluntarios que pueden modificar, corregir y ampliar sus artículos. Disponible en: <https://www.wikipedia.org/> (Consulta: 20/03/21). De acceso público desde el 2001, se contraponen al modelo desarrollado por Microsoft llamado *Encarta* (1993-2009), el cual a través de inicialmente CD-ROM o DVD, luego una suscripción anual y finalmente de acceso web con publicidad, permitía el acceso a artículos desarrollados por especialistas contratados por la compañía. Esta comparación es interesante porque Wikipedia desplaza a Encarta al ser una plataforma colaborativa y gratuita. Los contenidos se hacen flexibles de manera orgánica. Wikipedia es sostenida a su vez por medio de donaciones a Wikipedia Foundation, Fundación sin fines de lucro. Antoni Muntadas menciona la plataforma haciendo una comparación con *The File Room* en “Interpretaciones y Traducciones”. *Idem*.

⁴¹ Umberto Eco, “De internet a Gutenberg”, Conferencia realizada en la Academia Italiana de estudios avanzados, Nueva York, Universidad de Columbia, 1996, *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, N° 69, 2000, p. 69.

campo de las prácticas artísticas, en las que Antoni Muntadas se ha mantenido siempre a la vanguardia.



Fig. 2, Captura de pantalla <http://www.thefileroom.org> (Consulta: 20/03/21) explorador de casos de censura por fecha, locación, medio o motivo

Para entender las operaciones artísticas de Muntadas asociadas a la *noción de archivo*, previas a la conferencia de Derrida, Eco y el proyecto *The File Room*, nos trasladaremos a los años setentas. Es en esta década en la que Muntadas inicia su preocupación por la objetividad de los medios masivos, proponiendo el concepto de *media landscape* como un paisaje contemporáneo.

En una década marcada internacionalmente por desmaterialización conceptual del arte y a su vez afectada por las ideas de Marshall McLughan (1911-1980), las cuales irían tomando relevancia en los años sucesivos para arribar a nociones de ficción-realidad, fake news o posverdad.⁴²

Estos paisajes contemporáneos están hechos propiamente por el registro y posterior edición de fragmentos propagados por los medios. Haciendo de la captura en cintas de video, su archivación y posterior edición, manipulación y presentación, parte del proceso. Los soportes utilizados en los años setenta distan diametralmente con los que

⁴² Muntadas, Interpretaciones... *op. cit.*, [s/p].

utilizamos hoy, pues aun todos los medios son mecánicos. Las cintas se rebobinan, las diapositivas se interponen al paso de la potente bombilla del retroproyector de carrete que hace avanzar una a una las imágenes. Las fotografías pasan por un proceso mecánico y luego químico para fijarse en papel fotográfico.

Toda esta naturaleza mecánica de los soportes y su paso al mundo digital nos ocupará un espacio al desarrollar el archivo a lo largo del tiempo en nuestro último apartado *Pasado, presente y futuro del Archivo*. En él y luego de hacer un contraste con lo que físicamente contiene el espacio de Comerç 64, podremos reflexionar sobre su importancia. Dando lugar a interrogarnos sobre qué hemos perdido y ganado inevitablemente en este proceso en que nos vemos inmersos con los avances tecnológicos que nos circundan.

En el caso de las operaciones realizadas por Antoni Muntadas en su práctica artística, “el concepto de archivo supone un desplazamiento del almacenamiento al intercambio, que de este modo se convierte en la principal función archivista”⁴³. Los trabajos en video han sido una constante en la obra de Muntadas, en algunos casos combinados con otros medios que también tienen relación con el archivo, como es el caso del proyecto *On Subjectivity* (1978), con un video y una instalación.

El proyecto se basa en el libro *The Best Of Life*, publicación de una selección de lo mejor de la revista Life Magazine. Life, es una revista de alcance global con artículos e imágenes de calidad e interés, pero que llevan consigo para el artista, cierto punto de propaganda sobre entendida del sueño americano. A manera de *opera aperta*⁴⁴, Muntadas selecciona cincuenta fotografías del libro para buscar lecturas subjetivas que se contrasten con la lectura objetiva de la original que propone revista, cuestionando de esta forma la objetividad en la lectura de imágenes. Con estos fines, envía las fotografías seleccionadas, por medio de correo postal a 250 personalidades del mundo del arte,

⁴³ Guasch, *Arte... op. cit.*, p.186.

⁴⁴ Antoni Muntadas menciona, como en otras ocasiones “*Opera Aperta*” como concepto, para describir el proyecto *On Subjectivity* en la conferencia *Interpretaciones y Traducciones*. “The notion of opera aperta, or open work of art, was set for Umberto Eco in his book of the same name, published in Milan in 1962. This book is an important and novel example of structural analysis and was hailed as such by several of the French structuralist thinkers and theoreticians.” Guy de Mallac, *The poetics of the open form*, Books Abroad, V.45, N.1, Board of regents of the University of Oklahoma, 1971, p. 31.

pidiendo una interpretación de las imágenes, sólo comentando que realiza una investigación.

La instalación se presentó como un gabinete de estampas en vitrinas, a manera de museo de geología en la que los visitantes se acercan a los artefactos (*Fig. 3*). Las imágenes se dispusieron con las interpretaciones, personales y subjetivas surgidas de este intercambio de Mail Art, contrapuestos o en relación con la verdad objetiva del medio de comunicación. En las paredes se encontraba tanto la proyección del video, que refería a procesos de subjetividad en el medio de la televisión, como los diversos sobres dispuestos en la pared. Los sobres de correspondencia que fueron usados con los nombres de los participantes, sellos postales y destino. Estos sobres fueron enviados de ida y vuelta con las fotografías e interpretaciones como intercambio en su interior.



Fig. 3, Sobre la Subjetividad, Antoni Muntadas, MACBA, Museu d' Art Contemporani de Barcelona
Disponible en: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/muntadas/subjectivity> (Consulta:20/03/21)

Estos intercambios, como vimos a partir de *The File Room*, transitarían hoy inevitablemente por un medio virtual. Luego, a manera de cierre de proyecto se editó un libro contraponiendo estas lecturas, el cual fue enviado a los participantes. Cabe resaltar que los medios usados en las respuestas son la escritura a mano o a máquina de escribir

en cualquier idioma, quizá hoy podríamos simplificar este trabajo en plataformas de comunicación instantánea desde el teléfono inteligente.

Con el desarrollo de estos proyectos de Antoni Muntadas, podríamos ir imaginando un lugar que acumula, relaciona y resemantiza sus contenidos para futuros proyectos. Qué se archivaría de estos procesos y sobre qué soportes se desplazan sus contenidos, serían las preguntas clave para poder acercarnos a Comerç 64 y su valor histórico.

Las dinámicas de trabajo anteriormente mencionadas en relación al video y archivo, se evidencian en otros proyectos de instalación como *The Board Room (1987)*, presentada en la North Hall Gallery del Massachusetts College of Art and Design de la ciudad de Boston. En este caso Muntadas recurre al archivo de mensajes de diversos líderes políticos y religiosos captadas en video, para presentarlas dentro de un espacio híbrido que nos sitúa en una sala de conferencias ficcional con televisores emitiendo en loop.

De la misma forma en *Stadium (1991)* en sus diversas versiones y *Words: the Press Conference Room (1991)* que tuvo lugar en el Indianápolis Museum of Art, se agudiza la construcción de estos espacios asociando la idea de conferencia de prensa o anfiteatro para desplegar en elementos muy austeros: aureolas de luz sobre micrófonos, espacio alfombrado de rojo para transitar la instalación, la disposición de televisores, la banda sonora; críticas al poder desde tácticas singulares asociadas a los *mass media*. En un terreno nebuloso entre el periodismo y la publicidad, Muntadas establece mecanismos de producción que pasan por la acumulación, edición y configuración espacial de estos terrenos para releer lo que nos ofrece el mundo de las comunicaciones. De este modo los espectadores pueden establecer miradas críticas de los discursos de poder.⁴⁵

Estas operaciones son una constante en el artista con una intensa tarea de registro, documentación y producción. Desde 1983, hasta su primera presentación una década después en 1994 bajo el título: *Between The Frames (1983-1993) the forum*, realizada en el CAPC Musée d'art Contemporain de Burdeos, Muntadas realiza una exhaustiva tarea que tiene como resultado una serie de 150 entrevistas que nos permite deconstruir el sistema del arte como lo conocemos.

⁴⁵ Guasch, *Arte...op. cit.*, p. 186.

A criterio del artista, el sistema del arte vio su explosión en los años ochenta⁴⁶. *Between The Frames* hace presente ese espacio liminal entre el artistas y la audiencia. Un extenso despliegue en ocho capítulos: *The Dealers, The Collectors, The Gallery, The Museum, The Docents, The Critics, The Media* y *Epilogue*, se encontraban dispuestos espacialmente en salas independientes que conformaban desde una visión de planta, un círculo. Esta disposición espacial del trabajo incide de algún modo, en la experiencia del espectador. En cada espacio, en simultáneo, se emiten los testimonios de diversos agentes del arte en configuraciones subjetivas, representando cada una de las porciones del círculo cerrado del sistema del arte.

Funcionando espacialmente como un reverso del panopticon de Jeremy Bentham; arquitectura diseñada para el control de presidiarios en el S.XVIII, que luego adoptarían Foucault y Deleuze como ejemplo para desarrollar sus ideas.⁴⁷ El espectador no es observado por un ente de control, por el contrario ausculta en las relaciones internas de un sistema artístico que lejos de ser una isla independiente, se relaciona con diversos sistemas económicos y políticos a nivel global.

En estas proyecciones se combinaban las entrevistas con otros videos, como las olas en la playa de San Diego, la bolsa de valores de Tokio u otros escenarios según el capítulo y sus agentes. El resultado de esta extensa producción creativa de documentación en *Between The Frames*, se manifiesta en una fiebre de archivo. Todo este material es sometido por el artista a un complejo proceso de análisis, collage, edición y montaje. Podríamos decir que todas estas tareas se suman, relacionan y enriquecen mutuamente. Para estos proyectos, Antoni Muntadas genera un archivo que se traduce materialmente en cintas de video, como es el caso de diversos sobres, postales y revistas en los proyectos que involucran medios impresos.

Otro ejemplo interesante dentro de la basta producción de Antoni Muntadas, es su participación en el pabellón español en la 51 Bienal Internacional de Arte de Venecia en

⁴⁶ Muntadas, Interpretaciones ... *op. cit.*, [s/p]

⁴⁷ “The Panopticon is a model penitential system in which the warder is at the centre and the cells and the prisoners are all around him. To substitute the warder with the public puts viewers in the position of the guard. It’s a symbolic way of asking the public to be alert, to ‘keep their eyes open’. That is the reflexive dimension of the project”. Antoni Muntadas en entrevista con Anne Bénichou, *An Ecology of Artistic Work: the Project, the Experiment and the Context. An Interview with Muntadas*, Barcelona, MACBA, 2011, p. 31.

el año 2005 con *On translation: I Giardini*. Si bien en el pabellón se presentaron una serie de sus proyectos articulados y vinculados a la traducción: *On Translation: The Internet Project* (1997), *On Translation: El Aplauso* (1999), *On Translation: The Interview* (2002), *On Translation: On view*, 2004, *On Translation: La mesa de Negociación II* (1998- 2005). El espacio central estaba dedicado a la investigación que realiza Muntadas sobre la memoria de la propia Bienal de Venecia en un trabajo con su archivo.

En este caso, como en el trabajo en TVE que desencadenó en *The File Room*, Muntadas va al encuentro de un archivo en vez de generarlo. Considerando el archivo de la Bienal de Venecia como uno de los más importantes del arte contemporáneo⁴⁸, se dedica a investigar el evento desde su apertura hasta el presente. Ciertas señales, como la disposición espacial del evento en planos o la arquitectura de cada representación nacional en fotografías, eran contrastadas a través del tiempo generando nuevamente un corto circuito de subjetividades.

La transformación más drástica que sufren los pabellones nacionales en comparación se da con el inicio de la Segunda Guerra. Los países fascistas en ese momento: Alemania, España e Italia, tienen cambios significativos en su arquitectura⁴⁹. La relación entre política y arte es muy clara y se hace evidente, activada desde el presente.

Este espacio en suma, la Bienal de Venecia, con sus jerarquías y disposición, se acerca para Muntadas a la idea de plató cinematográfico en donde se filma y fotografía. En su dimensión de evento puede percibirse también como parque temático dedicado al ocio y en este específico caso, al arte y la cultura. Dejando de lado los temas tratados, las dinámicas ahí congregadas podrían encontrar un eco paralelo a Dineyland o en otra escala el pueblo español de Montjuic en la ciudad de Barcelona. Todas estas formas están latentes y se activan una vez al año a lo largo de más de 100 años de nuestra

⁴⁸ Muntadas, *Interpretaciones...op.cit.*, [s/p]

⁴⁹ “At the 2005 Venice Biennale, Muntadas showed details of his research on the history of the pavilions in the Giardini, the lovely grounds of the Biennale. His intention was to make perceptible the fact that the “Giardini” in 2005 looked quite different from what they had looked like earlier, especially during the era of Mussolini when, for example, the Italian pavilion was reconstructed to suit the Duce’s taste, and then rebuilt again after World War II. Much had been lost in translation since the first Venice Biennale, much had been added, but it took a Spaniard to unveil the less than transparent history of an Italian landmark. The project was named *On Translation: I Giardini*.” Michèle C. Cone, “Antoni Muntadas and Translation”, *The Brooklyn Rail - Critical perspectives on Arts, Politics and Culture*, 2014, p. 2.

historia contemporánea. A través del análisis del archivo de la Bienal, podemos acercarnos a la historia del espacio usado, I Giardini⁵⁰ y sus cambios.



Fig. 4, Ciel Variable, Art Photos Media Culture, Antoni Muntadas, On Translation: I Giardini – Reesa Greenberg, *The Currency of Time : Muntadas and I Giardini*

<https://cielvariable.ca/en/numeros/ciel-variable-77-cultural-tourism/antoni-muntadas-on-translation-i-giardini-reesa-greenberg-the-currency-of-time-muntadas-and-i-giardini/> (Consulta:22/03/21)

El proyecto se presenta como un meta discurso al ser parte de la misma Bienal y hablar del evento y su memoria a través del archivo. Siguiendo a Hal Foster: “En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente”⁵¹. Toda la información y acumulación de datos, además de hechos culturales que ocurrían alrededor del mundo con los que estaban relacionadas las delegaciones, se transmiten a través de un espacio

⁵⁰ En el Catálogo de la exposición se muestran hitos importantes de la historia del espacio. Véase, María Vittoria Martini, *Breve historia de I Giardini*, Catálogo de la exposición en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia 53ª, 2005, pp. 206-229.

⁵¹ Hal Foster, *El impulso de archivo*, Nimio N.º 3, 2016, p. 103.

impersonal e informativo que nos puede recordar a un aeropuerto⁵². En él se podía consultar la lista de países no representados y atender al recorrido histórico de los 35 países establecidos en i Giardini y a los otros 30 en el arsenal, espacio periférico que forma parte del evento.

La descripción que he realizado de los procesos de Antoni Muntadas en su relación con el archivo, nos permite entender que el artista o bien puede crear, o buscar un archivo. Haciendo la distinción entre *Between the Frames* y *On Translation: I Giardini*, vemos esta diferencia con claridad. Otro elemento de nuestro análisis es el acento a la aparición del internet y sus potencialidades como archivo y desplazamiento de información, ejemplificado con *The File Room* y la comparación en procesos de lo mecánico a lo digital con *On Subjectivity*.

El archivo es, para mí, un dispositivo de trabajo. A veces lo creo yo y otras simplemente accedo a él. Para cada proyecto, en especial cuando llevan un tiempo, elaboro una especie de documentación, de proceso de recolección, que es lo que considero como mi propio archivo. En mi caso, el archivo personal y la investigación se confunden. Lo que el archivo genera son las fuentes para después crear un trabajo. Por eso no concibo el archivo si no está activado.⁵³

El siguiente apartado de nuestra investigación: *El espacio-archivo de Comerç 64*, se presenta como una descripción del lugar en el encuentro con el archivo y sus labores. Es inevitable hacer el paralelo conceptual con el tiempo-archivo, en el desplazamiento que describe Anna Guasch con respecto a la cultura digital. De la misma forma en que Muntadas se sitúa frente al archivo de la Bienal de Venecia para analizarlo, buscaremos abordar la experiencia de encontrarnos frente al archivo del artista en el presente. Al borde de su mudanza y transformación.

⁵² “La composición general del espacio central, con sus hileras de bancos, papeleras, monitores y cajas de publicidad lumínicas transformaban el espacio en un vestíbulo híbrido, tal y como hacen los ambientes estándar globalizados: aeropuertos, oficinas de información, agencias inmobiliarias, salas de espera.” Modesta Di Paola, *El Arte que traduce: Sobre On Translation de Antoni Muntadas*. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012, p. 760.

⁵³ Antoni Muntadas en, Jordi Massó-Castilla, Entrevista con...*op.cit.*, p. 338. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/view/2398> (Consulta: 10/04/2020).

El archivo de un artista con la trayectoria de Antoni Muntadas desde los años setentas hasta la actualidad nos permite recorrer un momento específico de la modernidad. Una modernidad que ha ido atravesando cambios cada vez más veloces, dejando en sus propios procesos una estela residual de soportes de información, documentación y maneras de conformar y acercarnos al archivo y la memoria. En el caso de nuestra investigación, el objeto de estudio es el archivo en sí mismo, como sistema de almacenamiento y relación de información, pero no solo en los contenidos de los documentos que consigna.

El interés está puesto en el archivo como medio y dispositivo. Esta investigación surge a manera de pregunta, manifestándose a través del dibujo. Es en el proceso de dibujar en el cual buscamos surjan hipótesis, como sucede en el dibujo arqueológico. El dibujo en sintonía con esta búsqueda, será desarrollada como parte del tercer apartado: *Dibujar un archivo, Método desde el Arte, la Arqueología e Historia*.

Imaginemos una línea temporal de todo este transcurso. Las distintas décadas; su estética, sus soportes. Visualicémosnos asistiendo a uno de los espacios propuestos por Muntadas, esa experiencia funcionaría como un nodo, un hipertexto. Parados ahí contemplando las fotografías de Life, leyendo las interpretaciones, viendo las entrevistas o los casos de censura con una base de datos en línea, estamos en un momento expansivo. Del mismo modo podemos transportarnos al sistema que los hace posibles, el archivo del artista.

2. El espacio-archivo de Comerç 64



Fig. 5, Collage vistas de Google Map, Comerç 64, tinta y agua sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2021

2.1 Descripción del espacio, objetos y dinámica de trabajo

El presente apartado busca transportarnos al espacio-archivo de Antoni Muntadas en su natal Barcelona. Nos acercaremos a este espacio tanto de manera conceptual, como con la propuesta de una serie de dibujos. Ubicado como mencionamos inicialmente en la calle *Comerç* número 64 en el Barrio del Born, albergó el espacio-archivo del artista, desde los inicios de su actividad hasta el 2019. Mi experiencia y cercanía con este espacio-dispositivo está trazada por la breve temporada en la que realicé labores de base de datos y archivo en el marco de las prácticas externas del Master de estudios avanzados de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona.

