



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

**Coses que passen.
Una revisió de l'arxiu històric institucional
des de les pràctiques artístiques contemporànies**

Enric Farrés Duran



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

COSES QUE PASSEN

UNA REVISIÓ DE L'ARXIU HISTÒRIC INSTITUCIONAL DES DE
LES PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES CONTEMPORÀNIES

ENRIC FARRÉS DURAN

2023

Títol

Coses que passen. Una revisió de l'arxiu històric institucional des de les pràctiques artístiques contemporànies.

Tesis Doctoral

Enric Farrés Duran

Directora

Marta Negre

Tutora

Marta Negre

Programa de doctorat

Estudis Avançats en Produccions Artístiques.

Línia d'investigació

Art en l'era digital

Tipus de tesis

C-mixta

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Barcelona, 2023

Agraïments*

Paloma Geilburt, Lorena Martín, Anna Borrell, André Chêdas, Núria Oliver, Jorge Blasco, Antonia Maria Perelló, Alba Sanmartí, Anna Ramos, Mela Dávila, Guy Birkin, Marta Vega, Marta Reus, Eric Jiménez, Ric, Tiago i Leticia (Todojunto), Albert Toda, Pablo Martínez, Alicia Escobio, Silvia Noguera, Isabel Ayala, Marta Negre, Maria Massot, Clara Plasencia, Anna Pahissa, Dessislava Pirinchieva, Maite Muñoz, Elisabet Rodríguez, Albert Tarrats i Victor Balcells.

*Ordenats de manera aleatòria a través de random.org

RESUM

Coses que passen. Una revisió de l'arxiu històric institucional des de les pràctiques artístiques contemporànies és una anàlisi de la noció d'arxiu com a disciplina mediatra d'informació i de l'estudi de determinades pràctiques artístiques que s'hi han infiltrat per desvetllar-ne les seves estructures internes. A través d'una revisió de textos fonamentals de la ciència arxivística, analitzaré com aquesta ciència s'ha anat construint amb una voluntat d'objectivitat que li ha permès esdevenir el dispositiu gestor per excel·lència de les restes del passat. L'objectiu d'aquesta investigació és, a través de l'art, posar el focus en l'arxiu, per mirar d'entendre com actua i qüestionar, en certa manera, que sigui un mediador neutre i transparent.

En el primer capítol es revisen, des d'una perspectiva històrica, els fonaments de la ciència arxivística, mitjançant manuals i textos de referència de José Ramón Cruz Mundet o Michel Duchein. Posteriorment, s'analitza el pensament d'una sèrie d'autors que han estat fonamentals i han establert el cànon en les pràctiques artístiques que s'han anomenat *d'arxiu*. Les propostes de Walter Benjamin, Michel Foucault, Benjamin Buchloh, Jaques Derrida i Hal Foster es posen en relació amb noves veus dins de la teoria arxivística, tals com Eric Ketelaar o K. J. Rawson, els quals s'introduiran a partir de la recerca duta a terme per Jorge Blasco. També s'establiran lligams amb produccions artístiques contemporànies.

La part pràctica pren totes aquestes consideracions i les aplica a la producció del projecte *Coses que passen*. Un projecte artístic que pren forma d'exposició, publicació i programa públic d'activitats que es va desenvolupar i produir a partir del fons històric del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en el marc de la celebració dels seus primers vint-i-cinc anys de vida.

RESUMEN

Cosas que pasan. Una revisión del archivo histórico institucional desde las prácticas artísticas contemporáneas es un análisis de la noción de archivo como disciplina mediadora de información y del estudio de determinadas prácticas artísticas que se han infiltrado para desvelar sus estructuras internas. A través de una revisión de textos fundamentales de la ciencia archivística, analizaré cómo esta ciencia se ha ido construyendo con una voluntad de objetividad que le ha permitido convertirse en el dispositivo gestor por excelencia de los restos del pasado. El objetivo de esta investigación es, a través del arte, poner el foco en el archivo, para tratar de entender cómo actúa y cuestionar, en cierto modo, que sea un mediador neutro y transparente.

En el primer capítulo se revisan, desde una perspectiva histórica, los fundamentos de la ciencia archivística mediante manuales y textos de referencia de José Ramón Cruz Mundet o Michel Duchein. Posteriormente, se analiza el pensamiento de una serie de autores que han sido fundamentales y han establecido el canon en las prácticas artísticas que se han llamado de archivo. Las propuestas de Walter Benjamin, Michel Foucault, Benjamin Buchloh, Jaques Derrida y Hal Foster se ponen en relación con nuevas voces dentro de la teoría archivística, tales como Eric Ketelaar o KJ Rawson, quienes se introducirán a partir de la investigación llevada a término por Jorge Blasco. También se establecerán vínculos con producciones artísticas contemporáneas.

La parte práctica toma todas estas consideraciones y las aplica en la producción del proyecto *Cosas que pasan*. Un proyecto artístico que toma forma de exposición, publicación y programa público de actividades que desarrollamos y producimos a partir del fondo histórico del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), en el marco de la celebración de sus primeros veinticinco años de vida.

ABSTRACT

Things that happen. A review of the institutional historical archive from contemporary artistic practices is an analysis of the idea of the archive as an intermediate information discipline, and the study of certain artistic practices that have infiltrated it to reveal its internal structures. Through a review of basic archival science texts, we will analyse how this science has been created with a desire for objectivity allowing it to become the management device par excellence of the past's remains. The objective of this research is, through art, to focus on the archive to try to understand how it behaves and to question, to a certain extent, whether it is a neutral and transparent intermediary.

In the first chapter, the basics of archival science are reviewed from a historical perspective, through manuals and reference texts written by José Ramón Cruz Mundet or Michel Duchein. Subsequently, the thinking of a series of authors who have been fundamental in establishing the principles of artistic practices known as *archivalis* analysed. The proposals of Walter Benjamin, Michel Foucault, Benjamin Buchloh, Jaques Derrida and Hal Foster are considered alongside new voices within archival theory, such as those of Eric Ketelaar or K. J. Rawson, which will be introduced as a result of Jorge Blasco's research. Links will also be established with contemporary artistic productions.

The practical element takes into account all these considerations and applies them in a specific space to the creation of the *Things that happen* project. An artistic project that takes the form of an exhibition, publication and public programme of activities that was developed and created from the Museu d'Art Contemporani de Barcelona's historical collection (MACBA), (Barcelona Museum of Contemporary Art) as part of its 25th anniversary celebrations.

_Taula de continguts

Introducció

Punt de partida: Has d'acabar	17
Tema d'estudi, objectius i hipòtesis	21
Context	24
Metodologia i estructura	28

1 Arxiu: Poder i principis

1.1 L'arxiu dins l'àmbit de la ciència arxivística	31
1.1.1 L'arxiver com a intermediari	36
1.2 Breu genealogia de la relació entre art i arxiu	47
1.2.1 Walter Benjamin: <i>Das Passagen-Werk</i>	55
1.2.2 Michel Foucault: <i>L'archéologie du savoir</i>	58
1.2.3 El llibre com una xarxa de citacions	64
1.2.4 Crítica i actualització a la immanència de l'arxiu	72
1.2.5 Benjamin Buchloh: <i>Deep Storage. Collecting, Storing...</i>	74
1.2.6 Jaques Derrida i <i>Mal d'archive: Une impression freudienne</i>	82
1.2.7 Hal Foster: <i>The archival impulse</i>	86
1.3 L'arxiu com a mediador	99
1.3.1 Documenta, calclacita, internet tour i <i>the late state</i>	102
1.3.2 Veus crítiques dins de la ciència arxivística	122
1.3.3 Jorge Blasco: L'arxiu no és, s'esdevé	122
1.3.4 Contra l'arxiu	147

2 Mostreig 4 #arxiu històric

2.1 Antecedents	157
2.1.1 <i>Papeles del Siglo</i>	157
2.1.1.1 Una exposició de dibuixos	159
2.1.1.2 Qualsevol objecte excepte un paper	161
2.1.1.3 Establir un principi de procedència	172
2.2 Situació general de l'arxiu històric al MACBA	176
2.2.1 Mostreig 1, 2 i 3	179
2.2.1.1 _Mostreig #1 Els documents a escena	180
2.2.1.2 _Mostreig #2 This is mail art	181
2.2.1.3 _Mostreig #3 Antibooks	183
2.3 Mostreig 4# Coses que passen	
2.3.1 Fase d'investigació	189
2.3.1.1 Investigació a l'arxiu del MACBA	189
2.3.1.2 Exposició vs. projecte	202
2.3.2 Fase de producció	204
2.3.2.1 Producció formal	206
2.3.2.2 Exposició, programa públic d'activitats i espai virtual	208
3. Conclusió i epíleg	275
4. Llista de referències	289
5. Llista de figures	297

Der liebe Gott steckt im Detail

Aby Warburg

«Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamita, jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada. La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito. Éxitos interiores, eso sí. Pero ¿qué ventaja se obtiene de ellos? ¿A quién dan de comer las conquistas interiores?»

Jakob von Gunten. Robert Walser

0_Punt de partida: Has d'acabar

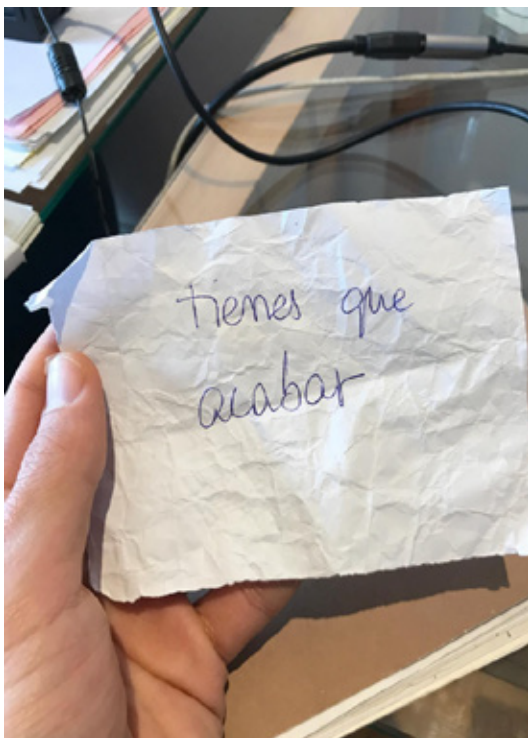


FIGURA 00. Enric Farrés, (2022). *Nota del seminari: Arxivar exposar. Sortir-se del guió als arxius d'art*, 2022, Barcelona, document 6,5 cm, col·lecció particular. Foto: Enric Farrés Duran.

Durant el seminari *Arxivar exposar. Sortir-se del guió als arxius d'art*, celebrat conjuntament al Museu Picasso de Barcelona i al Museu Nacional d'Art de Catalunya durant la primavera de l'any 2022, una persona de l'organització va deixar sobre la taula del ponent una nota (figura 00). Quan es va acabar el seminari em vaig acostar al ponent i li vaig demanar la nota, encara sense saber quin n'era el contingut. Molt amablement me la va proporcionar, i vaig entendre de cop que aquesta obsessió per acumular papers havia arribat al final.

Durant cinc anys vaig treballar en una llibreria de segona mà; era immensa, potser contenia uns cent mil volums. Dic potser perquè és impossible saber-ho, ja que no hi havia un catàleg bibliogràfic. Era una llibreria sense base de dades, sense cap document que certifiqués l'entrada, la posició i la sortida dels seus exemplars. Bàsicament ens dedicàvem a recollir els llibres de les biblioteques de gent morta, quan els seus hereus no es volien quedar amb aquest material, en aquell moment en què els llibres deixen de ser patrimoni per transformar-se gairebé en deixalles. A partir d'aquí, arribaven a la llibreria i els classificàvem a través de categories inventades per nosaltres mateixos, amb l'esperança que algú vingués el cap de setmana i li poguéssim indicar —més o menys— que el llibre que buscava podia estar en una zona concreta. No podíem demanar res a cap instància superior ni a ningú, només confiar en la troballa fortuïta.

Com explicaré més endavant en aquesta investigació, un dia vaig decidir anar guardant tots els papers que els propietaris dels llibres havien deixat en el seu interior. En vaig acumular uns 2.500. Aquest conjunt em servia d'eina per treballar: feia exposicions, tallers, xerrades, classes, etc. Un dia, però, vaig voler saber una mica més d'aquests papers i em vaig dirigir a l'arxiu del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en el qual treballava una amiga. Tenint en compte que ella era una persona que, sota el meu criteri, entenia d'aquestes coses, li vaig preguntar: «Maite, què en penses, d'aquest conjunt de papers i de les activitats que faig amb ells?». La seva resposta va ser clara, enigmàtica i, en part, l'espurna inicial d'aquesta tesi doctoral. Recordo perfectament quan em va dir: «Mira Enric, de tot això que tens a les mans, en podem parlar molt, però l'única cosa que et puc dir amb seguretat, ara mateix, és que tot plegat no és un arxiu».

I a partir d'aquesta negació, vaig començar a fer-me preguntes sobre la naturalesa de l'arxiu, que em van portar a desenvolupar aquesta tesi.

Tema d'estudi, objectius i hipòtesis

Les pàgines següents són un recull de reflexions i temes que m'han acompanyat els darrers anys en la producció de la meua obra i que he volgut plasmar en aquest treball de recerca. De manera general, he tractat d'entendre certs llocs comuns en el meu procés de treball que ara m'adono que han estat vitals. Per exemple, he detectat que una de les coses que em porten a iniciar un projecte és el fet de buscar sentit a determinades fets que aparentment no en tenen, o que en tenen un diferent del que jo hi percebo. També m'interessa mirar de transformar certs relats que, tot i estar justificats, em sembla que o bé grinyolen o bé s'hi pot incidir per descobrir aspectes que romanen ocults. Finalment, també em motiva molt fer girs o pervertir el sentit de les coses per provocar una experiència lúdica. No hi ha res d'especial en tot això. De fet, molts artistes utilitzen plantejaments i recursos similars. Molts ho fan, com jo, des de la intuïció i amb ganes de passar-s'ho bé acumulant experiències, treballant amb objectes i produint pensament. Aquesta intuïció m'ha permès donar valor o configurar tot el que apareixerà en aquesta tesi: textos, idees, apropiacions, projectes, seminaris, catalogacions, metadades, el PH neutre dels papers, el color rosa de les cartel·les, la fragilitat dels murs del museu, la tipografia dels elements de comunicació, els fongs i els guants per girar pàgines, entre d'altres. Tot aquest conjunt d'esdeveniments, objectes i accions em serviran per parlar d'un tema al qual em vaig acostar a través de l'atzar i de la troballa fortuïta: l'arxiu. Perquè, concretament, la tesi gira al voltant d'aquests conceptes i de la seva promesa d'eternitat implícita.