Este tiempo de prácticas coincidió con la coyuntura de mudanza de los espacios de trabajo de Antoni Muntadas, tanto el de la calle *Diputació*, como el de la calle *Comerç*; estaban prontos a ser abandonados para integrarse en un único lugar, una nave industrial en L'Hospitalet de Llobregat. Si bien la mudanza se realizó unos meses después de mis labores, el planificarla y pensar cómo redistribuir los objetos a ser transportados, invadían las conversaciones cotidianas. Realicé estas labores junto a Lola Carrasco, quien estaba a cargo del lugar por más de diez años y era además quien se estaba encargando tanto de poner el nuevo espacio a punto, como de observar el transporte de su contenido, el cual había clasificado en veinte y uno categorías:

Registro audiovisual analógico / Registro audiovisual digital / Registro audio analógico / Registro audio digital / Catálogos exposiciones individuales / Libros de artistas / objetos / Proyectos especiales / Enmarcados / Obra y elementos relacionados / Research en proceso / Objetos históricos / Archivador metálico (contenido cajones) / Folletos / Postales / Archivadores años 70 / Archivadores años 80 en adelante / Enmarcados / Obra (masters) / Research / Kanguros / Documentación / Proyectos / Exposiciones / Research varias / Seminarios conferencias / Talleres / Bienales / Tubos / Archivadores por clasificar / Inserts / Cajas sobre zona C / Revistas / Flat / material de trabajo / por definir.

Todas las categorías de objetos mencionados se hacen tangibles en el espacio, dejan de ser conceptos y se manifiestan en una realidad material. Todos los objetos comparten el espacio y se confunden entre detalles arquitectónicos, diseño de mobiliario, diversos

soportes tecnológicos, archivadores, etc. El paso del tiempo se vuelve palpable, reconocible, donde su laxitud y continuidad ha sido atrapada por cada archivo, colección, objeto, recuerdo. De una manera meticulosamente ordenada, cada una de forma individual y el todo como una armonía entre las partes. Cada elemento corresponde a una época específica, son producto de su tiempo y generan una trama discursiva que se relaciona a través de múltiples carteles de destino, naturaleza o procedencia, bien detalla en la leyenda que lo describe. Todas estas etiquetas con el nombre del proyecto, la institución donde se presenta, año de ejecución, funcionan como hipertextos, anudando diversas capas de conocimiento. Acceder a través de cada una de las etiquetas a un proyecto sería un conocimiento en picada, por ejemplo descubrir alguna de las cajas de un proyecto específico y sus diversos estratos de información, relación o síntesis.

El archivo de Comerç 64 se encuentra en un amplio apartamento ubicado en el último piso de la *Casa Vicenç Ferrer*; edificio residencial construido en 1886 y elemento de interés histórico-artístico de la Urbanización del Born. De estilo ecléctico, el edificio guarda relación como el conjunto arquitectónico diseñado por Josep Fontserè i Mestre que lo circunda, como el Mercado del Born y edificios vecinos. Construido por Antoni Rovira i Rabassa, forma parte de la rehabilitación urbana de la zona, que incluyó el parque de la Ciudatela y el Arco del Triunfo con motivo de la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888. Este evento inscribía a la ciudad en el panorama internacional como próspera, moderna e industrial.

La edificación ocupa una manzana sobre la calle Comerç haciendo esquina con la calle de la Ribera. En dicha esquina se encuentra su característica principal, una tribuna metálica ornamentada. Sobre la calle Comerç tiene tres ingresos a edificios independientes que forman parte de una misma unidad arquitectónica. Entre los ornamentos y relieves destacan cuatro misteriosas mensulas en forma de cabezas de indígenas con una llave entre los dientes, sobre ellas se apoya el balcón principal del edificio. Todos los balcones tienen una continuidad de diseños en hierro forjado en sus barandas⁵⁴. El apartamento se encuentra en el ingreso de la puerta 64 y dispone un salón bastante grande para uso exclusivo del archivo, además se extiende hasta el otro lado de

⁵⁴ BCNROC, Repositori Obert de coneixement de l'Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/69030>, <https://sites.google.com/site/barcelonamodernista/casa-vicente-ferrer> (Consulta:20/04/21)

la manzana con una vivienda completa, que bien pudo haber sido utilizada para huéspedes. Nos concentraremos en este salón compuesto por seis paredes, que por usos prácticos se convertirán en 7 nombradas de la A a la G. A continuación un dibujo que forma parte de los objetos del artista, una correspondencia (Fig.6) y un plano que nos permitirá ubicarnos en la narración del espacio.



Fig.6 *Objetos personales 1, correspondencia*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2019

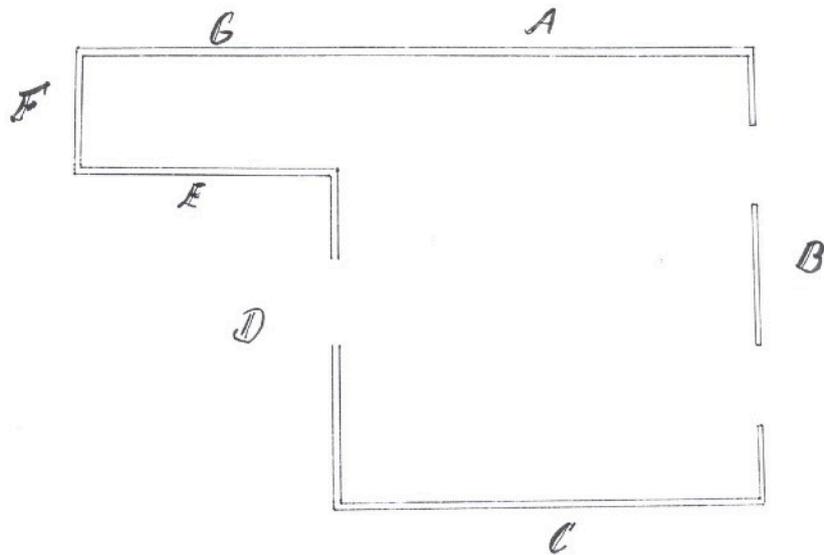


Fig. 7 Plano de Comerç 64, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2019

El ingreso al archivo (Fig.7) se encuentra en la pared D, donde están ubicados dos archivadores, uno alto de madera con cajas hasta el techo y otro metálico de cajones, junto a ellos una mesa de madera que es en realidad un tablero de ajedrez. El espacio es iluminado por dos puertas largas y estrechas que se ubican en la pared opuesta B, las cuales dan acceso a dos balcones desde donde se ve el Paseo del Born, el Mercado y la Estación Francia.

Todos los espacios de pared estaban aprovechados, incluso los espacios entre las puertas de los balcones cuentan con estanterías de madera hechas a medida para albergar diversas publicaciones y catálogos de exhibiciones. El techo es bastante alto y decorado en sus límites por relieves ornamentales, el piso de baldosas hidráulicas y el hierro forjado de los balcones, encuentran un eco en color y formas con el techo de cerámica vidriada que cubre la estructura modernista del Mercado que se observa desde el balcón. En sintonía, ese eco se replica al mismo tiempo en un pequeño televisor antiguo de madera y las estanterías metálicas. Los verde agua, grises azulados, sienas y ocre rojizos. En la base de la pantalla gris verde del televisor un cartel: *Please Touch*.

El archivo se encontraba activo cómo un organismo vivo que responde a diversas necesidades. Debido a la gran producción del artista y su continuo protagonismo en Museos y Fundaciones alrededor del mundo, su obra es siempre revisada, re-semantizada, citada y expuesta. Estas dinámicas generan diversos requerimientos e intercambios de ida y vuelta, para exhibiciones, presentaciones, estudios académicos o publicaciones. De este modo las actividades que ahí se desarrollaban consistían en encontrar, relacionar, verificar el estado, adjuntar, embalar y enviar; tanto publicaciones, afiches, objetos con indicaciones para su instalación, etc. Todas las especificaciones, recorridos, consignaciones y puestas al día en las bases de datos también formaban parte de la dinámica del lugar.

Mi tarea principal consistió en realizar una base de datos que contuviese los registros audiovisuales analógicos que se encontraban dispuestos (en su mayoría) en la última pared F. Esta base de datos esta conformada por un número de registro AM_ 00001, una imagen referencial de las cintas, el formato, la tipología (Analógico_Registro Audiovisual o _Digital), el año y la Institución (Museo, Fundación), el Nombre del Proyecto y Observaciones, en caso sea un Máster o tenga adjuntos.

Esta tarea era en algunas ocasiones en solitario, teniendo acceso al espacio y pasando tardes enteras en relación con estos objetos. En ellos, se pueden recorrer los diversos formatos de registro analógico audiovisual. Desde cintas de bobina abierta, pasando por Umatic, Betamax, VHS, hasta los soportes digitales como miniDv, CDs o DVDs. En esta pared F, se consignan más de 500 elementos de esta naturaleza. Los cassettes se ubican en dos archivadores metálicos al lado de un estante más delgado que contiene su traducción en digital. Dedicaremos un espacio a desarrollar los diversos soportes y formatos en los que viaja la información en el apartado “Pasado, presente y futuro del Archivo”, en el que podremos detenernos en el proceso de trans-archivación⁵⁵ hacia la era digital.

Cada cassette podría ser una pieza de videoarte en específico, el Master o registro original o una copia para un Museo, Institución o Galería. Puede también pertenecer a

⁵⁵ “Más allá del archivo en su antigua cualidad “arcóntica”, La cultura digital genera una nueva <cultura de la memoria>. La digitalización de los datos almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos.”Guasch, *Arte... op. cit.*, p. 164.

diversas categorías como *Entrevistas* o *Proyectos*. Las pegatinas o señales sobre los cartuchos de video pueden estar impresos, a máquina de escribir o escritos a mano. Toda la obra en video realizada desde los años setentas hasta la actualidad en todos los formatos, con diversas señas e inscripciones que se comportan como miles de rutas y conexiones que los traen al presente. Estas señas, escritos, nombres y especificaciones funcionan a modo de anamnesis, como diagnóstico e hipertextualidad. Un *sistema de sistemas* que funciona con un orden interno.

Resulta interesante observar cómo los distintos acercamientos que se han hecho a la producción de Antoni Muntadas suelen poner el acento en un ordenamiento general de su trabajo. Se diría que no se puede explicar a Muntadas sin remitirse a una perspectiva general, estructurada y siempre en proceso de toda su trayectoria; que no puede entenderse su propuesta sin comprender antes que existe un orden interno que pone en el mismo nivel tanto su proyecto como su metodología.⁵⁶

Este espacio, nutrido por diversas dinámicas y gestos de archivación, se manifestó como un resumen espacio-temporal de la actividad artística y metodológica de Antoni Muntadas dentro de un orden interno. Los elementos ahí resguardados bajo ninguna circunstancia se habían perdido inertes y quedado en el olvido, no consistía en una mera colección de viejos recuerdos, ya que una de sus principales características era la de alimentar un sinnúmero de nuevas exposiciones. Es el pasado que se proyecta hacia el futuro, que se resemantiza una y otra vez. De ahí su verdadero valor intrínseco.

Podemos considerarlo, el centro de operaciones de Muntadas en Europa, ya que a lo largo del tiempo este espacio ofreció diversas posibilidades como alojar a sus visitantes personales en la ciudad, ser el entorno donde se desarrollaron procesos creativos, dinámicas de trabajo, preparación de proyectos, también donde se ejecutaron performances, registraron filmaciones, realizaron publicaciones, se compartieron diversas celebraciones, etc. La vitalidad de las actividades de este espacio se ve íntimamente ligada a la prolífica producción del artista durante todo este tiempo, podríamos decir que su constitución se ha ido dando de la mano. Ha sido un espacio en

⁵⁶ Arturo/fito Rodríguez Bornaetxea. “La interconexión como relato”. Exhibition: Muntadas. Interconnections. Interconnessioni. Interconexiones (Elkarrekiko loturak) Artium (Centro museo vasco de arte contemporáneo) y Musei Villa Delle Rose MAMbo Corraini Edizione, 2020. p. 2.

el que se ha producido contenido y material a ser presentado, al mismo tiempo en que se lo almacenaba, catalogaba y atesoraba para futuros usos.

Con la presente investigación no pretendemos hacer una cronología específica de eventos relevantes en los que tuvo participación el espacio de Comerç 64 en los años en que fue ocupado y usado como dispositivo por Antoni Muntadas, esto bien puede quedar en el terreno especulativo. Tampoco pretendemos conocer el contenido exacto de las diversas cajas, documentos, obras o colecciones, basta imaginarlo subjetivamente a través de la objetividad concreta de los objetos retratados. No estamos buscando un tesoro o hurgando en la intimidad del artista. Por el contrario, es sumido en las tareas que describo en que surge la idea de ampliar los dibujos con medidas que venía haciendo Lola Carrasco, a manera de juego de Tetris, para conformar el nuevo espacio en L'Hospitalet.

Mi idea en ese momento era poder visualizar, de un solo golpe de vista por pared, todos los objetos en cuestión para colaborar con el proceso. Esto era bastante dificultoso si la pretensión era un registro fotográfico, ya que en algunas de las paredes como las E, F y G, no existía la distancia suficiente para captarla en su totalidad retrocediendo. Otro problema que se presentaba, era la cantidad de objetos que obstaculizaban la visión. Si no eran fotografías detalladas, como las que estaba haciendo de las cintas de video, y pasaba a fotografiar toda la pared, la cantidad de objetos era tal, que entre luces y sombras podrían confundirse.

De una manera orgánica recurro entonces al dibujo en línea, cuyas características se hacen pertinentes como desarrollaremos en el siguiente apartado: “Dibujar un archivo. Método desde el Arte, la Arqueología y la Historia”. Como resultado se generan inicialmente siete *Diagramas Lineales* en formato A3 con diversos grosores de rotuladores de tinta que representan en detalle lo contenido en cada pared de la A a la G. Al realizarlos y comprendiendo la dimensión de la tarea, es que me intereso por generar un método de trabajo al explorar en mis visitas, por lo menos de manera superficial y topográfica, un tejido articulado que excedía mis pretensiones iniciales.

Podemos decir que es una investigación de carácter observacional que en el ejercicio de dibujar el espacio de archivo, pretende exponer aquellas ideas y teorías con respecto al fenómeno de archivo en el arte y en el propio caso de Muntadas, contrastándola con

dibujos que representan de manera objetiva la realidad a veces inasible de la teoría. De ahí que este proceso de investigación se ve materializado en una serie de dibujos a manera de pregunta, como disparador de hipótesis y reflexiones. La serie de dibujos titulada *Comerç 64*, se agrupa en dos categorías: *Diagramas Lineales* y *Dibujos en tinta*.

La primera categoría permite realizar una aproximación más arqueológica, vinculada a la memoria, una topografía que aísla los objetos en un dibujo en línea por cada pared del espacio. La segunda está relacionada con una interpretación narrativa propia de la naturaleza del arte en general, retratando detalles, en donde superficies grises o líneas se usan de acuerdo a la realidad de los objetos descritos. Se han dispuesto los dibujos en sus dos categorías de manera que acompañen nuestra argumentación. Esta serie además de una expresión plástica en sí misma, se ha presentado como una situación controlada de investigación. De esta manera, *Comerç 64* es una interpretación subjetiva y artística del archivo en la obra de Antoni Muntadas.

El primer *Diagrama lineal* que presentamos corresponde a la pared A. Estos diagramas se presentan como topografías de objetos, haciéndolos reconocibles y fácilmente contrastables con las categorías descritas. Se conforman como un resumen lineal continuo, un dibujo realizado a mano alzada, donde se puede identificar sus diversos elementos. Podemos reconocer una mesa de trabajo, pues sus patas se encuentran un paso mas adelante, a su lado se identifica lo que podría ser un afiche, que por la perspectiva de sus líneas delata una esquina en la habitación. Se reconoce una escuadra y dos estantes archivadores con cuatro subdivisiones cada uno. En los estantes, una diversidad de colecciones de revistas, postales y objetos personales en cajas etiquetadas. Sobre ellas se reconoce el contorno de un ventilador y una lámpara. Al lado un mueble con cajones que guarda en su mayoría correspondencia. Sobre el mueble se encuentran tres televisores, dos medianos y uno pequeño con un globo terráqueo encima.

Podríamos en este esquema o *Diagrama lineal*, como en los siguientes, especificar en que espacios se encuentran los elementos que corresponden a cada categorías como *Postales* o *Folletos*. Cada *Diagrama Lineal* funciona como un mapa espacial para diversas operaciones en el trabajo de archivo. Esta lógica de traducción espacial puede trasladarse a cualquier realidad de archivo o colección, como mapa de ubicación y reconocimiento de los objetos resguardados.

A



Fig. 8, *Diagrama Lineal A*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2019

El dibujo siguiente en cambio (*Fig.8*), es parte de los *Dibujos en tinta* y presenta en detalle cierta relación de objetos que evocan a su vez texturas. Se pueden reconocer los decorados en relieve del límite entre pared y techo, integrando el diseño arquitectónico en la imagen. Aunque la descripción sea mínima en grises y líneas, puede hablarnos de materiales, como por ejemplo los agujeros y tuerca que se ven en el estante, nos lleva a asociarlo con su naturaleza metálica. Se reconocen las cajas con postales o la antigüedad del ventilador por su diseño.

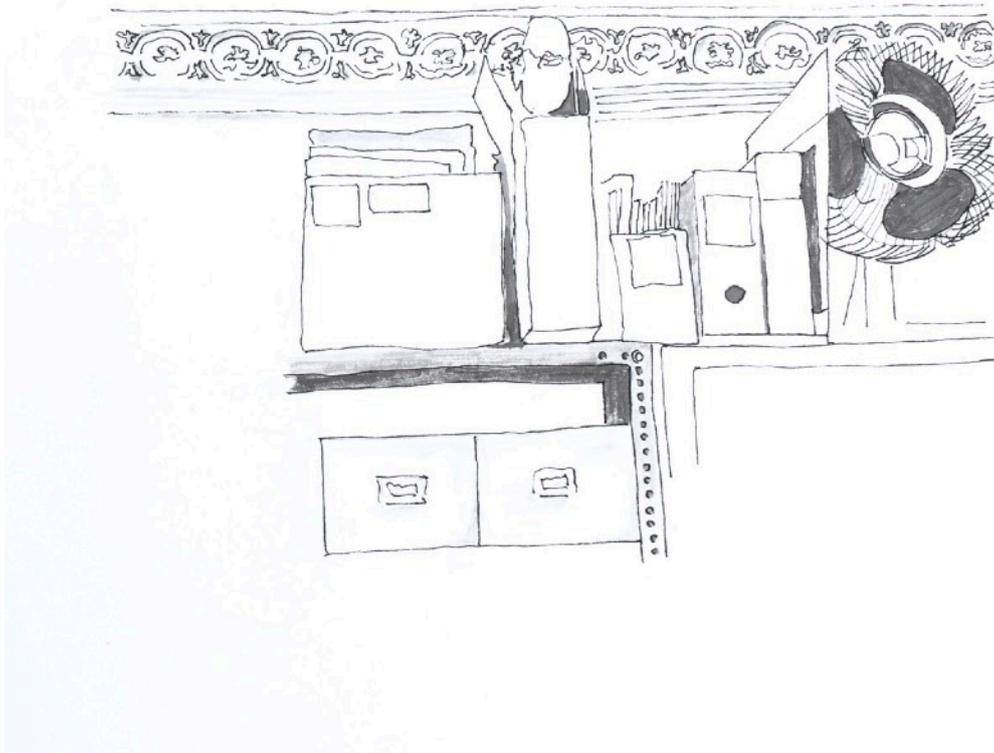


Fig. 9, Detalles 1, agua y tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2020

Los tres dibujos siguientes siguen desarrollando en detalle la pared A, transportándonos a objetos como los afiches que rodean la mesa de luz (*Fig.10*). Uno corresponde a las Naciones Unidas con las banderas nacionales, mientras que otro afiche contiene diversos modelos de diapositivas. Lo que en el *Diagrama Lineal A* era un recuadro, toma vida y textura en valoraciones de gris a manera de recorrido en zoom, acercándose a los objetos.