L'interès per aquest tema em va venir, d'una banda, per la necessitat servir-me del temps mentre treballava a la llibreria, és a dir, d'aprofitar-lo treballant en projectes propis. De l'altra, perquè tenia una amiga, de la qual he parlat abans, que treballava a l'arxiu del MACBA i que em va fer una observació necessària en un moment determinat. I una cosa va portar a l'altre. Com a artista sempre m'han encuriósit les pràctiques que es pregunten de manera creativa sobre si mateixes. Que dubten, furguen i es desmunten. Aquest interès suposo que ve donat, d'una banda, pel que vaig aprendre quan vaig cursar la llicenciatura de filosofia, que em va permetre preguntar-me, més o menys, per les «condicions de possibilitat» de coses ben diverses. D'aquests anys a la facultat de filosofia tinc la sensació que no recordo gaire res, de veritat, tot i que entenc que en la meua ment ha quedat un pòsit desat en forma de sediment. I aquest és, potser, l'altre motiu de l'interès per l'arxiu: analitzar com es configuren les dades, com es fixen en la memòria, i com això és quelcom que es fa i es desfà. Tal com diu Claire Bishop a *Overload. On the superabundance of researchbased art* (2023), el principal interès és que totes aquestes dades que conté l'arxiu són informació, informació que esdevé coneixement, i coneixement que acaba construint veritats. I això crec que és rellevant. L'estudi que es planteja té un títol molt explicatiu: *Coses que passen. Una revisió de*

l'arxiu històric institucional des de les pràctiques artístiques contemporànies. Indica clarament què es pretén realitzar: fer una anàlisi crítica des de l'art a l'arxiu com a noció, però també com a dispositiu generador de coneixement. Per dur a terme aquesta fita, ens cal examinar quines són les accepcions d'aquest concepte i de quina manera s'ha constituït com una de les disciplines cabdals en la mediació de la informació. En la tesi, a través d'una revisió de textos fonamentals de la ciència arxivística, analitzaré com aquesta ciència s'ha anat construint amb una voluntat d'objectivitat que li ha permès esdevenir el dispositiu gestor per excel·lència de les restes del passat. Una objectivitat que ha estat qüestionada en els darrers anys per algunes de les fonts que citaré. Precisament, la hipòtesi de la present investigació és demostrar que les pràctiques artístiques poden desvetllar com l'arxiu actua i qüestionar que aquest sigui un mediador neutre i transparent de la realitat. Aquest supòsit s'anirà tractant a mesura que es presentin determinades pràctiques artístiques que s'hi han infiltrat i que han deixat veure les seves estructures internes. D'altra banda, a l'hora que es presenta la nostra recerca, es posarà de manifest que un dels propòsits de les obres tractades és visibilitzar de quina manera l'arxiu afecta la informació que conté, i dona forma a la memòria i al coneixement amb el qual ens construïm col·lectivament.

A continuació, es detallen els objectius principals d'aquesta tesi, que són tres:

1) El primer objectiu és analitzar la fonamentació de la ciència arxivística per, després, anar desmuntant, punt per punt, les estratègies que utilitza l'arxiu d'invisibilitat i neutralitat.

El primer objectiu s'abordarà a través d'un procés d'investigació que ens situa en el context teòric clàssic de la ciència arxivística. S'exposarà de manera sintètica la seva fonamentació com a ciència i, a partir d'aquesta aproximació, es delimitarà un context en el qual l'arxiu i els seus mètodes són adoptats per determinades pràctiques artístiques. Concretament, em centraré en aquelles que situen l'arxiu al centre, i n'analitzaré de manera crítica el funcionament i les estructures internes, deixant de banda aquelles pràctiques que utilitzen l'arxiu com una eina més, per parlar d'altres temes. També obviaré tota una sèrie de propostes vinculades a l'arxiu que remetent més a la idea de col·lecció o a una estètica d'arxiu, i que no posen en joc el que realment constitueix la pràctica arxivística, és a dir, no qüestionen la condició relacional dels documents i la seva interdependència a l'hora de generar sentit.

2) El segon objectiu és analitzar com diferents artistes fan servir la seva pràctica per tal de descriure, entendre i desmuntar el funcionament intern de l'arxiu com a dispositiu.

Durant tota la investigació s'aportaran diversos casos d'estudi en aquest sentit, es partirà de les propostes conceptuals dels anys setanta, passant per la segona

onada d'aquest corrent durant els anys noranta, centrada en la crítica institucional, fins a arribar finalment a avui. Aquestes pràctiques es caracteritzen per una certa autoreferencialitat analítica, i, tot i que la seva voluntat és posar en crisi el context mateix que les valida, veurem com les seves estratègies s'apliquen en altres contextos, concretament en l'arxivística.

3) El tercer objectiu d'aquesta investigació és posar en pràctica en un context real les idees exposades en els objectius 1 i 2. Per complir aquest objectiu es produirà el projecte artístic *Coses que passen* dins l'arxiu històric del MACBA.

El tercer objectiu és fonamental, ja que s'entén l'arxiu com una cosa que es fa, en un doble sentit: en primer lloc, tal com ens expliquen les definicions clàssiques d'arxiu, el productor desenvolupa una activitat qualsevol, i és a través d'aquest desenvolupament, és a dir, d'aquest «fer» que van sorgint de manera natural els documents necessaris que el permeten. És a dir, sense una producció prèvia, no hi ha arxiu. En segon lloc, és en allò concret que l'arxiu se la juga, ja que l'especificitat de cada fons documental modula la presa de decisions i posa en tensió les normatives arxivístiques, i és en aquesta disputa entre l'*ad hoc* i una normativa general on s'obre l'escletxa per repensar les categories que conformen la memòria, l'organització i l'accessibilitat d'aquesta; aquí és on el procés de construcció del coneixement està en joc. Aquesta anàlisi serà aplicada de manera pràctica, amb l'objectiu final de produir un projecte en i amb un arxiu real, per tal de desvetllar-ne l'estructura i fer visibles les parts no perceptibles del seu funcionament intern.

Context

En relació amb la producció teòrica i les pràctiques artístiques vinculades a la idea d'arxiu, coincideixo amb el col·lectiu Vista Oral quan escriuen, en el seu text *Empacho, obsesión y otros (necesarios) males de archivo* (2018), que en un context de revisionisme de les lògiques colonials, de recerques d'històries i genealogies alternatives i de sobreproducció de dades constants, el treball entorn de l'arxiu és més vigent que mai.

Cal dir que el terme *arxiu* fa referència als múltiples elements que configuren aquest dispositiu —l'edifici, les bases de dades, el fons documental, el quadre de classificació, les normatives, els protocols de seguretat, etc.—, i que el seu significat, per aquest motiu, és com a mínim borrós. De fet, s'ha utilitzat en contextos tan diferents, que ja no se sap què significa. Com a molt es pot intuir un territori o un espai relacionat

semànticament amb el terme *arxiu*. Si fem l'exercici de separar-nos-en i intentar situar el terme des d'un sentit comú, potser el podrem connectar amb un lloc relacionat amb la multiplicitat d'elements —encara no estem parlant de documents—, situats en un espai amagat i vinculats a un temps dilatat, ja sigui pel moment històric de l'origen dels elements o per tot el llarg procés de producció de documents de la persona, el col·lectiu o l'empresa en el transcurs de la seva activitat. D'altra banda, la tipologia de relació amb els temps passats i la memòria és un tema ineludible quan ens capbussem en l'arxiu. Cal dir que aquesta qüestió la treballaré en la part pràctica de la tesi, concretament, en la proposta duta a terme a l'arxiu històric del MACBA.

A mesura que ens anem apropant a l'arxiu, també s'observa que el terme està relacionat amb allò que es considera «classificat». No em refereixo a classificat en el sentit d'ordenat —tot i que després també l'analitzaré des d'aquest punt de vista—, sinó relacionat amb una documentació que no és visible per a la majoria de la gent, com són els arxius secrets. Aquesta documentació inaccessible fa evident que la instància productora ha desenvolupat alguna cosa amb valor —per exemple, una prova armamentista, una patent, etc.— i que compartir el seu procés de generació és perillós. Aquesta manca d'accessibilitat també indica que hi ha una activitat fosca sustentada per un poder, ja sigui públic o privat. Una gran quantitat d'accions i produccions generen documents, i aquests desvetllen processos. Aquesta idea d'arxiu és molt comuna; només cal pensar en els arxius classificats d'estats-nació i en les condemnes que reben aquells que en filtren, com ara les capitanejades per Wikileaks. La relació entre arxiu i poder és clara. Un dels casos més evidents és l'arxiu de Simancas, iniciat per Carles V, però constituït per Felip II l'any 1578. Aquest arxiu és considerat el primer de la història moderna, el qual tenia la missió de custodiar la documentació generada en la gestió de l'imperi i, a través dels documents, legitimar el seu poder absolut. Aquesta relació entre arxius i poder serà analitzada en la part teòrica de la investigació, bé des de la necessitat inicial de fonamentació de la ciència arxivística, bé des d'una anàlisi dels processos de desconstrucció de l'arxivística postmoderna.

Partint de l'estudi de l'estructura de l'arxiu, la voluntat és entendre'l en la seva totalitat. L'arxiu és una concatenació de moviments; des de la producció del document fins a la seva destrucció, hi ha múltiples processos que em permetran obrir camins d'investigació situats al voltant de les tres missions principals de l'arxiu. Aquestes tres missions són: conservació, catalogació i difusió. En primer lloc, pararé atenció als processos biològics i a les condicions de seguretat vinculades a la conservació; en segon lloc, analitzaré i miraré de comprendre de quina manera els processos de catalogació, a través de metadades, transformen allò que descriuen, i, finalment, es generaran una sèrie de reflexions sobre la condició d'accessibilitat de la informació, ja sigui des d'una perspectiva fenomenològica

en l'espai com posant en dubte la il·lusió d'universalitat i de transparència propiciada pel context digital.

Entendre l'arxiu en la seva complexitat em permetrà adoptar-lo com a eina de treball crítica per poder-la aplicar al context de les pràctiques artístiques. És molt important contextualitzar bé la relació d'aquesta investigació amb allò que s'ha anomenat *art d'arxiu*,¹ ja que, més enllà de col·leccions, classificacions i actituds sistemàtiques, el que aquí entra en joc és el potencial crític de les mateixes pràctiques metodològiques de la ciència arxivística i el que aquestes ens poden oferir a l'hora de repensar nocions com la conservació, la catalogació i la difusió de continguts. En aquest sentit, prendré com a dada inicial el posicionament del comissari i expert en arxius Jorge Blasco, que en la seva obra *Archivar* (2017) defineix molt bé aquesta posició:

El conjunto de la producción artística desde los noventa ha conseguido ganarse el calificativo de «arte de archivo», aunque en su mayoría se ha trabajado con la epidermis del mismo representada en instalaciones, pintura, performances, etc., activándolo en las salas de exposición. El «ocurrir» del archivo no ha estado muy presente en estas obras, primando la estilización, la estetización y la obviedad en la representación de esa colmena de actores humanos y no humanos que pretenden poner en juego. (p. 9-10)

En el conjunt de la investigació, agafaré com a punt de partida el «succeir» de l'arxiu a què fa referència la citació anterior, per fixar-me més en el verb *arxivar* que en el substantiu *arxiu*. *Arxivar* ens situa en un context de producció en el qual és necessari un procés d'experimentació a través de diferents casos d'estudi per poder copsar-ne les especificitats. En aquest sentit, analitzaré críticament projectes realitzats fins ara que apunten a diferents parts de l'arxiu. Aquests antecedents passen, en primer lloc, per un conjunt d'obres agrupades entorn d'una col·lecció de documents anomenats *Los papeles del Siglo*. Aquest conjunt d'obres abasta els anys 2014-2017 i consta de 2.347 papers trobats dins de llibres de segona mà. Funcionen com una eina de treball, com un material per generar preguntes i performativitzar aspectes vinculats a la noció d'arxiu des d'una perspectiva àmplia. Dintre d'aquest conjunt de treballs destaca *Establir un principi de procedència* (2016), perquè s'hi posen en joc metodologies relacionades amb l'arxiu des d'una perspectiva ortodoxa. A través d'aquest projecte, es transforma l'entitat dels elements que formen la col·lecció, ja que, mitjançant la metodologia arxivística i la seva condició material, el paper és transformat en document, és a dir, una col·lecció passa a ser un arxiu, en aquest cas, de ficció. Aquests antecedents són, probablement, els que dibuixen un context de treball que ens porta a desenvolupar la part pràctica d'aquesta tesi, que s'ha concretat en la realització d'un projecte amb l'arxiu històric del MACBA, en el marc dels seus vint-i-

¹ Un document ineludible d'aquesta tradició és el manual: Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

cinc anys d'existència.

La proposta es contextualitza dins d'una sèrie d'exposicions que s'han dut a terme al Centre d'Estudis i Documentació del MACBA des de l'any 2017, anomenades *Mostreig*, en les quals es pretén visualitzar una sèrie de materials que, per les seves característiques, normalment estan sota el règim de visibilització de l'arxiu, és a dir, que estan disponibles però sota els protocols de consulta de l'arxiu.

A diferència de la col·lecció d'obres d'art —una selecció de la qual és visible a la sala d'exposicions i una gran part inaccessible a les reserves— i dels llibres de la biblioteca —visibles i consultables lliurement dins els horaris de la biblioteca—, els materials d'arxiu estan custodiats al dipòsit esperant que algú els reclami per ser visibilitzats a la sala de consulta. La voluntat del cicle d'exposicions *Mostreig* és no esperar que algú demani materials, sinó mostrar-ne uns quants en format expositiu, per tal de propiciar aquesta trobada fortuïta entre el visitant i el material custodiat per l'arxiu.

S'han produït tres exposicions d'aquestes característiques: la primera, «Els documents a escena» (2017), fa referència a les pràctiques performàtiques i a la relació amb els seus rastres i amb l'arxiu. La segona, «This is mail art» (2018), visualitza una part del fons documental que conserva el museu en relació amb les xarxes de distribució de material artístic per correu postal. Finalment, la tercera, «Antibooks» (2020), focalitza la mostra en una selecció dels llibres i publicacions d'artista que el museu ha anat adquirint al llarg dels anys. És rellevant delimitar bé el context en el qual s'emmarca la part pràctica d'aquesta tesi, ja que funciona com un projecte *site i time specific*.²

La quarta exposició és la que s'emmarca dins aquesta tesi i es titula «Mostreig 4# Coses que passen». Si el cicle *Mostreig* s'havia centrat a fer visibles documents que normalment estan ocults per conservació i seguretat, en «Coses que passen» entenc l'arxiu des d'una perspectiva postdocumental: l'arxiu és tot allò que envolta el document, ja sigui en l'àmbit de dades i relacions, arquitectònicament o humanament. Aquesta perspectiva em permet l'acostament a l'arxiu institucional a través d'allò que activa, és a dir, mitjançant una anàlisi del conjunt de relacions que conformen el seu fer. Relacions que pivoten al voltant de la noció clàssica d'arxiu, a través del mateix principi de procedència. L'anàlisi d'aquesta part pràctica s'estructurarà en dues fases que constitueixen el projecte: la fase d'investigació i la de producció. Aquestes dues etapes sovint s'han solapat, i això és el que m'ha permès formalitzar els tres elements

² Aquesta noció fa referència a la importància del lloc, però també a l'adequació al temps cronològic a l'hora de desenvolupar projectes artístics. Ha estat escoltada en la conferència d'Antoni Muntades a la facultat de Belles Arts de Barcelona «Metodologia del projecte», el 26 de setembre de 2023.

que constitueixen el projecte artístic que exposaré en la tesi: el programa públic d'activitats, l'exposició i l'espai virtual.