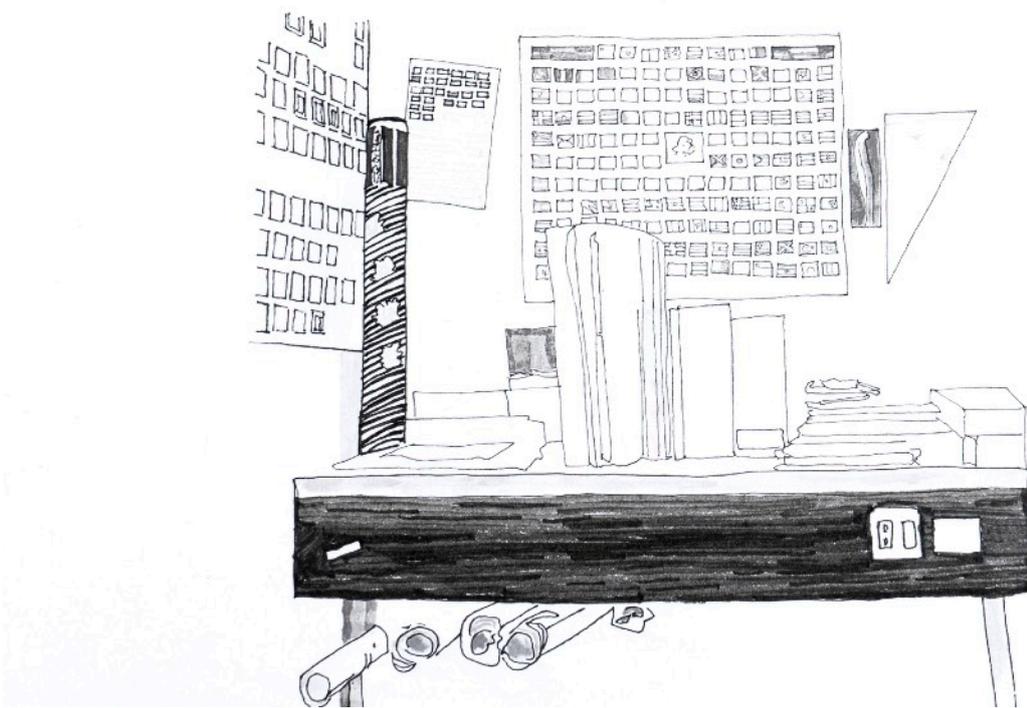


Fig. 10 Mesa de Luz, tinta y agua sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2019

A continuación (*Fig. 11*), los monitores, lámpara, globo terráqueo, compuestos con el diseño de las baldosas hidráulicas y el techo. Podemos apreciar objetos en detalle como alguna botella o una figurilla plástica de la Virgen María, que pertenecen a pequeñas colecciones de objetos personales, o asistir al reflejo de la habitación en la pantalla.



Fig. 11, Objetos personales I, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2020

Entre ellos un cuadrado casi imperceptible, al cual le realizaremos un agudo acercamiento (*Fig.12*). Se trata de una misteriosa y pequeña caja de acrílico con un recorte de periódico pegada dentro, en su interior una figurilla de modelo de arquitectura contemplando la noticia.



Fig. 12, Objetos personales II, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2020

Con este ejercicio visual que proponen los dibujos, estaríamos completando nuestra idea de lo contenido en la pared A. El proceso hace que los dos acercamientos sean complementarios. En el primer caso se puede llegar a identificar presencias, volúmenes y contornos, el segundo revela en su edición y síntesis, la naturaleza de las cosas construyendo una atmósfera. De este modo, tenemos la posibilidad de visualizar en los *Diagramas Lineales* la realidad contenida en cada pared y en los *Dibujos en tinta* detalles relevantes que nos hablan de la naturaleza del espacio y los objetos resguardados.

Es en el proceso de dibujar o traducir el espacio en líneas o grises a tinta, donde las motivaciones iniciales se van transformando hasta devenir en la complejidad de la serie de dibujos y la presente investigación en su conjunto. La descripción que he realizado del espacio de Comerç 64 está estrechamente vinculada a la motivación de asir la complejidad de esta trama discursiva, lo que podríamos entender como una manifestación de la *fiebre de archivo*.

Jacques Derrida acuña el término y lo explica como una erosión de la psique que demanda como principal requerimiento, la existencia de un lugar de consignación. Este impulso hace coexistir en paralelo el instinto o pulsión de conservación con la censura y el olvido o amnesia. En nuestro caso el lugar de consignación es al mismo tiempo nuestro objeto de estudio, *Comerç 64*. Así pasamos con los dibujos, a repetir la operación; consignando en pocas líneas todas estas relaciones establecidas en el espacio-archivo.

En esta repetición de archivar por medio del dibujo el archivo, hacerlo presente, se genera un juego de espejos para la memoria que buscamos proponer como un método, una manera de abordar el problema. Este método parte de la narración de las cosas en el espacio y nos lleva por un terreno subjetivo a una diversidad de interpretaciones que tratamos de encauzar en la presente investigación. Otra motivación interna puede contrastarse con la teoría psicoanalítica de Freud que observa Derrida, en la que se

entiende el archivo como Hypómnema⁵⁷, como una contraofensiva ante la amenaza de destrucción u olvido.

Esta investigación controlada y de carácter observacional, busca poner en valor o en relieve el espacio-archivo de Comerç 64 a través de la experiencia, buscando unir o condensar en estos dibujos, una visualidad que describa la complejidad material del trabajo de Antoni Muntadas en su uso del archivo. El archivo en este caso y luego de haber recorrido ejemplos en la trayectoria del artista en el apartado anterior, nos hace entenderlo como una visualidad que a manera de prótesis o extensión nos lleva a explorar un reflejo de la mente del artista, tanto en la memoria como en el inconsciente. En esta morada, organizada en multiplicidad de rutas y vínculos, se podía encontrar toda la narración del trabajo del artista contenida en el Archivo.

Continuaremos con la descripción del espacio presentando los dibujos a lo largo de la investigación de manera orgánica, hasta completar *Comerç 64* en su conjunto. La pared opuesta a la que hemos recorrido con el *Diagrama Lineal A*, es la pared correspondiente al *Diagrama Lineal C*, a la derecha de la puerta de entrada. En ella se encuentran unas divisiones de madera de piso a techo que contienen las piezas enmarcadas, los tubos con obra gráfica y diversidad de cajas (*Fig.13*). En el centro, con estas paredes alrededor, una gran mesa para desplegar impresos, afiches, material gráfico y grabados (*Fig.14*). Debajo de ella se encuentra otro archivador con los impresos de gran formato denominado Flat.

⁵⁷ "Como la pulsión de muerte es también, según las palabras más destacadas del propio Freud, una pulsión de agresión y de destrucción (*Destruktion*), ella no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mnéme* o *anamnesis*, sino que manda asimismo la borradura radical, la erradicación en verdad, de lo que jamás se reduce a la *mnéme* o a la *anamnesis*, a saber, el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como *hypómnema*, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum. Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria." Jaques Derrida, *Mal de archivo, una impresión Freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 14.

C

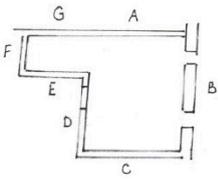
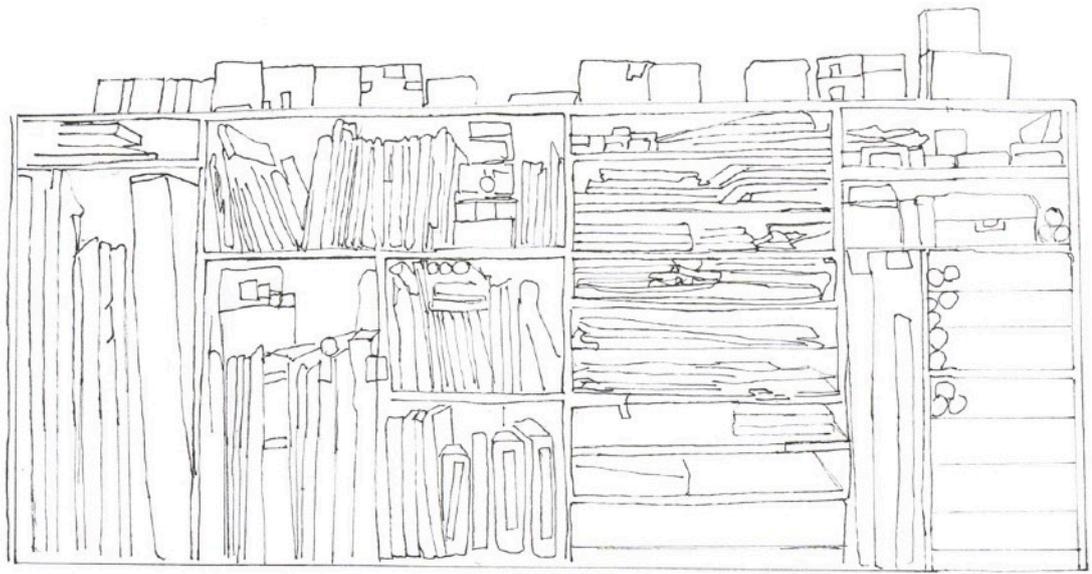


Fig. 13, Diagrama Lineal C, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç64, 2019

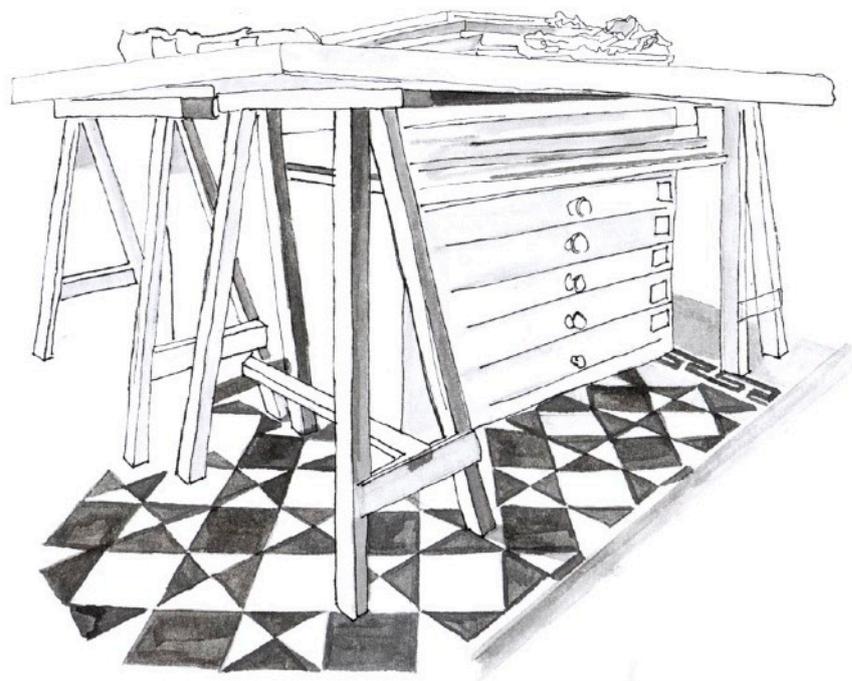


Fig. 14, Mesa de desplegables, Flat, agua y tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç64, 2020



Fig.13 Warning, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2019

2.2 Del espacio al tiempo archivo

En este sub apartado buscaremos conjugar algunas de las ideas esbozadas entorno al espacio-archivo de *Comerç 64* al contrastarlas con la actualidad e ideas que surgen producto de los cambios en la manera de percibir la temporalidad que hemos mencionando, como el paso del espacio-archivo al tiempo-archivo, consecuencia de la acelerada evolución tecnológica y digital.

Estas características nos sitúan en un contexto que no hace posibles las narrativas, pues estas demandan una experiencia en su complejidad perceptual que da paso al conocimiento⁵⁸, pero que a su vez dan espacio a una obsesión por la memoria. Citaremos algunas ideas del filósofo Sur Coreano Byun-Chul Han, cuya producción aborda directamente estos problemas y paradojas actuales, buscando relacionarlas desde esta investigación con la memoria y el archivo. Si bien no menciona directamente los problemas relativos al arte y el archivo, ensaya explicaciones y consecuencias de los cambios que venimos experimentando a 25 años de de la aparición de la *World Wide Web*.

Byun-Chul Han considera que existe en el presente una atomización temporal o des-temporalización en donde los acontecimientos se desprenden los unos a los otros sin profundidad, sin dejar marcas, sin convertirse en experiencia. Menciona por ejemplo que, “Cuando no es posible determinar qué tiene importancia, todo pierde importancia. El exceso de posibilidades de conexión equivalentes, es decir, de potenciales direcciones, pocas veces conduce a las cosas a una conclusión”⁵⁹. Esta variante temporal nos imposibilita, según Han, a generar narrativas. Esto ocurre tanto en un sentido

⁵⁸ “El giro antropológico copernicano, que había elevado al hombre a productor autónomo del saber, es reemplazado por un giro dataísta. El hombre debe regirse por datos. Abdica como productor de saber y entrega su soberanía a los datos. El dataísmo pone fin al idealismo y al humanismo de la Ilustración.” Previamente a esta comparación, Byung Chul Han explica el giro copernicano de Kant. La idea del sujeto cognocente como amo y productor de conocimiento, el cual significa que “no somos nosotros quienes giramos en torno a los objetos, sino que son los objetos los que tienen que regirse por nosotros.” Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder Editorial, 2020, p.60.

⁵⁹ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, Herder Editorial, 2015, p.40.

personal con la búsqueda de la trascendencia, como en un nivel social e histórico delimitado por lo que se entendía en la modernidad, un camino siempre evolutivo.

Este escenario va cambiando a vertiginosa velocidad y da la sensación que Han aún puede situarse en un marco histórico y una narrativa que explica cómo arribamos aquí. La distorsión temporal que plantea hace que en el presente no existan metas o maneras de trascender. En todo momento se puede acceder a todo y al mismo tiempo no se termina nada, saltamos de una a otra cosa. “La hiperquinesia cotidiana arrebatada a la vida humana cualquier elemento contemplativo, cualquier capacidad de demorarse”⁶⁰. La metáfora que plantea Han, hace que nuestras acciones se encuentren en un estado de hiperquinesia, donde involuntariamente nuestra atención y contemplación, en un sentido de mayor profundidad, desaparecen.

Este movimiento involuntario podría verse reflejado en algo tan sencillo y cotidiano como revisar nuestro teléfono inteligente sin que este genere algún sonido o vibración por una notificación o llamada. Dentro del mundo virtual, el movimiento en picada que proporciona el Hipertexto en estas redes de redes, donde no se pueden establecer cual es el juego de las correlaciones y dominantes, nos coloca no sólo fuera de tiempo; no hay fin o conclusión, tampoco una dirección hacia donde dirigirse, no existe la posibilidad de generar una narrativa. “El espacio de la red no está formado por fases continuadas y transiciones, sino por acontecimientos o circunstancias discontinuas. Allí no hay progreso ni desarrollo alguno. No tiene historia. El tiempo en la red es un tiempo-ahora (Jetzt-Zeit) discontinuo y puntual”⁶¹.

En el desarrollo de estas ideas, Byun-Chul Han se apoya en el ejemplo de la novela de Marcel Proust “En búsqueda del tiempo perdido”. En ella, Proust se concentra en los intervalos, en los tiempos entre las cosas, en los momentos previos a alcanzar algo. Estos espacios temporales son el lugar en donde emergen un sinnúmero de sensaciones. Han sugiere que la totalización del aquí en el presente, teniendo Internet como lugar protagónico, aleja el allí. Desaparecen las metas, destruyendo el aura que puede estar en esa distancia entre dos puntos. Si los intervalos se acortan, el ritmo en la sucesión de los

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

acontecimientos se acelera.⁶² La búsqueda narrativa de Proust, proponía en su momento (1922), una reacción a la *época de prisas*. El autor ya encontraba que la vida moderna estaba quitando la capacidad de contemplación.

Según Byun-Chul Han, “La búsqueda del tiempo perdido de Proust es una reacción ante la progresiva destemporalización (Entzeitlichung) del Dasein que disocia. De este modo pierde cualquier continuidad, cualquier permanencia”⁶³. El yo se descompone en una sucesión de momentos. La novela de Proust busca darle estabilidad a ese yo a través de las diversas rutas de la memoria, por esto la traemos como ejemplo, ya que un archivo esta inevitablemente ligado a la idea de memoria. En vez de desarrollarse como una narrativa de acontecimientos en concreto, Proust entra en la memoria del narrador, sus recuerdos y los diversos vínculos que estos generan. Así un té caliente de tilo con magdalenas, puede transportarlo a la felicidad sin las contingencias del tiempo, hasta el punto de confundir el pasado con el presente.

Desde este punto de vista, la serie de dibujos de *Comerç 64* podrían presentarse como una propuesta que contraviene estos acelerados cambios que nos involucran y nos traslada a otro lugar temporal, el de la contemplación del espacio de las memorias. Realizando una analogía, Marcel Proust como narrador ingresa a ese lugar de las memorias, como nosotros estamos ingresando a las memorias de Antoni Muntadas contenidas en su archivo. La diferencia se encontraría, frente a la destemporalización que describe Han con la incorporación del mundo virtual, en que esas memorias aterrizan inevitablemente en una materialidad expresada en objetos con cualidades que despiertan nuestra percepción.

Se tocan, ocupan espacio, se gastan, huelen o se descomponen frente al paso del tiempo. El tiempo que propone Byun-Chul Han en respuesta a la destemporalización actual, se sedimenta en la contemplación. “Solo cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento estético, las cosas revelan su belleza, su esencia aromática. Se compone de sedimentos temporales que fosforecen.”⁶⁴ La experiencia estética recogida al contemplar el espacio de *Comerç 64*, desde su relevancia operativa y simbólica tan sólo

⁶² *Ibid.*, pp. 57-59.

⁶³ *Ibid.*, pp.62-63.

⁶⁴ *Ibid.*, p.70.

en superficie, como memoria-archivo, generan diversas sensaciones que bien podrían estar asociadas al encuentro ritual y temporal al que apela Byung-Chul Han en su libro *El aroma del tiempo* (2015).

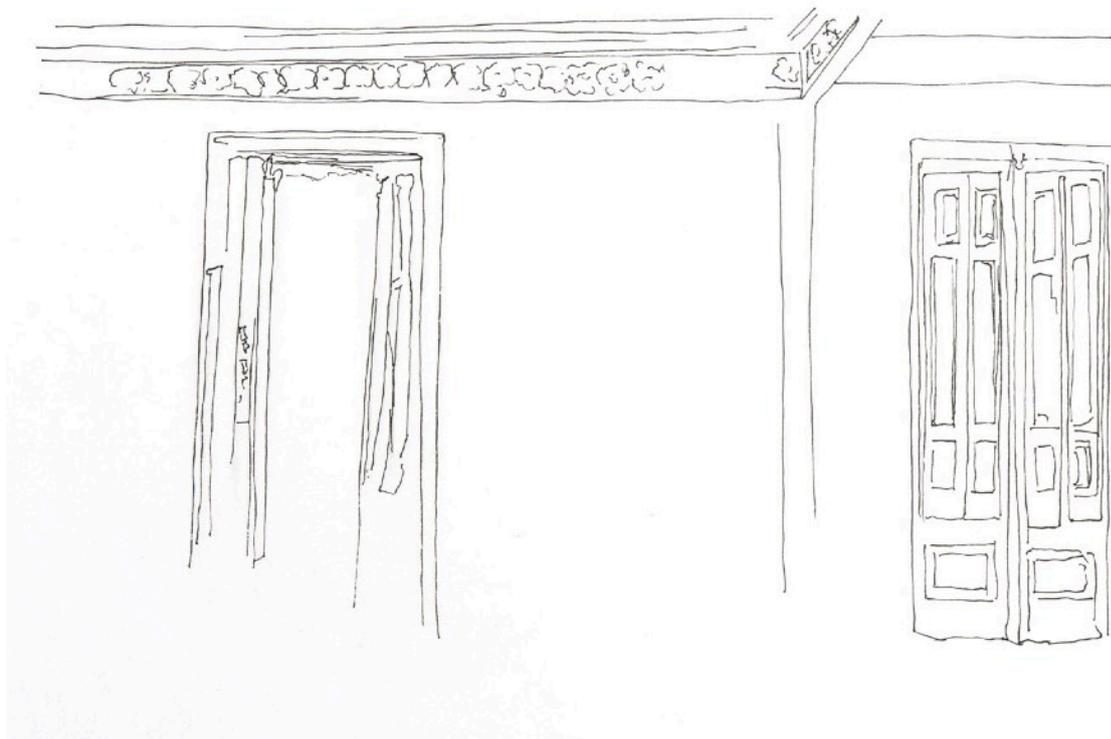


Fig. 15, *Puertas hacia los balcones*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2019.