Metodologia i estructura

La metodologia emprada en aquesta investigació es basa en quatre parts fonamentals i en la relació que s'estableix entre elles. Si bé és cert que pot haver-hi una linealitat a l'hora d'exposar-les, s'hauria d'entendre que en el procés d'investigació cadascuna ha estat afectada contínuament per la resta.

En primer terme, a través d'una investigació exhaustiva de material teòric, s'ha traçat una genealogia que pren com a punt inicial les bases científiques de la ciència arxivística, per després revisar les referències teòriques ineludibles que conformen el cànon teòric de la relació entre art i arxiu de finals del segle xx. Tot plegat, per contraposar-ho amb el que s'ha anomenat la *teoria arxivística postmoderna*. A mesura que es presenta tot aquest corpus teòric, és van intercalant obres d'altres artistes que ens ajuden a contextualitzar les idees exposades dins el terreny de les arts visuals. Ja sigui com a reflex simultani, resposta o antecedent, cada una d'aquestes obres ens ofereix la possibilitat de pensar sobre determinades nocions de l'arxiu. Alguns dels artistes a què faig referència són Adam Broomberg i Oliver Chanarin, Andrea Fraser, Tacita Dean o Gerhard Richter.

Aquesta investigació teòrica s'ha anat vinculant al treball teòric i pràctic de l'investigador Jorge Blasco, amb el qual he realitzat diverses trobades periòdiques i una entrevista —situada en els annexos. A l'hora d'enllaçar la part teòrica amb la part pràctica, ha estat clau una entrevista a l'arxivera Elisabet Rodríguez, ja que, gràcies a la seva vivència personal, he pogut accedir a l'experiència de l'arxiu des de la subjectivitat que ens ofereix l'experiència directa.

La segona part de la tesi, que recull la pràctica, es caracteritza per emprar una metodologia projectual fonamentada en la preproducció, producció i postproducció de la proposta al MACBA. La preproducció s'ha sustentat en el treball de camp al mateix arxiu i als departaments que el nodreixen. Entre el 6 de febrer de 2020 i el 6 d'octubre de 2021 es van realitzar, aproximadament, cinquanta trobades per tal de recopilar informació en forma de captures fotogràfiques, gravacions sonores de sessions de treball, recopilació d'objectes i documents. La fase de producció s'ha basat a treballar des d'una perspectiva material tot el contingut del projecte. Vist amb perspectiva, m'adono de l'enorme eclecticisme d'aquestes produccions. S'ha enregistrat so per

produir un programa de ràdio, editat un llibre en totes les seves fases, produït un vídeo per a l'exposició, projectat l'espai a través de l'equip d'arquitectura, etc. Una de les característiques metodològiques que comparteixen totes aquestes produccions és la gestió d'equips de treball especialitzats. La comunicació, la planificació i el seguiment de la producció han estat claus en aquesta fase de la tesi. Finalment, la postproducció s'ha basat a documentar els processos de treball i a trobar mètodes per gestionar aquests documents. Això inclou la part de difusió de cada una de les produccions en forma de presentacions performatives, visites guiades o elaboració de textos per a mitjans especialitzats. Tot aquest treball serà presentat en el segon capítol de la tesi.

questa investigació està estructurada principalment en dues fases: la primera està marcada per l'anàlisi de materials de tipus textual i la segona està basada en la implementació d'un projecte pràctic.

L'estructura interna de la primera fase està formada per tres apartats. El primer és «Arxiu: poder i principis», en el qual s'analitzen críticament una sèrie de materials que fonamenten l'arxivística com a disciplina científica. El segon és una genealogia a través de textos fonamentals que formen el que podríem anomenar el *cànon* de la relació entre art i arxiu. I en el tercer es recopilen una sèrie de «veus crítiques amb l'arxiu» que obren la possibilitat de la segona fase, la part pràctica.

La segona fase també està dividida en tres apartats. En primer lloc, es descriuen una sèrie de pràctiques artístiques que hem desenvolupat i que funcionen com a antecedents per tal de contextualitzar el projecte. En segon lloc, es fa una descripció de la situació general de l'arxiu històric del museu, i es posa un èmfasi especial en les característiques que el van fer possible i en el seu desenvolupament posterior. Finalment, en l'últim apartat, trobem la presentació del projecte *Coses que passen*, a través d'una descripció al més acurada possible dels processos de treball que he realitzat i dels resultats obtinguts.

En darrer lloc, podem trobar les conclusions de tota la recerca i els annexos. Els annexos estan compostos per dos textos —un de la investigadora i experta en arxius Mela Dávila i l'altre l'autoria del qual és de qui escriu la tesi— i dues entrevistes —una realitzada a l'investigador i comissari Jorge Blasco i l'altra a l'arxivera Elisabet Rodríguez.

1_Arxiu: poder i principis

1.1 L'arxiu dins l'àmbit de la ciència arxivística

Arkheion té la mateixa arrel que el substantiu *arkhé*, que significa inici o origen, però també poder, autoritat, magistratura o govern. (Alberch *et al.*, 2019, p. 482)

Tendim a situar l'arxiu com un espai físic en el qual es rep, s'acumula, es conserva i es cataloga tot un conjunt d'ítems associats amb una informació que algú ha decidit que s'ha de preservar. Aquesta informació, la vinculem al passat, entenent que el que queda són testimonis d'allò que va succeir en algun lloc. En aquesta investigació, el tema d'estudi se centra a entendre l'arxiu no com un punt final d'un seguit de successos, sinó com un punt de partida. Per això, penso l'arxiu com una tecnologia, com un medi que permet fer presents uns continguts; l'objectiu és observar i entendre com afecta específicament aquest medi els continguts que presenta. El meu interès serà analitzar l'arxiu històricament com a disciplina i veure com hi ha determinades pràctiques artístiques que el posen en dubte.

Abans de començar a emetre judicis o a problematitzar la noció d'arxiu, és imprescindible entendre quina ha estat la genealogia d'aquest i què en va provocar l'aparició. Per començar, és important entendre la diferència entre l'objecte d'estudi —l'arxiu— i la ciència que l'estudia —l'arxivística. No ens interessa tant situar l'arxiu en els principis de l'escriptura (Escolar, 1998, p. 30, i Gaur, 1990, p. 69), sinó entendre com es fonamenta la ciència que l'estudia i quins discursos ha generat aquesta tecnologia que, com a tal, va sorgir —com moltes de les instàncies de legitimació de poder— a mitjan segle *xix* (Heredia, 1987, p. 10). A diferència d'altres àmbits del saber que es presenten com a ciències positivistes —les quals són fonamentades a través del mètode científic—, dins la ciència arxivística aquesta fonamentació ha estat polèmica i genera diversos posicionaments. Si tenim en compte que el primer document de la ciència arxivística és *Anleitung zum ordnen und beschreiben von Archiven*, escrit pels arxivers holandesos Samuel Muller, Johan Adriaan Feith i Robert Fruin, l'any 1898, s'observa que l'inici d'aquest camp de saber és eminentment tècnic. Es tracta d'un manual per saber fer alguna cosa. No hi ha voluntat de generar coneixement ni de descobrir quelcom que ens és desconegut; tampoc de fonamentar aquest coneixement. Aquesta problematització del procés, que va des d'una disciplina empírica a una ciència fonamentada, ens mostra que dins de l'arxivística hi ha un cert complex d'inferioritat a l'hora de definir-se. Des de la disciplina mateixa s'evita la definició que afirma que és una matèria auxiliar d'altres (com poden ser la història o les ciències jurídiques) i que no té fonaments científics. L'arxivística clàssica s'esforça a presentar-se com a ciència independent i autofonamentada. Hi ha una voluntat de

sobirania, de no dependre d'altres, i d'intentar establir un lloc exclusiu d'enunciació. Però l'arxivística, com l'art, potser és un «fer» i no un «saber». Un àmbit que requereix moviment, producció. I és aquest moviment el que posa de manifest els fenòmens amb característiques concretes que podem copsar i situar en un determinat context.

Un problema afegit és que els mateixos principis de racionalitat i cientisme que van propiciar la seva aparició en el context de la Il·lustració es considera que van tenir un efecte negatiu dins el context arxivístic. Això és degut al fet que en el seu origen, les classificacions de documents es basaven en un mètode sistemàtic i de matèries, en lloc de respectar, com veurem, l'origen dels documents mateixos. Això va provocar que nombrosos conjunts documentals es disgreguessin i que, en el moment de classificar-los segons la matèria que tractaven els arxius, es «desnaturalitzessin». És important parar atenció a aquesta caracterització «natural» de la generació de documents. Gràcies a aquesta apreciació llançada des d'una ciència arxivística que fonamenta la seva raó de ser en el principi de procedència, el que posa en relleu —i aquesta potser és la primera idea interessant que ens permet abordar el concepte d'«arxiu» en aquesta investigació— és que el sistema il·lustrat és un sistema més, que no respon a cap ordre natural únic, i fa, com qui no vol la cosa, que la idea d'objectivitat vinculada a l'estudi dels fenòmens naturals quedi en no res: La mateixa institució il·lustrada que permetia i exigia la fonamentació d'un coneixement científic basat en criteris sistemàtics, contradeia el principi que permetia a l'arxivística fundar la seva ciència: el principi de procedència.³

El tret de sortida d'aquest tractament és quan, el 24 d'abril de 1841, l'historiador francès Natalis de Wailly emet la famosa circular que, per primera vegada, fa referència a un fons d'arxiu amb les paraules següents: «[...] Reunir els documents per fons, és a dir, reunir tots els títols (tots els documents) que provenen d'un cos, d'un establiment, d'una família o d'un individu, i arreglar aquests fons amb subjecció a un ordre determinat [...] els documents que amb prou feines es relacionen amb un establiment, un cos, o una família, no s'han de barrejar amb el fons d'aquest establiment, d'aquest cos, d'aquesta família [...]» (de Wailly citat per Duchein, 1985, p. 71).

Afirma que els documents que formen part d'aquest fons no han de barrejar-se amb d'altres, i explicita el següent:

La classificació general per fons és l'única autènticament apropiada per garantir el compliment d'un ordre regular i uniforme [...] Si en comptes d'aquest mètode, del qual pot

³ En la seva accepció simple, aquest principi «consisteix a mantenir agrupats, sense barrejar-los amb d'altres, els documents (documents de qualsevol naturalesa) provinents d'una administració, d'un establiment, o d'una persona natural o moral determinats. Això és el que s'anomena fons dels arxius d'aquesta administració, d'aquest establiment, o d'aquesta persona» (Duchein, 1985, p. 69).

dir que es fonamenta en la naturalesa de les coses, es proposa un ordre teòric [...] els arxius cauen en un desordre difícil d'arreglar. En qualsevol classificació diferent a aquesta es corre el risc greu de no saber on es troba un document. (Duchein, 1985, p. 71)

És a dir: el sistema no és previ a l'objecte d'estudi, sinó que el principi de procedència funciona com una màxima moral que assegura posar per davant el fons històric i que sigui aquest el que dictami el sistema de classificació. Tenint en compte les paraules de Michel Duchein, és evident que es parteix d'un esforç de tractament dels fons històrics, ja que fins al moment devia imperar el caos d'informació, basant-se en elements com el tema, el lloc o la data. Per tant, es tractava de trobar la millor manera d'ordenar alguna cosa que no respongués a l'arbitrarietat d'una teoria, sinó que es fonamentés en allò natural, és a dir, en la necessitat de producció del conjunt dels documents per l'entitat productiva, que és en termes arxivístics qui genera l'arxiu. Però també és evident que és justament aquí on es troba la gran coartada positivista: no seran les institucions o les persones les que diguin com s'han d'ordenar els fons documentals, sinó que és «la natura» (en oposició a l'home) la que ho dicta a través de respectar el principi de procedència. Aquesta, doncs, serà la pedra angular de la fonamentació de la ciència arxivística, ja que a partir d'aquesta idea s'ha assentat tot el desenvolupament de la seva teoria moderna, que ha servit de base per a la investigació sobre les classificacions dels fons documentals. Sense voler entrar més a fons respecte a la fonamentació de l'epistemologia arxivística, és important entendre quina ha estat la base que ha fet possible aquesta ciència, perquè més enllà de com es fonamentava el coneixement a final del segle XIX, i tenint en compte que aquestes teories provenen d'un antropocentrisme clàssic il·lustrat, la pregunta és on queda avui aquesta fonamentació, després de la posada en crisi dels grans relats de la modernitat. Més endavant, es veurà que és precisament en aquest context on neix la voluntat d'objectivitat universalitzable que caracteritza la pràctica arxivística i que tant s'ha posat en dubte actualment des de la mateixa ciència arxivística.

Tornant a l'epistemologia de l'arxiu i per entendre millor com el principi de procedència fonamenta la ciència arxivística, veiem com d'aquest es deriven tres premisses que fan referència a la classificació de qualsevol fons⁴ (Cruz Mundet, 1999, p. 48):

1) Tot fons és producte natural de l'activitat d'una entitat, persona física o moral; en conseqüència, resulta imprescindible identificar l'autor, la seva naturalesa, l'estructura i l'àrea d'activitat.

2) La concepció d'un fons no ens arriba per l'ús —juridicoadministratiu o historicocultural— dels seus documents, sinó per la seva estructura interna, la qual ve donada per la pròpia de l'ens que l'ha creat i per la manera en què aquests documents han estat generats al llarg del temps, en el desenvolupament de les funcions pròpies d'aquell.

⁴ Originalment és en castellà; la traducció és meva.

3) En conseqüència, l'estructuració d'un fons d'acord amb el principi de procedència exigeix el coneixement dels procediments administratius de l'autor (cosa que havia estat sempre implícit en el treball arxivístic, exceptuant-ne el període que poguéssim anomenar sistemàtic), així com de la seva evolució històrica.

És molt interessant seguir el debat sobre si l'arxivística és una ciència de ple dret o és una disciplina auxiliar, ja que d'aquesta definició prevaldran una sèrie de justificacions i de crítiques en el si del mateix arxiu. Dins l'àmbit de la mateixa arxivística hi ha, en el *Manual de archivística* (1999) elaborat per José Ramón Cruz Mundet, una llarga llista de posicionaments a favor i en contra que ell mateix resumeix:

R. Bahmer y, con él, J. Ducharme y J. Y. Rousseau, estiman que la archivística es una «disciplina intelectual», que comprende el estudio de todas las actividades relacionadas con la creación, la selección, el tratamiento y la explotación de los documentos, sea cual sea su edad y su naturaleza.