El dibujar nos revela una superposición de subjetividades, es decir la sensibilidad de lo que se contempla en sí mismo y simultáneamente la sensibilidad o interpretación de aquél que dibuja. Hay un doble proceso de memoria. También, como en el caso de Proust, podemos ir en su búsqueda por medio de elementos que nos lleven a momentos o recuerdos. Por ejemplo las texturas en este universo de lo mecánico, reconociendo sus señales. Grandes archivadores, diapositivas, sobres con sellos postales o de un cartucho de video. En ambos casos, se re-visita en un instante todas las huellas inscritas, como interpretaba Freud la memoria. Cabe preguntarnos, cómo interpretaríamos hoy la memoria frente al mundo virtual, teniendo en cuenta el tránsito de lo mecánico a lo digital.

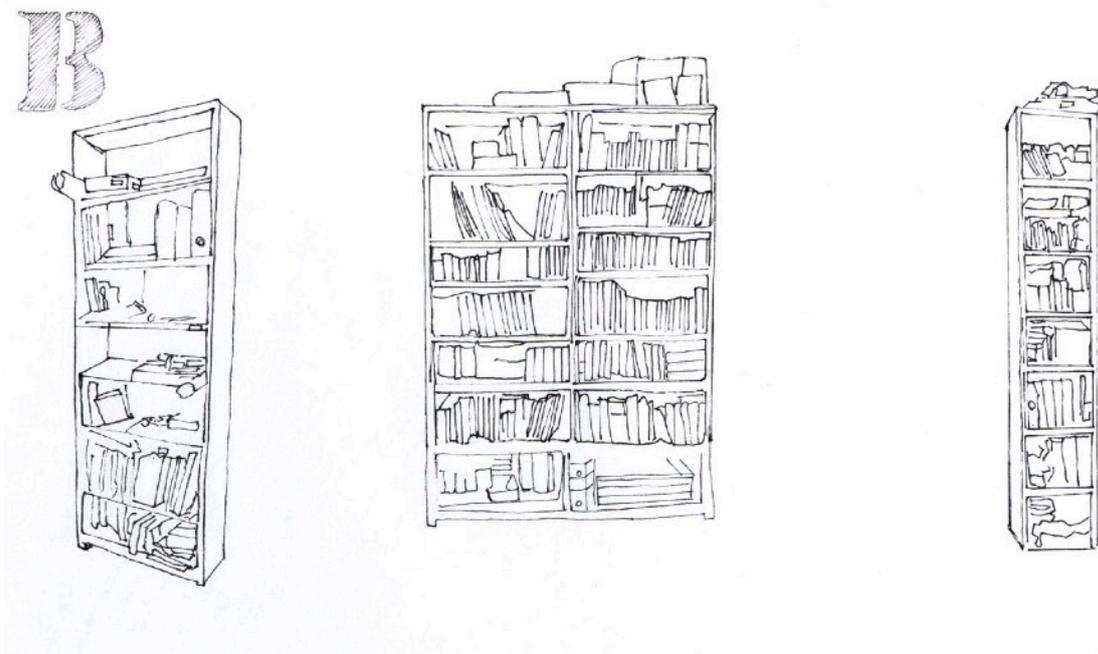


Fig. 16, *Diagrama Lineal B*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç64*, 2019.

Se debe tomar en consideración que para el caso de nuestra argumentación entendemos la memoria como un acto creativo vinculado a la imaginación⁶⁵ y como mencionamos previamente, citando a Anna María Guasch, ese tercer estado entre la historia y el presente⁶⁶. En el psicoanálisis de Freud se plantea que gran parte del funcionamiento de la mente consiste en archivar trazas de estímulos perceptibles, los cuales tienen la necesidad de asirse, y sobrevivir, en sistemas perceptivos subyacentes en la memoria.

⁶⁵ Paul Ricoeur hace un exhaustivo recorrido a través de la memoria de la reminiscencia, para luego explicar cómo con la documentación y archivación se generan diversos procesos que conforman la historia y en consecuencia el olvido. Ricoeur, en su recorrido por la memoria destaca una idea clave: la memoria está relacionada con la imaginación. Es una respuesta subjetiva, que podríamos llamar también creativa. “Recordar se encuentra vinculado a la imaginación, opera siguiendo sus huellas. La imaginación es considerada una escala menor de conocimiento en comparación al entendimiento. Eikon, Platón, presencia de una cosa ausente. Su vínculo con el pasado es intrínseco a Aristóteles: “De la memoria y reminiscencia”. La memoria es del pasado”. Paul Ricoeur, *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 21.

⁶⁶ Guasch, *Arte y Archivo... op.cit.*, p.180.

Esta acción se ve representada a través de su expresión material mediante diversos soportes. Freud realizó un sinnúmero de comparaciones entre el funcionamiento de la mente y algunos aparatos como el microscopio y la máquina fotográfica, entre otros, pero sin llegar a establecer una analogía adecuada, ya que estos solo funcionan como prótesis extensivas para amplificar la percepción sin dar paso a entender la memoria. Más adelante encontraría la solución para acercarse al problema en un sencillo juguete llamado “Pizarra mágica” o “Bloc mágico”. Este mecanismo consiste en una lámina que se coloca sobre un pizarra en la que se puede escribir o dibujar, pero en la cual no se utiliza ninguna tinta o tiza, sino únicamente la presión. Así sería una especie de grabado muy rudimentario.

La característica que vuelve paradójico este ejemplo está en que el dibujo o el texto solo dejan una “huella” entre dos capas (la lámina y la pizarra) que dura unos instantes, ya que al despegar la superficie del fondo, aquello que se representó o imprimió prácticamente desaparece. Aquello que permanece del dibujo o texto anterior son algunos vestigios y marcas donde antes hubo una representación vivida. De esta manera, tanto en la memoria como en la “pizarra mágica” de lo que fue una vivencia o acción perceptual solo permanece en tanto se transforma en una escasa representación a través de marcas.⁶⁷

Este juguete plantearía en la teoría freudiana una analogía ideal con la memoria, ya que ambas pueden considerarse superficies expuestas a los estímulos externos sobre la que se realizan incisiones o surcos. En este sentido la memoria para Freud no es un espacio al que recurrimos para desempolvar una vivencia, sino más bien es una superficie grabada por huellas que se acumulan y mezclan una sobre otra. Aquellas que son más vividas serán las que hayan dejado surcos más profundos. En esta etapa de su investigación parecería que Freud resumía el aparato psíquico a partir de su función mecánica.

Cada vez que recordamos una experiencia, esta está sujeta a múltiples recorridos y asociaciones de ideas que transitan los surcos o huellas que dejó en nosotros, pero no solo esta experiencia en específico, sino la suma de nuestras huellas y experiencias, creando versiones cargadas de subjetividad. Nuestra identidad, aquello que recordamos

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-19.

de nosotros mismos es un subproducto que recrea el inconsciente de manera atemporal a partir de aquellas experiencias que fueron decisivas en nuestra vida. Así una experiencia muy alejada en el tiempo puede estar muy presente en nuestro comportamiento actual, este fenómeno es lo que Freud denomina retardamiento; la inscripción en la psique no corresponde a una línea temporal de acontecimientos.

Al ser nosotros mismos portadores de nuestra memoria, estas huellas son una especie de archivo móvil y dinámico que se recrea a partir del momento en el que el sujeto recuerda. El recuerdo se mezcla inevitablemente con la experiencia vivida y el estímulo que lo evoca. En este sentido, la combinación entre recuerdo, experiencia y estímulo se integran en “nuestro archivo” como un símbolo que cobra relevancia de acuerdo a la importancia y jerarquía simbólica que tiene en el momento. Se podría decir entonces que cuando realizamos el acto de recordar, no recuperamos de algún lugar una carpeta intacta en sus signos y señales, lo que hacemos es una reconstrucción, una ficción. El archivo como *hypómnema* en la teoría psicoanalítica de Freud es una contraofensiva ante la amenaza de destrucción u olvido. Los archivos consignan, atesoran.⁶⁸

El modelo de este singular «Bloc mágico» incorpora también lo que habrá parecido contradecir, bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la pulsión de archivo. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el mal de archivo.⁶⁹

La memoria como pulsión, tanto de conservación como de destrucción, es sin duda un proceso de edición que, como en el caso del dibujo, está sujeta a versiones y reversiones. La serie de *Comerç 64*, se presenta como una manera de asir el espacio frente a su desaparición, congelarlo en el tiempo.

Del mismo modo, Derrida se pregunta por si podría el aparato psíquico estar mejor representado por diferentes instrumentos tecnológicos de archivar y reproducir la información que por la pizarra mágica. Las prótesis vivas de la memoria o simulacros

⁶⁸ “En este caso, en una lectura inversa, se puede decir que en la teoría psicoanalítica de Freud, el archivo como *hypómnema*, como consignación, como dispositivos documental y monumental, como suplemento o representante mnemotécnico, es consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de destrucción u olvido de la memoria”. *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ Jaques Derrida, *Mal de archivo, una impresión Freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 27.

de lo vivo en la actualidad⁷⁰. Derrida tiene como herramienta de comparación el correo electrónico, el cual parece hoy algo anacrónico. La fluidez de información en nuestras prótesis inteligentes han modificado la manera en la que nos acercamos a la experiencia y por tanto al conocimiento.

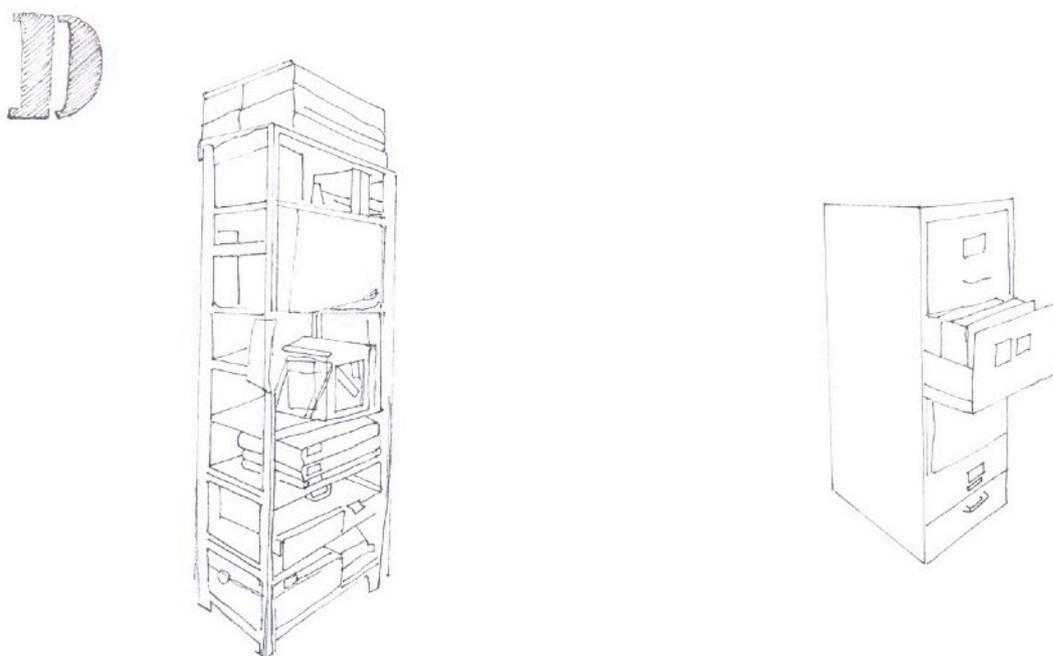


Fig. 17, Diagrama Lineal D, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç64, 2019

⁷⁰ Guasch, *Arte... op. cit.*, p. 167.

Nuestra percepción se ha modificado. En esta nueva experiencia mediada, no una *fiebre de archivo*, sino una pulsión de documentar nuestras experiencias desde nuestros dispositivos móviles, no para nosotros, tampoco para consignarlas⁷¹ en un lugar. Estas son inmediatamente expuestas alimentando la red. Todo el universo archival al que accedemos, que solo cuentan con una pantalla como realidad material, se contrasta con el mundo virtual contenido en su interior. Un torrente infinito de información y estímulos que nos disocia, pues no puede terminar de asirse, es efímero, solo dura instantes, generando un descalabro. “El mundo sufre hoy una fuerte carestía de lo simbólico. Los datos y las informaciones carecen de toda fuerza simbólica, y por eso no permiten ningún reconocimiento.”⁷²

Hasta este punto, hemos intentado desarrollar argumentos que ponen a la experiencia actual en un espectro temporal distinto al tiempo con el que se gestó un espacio como el archivo de Antoni Muntadas. Tanto en sus soportes como en la manera que tenemos de acercarnos a la memoria. Ha sido tan acelerado este proceso en los últimos años que por ejemplo el psicoanálisis de Freud encuentra las limitaciones de su tiempo en cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea, con las cosas. El contraste entre un mundo mecánico propio de la modernidad y el actual gobernado por lo digital, puede encontrar en un archivo de esta naturaleza y su traducción al dibujo, rutas alternativas de la memoria a la manera de Proust, intentando activar en un sentido simbólico y estético, una propuesta para entender la memoria. Apuntando a las cosas que la han hecho posible en un sentido material, observándolas a manera de vestigios arqueológicos.⁷³

El derecho de acceso al archivo constituye un privilegio: el de interpretar los signos para reconocer. Desde este punto revista, los arcontes no sólo actúan como guardianes asegurando

⁷¹ “No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de consignar *reuniendo los signos*. No sólo es la *consignatio* tradicional, a saber, la prueba escrita, sino lo que toda *consignatio* comienza por suponer. La *consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal”. Derrida, *Mal de... op.cit.*, p. 11.

⁷² Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder Editorial, 2020, p. 6.

⁷³ “De ahí la sobrepuja arqueológica por la cual el psicoanálisis, en su mal de archivo, intenta siempre volver al origen vivo de aquello mismo que el archivo pierde guardándolo en una multiplicidad de lugares. Hay ahí, no hemos dejado de señalarlo aquí, una tensión incesante entre el archivo y la arqueología”. Derrida, *Mal de... op. cit.*, p. 93.

la seguridad física del depósito y del soporte, sino a su vez asumen una competencia hermenéutica: son los que tienen el poder de interpretar los archivos.⁷⁴

Esta interpretación, los dibujos de la serie *Comerç 64*, está precedida por un *re-conocimiento*. Algo similar ocurre en lo que Byung-Chul Han entiende y nombra como “una forma peculiar de repetición”⁷⁵. Guiándose por Hegel, Byung-Chul Han menciona que *re-conocer* se escapa de esta turbulencia inicial del encuentro para dar lugar al proceso de instalación en un hogar.

En respuesta al problema actual de destemporalización; “El mundo sufre hoy una fuerte carestía de lo simbólico. Los datos y las informaciones carecen de toda fuerza simbólica, y por eso no permiten ningún reconocimiento.” En la presente investigación nos enfocamos en el ritual de la repetición⁷⁶ y el reconocimiento a través del dibujo desde nuestra perspectiva arcóntica.

Regresemos al momento de la revelación al visitar por primera vez el espacio de *Comerç 64*. A partir de ese momento y en las sucesivas visitas, el re-conocimiento se ha desprendido y elevado a un ideal, alimentado por una singularidad. El lugar tal como lo estaba viendo iba a desaparecer. “Re-conocer capta la permanencia en lo fugitivo”⁷⁷. Si bien pudo haberse manifestado en un registro fotográfico expuesto inmediatamente en las redes sociales, como una experiencia (significativa o no) más. Flotando y sumándose en el mismo nivel de relevancia, ocupando el mismo espacio, que cualquier *selfie*, o cualquier *history* (con una duración de 24hrs) de algunas vacaciones en una plataforma como Instagram. Por el contrario, la serie de dibujos de *Comerç 64* logran atrapar, hacer permanente en sus rastros y señales, la trama discursiva contenida en el espacio, durante un largo periodo de tiempo, sobre un papel.

En simultáneo la repetición en el re-conocimiento genera, a diferencia de la rutina, la posibilidad de una diversidad de intensidades. Estas intensidades se encuentran

⁷⁴Anna María Guasch parafraseando a Jaques Derrida, Guasch, *op.cit.*, p. 167.

⁷⁵ Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder Editorial, 2020, p. 6.

⁷⁶“La repetición es el rasgo esencial de los rituales”. *Ibid.*, p.11.

⁷⁷ Cita de H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*. *Ibid.*, p.6.

ecualizadas, en nuestro caso, por medio de pequeños descubrimientos al trazar linealmente el contorno de algún objeto. Byung-Chul Han se cuestiona por estas intensidades, encontrando respuesta a través de Kierkegaard.

“Según Kierkegaard, la repetición y el recuerdo representan el mismo movimiento, pero en sentido opuesto. Lo que se recuerda es pasado, «se repite en sentido retroactivo», mientras que la auténtica repetición «recuerda hacia adelante». La repetición como reconocimiento es por tanto una forma de cierre. Pasado y futuro se fusionan en un presente vivo. En cuanto forma de cierre, la repetición genera duración e intensidad. Se encarga de que el tiempo se demore”.⁷⁸

Dentro de esta ecuación, el archivo pasa a ser los recuerdos y el dibujo la repetición, que en sentido retroactivo recuerda hacia adelante. Nuestra propuesta es este reconocimiento por medio del dibujo, ensayando tácticas para conservar en la memoria un espacio como el descrito; para que no pase desapercibido, presa de la amnesia y la rapidez de los medios actuales. Estos dibujos ponen en el presente además del espacio, las cosas que almacenan procesos pasados. El marco ritual que propone Byung-Chul Han, hace posible que las cosas se usen y se gasten, envejeciendo. Se usan, no se consumen⁷⁹. En este mismo sentido la narración se desarrolla en un espacio tiempo, que se habita y genera una morada. “Los rituales son en la vida lo que en el espacio son las cosas”⁸⁰, comenta Byung-Chul Han parafraseando a Antoine de Saint Exupéry. Los rituales, cuya característica esencial es la repetición, conjugan en el tiempo y el espacio una emergencia simbólica que rompe las barreras del pasado y el presente. La serie de dibujos *Comerç 64* activa desde un presente vivo, los dos movimientos opuestos, alcanzando a fundirlos. Estamos haciendo de algún modo, arqueología del futuro.

Podemos en paralelo a la lectura de la presente investigación, acercar las imágenes de archivo desde uno de nuestros dispositivo digitales o captar detalles en una versión impresa para encontrarnos con sus singularidades. Decodificando e interpretando estas líneas. En el *Diagrama Lineal E (Fig.18)*, su recorrido lineal nos lleva a los contornos de los objetos y su interpretación material. Las líneas nos dan pie a completar

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁸⁰ La frase original de Antoine de Saint Exupéry parafraseada por Byung Chul-Han es “Los ritos son en el tiempo lo que la morada es en el espacio”. *Ibid.*, p. 7.

imaginariamente sus materiales específicos o especular en su contenido. Los objetos en este dibujo ocupan un espacio que puede identificarse para ser luego un repositorio referencial de una base de datos con la información exacta en paralelo, como la que estaba sistematizando en mis tareas del registro analógico audiovisual, situado en la última pared F. Cada postal, carta, folleto, objeto identificado con su código respectivo y registro fotográfico.

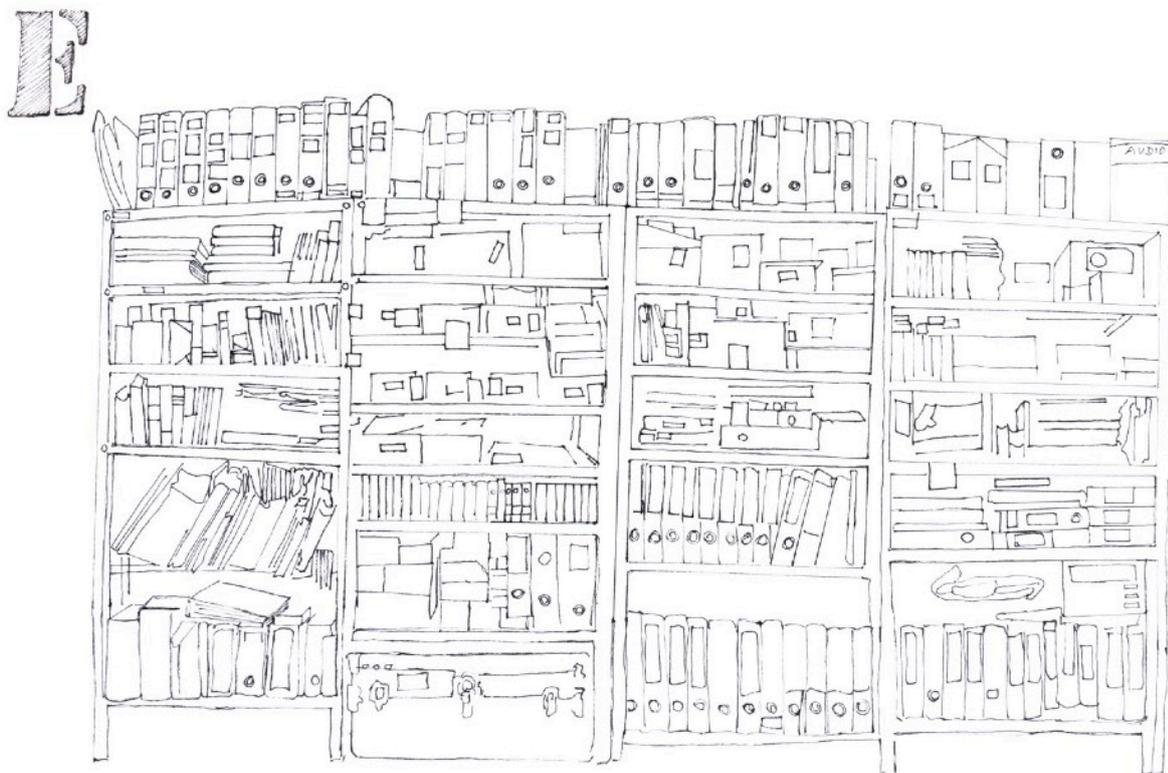


Fig.18. Diagrama Lineal E, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2019

En el lenguaje visual usado en los dibujos, se ha prescindido del texto riguroso de las inscripciones o etiquetas, dejando vacíos, quedando sólo su contenedor de información. En la esquina superior derecha vemos una inscripción mínima, no con el título del un proyecto como *Between The Frames (1983-1993) the forum*, por el contrario, es una caja que nos remite a un medio: *Audio*. Los *Diagramas Lineales* apelan al imaginario como juego de reconstrucción, la información planteada en las huellas que genera el dibujo, realizan ese viaje de espejos al caer en mi subjetividad como intérprete. Están en ese espacio *entre*, la objetividad de sus potenciales usos de archivo y la subjetividad de mi interpretación en relación a un lenguaje artístico.

Continuando con la descripción o narración espacial de *Comerç 64*, las paredes E, F y G, encierran un sub espacio al que se accede a través de una puerta corrediza de madera con un vidrio pavonado, el diseño de las baldosas cambia como la iluminación. Entre la diversidad de elementos, hay un cable muy extenso que termina en una bombilla dentro de una pequeña jaula con un gancho que nos permite movilizar la iluminación a través de los objetos, una lámpara en versión contemporánea de la creada en el S.XIX por Humphry Davy para trabajar en los túneles de carbón⁸¹. Las paredes E y G contienen cuatro archivadores metálicos cada una. La pared E contiene diversidad de archivos, destaca un baúl y cajas con fotos y postales. En el caso de la pared G (*Fig.20*), está exclusivamente colmada con cajas “kanguro” rotuladas con el nombre del proyecto. Cada una de ellas contiene una investigación específica con fotos, documentos, textos, bocetos, apuntes de ideas, etc. La última pared F (*Fig.19*), contenía como comentamos, los registros audiovisuales tanto analógicos como digitales, otro grupo de trabajos en tubos en la parte superior y un estante con cajas.

Los soportes de información, son elementos que cobran un papel central en la presente investigación. Objetos organizados que conforman una topología. Podemos al recorrer minuciosamente por ejemplo el *Diagrama Lineal G* y encontrar en sus detalles la ubicación de todos los compartimentos existentes a los cuales podríamos acercarnos en zoom, hasta

⁸¹ Juan José Sánchez Arreseigor, “La lámpara de Davy: iluminar la mina y evitar explosiones”, Historia, National Geographic, Revolución Industrial, Inventos, 2018.
Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/lampara-davy-iluminar-mina-y-evitar-explosiones_13138 (Consulta:20/04/21)

leer la inscripción de cada recuadro cartel⁸². Es muy probable que el acercamiento a estos dibujos sea través de una pantalla que emite luz y emerja el instinto de clicar sobre él para acceder a un torrente de información.



Fig. 19, Diagrama Lineal F, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2019

⁸² No se ha realizado esta operación en su complejidad. Podría complementarse haciendo mas grandes los dibujos o sumando las inscripciones de manera digital. Como un menú de información del contenido de cada uno de los compartimentos, cajas, colecciones, etc. Podría realizarse el extenso y complejo proceso de trans-archivación. Así abordaríamos la información contenida en el archivo, su ubicación y dimensión espacial, a través de una inmersión digital.

Esta topografía traducida en líneas es un esquema que hemos venido comparando con el mundo virtual y el acercamiento por medio de los hipertextos. Al mismo tiempo nos acercamos a una factura muy rudimentaria que describe, como en los dibujos arqueológicos, elementos que nos dan pie para generar hipótesis y reconstruir el sentido frente a la evidencia. La arqueología estudia el saber. Revisaremos la relación entre arqueología y dibujo en el siguiente apartado titulado *Dibujar un Archivo, Método desde el Arte, Arqueología y la Historia*, que se complementa con, *Pasado, presente y futuro del archivo*. Esta relación involucra a esta disciplina como método para abordar el archivo de *Comerç 64*, pues desde la mirada de la arqueológica analizamos su valor simbólico a través del tiempo.

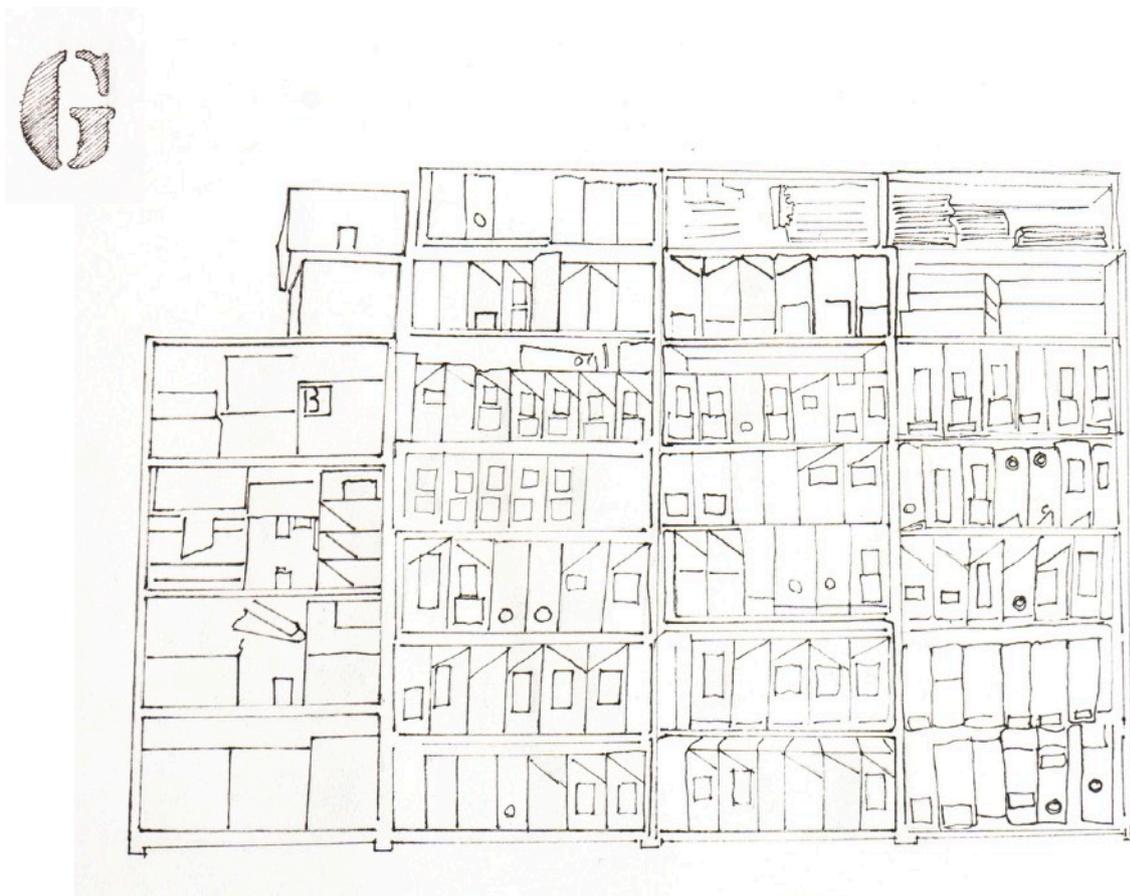


Fig. 20, *Diagrama Lineal G*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2019

3. Dibujar un archivo

3.1 Método desde el Arte, la Arqueología y la Historia

El ejercicio de realizar estos dibujos lineales que describen la realidad material del archivo, son el resultado de un proceso complejo de análisis y simplificación. El dibujo permite editar, resaltar lo relevante o incluso, prescindir de lo innecesario. Un arqueólogo, haciendo una analogía con mi encuentro con el espacio de archivo, lo primero que haría sería un dibujo del espacio hallado. Un apunte rápido que ubique los objetos principales y su distribución espacial, quizá anticipará algunas categorías y se sirva también de la fotografía, como medio inmediato de documentación. El dibujo es indispensable en la operación, un plano para especificar y especular sobre sus usos.

Imaginemos que este arqueólogo tiene la tarea de traducir la información contenida en las expresiones artísticas rituales halladas en el espacio, como una pintura rupestre. En este ejemplo el dibujo es el resultado de un método, que consistiría en registros parciales, para en un trabajo de análisis, poner en plano las superficies irregulares de una cueva.

Manuel Bendala Galán, catedrático de arqueología, brindó la charla inaugural de la Asociación Nacional de Dibujantes e Ilustradores de Arqueología (ADARQ)⁸³, desarrollando la relación que existe entre el dibujo y las realidades arqueológicas. Bendala aclara que el dibujo frente a estas realidades, es un instrumento ideal para su análisis, restitución, documentación y posterior divulgación. También afirma que el dibujo como medio de análisis, no sólo sirve para conseguir un sustituto gráfico y su recomposición a través de fragmentos, sino que obliga a hacer un análisis introspectivo de la pieza. “Uno puede estar estudiando algo, pero si lo dibuja, la identificación, el paso de todos los detalles por el cerebro, hace posible trasladarlo a una cosa distinta, es el máximo que uno puede pensar en el estudio de una realidad.”⁸⁴

Ha existido siempre una enorme relación entre la disciplina arqueológica y el dibujo. En este máximo estudio de la realidad que comenta Manuel Bendala, existe también la

⁸³ Manuel Bendala Galán, “El dibujo, un instrumento ideal para el análisis y divulgación”. Conferencia en la jornada de presentación de ADARQ (Asociación de Dibujantes e Ilustradores de Arqueología), Museo Arqueológico Nacional de España, 2016. [s/p].
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uTftEW_KUqg&t=6s . Consulta (20/04/21)

⁸⁴ *Idem.*

posibilidad de hacer emerger diversas hipótesis. Es a partir de los dibujos y el análisis que implican, de donde surgen nuevas ideas sobre los monumentos arqueológicos en la reconstrucción de usos y significados.

Por medio del dibujo podemos reconstruir o continuar imaginariamente las evidencias. Podemos proyectar un camino viendo sólo fragmentos, alinear los ejes de un tejido urbano o de una construcción. En la ponencia el catedrático desarrolla el ejemplo del estudio arqueológico de la Necrópolis Romana de Carmona, para desarrollar su tesis doctoral. En su investigación realizó dibujos muy minuciosos de la tumba del elefante, traduciéndola rincón por rincón en un análisis exhaustivo. Es mientras realiza un dibujo de corte vertical de la entonces llamada tumba, dibujo que genera dos caras opuestas para observar la totalidad del espacio, en donde percibe que hay algo que no encaja en sus especulaciones. Existe una ventana en una cámara del espacio que aparentaba ser un simple tragaluz, al dibujarla Bendala nota que su alineación rompe la línea de inclinación del monumento. Su orientación coincide con el punto de salida del sol en el solsticio de invierno, de esta manera surge una hipótesis nacida del dibujo, que este espacio podría ser de uso ritual y exclusivo para la celebración del sol en su nacimiento, que deviene en la misa del gallo de la cristiandad. Reconociendo que se trataba así de un espacio para uso ceremonial.⁸⁵

El dibujo nos permite especular, detallar lo que nos resulta relevante, reducir en líneas lo que estamos queriendo entender, es la operación sostenida de una pregunta en búsqueda de nuevos conocimientos. Esperamos nos revele algún uso, secuencia lógica o pistas de las labores cotidianas que lo albergaron. Las costumbres que pueden tener que ver con como se experimentó el espacio y el tiempo que fueron conformando ese lugar o morada.

Esta analogía entre los diagramas lineales de *Comerç 64* y la actividad arqueológica, coloca a nuestro objeto de estudio dentro de una capa o estrato temporal. Como ocurre con las diversas capas que desentierran los arqueólogos. Por ejemplo los restos urbanos del pasado, las ruinas debajo del estrato que ocupamos. En el escenario que hemos descrito para ubicar el espacio-archivo de *Comerç 64* podríamos encontrar un ejemplo. El Mercado del Born, construido a inicios de la era industrial, teniendo a la estación

⁸⁵ Bendala, *El Dibujo... op.cit.*, [s/p]

Francia, el Paseo del Born y la arquitectura aledaña como el edificio descrito conforman el escenario de una época. Corresponden a un estrato temporal, un estilo arquitectónico, una manera de entender el mundo y los usos correspondientes a sus dinámicas sociales y económicas. La calle *Comerç* encuentra su nombre y sus funciones de distribución de productos en vínculo con la actividad del propio mercado y la línea de transporte de la estación. Estos usos propios de un tiempo contrastan con la actualidad.

Hoy el Mercado no lo es más, pues ha emergido una capa anterior, los restos del barrio medieval de la Ribera y lo han convertido en un Museo de la Memoria⁸⁶. De este modo la estructura de hierro que lo contiene con el techo de cerámica vidriada de estilo modernista, es un estrato temporal específico, como rastro de los usos de un mercado moderno que ya no funciona. El paseo del Born también ha sufrido modificaciones, los adoquines anteriores que alguna vez concentraron especias de todo el mundo y su comercio, han sido remplazadas por restaurantes con terrazas y una explanada para usos públicos como conciertos y eventos.

Podemos imaginar en un futuro cercano, con la emergencia climática que se avecina, que el Paseo del Born como lo conocemos hoy, no lo es más y ha pasado a ser un espacio de huertos urbanos para abastecer a los vecinos del barrio. Así coexistirían varias capas o estratos con sus señales en simultáneo. La capa medieval del barrio de la Ribera, construido entre los siglos XIII y XIV, sobre la que se construyó una ciudadela al finalizar la guerra de sucesión española. Esta capa modernista, con su arquitectura en uso o desuso del S.XVIII, podría aun transformarse más. Podría hacer emerger la capa anterior fuera del espacio del mercado en simultáneo a que se adapta a nuevos usos que generarían una capa futura como los huertos que podemos imaginar. El escenario de aprovechamiento de espacio público para el autoabastecimiento, como efecto contrario al de la importación y distribución de épocas pasadas o la del consumo turístico de la zona actual. Cualquier nueva excavación aledaña podría sumar espacios de estos estratos en el presente. En estos procesos quizá lleguemos a un escenario que vincule

⁸⁶ "La zona arqueológica es un espacio de 8000mts2 que goza de la máxima protección de la Ley de Patrimonio Catalán en la categoría BCIN/BIC (Bien Cultural de Interés Nacional) des del 18 de Febrero del 2006. Esta máxima protección sólo hace referencia a las estrocturas arqueológicas situadas en el subsuelo del antiguo mercado del Born de Barcelona, fuera de estos límites, sigue estando protegida pero sin la categoría del BCIN" Antoni Fernandez, "El conjunto arqueológico del Born en Barcelona: Yacimiento urbano? Museo de la vida cotidiana? Espacio de memoria?. Una reflexión sobre identidad y arqueología". Archeologia Medievale, Cultura materiale, insediamenti, territorio. 2019, Vol. 46, p. 27-40.

directamente estos tres estratos o más en el espacio y expanda su interpretación en el tiempo, con estos o tantos otros contenidos.

Podríamos pensar en estos dibujos de análisis, edición y reconstrucción como una tarea que como en la arqueología, más que un sentido artístico, tienen que abordar un problema. Convertirse en una herramienta de comunicación y divulgación de las hipótesis del uso de un espacio determinado. Ser en sí mismas un análisis que propone que volvamos a descubrir los restos que tenemos en frente, les demos otros sentidos y roles. Siguiendo esta analogía, el arqueólogo y los dibujos de los restos arqueológicos, serían equivalentes a estos dibujos y la dimensión arcóntica relacionada al archivo. En ambos casos la memoria e información se desplaza sobre diversos soportes, en el primer caso podrían ser símbolos tallados en piedra, mientras que en el nuestro pueden ser unas cintas de video (*Fig.21*).

Del mismo modo como nos referimos a los usos que adquiere un espacio en un determinado momento, también podemos referirnos a las ideas y sistemas de creencias a lo largo de un momento específico de la historia, como advierte Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber* (1969). Esta producción temprana del pensador francés, nos propone un método para entender cómo se configuran los discursos propios de una época. Generaliza desde el discurso psiquiátrico, para apuntar a la aparición o emergencia de nuevos objetos en el seno mismo de sus relaciones establecidas entre instancias de delimitación y especificación.

Michel Foucault nos menciona por ejemplo, que la descripción arqueológica es precisamente abandono de la historia de las ideas, pues nos permite hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho. La historia de las ideas es en muchos casos la historia de las opiniones más que del saber.⁸⁷

La arqueología (...) no es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No una vuelta al secreto del mismo origen, es la descripción sistemática de un objeto-discurso⁸⁸

⁸⁷ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones Argentinas, 2002, p. 237.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 240.