En opinión de M. Briceño, «es la ciencia que se contrae al estudio del origen, formación, organización, razón jurídica, ordenamiento legal y funcionamiento de los archivos»; por cuanto sus principios «son universales y existe en su contenido una perfecta conexión sistemática». De ella «emanan leyes que declaran, regulan y limitan la estructuración y funcionamiento de los archivos, desde los más simples repositorios hasta los más altos establecimientos documentales».

Para E. Lodolini, a raíz de la enunciación del principio de procedencia, «la archivística constituye una ciencia completa en sí, con principios universalmente válidos y una literatura científica considerable en diferentes lenguas».

A. Arad considera que se trata de una ciencia, pero en formación y todavía «fuertemente influenciada por la historia, la ideología y las circunstancias de las comunidades a las que sirve».

El *Diccionario de Terminología Archivística* del Consejo Internacional de Archivos se sitúa en la misma línea. La voz francesa *Archivistique* queda conceptuada como «Disciplina que trata de los aspectos teóricos y prácticos de las funciones archivísticas». La inglesa *Archives Administration*: «El estudio teórico y práctico de los principios, procedimientos y problemas concernientes a las funciones de los archivos».

Según A. Heredia, «es la ciencia de los archivos, no de los documentos, aunque en última instancia estos sean el producto integrante de aquéllos. Como tal se ocupará de la creación, historia, organización y servicio de los mismos a la Administración y a la historia, en definitiva, a la sociedad». Es, en resumen, «la ciencia que estudia la naturaleza de los archivos, los principios de su conservación y organización y los medios para su utilización».

En el vocabulario francés de archivos del AFNOR, queda recogida como la «ciencia y técnicas relativas a la organización, la legislación y la reglamentación, el tratamiento y la gestión de los archivos».

Según su diccionario, es «la ciencia que estudia los principios y procedimientos metódicos empleados en la conservación de los documentos de archivo, permitiendo asegurar la presentación de los derechos, de los intereses, del buen hacer y de la memoria de las personas morales y físicas». (Cruz Mundet, 1999, p. 59-61)

Troblem en aquest recopilatori de definicions divergents una de les característiques clau a l'hora de definir els arxius. Si bé hi ha autors que es posicionen afirmant que sí que és una ciència —tot i que ho fan amb prudència—, n'hi ha d'altres que parlen de disciplina. El més interessant del fet és que, essent l'arxivística un espai sistemàtic de legitimitat de coneixement i poder, no es deixi definir com a ciència mai del tot. Hi ha una mena de falta original que no deixa establir uns principis clars i universals que permetin aquesta fonamentació sense dubtes. En aquest sentit, aflora una pregunta clau en forma d'hipòtesi dins aquesta part de la investigació: què és i on es troba això que no ens permet establir l'arxivística com a ciència? És potser perquè l'arxivística tracta sobre arxius i aquests, finalment, són produïts per un conjunt de persones-institucions-empreses *versus* allò que s'anomena *processos naturals i lleis físiques universals*? Però no cal oblidar que l'arxivística no decideix sobre la producció dels documents, sinó com aquests són gestionats per conservar-los i fer-los visibles quan sigui necessari. Així doncs, la qüestió es la següent: quina diferència hi ha entre les ciències que es fonamenten en l'estudi del comportament físic de la matèria i una que es fonamenta en la gestió dels productes d'un comportament físic determinat?

En definitiva, si s'analitza el principi de procedència, veiem com compleix una doble funció: d'una banda, dona un sentit als conjunts documentals posant un èmfasi especial en el productor (tot i que, de fet, hi ha múltiples productors i tots són iguals de vàlids, *a priori*) i, de l'altra, aporta un lloc «natural» entenent el fons d'arxiu com el conjunt de documents procedent de l'activitat d'una persona física o moral o d'un organisme, la reunió dels quals és fruit d'un «procés natural» en què el productor genera i conserva aquests fons, «igual que es formen els sediments de les capes geològiques, progressivament i constantment» (Bautier, 1961, p. 1120). I, com s'ha vist, és precisament aquest procés natural i desinteressat el que permet aquesta científització de la disciplina.

Tenint en compte el conjunt de definicions aportades per l'autor, finalment en proposa una en la qual apareix una característica clau pel que respecta a la definició dels arxius: «Por fin, F. J. Stielow considera que, en tanto ciencia, “es una metadisciplina en la que el archivero actúa como intermediario entre el material y el usuario final”» (Cruz Mundet, 1999, p. 61).

1.1.1 L'arxiver com a intermediari

Tal com s'ha vist en la citació anterior, apareix ja la figura de l'arxiver amb una caracterització concreta, si bé cal dir que aquesta és, de moment, la de «simple» mediador. Ell és el subjecte que personifica gran part de l'activitat de l'arxiu, el canal que permet que la informació circuli, la figura neutral que vetlla perquè la informació arribi de la millor manera possible. Aquesta definició és molt interessant, ja que situa l'arxiver en el terreny de la relació. De fet, segons aquesta definició, el subjecte no estableix relacions amb el context en el qual està situat, sinó que propicia relacions entre usuaris, documents i dades: no hi ha un subjecte que es relaciona amb documents i amb els usuaris, sinó que són els usuaris aquells que es relacionen amb els documents a través del subjecte, que es vol imperceptible, com tots els processos arxivístics. I en aquesta línia, si seguim Elio Lodolini (1993, p. 162), veiem que, en el context arxivístic, la importància dels documents, tot i contenir —o ser— informació en si mateixos, no rau aquí, ja que, malgrat que hi ha una tradició que situa la investigació arxivística prop de la paleografia i la diplomàtica, vinculada a una posició historicista en la qual el contingut del document individual és rellevant, el que importa veritablement i el que és el cos de treball dels arxiviers no és —només— el contingut dels documents, sinó les múltiples relacions que aquests estableixen entre si, el context en què es troben i la relació amb el seu públic potencial. Un document en si mateix diu poc; en canvi, el conjunt de relacions que des de l'origen (des de la seva creació) ha mantingut amb els altres documents és el que construeix el sentit d'un fons documental. Aquesta importància clau de les relacions, es veu en com l'arxiu és performa, i és en aquest «actuar» que descriu Frederick J. Stielow on resideix tota la seva potencialitat. Però de què parlem exactament quan ens referim a la paraula *arxiu*?

Per poder desenvolupar més la investigació, és indispensable aturar-se i aportar un conjunt de definicions del terme *arxiu*. Aquest mot ha estat usat per referir-se a elements absolutament diferents. Abans de continuar, faré un esforç per encerclar-lo semànticament i, d'aquesta manera, després poder desmuntar-lo críticament i veure què ens interessa d'aquest conjunt de significats. En aquest sentit, val la pena fer un repàs de les definicions que al llarg de la història s'han anat donant a través de les institucions arxivístiques. Cruz Mundet ens ofereix un recopilatori útil de les definicions aportades per les instàncies oficials al llarg del segle xx (Cruz Mundet, 1999, p. 91-93):

H. Jenkinson (1949) decía que los archivos «son documentos acumulados por un proceso natural en el curso de la tramitación de los asuntos de cualquier tipo, público o privado, en cualquier fecha, y conservados después para su consulta, bajo la custodia de las personas responsables de los asuntos en cuestión o por sus sucesores» (Ellis y Waine, 1980).

Para T. R. Schellenberg, «son aquellos registros (documentos) de cualquiera institución pública o privada que hayan sido considerados ameritar (valorados) para su preservación

(conservación) permanente con fines de investigación o para referencia y que han sido depositados o escogidos (seleccionados) para guardarse en una institución archivística» (Schellenberg, 1956, p. 42).

E. Lodolini escribió, en 1970, que «el conjunto de documentos se forman en el ámbito de una persona física o jurídica (o un conjunto de oficinas o de órganos de esta última) —o aun, añadamos, de una asociación de hecho— en el curso del desarrollo de su actividad y, por tanto, ligados por un vínculo necesario; los cuales, una vez perdido el interés para el desarrollo de la actividad misma, han sido seleccionados para la conservación permanente como bienes culturales» (Lodoni, 1970, p. 355).

La ley francesa de archivos (3 de enero de 1979) lo define como «conjunto de documentos, sean cuales sean su fecha, su forma y su soporte material, producidos o recibidos por toda persona física o moral, y por todo servicio u organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad».

En la Ley del Patrimonio Histórico Español los archivos son «los conjuntos orgánicos de documentos, o la reunión de varios de ellos, reunidos por las personas jurídicas, públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, al servicio de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa.

Asimismo, se entienden también por archivos las instituciones culturales donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden para los fines anteriormente mencionados dichos conjuntos orgánicos» (BOE, 1985, p. 20.349).

El diccionario de terminología archivística del Consejo Internacional de Archivos (Walne P. (ed.), 1988, p. 22), lo define con tres acepciones: 1. «Conjunto de documentos sean cuales sean su fecha, su forma y su soporte material, producidos o recibidos por toda persona física o moral, y por todo servicio u organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad, y son, ya conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, ya transmitidos a la institución de archivos competente en razón de su valor archivístico». 2. «Institución responsable de la acogida, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos». 3. «Edificio o parte de edificio donde los documentos son conservados y servidos».

S'observa com aquest conjunt de definicions no difereixen gaire entre si. Comparteixen el fet que parlen d'una documentació generada per una persona o una empresa a través d'un procés natural. Precisament la «naturalitat» d'aquest procés és el que ens assegura que, si seguim el principi de procedència, tots els documents formaran part d'un conjunt amb sentit, ja que estan relacionats per un assumpte o tema concrets. La teoria encaixa, però la «naturalitat» del procés fa encendre l'alerta crítica. Des de la postmodernitat sabem que la «naturalitat» no és ni innocent ni inevitable. És una construcció que ha servit per justificar uns discursos determinats per sobre d'uns altres.

És interessant veure com aquest conjunt de definicions també ens obre una noció temporal de l'arxiu: tot i que no sempre és així, en aquesta concepció d'arxiu clàssica els documents són conservats per al seu ús immediat i són usats com a eines de treball (perquè, si no, de fet, no es produirien), i quan aquest temps passa i el document ja no és usat pel seu productor —i és potser aquí on rau una de les funcions clau de l'arxiu—, aquest document se sotmet a un procés de valorització, en el qual algú ha de decidir si passa a formar part de l'arxiu històric de l'entitat o si és destruït definitivament. Aquí sorgeix la pregunta següent: quins són els criteris de selecció d'aquest tipus de documents? Qui els decideix? Segons Elio Lodolini, han de tenir un *interès cultural*, amb tota l'ambigüitat que aquest terme ofereix. A mesura que investigo més a fons l'arxiu, veig com la figura de l'arxiver i les seves responsabilitats van canviant. Si en un principi aquest es definia com un simple mediador entre el productor i el consultor, que basava els seus criteris de treball en fonaments i procediments totalment objectius, ara es comença a veure el seu paper clau a l'hora de decidir quina presència té la informació en els repositoris. Això significa decidir de quina informació es disposa i de quina no, quines veus queden registrades i quines no, etc. Si s'entén aquesta informació com el material base per poder gestionar la memòria i el coneixement, s'observa, doncs, que aquesta figura esdevé fonamental i ja no pot estar instal·lada en la transparència objectiva del mediador, ja no pot voler-se invisible, sinó que s'erigeix com una figura que ha de ser conscient de si mateixa: el seu pensament, el discurs que l'arxiver genera i la presa de decisions respecte al fons documental que gestiona es fan evidents. L'arxiver és una mediació que pensa, actua i es compromet.

Si es continua amb l'anàlisi de les definicions aportades per Cruz Mundet per tal d'extreure'n elements que ajudin a caracteritzar l'arxiu d'una manera més acurada, la pregunta serà per la diferència entre el fet que sigui el mateix productor qui custodiï els documents que produeix o que ho sigui un agent extern. Aquest agent pot ser doblement extern (és a dir, una instància fora de la institució, com per exemple el Fons Xavier Miserachs respecte de l'arxiu del MACBA) o pot ser d'un departament extern dins de la mateixa institució (el departament d'activitats públiques respecte de l'arxiu l'històric). Tot i que cada situació estableix protocols diferents en el traspàs de la documentació, es pot pensar que no hi ha diferències clau en el moment de tractar els fons documentals.

És summament interessant aquesta relació entre l'exterioritat i la interioritat respecte a la construcció dels arxius, quan es posa en relació amb la pràctica artística, ja que si ens fixem en l'origen de la documentació, observarem que dins un fons documental pot cabre la documentació generada pel productor o per la institució, però també —i aquí hi ha la part interessant— la documentació rebuda dels altres (correspondència, etc.). Així doncs, s'observa que no tota la documentació que forma part d'un fons

documental personal és aquella que genera *stricto sensu* el productor, sinó que també hi cap aquella que ha generat indirectament (fent una pregunta, establint relacions, és a dir, creant l'espai necessari per generar aquella informació) i que arriba com un input exterior i és significativa per al productor: aquella informació de la qual el productor de l'arxiu és el receptor. La rellevància es troba en el caràcter relacional dels arxius i en les fronteres difoses que s'estableixen en aquest sentit entre allò propi i allò aliè. Aquest fet funciona com una potent al·legoria per donar sentit i acotar el que s'entén com a producció artística. Què ha de formar part del nostre arxiu, allò que només produïm nosaltres o allò que els altres ens ofereixen i que modifica el nostre procés de producció? S'observa, doncs, com l'arxiu desdibuixa la línia que separa el nosaltres del vosaltres i ens ajuda, una vegada més, a examinar la producció artística per entendre-la i obrir nous significats, expandint-la.

Si anem desgranant les definicions aportades, ens adonarem que Cruz Mundet ens fa una aportació clau quan parla de les funcions primordials dels arxius:

[...] Por consiguiente, se produce en el transcurso de un proceso natural, el propio de cada cual. Así, una administración pública, una fábrica de máquina-herramienta, un individuo, producen y reciben documentos. *En ningún caso es ésta su función primordial*, sin embargo, se desprenden de su ejercicio, del desempeño de sus actividades.⁵ (Cruz Mundet, 1999, p. 91-93)

Així doncs, si s'entén que la funció primordial del productor «en cap cas» ha de ser fer documents, s'intueix, sobretot, una jerarquia entre la funció «principal» del productor i una funció inevitable, que és crear els documents necessaris perquè es pugui produir aquella altra cosa. És a dir, els documents són una eina de treball, una condició *sine qua non*. Això, o que en el transcurs de l'activitat els documents es van generant, de manera inconscient i necessària. Tenint en compte aquesta dicotomia, la pregunta és: són els documents una eina que fa possible l'activitat o són un producte secundari d'un procés? Se sap que alguns generen abans i d'altres després. El que és clar és que els documents, segons la definició aquí treballada, són una espècie de mal necessari —i inconscient— per a la producció. De fet, sovint és, en els documents, on l'artista pot trobar la clau per entendre el seu procés de treball, perquè li possibiliten situar les causes que han permès que alguna cosa s'esdevingui. En aquest sentit, cito dos exemples. El primer parla sobre la condició del document. Es tracta de la relació entre un collage i una pintura de Joan Miró (figures 01 i 02) i el segon és la llibreta d'un malvat personatge de ficció que esdevé la clau de tota la trama.

⁵ El destacat és meu.

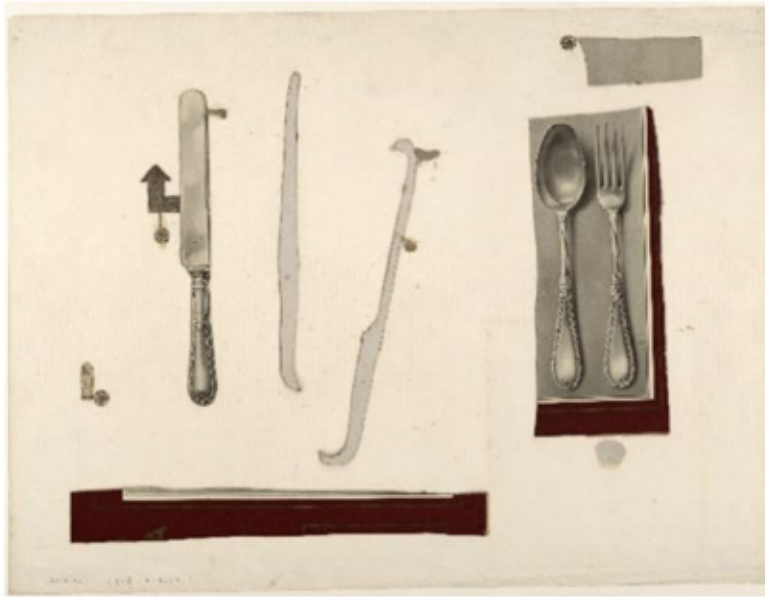


FIGURA 01. Joan Miró, *Collage preparatori de pintura*, 1933, Fundació Joan Miró, Barcelona. Document, 47,2 × 63,2 cm. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

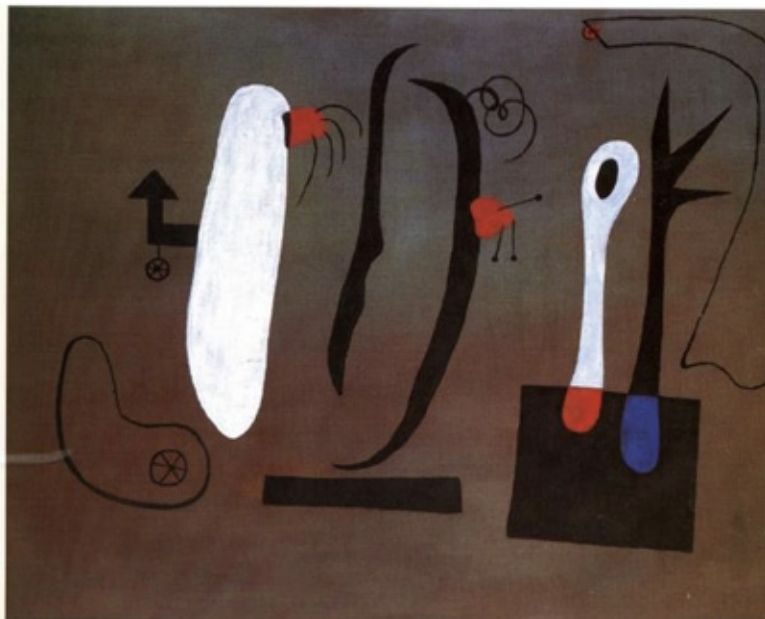


FIGURA 02. Joan Miró, *Pintura*, 1933, LaM, Lille Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut, Villeneuve d'Ascq. Oli sobre tela, 97 × 130 cm. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

El document *Collage preparatori de pintura* (1933) permet realitzar una obra acabada. És un pas previ. Hi ha una part d'exercici de traducció, en el qual s'observa una sèrie d'elements gràfics, que en la pintura seran representats a través de formes abstractes. Tenint en compte la voluntat de Joan Miró de separar clarament el que era una obra (la pintura) d'un esbós (el collage), des de la perspectiva que ens ofereix l'arxiu, la pregunta rellevant és: quina condició té aquest document respecte a la investigació dels processos artístics? Es pot arribar a entendre la pràctica artística com un treball d'investigació continu, en el qual els documents previs —en tant que elements

necessaris dins el procés— puguin equiparar-se en valor a l'obra final? Tot i tenir la intuïció del valor diferent que donava l'autor tant al collage com a la pintura, el que es planteja aquí és entendre que hi ha una activitat artística contínua, que necessàriament genera una sèrie de documents-ítems, i que aquests funcionen com les baules d'una cadena que forma un tot amb sentit. Es tracta d'entendre les obres situades en un context específic, i des d'aquí es pot afirmar que, en la pràctica artística com en l'arxiu, un document-ítem sol té poc sentit. Si s'entén aquesta dimensió relacional dels documents que generem en la pràctica artística, potser cal revisar quina és la jerarquia entre aquests documents. És clar que hi ha una relació jeràrquica entre el collage i la pintura de Miró. Però on es fonamenta aquesta jerarquia? Bàsicament, en la decisió de l'autor. Quan l'autor exposa el seu treball mostra la pintura, no el procés que ha seguit per tal d'elaborar-la.⁶ Però un cop aquest conjunt d'ítems es patrimonialitzen, entren a formar part d'un conjunt més ampli d'elements que es relacionen entre si i amb un context històric determinat. I cada cop que aquesta pintura s'exposi ho farà des d'una perspectiva nova, ja que el context de recepció és canviant.

Més enllà de les relacions entre esbós i obra, temporal o definitiu, aquesta diferència pot ser fruit de dos elements clau dins el procés de validació de les pràctiques artístiques: el mercat i el format expositiu. El mercat, en la mesura que necessita que l'obra sigui mestra, definitiva, una i indivisible; alhora que prioritza una sèrie de tècniques per sobre les altres. La clau està en el control de recursos de producció i l'escassetat del producte: només hi ha una obra igual, i és peça única. Pel que fa al format expositiu, s'observa que aquest legitima i genera aura respecte de l'obra única, que només remet a si mateixa, aïllada del seu context. És a través dels recursos escenogràfics, ben descrits per Brian O'Doherty a *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (1986), que l'espai expositiu disciplina l'espectador per fer-li entendre que allò que està veient té un valor en si mateix, desconnectat de la resta i del món, donant sentit —o més aviat traient-lo— a un document-ítem (obra o document) generat dins un procés de treball. Així doncs, l'artista va generant ítems (documents? obres?) en funció de la seva activitat.

Seguint amb el mateix exemple, es pot veure el document següent (figura 03): es tracta d'una llibreta de registre en què Joan Miró inventariava personalment i de manera constant les seves obres. A part del fet que aquests documents permeten saber amb exactitud quines són les seves obres i localitzar-les, també expliquen quin era el seu procés de treball i quina entitat tenia cada un dels objectes que produïa durant el transcurs de la seva activitat. És, doncs, el registre d'un procés; el procés mateix de la investigació artística produïda per l'artista. Aquest fet obre la porta a

⁶ Sobre la tendència d'exposar arxius, Antoni Muntadas en la conferència pronunciada a la Facultat de Belles Arts el passat dia 26 de setembre de 2023, va sentenciar: «La roba bruta es renta a casa».

un camp de significat molt pertinent: la relació entre allò que anomenem *registres* des de la ciència arxivística i els registres de processos artístics, i quin estatut tenen aquests documents quan els situem en l'àmbit de les pràctiques performàtiques. De la performativitat de l'arxiu, en parlarem en el capítol següent, de la mà de Joan M. Schwartz i Terry Cook.

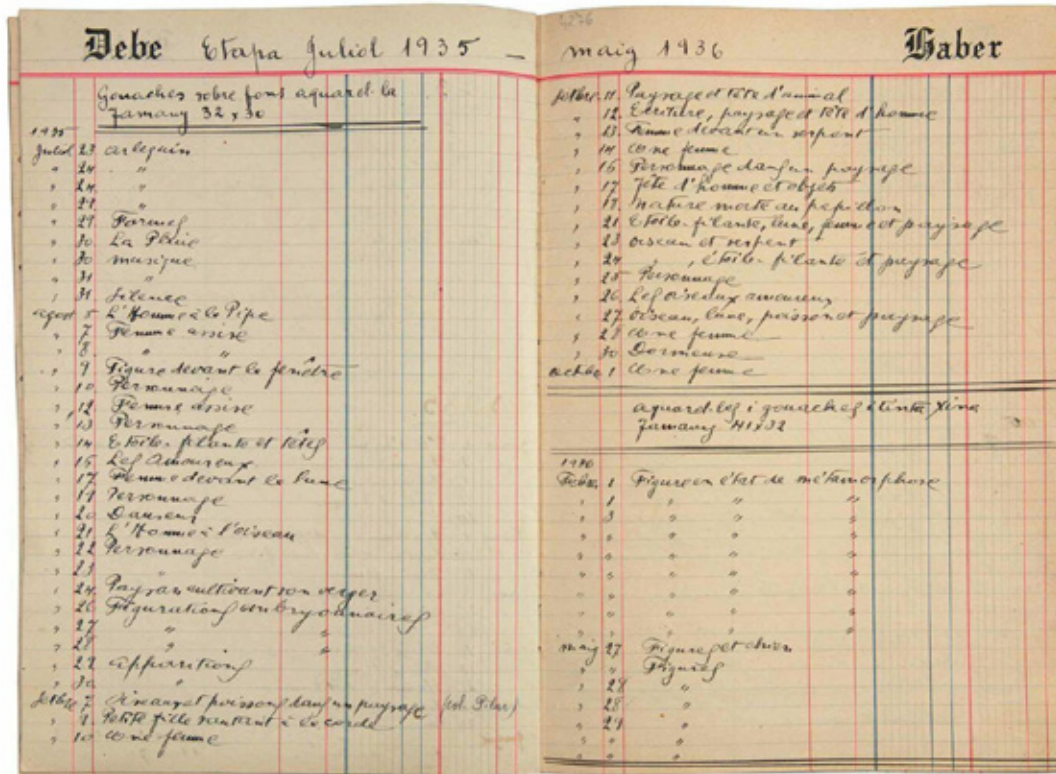


FIGURA 03. Joan Miró, 1935-1936, llibreta on Joan Miró inventariava ell mateix les seves obres, Fundació Joan Miró, Barcelona. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

Per acabar de percebre fins a quin punt els registres són fonamentals i és on rau tot el pes de l'estructura de qualsevol acció, faré servir un exemple de la cultura popular. En l'última pel·lícula de Sherlock Holmes (produïda per J. Silver i dirigida per G. Ritchie, 2011) veiem com el professor Moriarty vol controlar tots els sistemes de producció d'armament per poder accelerar, després, l'inici de la guerra mundial i fer-se ric. Per aconseguir-ho, elabora un pla estratègic en què ho té tot absolutament controlat. El seu pla és tan bo i està tan perfectament calculat i preparat (recordem que el professor Moriarty és una eminència en matemàtiques a Oxford), que pot anticipar-se a qualsevol moviment del seu adversari, el superdotat de la deducció Sherlock Holmes. Aquest, per més que vulgui passar-hi davant, sempre cau a les seves trampes. I, de fet, és a punt de fracassar —i morir—, si no fos perquè en un moment de lucidesa elemental pensa que el que necessita és poder accedir a l'arxiu d'en Moriarty, ja que ni un matemàtic de la seva capacitat pot controlar tot aquell imperi logístic sense un registre. Així doncs, la clau es troba a accedir a aquesta informació,

i gràcies a la seva habilitat per a la disfressa i la falsificació (falsifica la llibreta on hi ha el registre (figura 04)), d'una banda, i a la potencialitat d'explicació del registre de l'activitat d'en Moriarty, de l'altra, en Sherlock pot entendre quin és el procés de treball d'aquest i guanyar la partida. En el registre hi ha la clau; el conjunt de documents és el que dona sentit a tota l'obra.



FIGURA 04. J. Silver (productor) i G. Ritchie (director), *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2011, Estats Units i Anglaterra, Silver Pictures. Cinta cinematogràfica.

Avançant en l'exploració de les definicions dels arxius, veurem que, tot i que ens situem dins de l'àmbit de la ciència arxivística, aquesta paraula fa referència a múltiples significats. Convé intentar dilucidar-los per acotar al màxim què ens pot oferir l'arxiu com a camp de coneixement concret i quines problemàtiques se'n deriven. Ens cal, doncs, tenir en compte la definició ja citada que ofereix el *Diccionario de terminología archivística*, del Consejo Internacional de Archivos (1988), ja que estableix una divisió clara entre tres entitats que podem anomenar *arxius*. La primera fa referència al conjunt documental, independentment —amb tota l'obertura que això comporta— de la data que tingui i de la seva procedència —és a dir, que sigui produït o rebut. La segona definició esmenta la institució mateixa, l'estructura que actua, que fa. Es defineix a través dels verbs: acull, tracta, conserva, classifica, cataloga, inventaria i dona visibilitat als documents. I la tercera al·ludeix a la part física que acull els documents i que en fa les actuacions pertinents; és el lloc on resideix el dispositiu arxivístic, en el qual es té en compte l'arquitectura, però no només aquesta, sinó també el seu accés, les condicions de consulta, el tracte amb el personal que treballa a la institució i fins hi tot l'estat de les instal·lacions, com pot ser inclús el lavabo. Des d'aquesta definició tripartida (es refereix al conjunt documental, a la institució i al lloc) es veu com la noció d'arxiu és cada cop més exacta, però alhora, degut a la complexitat de tots els temes que obre, obliga a estar molt atents per entendre què ens pot oferir respecte a les analogies amb les pràctiques artístiques. Si, d'una banda, cada cop se situa millor què significa un arxiu, de l'altra, s'observa com a poc a poc, teòricament, cada vegada ens col·loquem en terrenys més amplis i difosos.