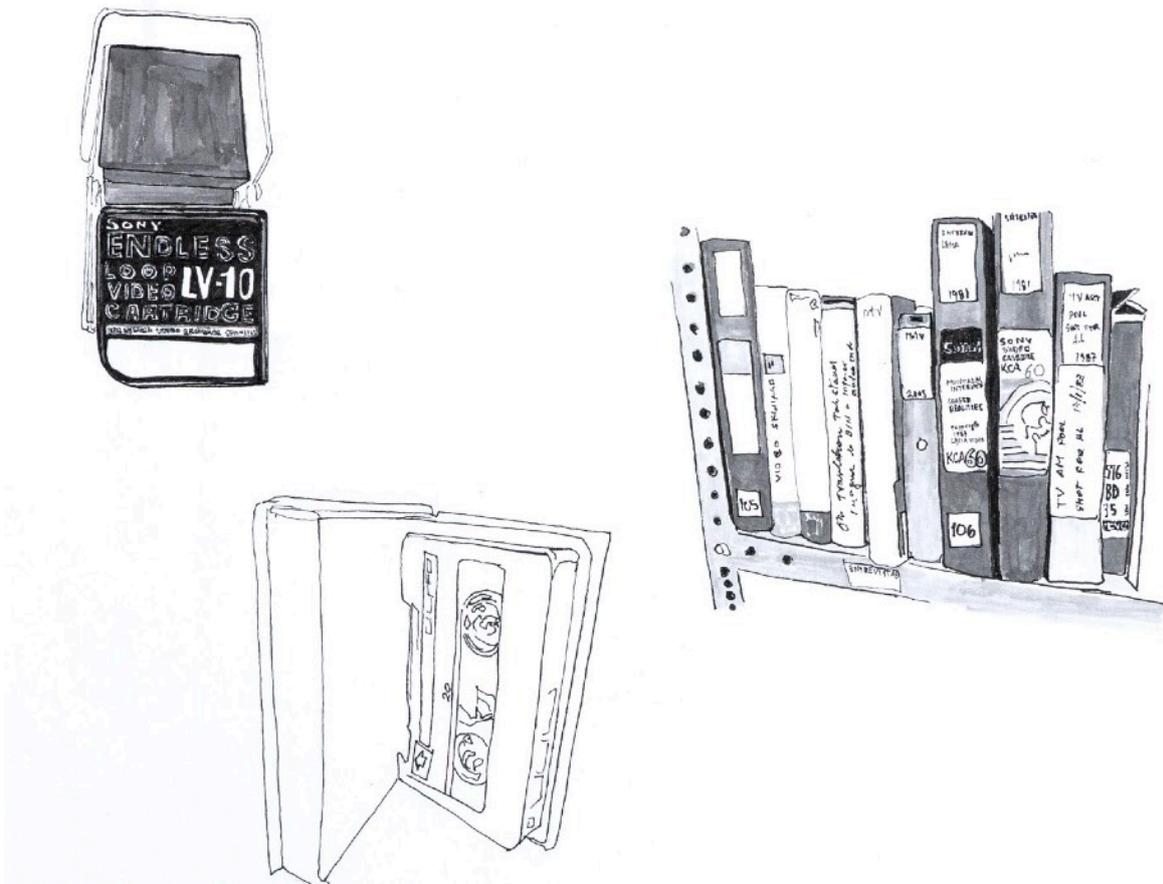


Fig.21, Cintas de Video, Endless loop video, tinta y agua sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2020

Al establecer los puntos de desacuerdo entre la historia de las ideas y la arqueología, Foucault nos revela esta última, como la posibilidad de una transformación dentro de una descripción sistemática. Cuando nos acercamos a la idea de una arqueología del futuro, estamos pensando en que quedará o guardaremos de esto o aquello hoy para un futuro, distante o no. Qué nos contará una historia de algo que hoy entendemos de otra manera. Hemos desarrollado previamente argumentos que intentan explicar cómo se puede en el presente, contemplar los vestigios pasados, para proyectar lo que despiertan hacia el futuro. Para estos fines, tendríamos que entender el objeto de estudio, el archivo de *Comerç 64*, en su dimensión arqueológica. En nuestro caso, es a través de la descripción sistemática que nos ofrece el medio del dibujo, que podemos hacerlo emerger como objeto-discurso y proponer una lectura no dicha, haciendo historia.

Qué comunicaría esta topografía en un futuro, acompañada de la información sobre el trabajo del artista y su tiempo. Sería esta una pregunta central para nuestra labor. Habría también que considerar, como sucede con la memoria, que la proyección al futuro se encuentra en el campo de la imaginación.

A continuación presentamos el conjunto de *Diagramas Lineales* de *Comerç 64* (Fig 21), el cual nos presentan un resumen de los objetos en el espacio. Se han editado y aislado del contexto para su estudio. Son los objetos por los que discurre la información relativa a la práctica artística de Antoni Muntadas, un sistema articulado o trama discursiva. El método que proponemos para abordar el objeto de estudio se encuentra emparentado con la actividad arqueológica y una de sus herramientas, el dibujo.

Los métodos de la arqueología para realizar sus estudios a través del dibujo, se encuentran en libros como *Arqueología de Campo* de M.Wheeler, publicado en Londres en el año 1954. Entre otros, sirvió a toda una generación como modelo de abordaje y descripción por medio del dibujo de realidades arqueológicas. En él se encuentran por ejemplo, tablas de cómo representar los diversos estratos en un dibujo. Estas labores se realizan por medio de tramas específicas de puntos o líneas paralelas, que expresan una calidad de terrenos u otro. Estas especificaciones sirvieron a dibujantes de toda Europa para acercarse de la manera más objetiva a las realidades a representar. Es ciertamente un manual de campo de cómo proceder en una excavación, como conformar un equipo de trabajo y los roles que cumple cada uno en el proceso.

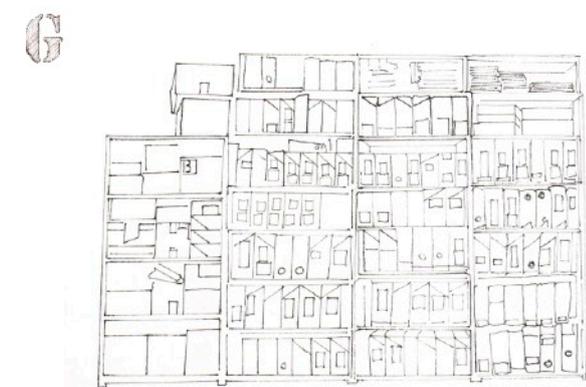
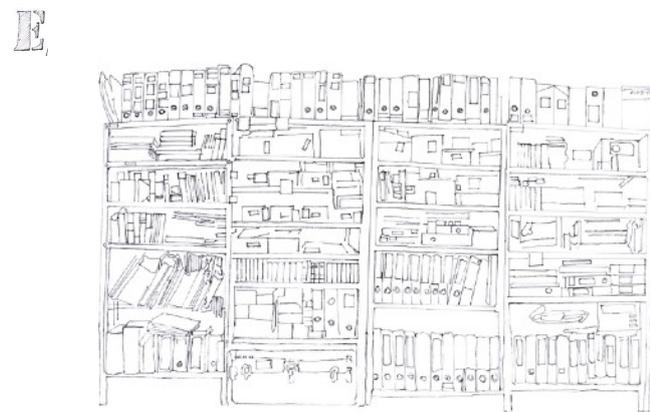
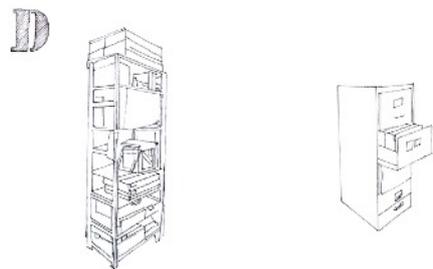
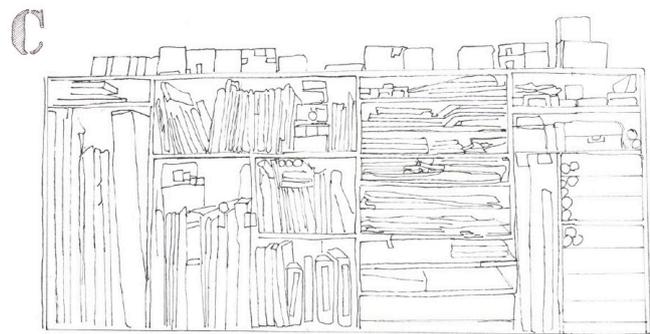
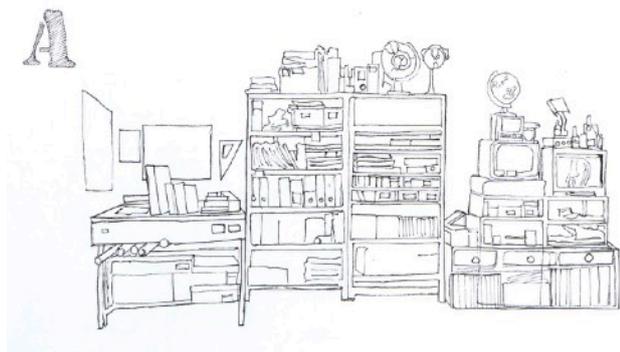
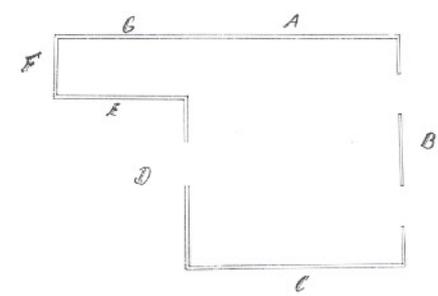


Fig 21. Diagramas Lineales, tinta sobre papel, 8(29.7 x 42 cm), Comerç 64, 2019

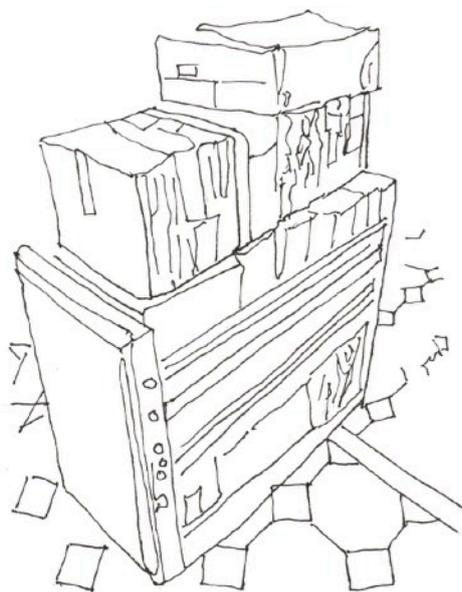


Fig. 22, *Archivo rodante*, tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, *Comerç 64*, 2019

Es inevitable que series de dibujos se encuentren presentes en el recorrido del texto, pues se debe ir representando lo narrado para completar la comprensión de los lugares y objetos descritos, además de plantear un método de trabajo. Los dibujantes en este caso están supeditados a la supervisión del director. Según Wheeler, es el director el que gestiona la libertad del dibujante, debe valorar su iniciativa y creatividad, pero a la vez encaminarla y supervisarla, para garantizar que cumpla con los objetivos de la investigación. El dibujante cumple un rol en concreto dentro de la misma. Al igual que el topógrafo, fotógrafo, capataz, anotador de pequeños hallazgos, el asistente de cerámica o el químico de campo. “El trabajo del dibujante es diverso y supone cualidades raramente poseídas por un sólo individuo.”⁸⁹

⁸⁹ M.Wheeler, *Arqueología de campo*, Fondo de Cultura Económica, Ediciones FCE, España, Madrid, 1961. p.172.

En estas cualidades, Wheeler valora singularmente la visión del dibujante en el proceso. Valga la redundancia, la aprecia como un acercamiento distinto al margen de sus cualidades técnicas expresadas en el manejo de las líneas, escala, encuadre, etc. “No sólo en asuntos de interpretación científica, sino también en la presentación atractiva de su material, el dibujante puede ayudar al arqueólogo a “captar” la atención del público: al científico no menos que al no especializado.”⁹⁰

Wheeler también recomienda en el trabajo del dibujante utilizar un vidrio para dibujar los elementos frágiles antes de removerlos del suelo.⁹¹ Lo que equivale a calcar contornos de lo que tenemos enfrente sobre una superficie transparente. En nuestro caso esto ocurre con la pantalla del ordenador y sumas de registros fotográficos uniendo la continuidad de las líneas. Se realiza un trabajo en el que se delinean los contornos preexistentes dando libertad a la interpretación, pues no hace falta concentrarse en calcular proporciones.

En el dibujo anterior (*Fig.22*), por citar un ejemplo, la línea, elemento constitutivo en las tareas que describimos, cae presa de lo expresivo y cede terreno a la rigurosidad de la disciplina descrita. Si bien la arqueología da lugar a la expresividad en un universo de tramas punteadas y líneas paralelas para destacar secciones, su riqueza no se encuentra en pretensiones artísticas. Se encuentran inscritas en las necesidades de presentar la evidencia de una manera objetiva, como parte de un equipo de investigación. En nuestro caso nos damos ciertas libertades con el medio del dibujo, pues no nos encontramos sujetos a posteriores procedimientos a partir de las representaciones, no requieren esa rigurosidad ni supervisión.

Es interesante pensar en el rol de un artista en las realidades arqueológicas descritas por un autor como Wheeler. Los estudiantes de arte, en el tiempo en que realicé mis estudios, éramos llevados por el profesor Iván Amaro Bullón al Museo Larco en Lima en la asignatura de Historia. El museo, contiene en estantes, el archivo o colección particular más grande de cerámica Mochica en el Perú. ¿Para qué éramos buenos ahí,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 173

⁹¹ *Ibid.*, p. 175

además de poder aprender sobre nuestra cultura ancestral?, pues el volumen de piezas cerámicas era tal, que ni por asomo se había concluido la labor de seriar las piezas por antigüedad. Esta tarea se realiza identificando características físicas en los objetos, que los delatan como perteneciente a un periodo u otro.

Las labores que realizamos ahí algunas tardes le aclararon el panorama a los arqueólogos que revisaban esas piezas. Parece ser que por nuestras labores y formación, podíamos realizar esta tarea con mayor agudeza o complementar sus observaciones. Contábamos con conocimiento adquirido en experiencia. Wheeler por ejemplo recomienda en las tareas de excavación, una comunicación fluida con el dibujante por parte del director como estrategia. Pues aparentemente, más puede observar de una pieza modelada alguien que ha realizado estos trabajos con las manos.



Fig. 22, Pablo Patrucco, *Huacos*, óleo sobre lienzo, 100 x 220 cm, 2009

Disponible en: <https://li-mac.org/es/collection/limac-collection/pablo-patrucco/work/huacos/>

Este ejemplo nos sirve para darle pie al siguiente apartado, *Presente, pasado y futuro del archivo*, en donde nos ocuparan la información y sus soportes. Las cerámicas del museo que mencionamos son un soporte de información, como lo fueron también los quipus en

el Imperio Incaico, como lo han sido los libros a lo largo de mucho tiempo o como lo son los videos en el archivo de Antoni Muntadas. Se puede establecer el método de trabajo con lo que hemos venido realizando, para relacionar este primer acercamiento con otro punto o nodo repitiendo la operación, extendiendo conceptos y puentes, a raíz del archivo en diversas manifestaciones. Haciendo que se establezcan diversas conexiones de manera rizomática. Las pretensiones de sumar otras series de dibujos que aborden espacios de archivo o colección, podrían extenderse en sus criterios temporales y conectarse a través de rutas que podrían escapar al espectro del arte contemporáneo. Proponiendo visiones de otros tiempos desde el archivo.

Dibujar la colección del arqueólogo Rafael Larco en estos estantes a modo de biblioteca, nos transportaría a la Cultura Mochica, la cual estuvo ubicada al norte del Perú entre los siglos II y V en el Valle del río Moche. Los Mochica inscribieron en estos objetos ceremoniales, símbolos, mitos y leyendas⁹². En la pintura hiperrealista al óleo de Pablo Patrucco (*Fig. 22*), vemos unos estantes donde están colocadas cerámicas agrupadas por sus características. Este grupo de *huacos de asa estribo*⁹³, tienen en su mayoría la inscripción de un símbolo que se repite a manera de diseño. El símbolo *escalonado con espiral*.⁹⁴

De este modo, los dibujos de los *huacos* colocados en estantes y los dibujos de *Comerc* 64, ocasionarían a modo de pregunta, un corto circuito de subjetividades en su comparación. Los dos presentados de manera equivalente como evidencia de

⁹² El investigador principal del Instituto de Estudios Peruanos Jurgüen Golte, propone la comprensión tridimensional de estas narraciones contenidas en objetos. “Se ha tratado de entender la iconografía Moche partiendo de las transposiciones de las imágenes de las vasijas a cuadros bidimensionales. No obstante esta convención euro centrista impidió en buena cuenta que se avanzara en la lógica de la comprensión de las mismas, ya que la pintura tridimensional logra una mayor transmisión de significado” Jurgüen Golte, “La guerra de los objetos contra los Moche”, Antropología cuadernos de investigación, núm. 13, 2014, pp. 103-122.

⁹³ *Huaco* es el nombre quechua para un objeto o lugar sagrado. Estas vasijas son consideradas sagradas al ser contenedores vinculados al agua. El asa estribo, recrea el circuito del agua que los pobladores de la costa norte observaban en la naturaleza. Desde picos nevados, recorriendo los espacios de cultivo hacia el mar. Lo Huacos de las áridas zonas del sur en cambio usan asa puente, narrando el ciclo del agua que emerge de las profundidades. [Miniserie] Descubre el Antiguo Perú, 18. Huacos, Parte 1, Museo Larco, 2020, [s/p]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhgS6h5moH4> (Consulta:22/04/21)

⁹⁴ Este símbolo sintetiza los tres mundos Mochica, el mundo de abajo o Ukupacha, el mundo terrenal o Kaypacha y el mundo de los cielos y astros o Hananpacha, expresados en los escalones que nos lleva a repetir el ciclo, una espiral. [Miniserie] Descubre el Antiguo Perú, 15. Escalonado, Museo Larco, 2020, [s/p]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UMjdTX5Z7zA> (Consulta:22/04/21).

conocimiento y saber. Este siguiente paso es ficcional y sólo una de las tantas posibilidades que tendríamos para seguir desarrollando nuestra investigación en dibujo, aplicando nuestro método a otros espacios-archivo. A esto nos referimos con estirar los criterios para desarrollar nuevas series de dibujos, elegir un sitio como el archivo de estas piezas arqueológicas, complementaría por ejemplo, el trabajo realizado hasta ahora, ampliando su espectro temporal, ubicación geográfica y valoración simbólica.

En este caso, estamos comparando nuestros dibujos de *Comerç 64* con una hipotética segunda investigación dibujando directamente objetos arqueológicos y por tanto históricos. A partir de ella podríamos preguntarnos por otros trabajos equivalentes al que hemos realizado con *Comerç 64*. Para poder considerarse equivalente tendría que hablar desde el presente y centrarse en la representación de un *objeto-discurso* entendido a la manera arqueológica de Michael Foucault.

Un buen ejemplo que usa el dibujo como medio y una mirada arqueológica del presente, es el libro de dibujos de Philip Ashforth Coppola titulado *One-track mind, Drawing the New York Subway, (2018)*⁹⁵. La edición contiene una extensa narración en dibujo que ha realizado el artista de los espacios del metro de New York durante casi cuarenta años. Su mirada se detiene por medio de una sistematización o método de trabajo, en detalles arquitectónicos y decorativos singulares que delatan la concepción del espacio en el S.XIX.