La terminologia es torna cada cop menys específica, i es comença a topar amb el que ja explicava Cruz Mundet en el seu capítol referit a la fonamentació de la ciència arxivística, que hi ha poca teoria en aquest sentit. La investigació porta a buscar una manera d'aterrar totes aquestes perspectives al voltant de l'arxiu i a buscar-ne casos concrets. Perquè l'arxiu, de fet, és l'espai de la concreció, l'especificitat i la norma *ad hoc*. Això ja es podia intuir en la mateixa definició d'*arxiu* —conjunt de documentació generat en el transcurs d'una activitat per part d'una persona o una empresa—, ja que les diferències i casuístiques que hi pot haver entre les activitats que pot desenvolupar una persona o una empresa són immenses. I aquestes es veuen accentuades per les diferències entre les persones —o empreses— que duen a terme aquestes activitats. És potser per aquest fet, per aquest immens i complex desordre que ens ofereix el camp dels documents, que l'arxivística tota l'estona vol lluitar per unificar criteris, per establir lleis, per universalitzar definicions... Una lluita èpica i estèril, ja que en la feina de l'arxiver, com en la de l'artista, hom no sap mai amb què es trobarà, en quin estat estarà la informació a tractar, quines estratègies utilitzarà per distribuir-la ni quina rebuda tindrà, finalment, tota aquesta immensa feinada de conservació, classificació i visibilització de documents/obres.

A través del procés d'investigació portat fins ara, s'han efectuat una sèrie de canvis en la metodologia de la tesi, en funció dels materials investigats. Per exemple, a través de l'entrevista realitzada el 7 d'octubre de 2019 a l'investigador especialitzat en arxius Jorge Blasco,⁷ he pogut observar i entendre que, si ens volem apropar a una noció de l'arxiu més específica i teòrica, amb la voluntat d'anar més enllà de posicions vinculades a l'arxiu d'una manera més superficial (pràctiques artístiques relacionades amb acumulacions d'informació de més o menys interès que s'apropen a l'arxiu, replicant-ne la seva aparença i col·locant-lo majoritàriament en una sala d'exposicions), el valor més important d'aquest, allà on es juga amb la seva condició, és en la mateixa estructura d'allò que anomenem *arxiu*. Per comprendre com es configura aquesta estructura, he entrat a analitzar necessàriament en aquest capítol l'ortodòxia de l'arxiu a través d'obres de referència en la matèria. Un cop assentades unes bases mínimes, ara convé no perdre de vista com aquestes posicions més acadèmiques dialoguen amb tot un seguit de pràctiques i posicions arxivístiques dissidents al voltant. Ho faré a partir de diferents exemples, en què es posen en dubte temes estructurals com són: el valor de la universalitat de l'arxiu enfront d'arxius de comunitats específiques; el procés de normalització de les regles de descripció dels documents; o les tipologies d'accés des d'una perspectiva fenomenològica a la informació del mateix arxiu.

⁷ Per contextualitzar una part de la seva investigació al voltant dels arxius, es pot accedir al seu perfil al portal *academia.edu*, <<https://independentresearcher.academia.edu/jorgeblascoGallardo>>. També es pot accedir tant a l'enregistrament de l'entrevista com a l'extracció d'alguns continguts a <https://drive.google.com/drive/folders/1elv4v76RCvHu_-IJFLROwzHEq0RQi3w8?usp=sharing>.

1.2 Breu genealogia de la relació entre art i arxiu

Es pot afirmar que l'arxiu ens ofereix una perspectiva única a l'hora de conèixer en profunditat quina és específicament la metodologia de treball que utilitzen les diferents pràctiques artístiques. Sobretot —tal com ens ensenya Foucault a *L'archéologie du savoir* (1969)—, perquè allà hi ha el material en cru que s'ha generat a l'hora de desenvolupar la pràctica mateixa. Aquest material és absolutament heterogeni en la seva forma (factures, cartes, obres, proves, notes, etc.), però, a més, ho és en el seu contingut. Més enllà de la posada en escena que pot representar l'exposició —com un moment comunicatiu més— d'un determinat artista, si ens acostem a l'arxiu, es pot trobar que una factura de producció pot esdevenir tan rellevant a nivell significatiu com la mateixa obra en si. M'explico: un document generat en el desenvolupament d'una obra està vinculat de la producció d'aquesta, i és, precisament, a través de la perspectiva de la producció que se'ns permetrà entendre el context d'aquella obra. I és des d'aquesta perspectiva des d'on s'escriu aquesta tesi. Qui diu una factura, diu una carta, o un conjunt de possibilitats que es van descartar en el moment de produir l'obra, o, en definitiva, qualsevol «document» no visible que precisament permet la possibilitat que l'obra pugui ser vista.

Es pot afirmar que l'arxiu està conformat per una part física de material en cru, però que també hi ha un sistema de classificació de tot aquest material. Aquest sistema, més enllà dels materials als quals fa referència, és significatiu i és, per aquest motiu, susceptible de ser estudiat a l'hora d'analitzar críticament la pràctica artística. Un sistema de classificació amb significat, una norma de classificació (que no de catalogació) que ens informa i que és rellevant, més enllà de la condició material dels elements físics que formen l'arxiu. En aquest sentit, és molt aclaridor veure el quadre de classificació (figura 05) del fons de l'arxiu del fotògraf Xavier Miserachs, consultable al Centre d'Estudis i Documentació del MACBA. S'observa que dintre de la categoria «fotografia» hi ha sis subcategories, de les quals quatre fan referència al format de les imatges. Estan col·locades de més petita a més gran, des de «pas universal» fins a «gran format». S'entén com una classificació lògica: format i gradació de menor a major. El que és més interessant és que dins el mateix conjunt d'aquestes subcategories n'apareixen dues més: «Barcelona, blanc i negre» i «Costa Brava Show». El fet d'incorporar aquí aquestes dues subcategories que no fan referència ni al format ni a la gradació ens indica clarament que aquests dos projectes fotogràfics tenen un estatut diferent respecte dels altres projectes. En aquests dos casos s'entén que és més important el vincle temàtic entre les imatges que no pas el format que comparteixen. I és aquí on rau precisament la potència de l'arxiu, en tant que coneixement que es genera a partir de les relacions entre documents i no només a través d'entendre els documents com a mers portadors de contingut per si sols.

Sistema de organización

El fondo se organiza de la siguiente manera:



FIGURA 05. Xavier Miserachs, 2015, Arxiu del MACBA, Barcelona. Quadre de classificació. Cortesia Arxiu del MACBA.

En un context en el qual, *a priori*, la condició material dels documents és el més rellevant, sovint aquesta part de la taxonomia significativa es veu relegada, però es pot afirmar que en aquest sentit l'arxiu és simètric, és a dir, allò físic i la taxonomia dels documents tenen la mateixa importància i situen els significats que ens ofereix l'arxiu al bell mig de les paraules i les coses.

Si el quadre de classificació de Xavier Miserachs ens ofereix informació valuosa de la seva obra sense veure cap imatge —és a dir, a través de les paraules—, a partir de la materialitat dels objectes també es pot trobar informació rellevant vinculada a l'obra

dels artistes, fet que ens permetrà parlar de l'arxiu des d'una perspectiva crítica. Em refereixo, per exemple, al plàtan de Dieter Roth (figura 7), que podem trobar a l'arxiu del MACBA. Tenint en compte que, a diferència de l'exposició, l'arxiu és el lloc on, en teoria,⁸ no hi ha mediació entre l'objecte d'estudi i el subjecte que l'estudia, m'agradaria destacar l'enorme potencial hermenèutic que s'estableix en aquests espais. Per posar un símil gastronòmic, l'arxiu, com la nevera, conserva allò que utilitzarem per cuinar. La conservació és una de les principals missions de l'arxiu, és a dir, alentir els processos biològics fent que el temps no passi per als documents que conté. Aquest fet és relativament fàcil quan la materialitat dels ítems a conservar és inorgànica —paper o components electrònics, per posar dos exemples comuns—, però què passa quan un artista utilitza de manera reiterada elements orgànics que van destinats a l'arxiu? Quan precisament, per la naturalesa d'aquests materials, estan destinats a desaparèixer? Sembla que, amb l'elecció d'aquests materials, precisament ens està parlant de la impossibilitat de conservació, de la crisi de la memòria i, en última instància, del mateix arxiu i les seves paradoxes. Tot i que a l'arxiu fa fred, aquells productes frescos descrits per l'arxiu d'aquesta manera, «Tros de plàtan en procés de descomposició sobre paper il·lustrat amb un segell de goma, dins un targeter de plàstic (tapa removible); 11 × 7,5 × 1,5 cm» (Roth, 1930) (figura 06), no hi són benvinguts. La prova d'això és que exigeixen estar absolutament aïllats de la resta, per por que puguin infectar altres documents. El moviment biològic que contenen no ha de poder traspasar-se. La possibilitat de relectures que planteja tot aquest context material és, com es veurà, un dels punts principals de la part pràctica d'aquesta tesi.



FIGURA 06. D. Roth, *Ein Taschenzimmer von Dieter Roth = A Pocket Room of Dieter Roth [Multiple]*, 1930, Arxiu del MACBA, Barcelona. Tros de plàtan en procés de descomposició sobre paper il·lustrat amb un segell de goma, dins un targeter de plàstic (tapa removible), 11 × 7,5 × 1,5 cm.

⁸ Com es veurà més endavant, aquesta part no mediada de l'arxiu és posada en dubte per teòrics com K. J. Rawson, en l'article «El acceso al transgènere // El deseo de lógicas archivísticas (¿Más?) queer», traduït per Jorge Blasco i publicat a *Archivaria*, núm. 68 (2009), p. 123-140.

Seguint amb la genealogia de la relació entre art i arxiu, a partir dels anys vuitanta sembla evident que el territori de l'arxiu ha estat explorat amb insistència des de les pràctiques de l'art. En el llibre *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, d'Anna M. Guasch (2011), l'autora traça una genealogia clara en aquest sentit. L'arxiu, vinculat a la memòria —i a la pèrdua d'aquesta—, a la importància de la figura del testimoni i a la relació amb la producció de la història, és un terreny que ha estat molt analitzat, tant pel que fa a les pràctiques artístiques com a la investigació acadèmica, sobretot a partir de l'últim quart del segle xx. És important, també, entendre i adonar-se que, sota el meu punt de vista i seguint les tesis de Jorge Blasco, hi ha hagut una sèrie de pràctiques en les quals domina una «estètica de l'arxiu» (que poc tenen a veure amb l'arxivística), caracteritzades, per exemple, per la seva monotonia, repetició i coherència estructural. Aquestes pràctiques sovint passen per una acumulació d'objectes o de dades que acaben formant tesaurus, àlbums, atles i inventaris. Alguns exemples d'aquesta manera de procedir són els treballs fotogràfics industrials (figura 07) de Bernd i Hilla Becher (Bern, 1931-2007; Hilla, 1934-2015), en els quals s'exerceix una metodologia estricta i molt tècnica a l'hora de fer les fotografies, cosa que dona com a resultat un treball rigorós estructurat i monòton, que era la fita que s'havien marcat.-



FIGURA 07. Bernd i Hilla Becher, *Framework Houses*, 1959-1972, col·lecció de Jeffrey Fraenkel & Alan Mark, MET, Nova York. Conjunt de fotografies, 40,3 × 30,9 cm cadascuna.

Un altre exemple d'aquesta metodologia és l'obra de l'artista Gerhard Richter, concretament el treball desenvolupat entorn del projecte *Atlas* (1962-2013). L'any 1962, l'artista comença a recopilar imatges fotogràfiques i a organitzar-les en panells (figura 08). Aquesta activitat continuarà realitzant-la tota la seva vida; és un fer diari vinculat a la seva investigació artística. Anar espigolant imatges de diverses procedències, sense establir-hi cap informació associada (autor, any, procedència, etc.) li permet proposar nous ordres, noves maneres d'organitzar-les en funció de l'espai on estan exposades. A mig camí entre eina d'investigació artística, obra i conjunt de documents, l'atles, compost actualment per més de 5.000 imatges, està en procés de transformació constant, susceptible als canvis històrics, polítics i contextuals de cada moment.



FIGURA 08. Gerhard Richter, *Atlas Blatt: 5*, 1962-1966. Conjunt de fotografies, 51,7 × 66,7 cm. Cortesia pàgina web de l'autor <<https://gerhard-richter.com/de/art/atlas/newspaper-album-photos-11585/?pg=6>> (consulta: 06/12/2023).

En sintonia amb aquesta metodologia metòdica i diària, trobem, en l'obra d'Ignasi Aballí (1958), una referència clau en el nostre territori. Moltes de les seves pràctiques passen per recollir obsessivament material, ja sigui text o imatge, de diferents suports. En aquest sentit, es pot destacar la sèrie *Calendaris* (2003, 2004, 2005, 2006), en la qual l'artista retalla la imatge que surt a la portada del diari cada dia al llarg d'un any. Posteriorment, les munta en una sèrie de panells sense cap informació associada, cosa que permet una lectura en conjunt de tot un any a través de les relacions entre

les imatges. Seguint aquesta metodologia metòdica, acumulativa i ordenada, potser el projecte *Llistats* (1997-actualitat) és un dels més rellevants. En aquest, l'artista va recopilant paraules aparegudes en el diari que es repeteixen (figures 09 i 10), i organitza col·leccions de conceptes tals com: persones, drogues, colors o artistes, etc.

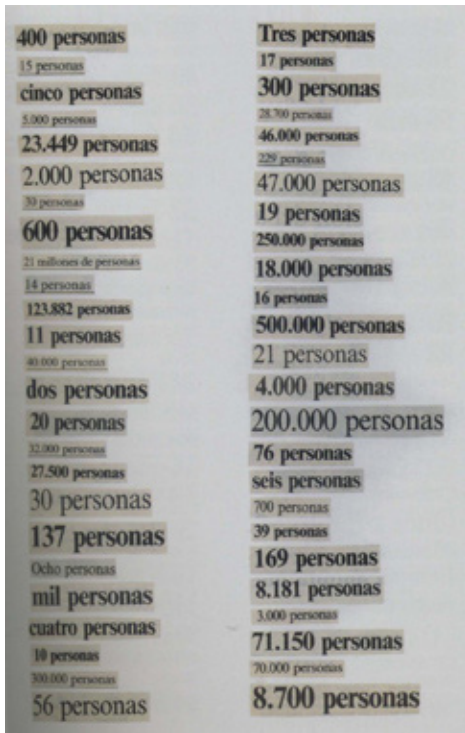


FIGURA 09. Ignasi Aballí, *Llistats (persones I, II)*, 1999-2003, EVA International Biennial of Visual Art CLG. Impressió digital, 150 × 105 cm.



FIGURA 10. Ignasi Aballí, vista d'exposició «Llistats», 1998-2005, 52a Biennial de Venècia. Conjunt d'impressions digitals, 150 × 105 cm cada panell.