Las dinámicas sociales y personajes no existen en sus dibujos de bitácora, pues destaca en sus términos, una visión en macro y micro, tanto a detalles arquitectónicos (mosaicos, señales, texturas, diseños, materiales), como de espacios complejos. Una vista de la mezzanine clausurada del City Hall Station o la estructura demolida del Puente de Brooklyn en su terminal de Manhattan. Otros dibujos narran la complejidad del sistema en su conjunto como mapas.

Philip Ashforth Coppola deconstruye con mucha precisión por medio del dibujo, todas las señales expresadas en el espacio. Incluso a manera de mapa conceptual coloca inscripciones de los colores de cada segmento de panel de mosaicos, placa

⁹⁵ Philip Ashforth Coppola, *One Track Mind, Drawing the New Work Subway*, New York, Princeton Architectural Press, 2018.

conmemorativa o relieve. También anota los materiales y sistematiza la repetición de una textura, patrones o diseño de cada mosaico. Su método de trabajo lo convierte en un observador y traductor de la complejidad del espacio representado desde su subjetividad. A qué le presta atención y como intenta captar el máximo de información en sus anotaciones de libreta, lo convierten en un ejemplo equivalente a nuestra resumida investigación. Juega con la aparente atemporalidad de las señales, reconstruye tramos, observa detalles, narra perspectivas y nos involucra al tener que imaginarnos los colores contenidos en sus líneas, tramas o descripción de materiales de una cornisa.

Podríamos decir en este caso, que el dibujante ha sistematizado sus operaciones para abordar el problema a modo de arqueólogo. Ha generado un método de trabajo que se ha ido perfeccionando con el tiempo. Philip Ashforth Coppola ha desarrollado un estilo en sus representaciones sin duda, una manera de encuadrar los objetos y componerlos en el papel, una manera de utilizar las líneas, de lograr sombras, tramas y expresar los decorados. El artista expresa a través de los elementos constitutivos de un medio, se manifiesta un disfrute del medio. Sin embargo, eso pasa a ser tan relevante como los otros componentes de la obra. El relato histórico a través de vestigios, o los recorridos infinitos por las vías del metro con libreta.

El orden interno o método al que apelábamos en el caso de Antoni Muntadas y que se vería expresado en su espacio de archivo, sería en el caso de Philip Ashforth Coppola, lo relativo a los procesos para limpiar, decodificar, relacionar, ampliar, editar, pasar en limpio y un sinnúmero de etcéteras, los dibujos recogidos de su tarea de libreta y metro. La concepción y edición del libro resume una actividad constante, sostenida en el tiempo. Su producción está conformada por más de 2000 dibujos elaborados desde 1978.

Las libretas a lapicero y lápiz forman también parte de las imágenes editadas en el libro, completando todo el proceso del dibujante. De este modo entendemos el proceso y su orden interno enfocado incesantemente en el objeto de estudio. Pareciera que todo este tiempo se estuviera preguntando y sorprendiendo en el acto de trasladar al papel un mosaico, repitiéndolo. Retratando el detalle de una escalera, logrando aislarlo de su contexto sobre el papel blanco, anotando los colores como un ejercicio de memoria.

El libro y los dibujos están además organizados espacial y temporalmente en su recorrido, ordenando cronológica e históricamente cada estación y vía en sus letreros o señales perdidas en el tiempo. El acercamiento a un sistema complejo como el metro de Nueva York y su historia, se comunica por medio de ejemplos simples como los letreros con los nombres de las vías. La tipología, decorado, colores y materiales nos hablan de otro tiempo, son señales a las que poco les prestamos atención en el presente.

Por medio de sus dibujos el artista las convoca en un marco analítico, del que derivan historias, anécdotas, diseñadores, códigos, escudos, fechas conmemorativas y diversas posibilidades de contenido. Conforman a su vez una trama conceptual que podemos atender desde el presente, fragmentos de otro tiempo con los que convivimos en la actualidad, un estrato o capa de información sobre las que se irán superponiendo otras con pretensión de permanencia o no.

En el documental *The Subway Recorder*, vemos a Philip Ashfoth Coppola detenerse en medio del torrente de gente viajando en metro, se detiene a contemplar de cerca los detalles de una señal, y lo ha venido haciendo por mucho tiempo. Esa dimensión ritual se hace presente en el momento que su pausa contemplativa se contrapone al movimiento de la gente trasladándose alrededor. Con la paciencia que demanda la tarea, revisa en su mente para luego trasladar al papel cada señal traducida en una trama de líneas.⁹⁶ Del mismo modo, nuestra operación de trasladar al dibujo el archivo de *Comerç 64*, tiene el interés de profundizar en la observación de lo que tenemos en frente y organizamos un método que atiende, en sus reglas simples, lo observado en una traducción de contornos.

Una dimensión de la historia de Nueva York puede estar contenida en esas señales, en nuestro caso, la tarea ha sido reducida y puntual, un salón con su contenido y contexto. Philip Ashforth Coppola genera un archivo de dibujos del metro, extendiéndose a toda una ciudad. La propuesta de nuestra investigación en cambio, dibuja el archivo del artista Antoni Muntadas como primer paso. Desde este punto, aun mínimo en alcances

⁹⁶ Ezra Bookstein & Jeremy Workman, "One-Track Mind: Drawing the New York Subway", Philip Coppola", Conferencia realizada en The General Society of Mechanics and Tradesmen of the City of New York, 2018, [s/p] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OtzX_t14uyg, (Consulta: 10/05/21)

de producción, se planea ser certero en la búsqueda de otros casos de espacios-archivo que alcancen la dimensión de objetos-discurso en relevancia histórica.

3.2 Pasado, presente y futuro del Archivo

Pasaremos, luego de haber revisado la memoria como un acto subjetivo, a analizar el acto colectivo de la memoria. La pulsión social de hacer historia; la cual se revela como un gran archivo común, a una familia, a un colectivo, a una sociedad, etc. Esta pulsión se presenta como un instinto que busca su conservación por medio de diversos soportes. Estos soportes sirven a modo de espejos donde el grupo se ve a sí mismo y se reconoce. Reflexionaremos sobre estos temas para aterrizar en los procesos que actualmente lleva a cabo el artista Antoni Muntadas con relación a su archivo tanto físico como virtual.

Una vez más lo único que permanecen son huellas, ya que ningún soporte es permanente y muchas veces se le superponen huellas de otras culturas o grupos ya sea por asimilación o por conquista. En este mismo sentido podemos reconocer que una vez más la historia, así como la memoria subjetiva, es un acto en constante creación donde la creatividad es reemplazada por el rigor científico, pero en ambos casos el sentido, o valor simbólico, surge de acuerdo a los diferentes contextos, intereses y evidencias. Estas características lo transforman en intersubjetivo y su valor reside en “los objetos”. En este caso el aspecto físico y material cumple la función de evidencia. La cual se refleja en el archivo, el museo o las ruinas arqueológicas.

Con el surgimiento de las más antiguas civilizaciones a través de la historia, la necesidad de trazar estas huellas sobre diversos soportes, podríamos decir nos define. Interrogantes sobre el devenir de estos soportes se encuentran en la película documental de Vincent Amourous, *El Fin de la Memoria*⁹⁷, donde se explica el aceleramiento en la historia de estos soportes de información. Por ejemplo, el promedio de vida de una inscripción en piedra es de 10 000 años, el de un pergamino 1000 años, una película 100 y de un vinilo 50 años. Dentro de esta proyección el Byte no tiene mayor resguardo.

⁹⁷ Vincent Amourous “Nos ordinateurs ont-ils la mémoire courte?”, Arte France Et Zet, en asociación con EDCA, 2014, [s/p]. Disponible en: [Anarkia DOCS Science/Quantique, https://www.youtube.com/watch?v=vGwEVd2raII](https://www.youtube.com/watch?v=vGwEVd2raII). (Consulta: 23/05/2021)

Recordemos por ejemplo la fragilidad del CD y DVD, los cuales prometían mantener nuestros archivos durante mucho tiempo. Aquí el problema de haber apostado por alguno de los formatos en vigencia realizando la dura tarea de la trans-archivación que revisamos previamente.

Esta trans-archivación o migración hacia lo digital tiene muchas posibilidades de circulación, pero su alojamiento empieza también a desplazarse de lo privado a lo público. Ningún soporte con el que contamos a la mano puede garantizar nuestros archivos. El mundo digital cambia a menudo de standard y su capacidad aumenta, haciendo que cada diez años sea necesario migrar prácticamente todos los archivos a nuevos soportes y a un nuevo software. Hemos dejado recientemente de portar memorias externas y USB para que toda nuestra información se encuentre en la nube.

El año 2012 se presentó el corto documental titulado: *Internet Archive*, sobre Brewster Kahle y su misión de preservar la World Wide Web (*w.w.w*), proporcionando acceso universal a todo el conocimiento. Semejante empresa consistiría en un archivo de toda la historia online desde 1996, año en que se fundó Internet Archive, constituyendo la mayor biblioteca en línea del mundo. Como explica su creador, comenzaron guardando el contenido de la *w.w.w* como si fueran una agencia de investigación. Disponer una computadora que haga click en cada página web y en todos los enlaces que esta tenga, guardando lo que consigue. De este modo inicia un proceso que continúa hasta hoy sin visualizar un final. Incluso revisa las páginas anexadas luego de un intervalo de dos meses a manera de seguimiento.

De esta labor se desprende *Way Back Machine*⁹⁸, plataforma y buscador que funciona como una máquina del tiempo en el que pueden acceder mediante el URL, a las páginas web de cualquier año y volver a revisarlas tal y como se veían en ese entonces. En un inicio se pensó podría ser una herramienta para gente que había perdido su página, pero resulta que capta más consultas de las esperadas: 500 000 visitas diarias (2012).

Internet Archive, tiene una sede física, una antigua Iglesia readaptada donde se encuentran los servidores en altas cajas llenas de luces, ocupando el lugar del órgano donde un músico acompañaba las ceremonias anteriormente. Estos servidores eran de

⁹⁸ Internet Archive, Way Back Machine. Disponible en: <https://archive.org/web/>. (Consulta: 25/ 05/21)

2.5 Petabytes y estaban próximos a alcanzar los 10 Petabytes en el 2012, año del documental. Esta sería una copia primaria que contiene libros, música y video. Las luces verdes de estas inmensas cajas nos muestran en tiempo real cuando alguien está subiendo o descargando algún archivo de Internet Archive y las luces rojas nos muestran que en realidad hay que revisar el enlace ya que está activándose alguna copia espejo del mismo archivo. En este sentido hay que ser muy diligente con el trabajo, hacer varias copias hacia delante y atrás en diversos servidores, pues una vez que se pierda un Byte sería irrecuperable.

Es interesante pensar en perspectiva que la mente humana, a diferencia de lo que se ha creído un gran parte del siglo XX, sigue aprendiendo y desarrollándose en la edad adulta con una plasticidad que enciende y vincula nuevas regiones del cerebro según nuestras experiencias. La creencia arraigada de que el cerebro sólo se desarrolla en la niñez y se vuelve invariable en la vida adulta, puede habernos condicionado más de lo que esperamos, como menciona Nicholas Carr en su libro *Superficiales ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*⁹⁹ (2013). En él, Carr desarrolla respuestas por medio de ejemplos desde sus propios usos y adaptaciones a la tecnología a través de los años a los que casi todos sin excepción hemos estado expuestos. Estas veloces adaptaciones hacen que por ejemplo mi generación haya interactuado y crecido con plataformas de información que hoy quedan obsoletas, de las que no existe registro en la generación siguiente, al ser relegados como aspectos residuales de la tecnología, como eslabones perdidos.

Pensemos en la evolución tecnológica de cualquier juego de mi generación, como *Super Mario Bros* (1985). Un juego de video en que la pantalla presentaba un mundo en dos dimensiones. como en *Flatland, a Romance of Many Dimensions* (1894)¹⁰⁰, el romance satírico de Edwin Abbott Abbott que buscaba comentar las jerarquías en la era Victoriana a través de jugar con el sentido de las dimensiones para diferenciar mundos sociales.

⁹⁹ Nicolas Carr, *Superficiales ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Santillana Ediciones Generales S.L, Madrid, 2013.

¹⁰⁰ Edwin Abbot, *Flatland, Oxford University Press España*, 2012.

De este modo los seres que habitaban planilandia, el mundo de dos dimensiones eran círculos, cuadrado y triángulos quienes llevaban su vida en un mundo plano, sin poder siquiera imaginar la vida que llevaba un cubo. La publicación de Abbott ha tenido una poderosa influencia por su análisis de las dimensiones, siendo redescubierto en el contexto en el que emergía la teoría de la relatividad. Albert Einstein con su *General Theory of relativity (1915)*, concibe la posibilidad de una cuarta dimensión, la cual solo podremos imaginar sobre los pasos propuestos por Abbot. *Flatland*, nos da pie a que imaginemos una cuarta dimensión a través del abrumador contraste y diferencia que existe entre nuestra realidad de tres y un mundo en dos dimensiones. Estas comparaciones son por ejemplo explicadas de manera muy didáctica en la popular serie *Cosmos. A personal voyage (1980)*, serie documental dirigida por Carl Sagan.

De esta misma forma, los video juegos de hoy y las experiencias inversivas con la tecnología, podrían empezar a tener que ver con una cuarta dimensión, más allá de las tres dimensiones en las que vivimos. Una acelerada y vertiginosa ruta que no solo ha hecho que un personaje como el de Mario Bros deje de avanzar de izquierda a derecha y de arriba a abajo en nuestras pantallas, para pasar a adquirir volumen y poder dar vuelta alrededor suyo, viendo simulaciones de paisajes extraordinarios. Se genera así un alter ego que se conecta en línea y juega en simultáneo con niños de todo el mundo. Una realidad paralela. Cabe la duda si esa realidad tiene que ver con una cuarta dimensión como mencionamos, o con una reducción a *Flatland*, enfrascados en simulaciones de estallido temporal y espacial pero igualmente reducidos, por el momento, a una pantalla. Un plano de dos dimensiones.

Podríamos hasta referirnos al archivo de cada click realizado por cada usuario. Toda esta información está archivada y podríamos especular sobre sus usos, permanencia y fragilidad. La realidad, que contiene la virtual se encuentra en un punto de quiebre, más no profundizaremos en ello y observaremos este proceso en el artista al que nos hemos ido acercando, Antoni Muntadas. Que como desarrollamos en un principio es una pieza clave dentro del mundo del arte, para entender procesos deconstructivos de realidades a través del uso del archivo.

El método que hemos planteado en el apartado anterior pretende conjugar las variables temporales y espaciales por medio del dibujo. Hemos realizado un paralelo con la actividad arqueológica que nos permite tener un acercamiento desde el presente, a un

pasado inmediato irrepitible en sus soportes. La combinación de medios y soportes en los que se desplaza y se ha desplazado la obra de Antoni Muntadas a través del tiempo, nos hace recordar a los hipertextos usados por el software Mosaic, vinculando imagen, video, audio e información textual unido a una memoria-archivo de datos. Las evidencias o los objetos archivados, configuran un sistema que hemos comparado con la red virtual.

Volviendo a citar a Anna Maria Guasch con el termino trans-archivación. “Más allá del archivo en su antigua cualidad “arcóntica”, La cultura digital genera una nueva <cultura de la memoria>. La digitalización de los datos almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos.”¹⁰¹ Pensamos en estas dos realidades, iniciando por la física, que reposa en estos estratos de información que hemos observado en *Comerç 64* en *Descripción del espacio, objetos y dinámica de trabajo*.

Al acercarnos a las bases de datos podemos encontrar una infinidad de objetos como los que hemos descrito previamente solo en superficie. Obra, imagen y ubicación, son los títulos en las columnas en la base de datos y su correlación en el espacio físico del archivo, su ubicación y medidas. Por citar cualquier ejemplo, A /R /G, *Architektur/ Räume/ Gesten II*, 1998-2017. Portafolio que contiene 10 Digital Prints Epson pigmentes link plotter print on photographic Torres Creator Silk 240 Gsm paper, Size: 59 x 83,5cm. Cantidad: Ejemplares en el Taller (llegaron el 20170518). Luego de ser enumeradas las copias se marcan las que tienen un recorrido, 1/12 se presta a Lisboa /Lo vienen a buscar. 2/12 : 2018/05 Galería Cristina Guerra (Lisboa). Estos datos se encuentran junto a la imagen referencial de los Prints y su ubicación en el *Arxiu Muntadas*.

Continuando con otros ejemplos mencionamos *Homenaje a Picasso, Actividad N.3*, fecha: 27 y 28 de Octubre, 1971. Conjunto de tarjetas dirigidas a Pablo Picasso... donde se recogió las opiniones de personas acerca del artista. Acción en Barcelona en distintos lugares de la calle. Una imagen referencial y su ubicación, Libro de artista y objetos (estantería de madera), ubicado en el caso de *Comerç*, en la pared A. Mencionaré un ejemplos más, sólo para captar la multiplicidad de soportes albergados por Muntadas en

¹⁰¹ Guasch, *Arte... op. cit.*, p. 164.

su archivo. *Derive Veneziane*, Edición: 60, Cantidad : 21 (firmados y numerados), Medida Caja: 50 x 23cm. Luego de la numeración de los ejemplares, 45/60: 2018/02/07: Palma Dotze se lo llevó. 44/60: 2018/02/13: Muntadas se lo lleva a Valencia. Foto referencial y su ubicación, Libros de artista y Objetos (estantería de madera) y Tubos (Zona Superior) en su versión impresa, Edición tiraje: 60, Medida 39 x 22cm.

La realidad virtual y las cualidades de las que debe partir un archivo dentro de este contexto, “el concepto de archivo supone un desplazamiento del almacenamiento al intercambio, que de este modo se convierte en la principal función archivista”¹⁰². En este sentido, Antoni Muntadas se ha mantenido siempre a la vanguardia en el campo de las prácticas artísticas, cómo mencionamos en el primer apartado, *Antoni Muntadas y su relación con el archivo*. La siguiente cita, es parte del proyecto *Archivo de Archivos* en sus Notas preliminares del 2014.

Archivo de Archivos propondría una serie de puntos geográficos enlazados a través de la red. En cada uno de ellos la información acumulada servirá de base para crear un *hub*, que a su vez conectará con otros, donde la información de los proyectos realizados *in situ* podrá ser consultada tanto a distancia como de manera presencial mediante el visionado del material físico. Los *hubs* podrían ser configurados y situados en los lugares donde ya existen esos materiales e informaciones. El hecho de escanear los documentos físicos y hacerlos accesibles en la red podría dar lugar a una gran red de *hubs*, todos ellos relacionados con mi trabajo.¹⁰³

En la emergencia de estos *hubs*¹⁰⁴, se está realizando a cabalidad el proceso de trans-archivación mencionado y completándose la ya extensa realidad material clasificada en las bases de datos del archivo. Existe en paralelo a su versión física, su traducción en versión virtual en la *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca (ARXIU/AM)*¹⁰⁵.

¹⁰² Guasch, *Arte... op.cit.*, p.186.

¹⁰³ Arxiu Muntadas, *Archivo de Archivos*, [NOTAS PRELIMINARES DE MUNTADAS, 2014]. Disponible en: <http://arxiumentadas.org/portfolio/archivo-de-archivos/> (Consulta:24/05/21)

¹⁰⁴ Arxiu Muntadas, Disponible en: <http://arxiumentadas.org/hub/> (Consulta:24/05/21)

¹⁰⁵ Arxiu Muntadas, Disponible en: <http://arxiumentadas.org/portfolio/asociacion/> (Consulta:24/05/21)

“El artista debería ser un catalizador de la época en que vive. Produce elementos culturales antropológicos que ofrecen información de su tiempo.”¹⁰⁶ Esta cita nos introduce al proyecto *Archivo de Archivos*. Término que se conecta con el de *Sistema de Sistemas*, mencionado al inicio de nuestra investigación. Hemos relacionado el espectro virtual que experimentamos en la actualidad, con la articulación de contenidos en el archivo físico, en nuestro caso *Comerç 64*. En la actualidad *Archivo de Archivos*, dentro de la plataforma ARXIU/AM, es un proyecto ideado por Antoni Muntadas, cuyo objetivo principal es el siguiente.