Si s'observa cadascuna d'aquestes propostes i es tenen en compte les definicions d'arxiu aportades en l'apartat 1.1, es pot arribar a la conclusió que, potser, aquestes no estan fundades tant en una idea d'arxiu —o, si més no, en l'accepció de la noció d'arxiu que fem servir en aquesta investigació i que ha estat definida en l'apartat anterior—, sinó en la idea de col·lecció. La noció de col·lecció a la qual em refereixo aquí és la definició de «col·lecció documental» que es pot trobar en el *Manual d'arxivística i gestió documental* (E. Capell i Garriga i M. Corominas i Garriga, coord., 2009), en la qual es fa referència a la col·lecció com aquells documents que estan agrupats i conservats segons criteris ficticis i subjectius (temàtica, suport, etc.). A través d'una lectura atenta, i passats deu anys des de la seva publicació, en el llibre d'Anna Maria Guasch *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* veiem que una de les característiques que s'extreuen de la seva lectura és la capacitat de l'arxiu d'abastar posicionaments i propostes dispars que potser tenen poc a veure entre si. Aquí em centraré en propostes artístiques que s'acosten a l'arxiu com una entitat en si mateixa —que té una història, una genealogia i unes característiques concretes que modelen el contingut que custodien— i que permeten relacionar-nos-hi i generar coneixement d'una manera molt específica.

De fet, tenint en compte els exemples aportats, hi ha alguna cosa en la col·lecció, en l'acció d'agrupar una sèrie d'elements en un context i donar-los un sentit específic, que té a veure amb el poder, amb el coneixement, amb l'acumulació i amb la política. El fet mateix de col·leccionar implica una voluntat il·lusòria de control, una parcel·lació del món en el qual un mateix és l'amo i senyor d'aquell conjunt, en el qual decideix i al qual fa dir el que ell vol. Com si d'una sobirania infantil es tractés, el col·leccionista no deixa de tenir un esperit absolutista respecte de la seva col·lecció, sovint lligada a unes normes exteriors que no fan referència als documents, sinó al criteri subjectiu i arbitrari del col·leccionista (per exemple, quantificar els objectes que es van produir en un context històric específic) o a uns límits postissos autoimposats,⁹ que marquen on comença i on acaba la col·lecció.

Un dels elements més fascinants de la col·lecció és la seva capacitat evocativa. Per posar-ne només un exemple, es pot veure Marcel Broodthaers i el seu cèlebre i fictici *Museu d'Art Modern, Departament de les àguiles. Secció del segle XIX* (1968-1969) (figura 11), on acumula tot un seguit de representacions d'aquest animal, i després l'espectador s'encarrega de fer-ne una lectura determinada, que pot remetre a diverses coses, des d'allò militar, al que és sublim, a la fortalesa, a la solemnitat, al poder o a la independència.

⁹ Un exemple d'aquesta pulsio arbitrària de la col·lecció es troba en l'obra literària de Georges Perec. La novel·la *La disparition* (1969) està escrita sense fer servir la lletra «e», que és la vocal més utilitzada en la llengua francesa.



FIGURA 11. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle*, 1968-1969, Brussel·les. Cortesia llegat Marcel Broodthaers.

Entendre la diferència entre una col·lecció i un arxiu és molt rellevant a l'hora d'acotar el camp d'estudi i entendre quin és l'estat actual del tema. Per poder traçar un mapa de l'estat de la qüestió, primer cal resseguir quines són les coordenades teòriques que han marcat el cànon de la relació entre art i arxiu. És imprescindible dibuixar aquest mapa, ja que serà necessari per visitar diferents treballs i posicionaments teòrics més actuals. Per tal de no prioritzar unes relacions per sobre d'altres, he optat per presentar-lo de manera cronològica. Tenint en compte la riquesa d'aquests textos, i sent conscients que obren múltiples camins, he intentat fer un esment especial a com han influït en la relació entre les pràctiques artístiques i la noció d'arxiu.

En primer lloc, em centraré en la figura de Walter Benjamin i el seu llibre *Das Passagen-Werk* (1983); posteriorment, parlaré de *L'archéologie du savoir* (1969), de Michel Foucault; també situaré el pensament de Benjamin Buchloh i tractaré la primera exposició que va posar en relació art i arxiu, titulada «Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art» (1997); a continuació, faré referència al llibre *Mal d'archive: Une impression freudienne* (1995), de Jacques Derrida. Finalment, analitzaré les tesis proposades per Hal Foster (2004) a l'article «An Archival Impulse» Tot i que hi ha moltíssima bibliografia en aquest sentit, aquestes són les obres més representatives i de les quals hi ha un cert consens «fundacional». És per aquest motiu que no podia deixar de comentar-les en aquesta investigació, encara que sigui per, un cop visitades, portar-les al nostre context per qüestionar-les.

1.2.1 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk

Das Passagen-Werk, de Walter Benjamin, té una cronologia complexa. Tal com explica en la introducció l'editor Rolf Tiedemann (2005), utilitzant símils entre el llibre i un projecte arquitectònic, es tracta d'un edifici amb dos projectes constructius diferents que pertanyen a dues fases de treball independents. La primera fase s'inicia l'any 1927 i dura fins al 1929, amb la intenció d'escriure un text anomenat *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*. En aquest text, Benjamin volia continuar amb la concreció que havia aconseguit en un text anterior, *Einbahnstraße* (1928), en el qual apareixien detalls juxtaposats, com ara joguines infantils o edificis, per parlar d'una realitat històrica determinada. Aquesta voluntat de concreció fa referència a exposar la història del segle XIX a través de la realitat mateixa. En el procés de fer-ho, l'autor va intentar obviar la maquinària de la filosofia oficial, i va deixar de banda les normatives formals dels discurs i els límits transcendents, entenent, tal com ho explica perfectament Tiedemann, que «se decidió por una especie de “delicada empiria”, como la de Goethe, que no suponía la esencia tras o sobre las cosas, sino que la sabía en ellas» (Tiedemann, 2005, p. 13).¹⁰ Va continuar el projecte entre l'any 1930 i el 1934 i, posteriorment, d'una manera més sistemàtica, des de l'any 1937 fins a la seva mort, el 1940.

El conjunt mostra un complex sistema de resums, citacions i textos que es referencien entre si. És aquest sistema de relacions el que ens permet lligar l'obra amb la idea d'arxiu. Tot i que el llibre dels passatges va quedar inacabat degut a la seva mort, és potser aquesta condició el que li aporta la riquesa que aquí ens interessa subratllar. Aquesta complexitat l'apropa a la noció d'arxiu, sobretot pel que fa a com utilitza citacions disperses per configurar-ne el contingut. L'arxiu com a conjunt de documents independents juxtaposats se'ns presenta d'una manera directa. Fragments que conformen els continguts i els diferents tipus de veus que configuren el text. Benjamin proposa llegir l'experiència del present a través de porcions i parcel·les del passat, eliminant qualsevol comentari afegit, posant tota la potència en l'acte de muntatge i en la juxtaposició de materials. Així ho presenta Theodor Adorno en el seu article publicat l'any 1950. És potser en aquest muntatge de materials inconnexos on trobem la relació amb l'arxiu, entenent-lo com un espai on els materials no estan narrativitzats, sinó que apareixen com a fragments d'un determinat àmbit susceptibles de ser utilitzats. En les seves paraules a *Einbahnstraße* —«Las opiniones son al

¹⁰ Aquesta delicada empiria fa referència al fet que Benjamin no utilitza la filosofia oficial (característiques formals del discurs o elements transcendents), sinó que parla directament dels elements (empírics) que observa (sistemes d'il·luminació, el joc, els carrers, els aparadors, etc.). L'ús d'aquests elements fragmentaris de la realitat per tal de construir el discurs és un dels motius pels quals es fa servir Benjamin, i més concretament el llibre dels passatges, per parlar de la noció d'arxiu, en què el fragment és el protagonista.

gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca enfrente una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas que es preciso conocer» (Benjamin, 1928, p. 7)—, tot i que aquesta citació no apareix en el llibre dels passatges, ens serveix per acostar-nos d'una manera metafòrica al posicionament de Benjamin respecte dels fragments associats als documents d'un arxiu; per a l'autor són peces d'una gran *màquina*: la memòria col·lectiva del París del segle XIX. Perquè aquesta memòria funcioni, hi ha d'haver un coneixement històric en profunditat, a través dels documents, i el discurs de Benjamin constitueix la relació entre aquests documents. Tot i que, si ho pensem bé, l'opinió no la fa la relació entre documents, ja que aquesta ja hi és amb anterioritat. El que verdaderament permet l'opinió és que la relació entre documents funcioni millor i no hi hagi un desgast; lubricar les possibles friccions violentes entre documents. En altres paraules, l'opinió no és la peça de la màquina, sinó el manteniment indispensable, el coneixement d'on ha d'anar el lubricant, un manteniment que requereix una constància en el temps, i que si no es fa bé, els documents —les peces d'aquesta gran màquina— s'acaben fent malbé entre si. És important entendre que aquest lubricant és només això, possibilita que els fragments s'entenguin. El pes està, doncs, en el muntatge, en la relació entre els fragments de diferents tipus. Aquesta tècnica és emprada per Benjamin per desmantellar la idea d'unicitat, tal com es veurà que fa Foucault amb la biblioteca. Per a Benjamin, la història ja no s'explica d'una manera lineal i irreversible, tal com es feia des de la Il·lustració, sinó com una simultaneïtat de temps i d'espai. Tal com ens diu Anna Maria Guasch (2011) en el capítol dedicat al llibre dels passatges, també Aby Warburg parlava d'aquest canvi de paradigma a través de l'invent de l'avió i del telèfon. El que concretament diu és que la connexió entre dos llocs absolutament separats és simultània. Aquesta manera d'entendre la cultura i la societat, no tant de manera històrica, sinó espacial, no ha fet més que accelerar-se. Per exemple, el telèfon és més telèfon que mai, entenent que aquest objecte cada cop et connecta més fàcilment amb espais més allunyats, o els avions són més assequibles que mai. D'altra banda, si la fragmentació extrema d'informació la tenim en qualsevol xarxa social que portem a la butxaca, tot ens fa pensar que a l'era de les dades, l'arxiu és cada cop més rellevant.

Das Passagen-Werk està constituït per un emmagatzematge de materials de tot tipus, notes biogràfiques i elements ja publicats en altres contextos que formen un conjunt en el qual la rellevància està en el seu caràcter intercanviable. Com si fossin un conjunt de fitxes o de documents que formen part d'una base de dades, i la producció de sentit està oberta a possibles recombinacions. Aquests ítems estan organitzats per codis temàtics: moda, avorriment, ciutat de la son, fotografia, catacumbes, publicitat, prostitució, Baudelaire, teoria del progrés, *flâneur*, etc. No puc evitar pensar que aquest ordre, centrat en la temàtica, té relació amb una part fonamental de l'arxivística: el

principi de procedència. Tal com s'ha vist en l'apartat anterior, aquest principi es regeix pel respecte a la taxonomia que conforma l'arxiu en si mateix, de tal manera que, si entenem que en aquest els documents van sorgint de manera «desinteressada» a mesura que es va desenvolupant una activitat, aquests molt sovint estaran relacionats entre si temàticament.¹¹

Si s'analitza *Das Passagen-Werk* des de la perspectiva de descripció de l'arxiu que he presentat en l'apartat anterior, comprovarem que aquest està molt lluny de la configuració que en fa l'arxivística clàssica. Per exemple: qui és el productor de tots aquests documents que apareixen en aquesta obra laberíntica? Quins sistemes de catalogació fa servir Benjamin? Quines característiques té el seu quadre de classificació? Com accedim a aquest arxiu? Totes aquestes preguntes que «defineixen què és un arxiu» aquí no tenen sentit. I des d'aquesta perspectiva només ens podem preguntar: on se situa la raó a través de la qual totes les genealogies que enllacen pràctiques artístiques amb el concepte «arxiu» coincideixen a mostrar aquesta obra com el punt inicial? La sospita és que potser ja des de l'inici s'ha estat atribuït a la noció d'arxiu una sèrie de característiques que no li pertocuen o que, si més no, responen a una noció d'arxiu molt específica. Sembla clar que, més enllà del contingut mateix de *Das Passagen-Werk*, el que ha fet que aquest aparegui en aquestes genealogies ha estat l'actitud de Benjamin envers la narrativització i la construcció de sentit del discurs filosòfic. El fet que el discurs estigui construït a través de la citació i del fragment, i no a través d'un discurs lineal, fa que els diferents elements que utilitza es presentin aïllats formant un tot. Aquesta condició fragmentària s'acosta a la manera com trobem els documents dins d'un arxiu, aïllats entre si formant un conjunt. L'autonomia dels documents com a elements susceptibles de ser utilitzats al nostre favor ens assenyala aquest lloc prenarrativitzat, aquest arxiu on els diferents sentits provinents de les possibles lectures dels documents encara no hi són; hi són només en potència. Però si, com s'ha vist, és precisament en la relació entre els documents on rau una de les potències més interessants de l'arxiu —i on basa la seva fonamentació a través del principi de procedència—, la relació entre l'escriptura de Benjamin i la noció d'arxiu ens pot semblar, des d'aquesta perspectiva, superficial. A continuació, comentaré un altre referent imprescindible que va analitzar de manera crítica l'arxiu i que ha tingut un gran impacte en les produccions artístiques vinculades a aquesta disciplina.

¹¹ Aquesta característica s'observa de manera clara en el quadre de classificació del fotògraf Xavier Miserachs, exposat anteriorment.