El objetivo principal del archivo es velar porque el modo de hacer del artista, singular en lo relativo al arte, la comunicación, las ciencias sociales y las humanidades, sea de provecho para nuestra sociedad. La continuidad respecto al trabajo del artista se articula mediante la activación de proyectos investigativos destinados a facilitar la transferencia de conocimientos y a crear redes de colaboración e intercambio.¹⁰⁷

La integración de los espacios, la mudanza que se realizó del 2019 de *Comerç y Diputació* a una nave industrial en L’Hospitalet de Llobregat, concentra en un solo espacio todas las dinámicas de trabajo mencionadas y genera la posibilidad de ser consultada tanto a distancia como de manera presencial como menciona Muntadas. El espacio de L’Hospitalet pasa a ser la sede física exclusiva, pero a su vez la posibilidad de extenderse en una base de datos completa en línea de las publicaciones que puede extenderse a todos los objetos del taller. El proyecto *Archivo de Archivos* se realiza con la alianza de diversas instituciones como el Centre Pompidou de Paris, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, el Museo de Arte Contemporánea, Universidade de São Paulo, el Weserburg Museum für moderne Kunst, de Bremen y el Centre d’Estudis i Documentació Museu d’Art Contemporani de Barcelona. A esta lista se le irán sumando instituciones que cuenten con obra del artista y sus diversas publicaciones.

La mudanza realizada en el 2019 fue también el tiempo en que el artista ideó el taller de propuestas para el espacio público. *L’Hospitalet, Aprender del Contexto imaginar*

¹⁰⁶ Sichel, B. *Antoni Muntadas: The Images from the Media Landscape*. *Artery* 6, 1982, p. 2.

¹⁰⁷ Arxiu Muntadas, *Archivo de Archivos*.

Disponible en: <http://arxiuumuntadas.org/portfolio/archivo-de-archivos/> (Consulta:24/05/21)

*posibilidades*¹⁰⁸, el cual se realizó el 2020 y sobre la que se desprende una publicación¹⁰⁹, pese a las contingencias traídas por la pandemia Global del Covid-19. Este taller congregó artistas a desarrollar visiones y acciones *insitu* en *L'Hospitalet*.

El proyecto fue realizado por la *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca* (ARXIU/AM) con el apoyo del *Adjutament de L'Hospitalet* en su iniciativa *Districte Cultural* y la alianza estratégica con *La Escocesa, Fabriques de Creació*, oportunos vecinos en la zona. El taller se realizó aplicando la metodología de proyecto propuesta por Antoni Muntadas. Con los pasos: Qué, Por qué y Para qué. Cuyo fruto es la publicación mencionada. Este es su primer proyecto activando el entorno, el tejido urbano, con interacciones e investigaciones.

[DIAGRAMA]



Fig. 18, Captura de Pantalla de la Plataforma Arxiu/AM.

Disponible en: <http://arxiumontadas.org/portfolio/asociacion/>. Consulta: (Consulta:24/05/21)

¹⁰⁸ Arxiu Muntadas, *Taller Hospitalet*.

Disponible en: <http://arxiumontadas.org/portfolio/taller-hospitalet/> (Consulta:24/05/21)

¹⁰⁹ Arxiu Muntadas, *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca, Taller de propuestes para el espacio público. L'Hospitalet Aprender del Contexto imaginar posibilidades*.

Disponible en: <https://es.calameo.com/read/006726968064614cc5b86?page=1> (Consulta:24/05/21)

El siguiente Diagrama (*Fig.18*), nos muestra las dinámicas de la *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca (ARXIU/AM)* en sus diversos proyectos y multiplicidad de actividades, como la implementación de los *hubs*, en el proyecto Archivo de Archivos o el *Arxiu/AM Database*. Extendiéndose en su naturaleza de archivo al espectro virtual de internet. Ahora ubicado en la nueva sede física en L'Hospitalet.

La *Associació Arxiu Muntadas, Centre D'Estudis I Recerca (ARXIU/AM)* esta conformado por miembros asesores, miembros activos y amigos. Son miembros asesores aquellas personas que responden a cuestiones que afectan a la propia estructura y funcionamiento del archivo. Son miembros activos aquellos que han mantenido una relación constante con el trabajo de Muntadas y sobre el que han desarrollado una visión propia. Son amigos de la asociación quienes aportan recursos económicos para el funcionamiento del ARXIU/AM y/o para los proyectos concretos que se desarrollan.¹¹⁰

De esta manera, así como tuvo que existir un libro, un documento publicado para que todo el trabajo de Antoni Muntadas en el proyecto *On Subjectivity (1978)*, la dinámica postal con las imágenes de la revista *Life* de ida y vuelta, encontraran un cierre. Como comentamos en *Proyectos en relación al archivo*. Nuestra investigación, este texto y los dibujos, encontraría un pequeño espacio en este maravilloso universo de producción y relaciones del artista Antoni Muntadas expresado en el *ARXIU/AM*. Tendríamos así un pequeño espacio como miembros activos, ocupando el volumen de unos centímetros, en una de las estanterías en su versión impresa a manera de cierre. Como esta caja de fotos, que estaba ubicada en la pared E, en el ya abandonado espacio de *Comerç 64* del barrio del Born. (*Fig.19*). Aportando nuestra visión propia sobre el devenir del *Arxiu Muntadas* en nuestra experiencia de encuentro con el archivo y sus labores.

¹¹⁰ Arxiu Muntadas, Disponible en: <http://arxiumontadas.org/portfolio/asociacion/>

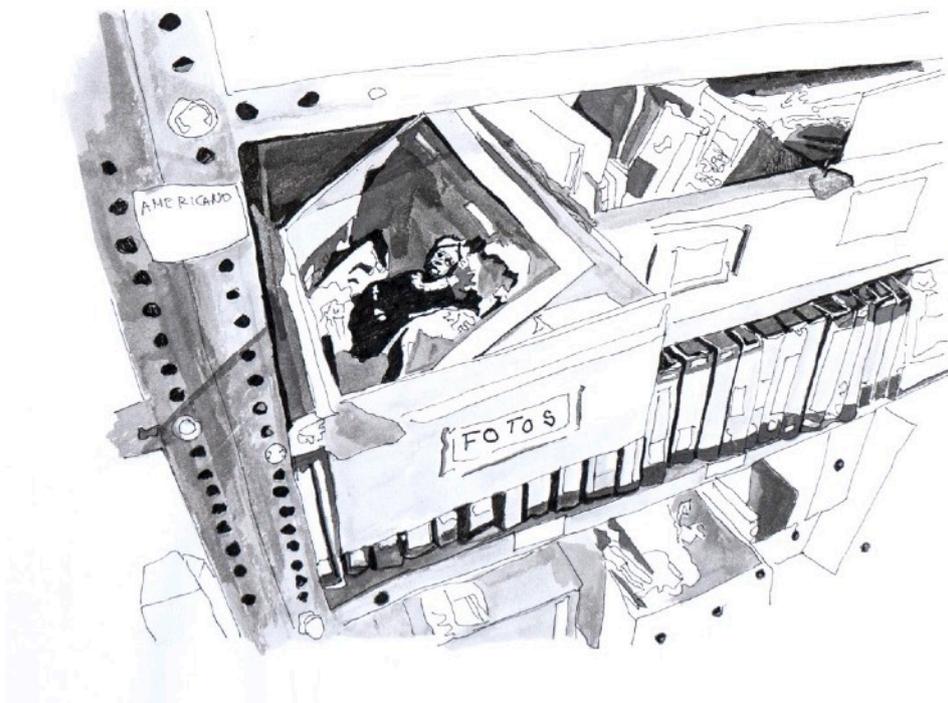


Fig.19, Retrato, colección de fotos, agua y tinta sobre papel, 29.7 x 42 cm, Comerç 64, 2020.

CONCLUSIONES

Hemos iniciado y finalizado la presente investigación con nuestra visión del trabajo de Antoni Muntadas. En un inicio, a manera de introducción, presentamos algunas de las potentes ideas que discurren en su práctica artística. Luego desarrollamos algunos proyectos vinculados directamente con el tema que nos convoca, el archivo. El archivo aparece dentro de las operaciones que realiza Muntadas en diversidad de proyectos, como idea, estrategia y posibilidad. A su vez toda esta actividad artística reposa inevitablemente en la materialidad de algún soporte y conforma parte de un archivo físico, un lugar. Revisamos la significativa importancia que tiene el archivo físico del artista y el rol que cumple en su actividad.

En nuestro último apartado, “Pasado, presente y futuro del archivo”, revisamos en cambio la posibilidad de vincular el archivo físico y su traducción digital con diversas instituciones alrededor del mundo que presenten también el registro de piezas del artista en sus colecciones, publicaciones y archivos. El *Archivo de Archivos* de Antoni Muntadas en su totalidad, como un sistema que se extiende en conexiones y participación con la *Associació Arxiu Muntadas, Centre D’Estudis I Recerca (ARXIU/AM)* y la creación de una diversidad de proyectos de investigación apoyados por una red de información en el *Arxiu/AM Database*.

En el desarrollo del trabajo de Antoni Muntadas es natural el propósito de integrar sus diversos espacios de trabajo y archivo. La mudanza de Comerç y Diputació a L’Hospitalet en el 2019 es resultado natural de diversos procesos de trabajo que incluyen los avances en relación con el espectro virtual del archivo. La nueva localización es además estratégica, iniciando el 2020 diversas actividades de investigación en torno al tejido urbano de L’Hospitalet y sus potencialidades, dinámicas y lecturas. Como el taller para el espacio público “L’Hospitalet, Aprender del Contexto imaginar posibilidades”.

En medio, entre estas dos claras perspectivas del trabajo de Antoni Muntadas, emerge nuestra investigación, atendiendo un aspecto puntual de la historia y devenir de su práctica artística, el espacio-archivo de *Comerç 64*. Antoni Muntadas, como

mencionamos inicialmente, es una pieza clave para entender procesos deconstructivos de realidades a través del uso del archivo, cualidad que hace pertinente la observación de su espacio-archivo como dispositivo. Este punto, *Comerç 64*, en el amplio tejido de conexiones a raíz de la extensa trayectoria del artista, encuentra su relevancia al haber albergado su obra en diversos soportes. El archivo se encontraba activo como un organismo vivo que responde a diversas necesidades. Debido a la gran producción del artista y su continuo protagonismo en museos y fundaciones alrededor del mundo, su obra es siempre revisada, re-semantizada, citada y expuesta. Un *archivo de archivos* o un *sistema de sistemas*.

Nuestra visión se encuentra en el pasado. El espacio físico en la calle Comerç 64 del barrio del Born en la ciudad de Barcelona no cumple en la actualidad la función de archivo que describimos. Esta investigación tiene su raíz y alcance en este espacio frente a su desaparición, pues este hecho motivó su interpretación en dibujo. Emerge como una pulsión de conservación, para que no caiga presa del olvido o amnesia. Una *fiebre de archivo*.

En el transcurso de la investigación, los dibujos de la serie *Comerç 64* y los argumentos que desarrollamos en torno al espacio y la actividad de dibujar nos llevan a una descripción sistemática de un *objeto-discurso*. Como en la arqueología entendida por Michel Foucault, nuestro método de investigación basado en dibujar se transforma en una reescritura. Una lectura no dicha, que pretende hacer historia del archivo y su devenir.

La herramienta del dibujo en la actividad arqueológica nos da la clave para acercarnos al archivo de *Comerç 64*. El dibujar conlleva la operación sostenida de una pregunta, en búsqueda de nuevas hipótesis por medio de la observación e interpretación de la evidencia. *Comerç 64*, dentro de la larga trayectoria del artista, en la visualidad que proponemos con los dibujos, nos acerca a una dimensión diferente con respecto a las nociones de archivo. Dibujar un archivo frente a la pulsión descrita hace que nuestra operación trabaje específicamente en un lugar, su historia y funciones. Resumiendo y configurando su memoria. Mientras dibujamos estamos *recordando hacia adelante*, o bien podemos entender nuestra actividad como *arqueología del futuro*. La serie de dibujos de *Comerç 64* se enuncian como objeto de discurso, trascendiendo la información y abordando el saber.

La larga trayectoria de Antoni Muntadas nos ubica en una línea temporal en la que el archivo ha funcionado como un dispositivo que permite que el pasado se proyecte hacia el futuro, que se resemantice una y otra vez. Las actividades que congrega en su espacio dialogan una trama discursiva propia. Esta trama es representativa de una época e irrepetible en sus soportes. En ella observamos el tránsito de diversos soportes de información, desde el correo postal a cada uno de los formatos de video a lo largo del tiempo.

Esta línea temporal alberga además el tránsito del mundo mecánico al digital, en un proceso que se inicia en Antoni Muntadas con el proyecto “The File Room (1994)” que hemos comparado en sintonía con ideas de Umberto Eco frente a la aparición del hipertexto con la *Word Wide Web* a mediados de la década de los noventas. Estos cambios profundos o discontinuidades deviene 25 años después en el *Arxiu Muntadas* frente a todos sus alcances de conexión virtual. Para entender el presente de este tránsito, en “Del espacio al tiempo-archivo”, hemos acudido a ideas que hacen del dibujo una herramienta que nos confronta con una temporalidad distinta a la que vivimos en el presente.

Los dibujos de la serie *Comerç 64* amplían nuestra percepción a procesos internos del artista y, como hemos mencionado antes, del investigador. Las contextualiza, les da un lugar. Una morada que le otorga sentido en la narración de una experiencia satelital de encuentro con el archivo. Encontré en el espacio de *Comerç 64*, un sistema de infinitas posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

Abbot Edwin, *Flatland*, Oxford University Press España, 2012.

Bénichou Anne, *An Ecology of Artistic Work: the Project, the Experiment and the Context. An Interview with Muntadas*, Barcelona, MACBA, 2011.

Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, Herder Editorial, 2015

Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder Editorial, 2020

Carr Nicolas, *Superficiales ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Santillana Ediciones Generales S.L, Madrid, 2013.

Cone Michèle C, “Antoni Muntadas and Translation”, The Brooklyn Rail - Critical perspectives on Arts, Politics and Culture, 2014

Coppola Philip Ashfoth, *One Track Mind, Drawing the New Work Subway*, New York, Princeton Architectural Press, 2018.

Derrida Jacques, *Mal de archivo, una impresión Freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997

Di Paola Modesta, “Conessione artistica e pedagogica nell’attività di Antoni Muntadas”, *Interartive a platform for contemporary art and thought*, N2, 2008.

Di Paola Modesta, *El Arte de la Interpretación y la interpretación en el arte. On Translation de Antoni Muntadas*, Catálogo de la exposición: *внимание: восприятие требует соучастия (Atención: la percepción requiere participación)*, Moscú, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2011.

Di Paola Modesta, *El Arte que traduce: Sobre On Translation de Antoni Muntadas*. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

Eco Umberto, “De internet a Gutenberg”, Conferencia realizada en la Academia Italiana de estudios avanzados, Nueva York, Universidad de Columbia, 1996, *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, N° 69, 2000

Fernandez Antoni, “El conjunto arqueológico del Born en Barcelona: Yacimiento urbano? Museo de la vida cotidiana? Espacio de memoria?. Una reflexión sobre identidad y arqueología”. *Archeologia Medievale, Cultura materiale, insediamenti, territorio*. 2019, Vol. 46.

Foster Hal, *El impulso de archivo*, Nimio N.º 3, 2016

Foucault Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones Argentinas, 2002.

Golte Jurgüen, “La guerra de los objetos contra los Moche” , *Antropología cuadernos de investigación*, núm. 13, 2014

Guasch Anna María, *Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Barcelona, Akal / Arte Contemporáneo, 2010.

De Mallac Guy, *The poetics of the open form*, Books Abroad, V.45, N.1, Board of regents of the University of Oklahoma, 1971, p. 31. Paul Ricoeur, *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

Massó-Castilla Jordi, “Entrevista con Antoni Muntadas” , *Arte, Individuo y Sociedad*, N°25, Vol.2, Universidad Complutense, Madrid, 14 de Mayo, 2013

Martini María Vittoria, *Breve historia de I Giardini*, Catálogo de la exposición en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia 53ª, 2005.

Sichel, B. *Antoni Muntadas: The Images from the Media Landscape*. *Artery* 6, 1982.

Ricoeur Paul, *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000

Rodríguez Bornaetxea Arturo/fito. “La interconexión como relato”. Exhibition: Muntadas. Interconnections. Interconnessioni. Interconexiones (Elkarrekiko loturak) Artium (Centro museo vasco de arte contemporáneo) y Musei Villa Delle Rose MAMBo Corraini Edizione, 2020.

Wheeler M., *Arqueología de campo*, Fondo de Cultura Económica, Ediciones FCE, España, Madrid, 1961.

WEBGRAFÍA

Amourous Vincent “Nos ordinateurs ont-ils la mémoire courte?”, *Arte France Et Zet*, en asociación con EDCA, 2014, [s/p]. Disponible en: [Anarkia DOCS Science/Quantique, https://www.youtube.com/watch?v=vGwEVd2ra1I](https://www.youtube.com/watch?v=vGwEVd2ra1I). (Consulta: 23/05/2021)

BCNROC, Repositori Obert de coneixement de l’Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/69030>, <https://sites.google.com/site/barcelonamodernista/casa-vicente-ferrer> (Consulta:20/04/21).

Bookstein Ezra & Workman Jeremy, “One-Track Mind: Drawing the New York Subway , Philip Coppola”, Conferencia realizada en The General Society of Mechanics and Tradesmen of the City of New York, 2018, [s/p] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OtzX_t14uyg, (Consulta:10/05/21).

Descubre el Antiguo Perú, 18. Huacos, Parte 1, Museo Larco, 2020, [s/p]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhgS6h5moH4> (Consulta:22/04/21).

Bendala Galán Manuel, “El dibujo, un instrumento ideal para el análisis y divulgación”. Conferencia en la jornada de presentación de ADARQ (Asociación de Dibujantes e Ilustradores de Arqueología), Museo Arqueológico Nacional de España, 2016. [s/p]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uTftEW_KUqg&t=6s . Consulta (20/04/21).

Galería Luisa Strina. *CV de Antoni Muntadas*
Disponible en: <https://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/muntadas/>
(Consulta: 19/03/21).

Internet Archive, Way Back Macine.
Disponible en: <https://archive.org/web/>. (Consulta: 25/ 05/21).

Muntadas Antoni, “Interpretaciones y Traducciones”, ponencia presentada en la jornada *Babel/Global. The Vertigo of Infinity*, Barcelona, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, 2018 [s/p]. Disponible en: <https://www.ub.edu/ubtv/video/interpretaciones-y-traduccion> (Consulta: 07/04/2021).

Muntadas Antoni, *The File Room*, 1994.
Disponible en : <http://www.thefileroom.org> (Consulta: 20/03/21).

Muntadas Antoni, *Arxiu Muntadas*, Disponible en: arxiu.muntadas.org (Consulta: 19/03/21).

Sánchez Arreseigor Juan José, “La lámpara de Davy: iluminar la mina y evitar explosiones”, Historia, National Geographic, Revolución Industrial, Inventos, 2018.
Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/lampara-davy-iluminar-mina-y-evitar-explosiones_13138 (Consulta:20/04/21).

Internet Archive, Way Back Macine. Disponible en: <https://archive.org/web/>. (Consulta: 25/ 05/21).