1.2.2 Michel Foucault: L'archéologie du savoir

Encara que la noció d'arxiu que introdueix Foucault avui se'ns presenti anacrònica, —sobretot des que aquesta noció ha explotat amb l'aparició d'internet, tal com explica Miguel Morey en el seminari entorn de l'arxiu dins les pràctiques artístiques contemporànies organitzat pel MACBA, «La condició de contorn» (Morey, 2018)—, és imprescindible analitzar com el filòsof introdueix aquest terme, ja que la seva influència travessa totes les investigacions que han vingut *a posteriori*. El text fonamental en el qual l'autor planteja altres maneres de relacionar-nos amb l'arxiu és *L'archéologie du savoir* (1969). En la introducció del llibre, l'autor planteja com «la història pròpiament dita, la història a seques, sembla esborrar, en profit d'estructures més sòlides, la irrupció dels esdeveniments»¹² (Foucault, 1969 p. 8), i tot seguit apunta: «la història del pensament, dels coneixements, de la filosofia, de la literatura semblen multiplicar les ruptures i buscar tots els ericaments de la discontinuïtat» (Foucault, 1970, p. 8). En aquests dos fragments es posa de manifest que en el relat lineal de la història prevalen les èpoques de canvis bruscos, és a dir, només genera documentació el canvi, no l'espai que hi ha entre dos trencaments. Aquesta casuística permet descriure la funció del document. Per a la història, el document era una prova d'alguna cosa que havia passat, un rastre necessari perquè allò passés i, en conseqüència, aquests podien ser utilitzats per construir la noció de veritat, amb la qual cosa permetien emetre un judici. Aquests documents eren catalogats, destinats a un lloc dintre una sèrie amb sentit. Foucault, en canvi, ens situa en una nova perspectiva quan apunta que

[...] la història ha canviat de posició respecte del document: s'atribueix com a tasca primordial, no interpretar-lo, ni tampoc determinar si és veraç i quin sigui el seu valor expressiu, sinó treballar-lo des de l'interior i elaborar-lo. La història l'organitza, el retalla, el distribueix, l'ordena, el reparteix en nivells, estableix sèries, distingeix el que és pertinent del que no ho és, fixa elements, defineix unitats, descriu relacions. El document ja no és, doncs, per a la història aquesta matèria inerta a través de la qual aquesta tracta de reconstruir allò que els homes han fet o dit, allò que ha passat i del qual només en resta el solc. (Foucault, 2017, p. 9-10)

A aquesta nova manera d'encarar-se als documents, Foucault li atorga un nou mètode de treball, que anomena *arqueologia*; en aquesta nova manera de fer l'arxiu, hi té un paper clau. Tal com explica Foucault al final de l'apartat «L'apriori històric de l'arxiu», dins del capítol «L'enunciat i l'arxiu»:

Aquest terme (arqueologia) no incita a la recerca de cap començament; no emparenta l'anàlisi amb cap excavació o sondeig geològic. Designa el tema general d'una descripció

¹² Totes les traduccions que apareixen en la tesi provinents de textos sense traducció publicada en català són de l'autor de la tesi. Els textos escrits originalment en castellà es mantenen en aquest idioma.

que interroga allò ja dit en l'àmbit de la seva existència: de la funció enunciativa que s'hi exerceix, de la formació discursiva a la qual pertany, del sistema general d'arxiu del qual depèn. L'arqueologia descriu els discursos com a pràctiques especificades en l'element de l'arxiu. (Foucault, 1970, p. 223)

I és en aquest context en què Foucault articula les seves consideracions al voltant de l'arxiu que xoquen totalment amb la idea que havia dibuixat des de l'arxivística clàssica en el capítol «Descripció específica dins l'àmbit de la ciència arxivística», ja que per a ell l'arxiu no és:

La suma de tots els textos que una cultura ha guardat en el seu poder com a documents del seu passat, o com a testimoni de la seva identitat mantinguda; no entenc tampoc per això les institucions que, en una societat determinada, permeten registrar i conservar els discursos, la memòria dels quals es vol guardar i la lliure disposició dels quals es vol mantenir. Més aviat —l'arxiu— és al contrari, el que fa que tantes coses dites, per tants homes des de fa tants mil·lennis, no hagin sorgit només segons les lleis del pensament, o pel simple joc de les circumstàncies. (Foucault, 1970, p. 219)

Contràriament, «han sorgit gràcies a tot un joc de relacions que caracteritzen pròpiament el grau discursiu; que en lloc de ser figures adventícies i com a injectades una mica a l'atzar sobre processos muts, neixen segons regularitats específiques» (Foucault, 1970, p. 214). I aquí hi ha la clau de volta de la transformació de la noció d'arxiu. Els documents, concretats aquests en forma d'enunciats, són possibles en funció d'un context determinat que permet que alguna cosa sigui dita. És a dir, és el context el que dona sentit i permet, a l'enunciat, ser dit. Per tal d'aclarir la relació entre enunciats/documents i arxiu, Xavier Antich (2011, p. 31) cita Perec fent servir el símil del puzzle que hi ha en la introducció de *La vie, mode d'emploi* (1978):-

L'objecte considerat no és una suma d'elements que caldria, abans que res, aïllar i analitzar, sinó un conjunt, és a dir, una forma, una estructura: l'element no preexisteix al conjunt, no és ni més immediat ni més antic, no són els elements els qui determinen el conjunt sinó el conjunt el qui determina els elements: el coneixement del tot i de les seves lleis, del conjunt i de la seva estructura, no podria deduir-se del coneixement separat de les parts que el componen. Això vol dir que podem mirar una peça de puzzle durant tres dies i pensar que ho sabem tot de la seva configuració i color sense haver avançat ni un pam. (Perec, 1978, p. 13)

Per no caure en confusions, és important entendre que, tot i que un fragment no pot indicar-nos res del seu conjunt, és imprescindible tenir en compte tots els fragments —documents i enunciats— per tal de fer-nos una idea de la instància que els dona sentit. El criteri d'exhaustivitat que Foucault aplica al seu mètode és imprescindible: tots els documents d'una determinada època són igual d'importants. Exhaustivitat i desjerarquització són dos dels criteris utilitzats, per exemple, en una altra obra de Foucault, *Naissance de la clinique* (1963), en la qual el deliri d'un boig i l'informe d'un doctor tenen el mateix valor.

Amb la voluntat d'aprofundir en com Foucault tracta els documents i caracteritza l'arxiu, em dirigeixo al seminari especialitzat en la relació entre art i arxiu «La condició de contorn, sobre l'arxiu i els seus límits», celebrat al MACBA i dirigit per la investigadora Maite Muñoz, l'any 2018, i, més concretament, a la ponència que ofereix Miguel Morey (2018).

En aquesta conferència Morey exposa que, per a Foucault, l'arxiu es desplega en dos sentits: un de material i l'altre de formal. El material l'emmarca des de 1960 fins a 1969. Foucault, a partir de *L'archéologie du savoir* (1969), posa en contraposició el sentit formal de l'arxiu enfront del de la biblioteca. La voluntat és desmuntar els prestigis que configura la biblioteca, els límits del discurs savi o amb pretensions de saber. És a dir, es desmantella la biblioteca, formada pels registres del bibliotecari. Aquesta operació serà possible gràcies a la noció d'enunciat i correspon a una de les tres parts del treball de Foucault: saber, poder i subjectivitat.

La primera caracterització de l'arxiu en Foucault és en *L'archéologie du savoir* (1969). L'arqueologia se'ns presenta com un procediment d'anàlisi del discurs en la seva modalitat d'arxiu. És a dir, aprèn de l'arxiu un mètode, l'arxiu funciona com a generador de preguntes, com a suggeridor de possibilitats a l'hora de treballar. Foucault va veure en l'arxiu la desjerarquització dels enunciats, el material en brut i la seva potència. Si seguim la definició d'arxiu en sentit material, seria la gran massa verbal fabricada pels homes en un context determinat, amb totes les seves institucions, massa teixida amb l'existència dels homes concrets. L'estratègia de Foucault seria apel·lar, doncs, a l'arxiu per tractar de restituir el que ha estat pensat en una època determinada, el marc de pensament present més enllà del conjunt de ruptures que ens presenta la història convencional. En aquest cas, l'arxiu sempre és allò que hi ha al voltant del discurs, el marc que li dona sentit, que el protegeix però alhora el significa, les descripcions, els adjectius —però també el material de conservació—; aquesta massa verbal que interessa a Foucault i que li ofereix l'arxiu no té cap criteri de selecció, hi és tot.

És interessant veure com l'artista Isidoro Valcárcel Medina, en el seu projecte *2000 años d. de J. C.* (2000), aplica aquesta noció d'exhaustivitat. L'any 1995, l'artista es va proposar investigar per compilar una història per a cada any, des de l'any 0 fins al 2000. Per dur-ho a terme, es va dirigir al Centre d'Estudis Històrics del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), amb la intenció de consultar tot el que estigués arxivat entre l'any 0 i l'any 2000.¹³ Li van comentar que no era possible i que havia d'acotar la recerca. Ell hi va insistir, i els va explicar que per al seu projecte necessitava una història per any. Després d'anys d'investigació, es va formalitzar en

¹³ Aquesta anècdota va ser explicada pel mateix Isidoro a Halfhause, durant una xerrada que va realitzar en el marc de la Sala d'Art Jove, l'any 2014.

una publicació dividida en tres parts diferenciades: un volum amb totes les històries des de l'any 1 fins al 1000; un altre, amb totes les històries des de l'any 1001 fins al 2000, i un tercer, amb els índexs temàtic, onomàstic i toponímic i la bibliografia (figura 12). A més del criteri d'exhaustivitat, o possiblement a causa d'aquest fet, és molt interessant com Valcárcel Medina selecciona a la *foucaultiana*, ja que desjerarquitzava cada fragment d'història que troba, i deixa de banda els discursos més legítims. En aquest sentit, trobem històries com, per exemple, l'aparició del primer anunci publicitari, l'any 1606, en forma de cançoneta que exalta les virtuts del tabac; el primer cas documentat de siamesos units per la cintura és el de Chang i Eng, nascuts el 1810, casats amb dues angleses i amb dos domicilis diferents, que alternaven cada tres dies; o l'anècdota del franciscà José de Cupertino, que va aconseguir, el 1663, que els rectors l'eximissin dels exàmens, ja que el nerviosisme el feia levitar i volar sense avís previ.



FIGURA 12. Isidoro Valcárcel Medina, *2000 años d. de J. C.*, 2000, Madrid, Entreascuas Editores. Llibre d'artista, 17 × 22 cm. Foto: Cortesia ProjecteSD.

Aquesta manera de fer —en què l'exhaustivitat està col·locada al centre— em remet a un projecte que vaig realitzar l'any 2015, a la capella de Sant Roc de Valls. El títol del projecte era *Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío* (2015) i, tal com es pot sospitar, es tracta d'un pangrama. És una frase amb sentit que conté totes les lletres de l'abecedari. Ho conté tot i té sentit. L'ordre no és extern, no és una convenció en què es prioritza l'economia de mitjans com l'abecedari. L'ordre respon al sentit de la frase, i això fa que la forma pugui ser múltiple. Tot i que l'oració té sentit, aquest no és important més enllà d'ell mateix, sinó que la seva forma respon a una ordre prèvia: que hi sigui tot. Això fa que les lletres facin de lletres i que les puguem llegir tal com són, no com a entitats separades sense sentit, és a dir, no com a peces d'un puzzle que desconeixem. En aquest projecte es tractava d'ensenyar

tota una col·lecció de documents: *Los papeles del Siglo*. Aquests documents van ser recopilats a la llibreria de segona mà El Siglo, i eren papers abandonats per algú en algun llibre. Qui escriu els va col·leccionar pacientment durant sis anys de jornades laborals en aquesta llibreria. Aquesta col·lecció era entesa com una eina de treball amb la qual desenvolupar exposicions, conferències, tallers o accions. En aquest cas, la voluntat va ser, una vegada més, exhaustiva: la voluntat de no fer cap selecció i ensenyar-ho absolutament tot. Per fer-ho, es van col·locar una sèrie de vitrines al llarg de la sala d'exposicions, on es van distribuir tots els documents protegits per un vidre (figura 13).



FIGURA 13. Enric Farrés Duran, *Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío*, 2015, Capella de Sant Roc, Valls. Instal·lació, 8 × 3 m. Foto: Cortesia Capella de Sant Roc.

Tot i que semblava que el criteri d'exhaustivitat es complia —hi havia els 2.347 documents sense excepció, que eren tots els que havia recopilat fins aquell moment—, un cop inaugurada l'exposició vaig detectar un error que impedia el mateix principi que m'havia marcat: amb la voluntat de mostrar amb claredat i protegir els documents, havia col·locat un vidre a sobre, i això feia que el 50 % de la informació esdevingués oculta. L'espectador només podia veure una de les dues cares dels documents, cosa que introduïa una selecció que, feta de manera natural i inconscient, exercia una influència total en la percepció d'aquests. Aquesta qüestió em va portar a preguntar-me pel caràcter objectual de tots aquests documents —tot document té dues cares— i per la jerarquia que establím entre ells. A través d'aquesta pregunta van venir-ne d'altres, les quals confirmaven l'error de manera escandalosa: si la voluntat inicial era

mostrar-ho tot, aquí quedaven fora elements tan significatius com l'olor, la fragilitat o el so d'un document quan el manipulem. Característiques que en principi no tenien cap importància —o, almenys, en l'ordre dels discursos apresos fins al dia d'avui eren irrelevantes— eren eliminades *de facto*, cosa que posava de manifest, precisament —i amb això tornem a Foucault—, que la jerarquia havia actuat amb tota la seva contundència.

En aquest sentit, tenint en compte l'últim exemple i tornant a Foucault, podem caracteritzar aquest cas com un espai no limitatiu, és a dir, a l'arxiu hi cap tota la massa d'allò dit, encara que aquesta no sigui evident. De fet, es decidirà si és pertinent o no en la mesura que aquesta massa rondi entorn de l'objecte d'estudi que m'interessa, establint dominis sobre l'arxiu. Per exemple: des de la psiquiatria, amb *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961); des de la medicina, amb el *Naissance de la clinique* (1963), i els diferents discursos de la història natural, l'economia i la filologia, a *Les mots et les choses* (1969). Però, tal com explica Morey, l'únic cas que completa realment la voluntat d'exhaustivitat és *Naissance de la clinique*. Ell declara que va llegir tot el que s'ha escrit sobre medicina des de l'any 1775 fins a l'any 1830 —l'època de canvi cap a la medicina clínica moderna. No li interessaven llibres reputats, no hi ha vectorització de la lectura, hi és tot, sense ordre jeràrquic. Aquesta és la potencialitat de l'arxiu, que ja va ser utilitzada a *Histoire de la folie à l'âge classique*. En aquest sentit, té el mateix valor un manual de psiquiatria de l'època que les patografies que hi ha en un manicomi o els deliris d'un malalt mental. Conseqüentment, per a l'autor tot té el mateix valor. No estem davant d'uns discursos de veritat en forma de documents de tractament científic, sinó que a través d'aquesta metodologia anomenada *arqueologia*, la veritat queda entre parèntesis. Aquesta és, sens dubte, una de les aportacions més radicals de la noció d'arxiu foucaultiana i de les que portarà més conseqüències.

Fins aquí, he aportat una sèrie d'inputs al voltant de la noció d'arxiu que proposa Foucault, i els he relacionat amb la condició material dels documents. La segona caracterització és formal, i queda definida en *L'archéologie du savoir* (1969), en la qual formula l'arxiu com: «Es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (p. 170). És a dir: el que tenim a l'arxiu són les regularitats que ens permeten veure el que en una determinada època era possible dir. La gran sorpresa de Foucault és que en una determinada època hi havia coses que lingüísticament es podien dir i no van ser dites. El problema no rau en les estructures del llenguatge, ni en les estructures de l'esperit; no podem dir que no van ser dites perquè no van ser pensades, ja que afirmariem que les coses es poden pensar abans de ser dites, que hi ha un «llenguatge previ» al llenguatge mateix. És un atzucac que es donava per fet: si no es diu una cosa és perquè no es podia pensar. En canvi, Foucault acaba dient el contrari: les coses no

són pensables precisament perquè no poden ser dites. Perquè l'arxiu —allò que pot ser dit en un determinat moment— no permetia uns desplaçaments, unes afirmacions i uns determinats enunciats. Des d'aquesta òptica, ja es comença a entendre el punt d'antagonisme que hi ha darrere de la noció d'arxiu de Foucault, amb la reflexió sobre el fet de pensar i de dir; s'intueix la impugnació que està preparant Foucault. Tal com explica Morey (2018), Foucault sempre escriu contra alguna cosa, el saber no està fet per estar més còmodes al món, sinó per trencar, per tallar els discursos que el sustenten i li donen sentit. Quan aprenem alguna cosa ens deixem anar. Foucault no intenta determinar les limitacions necessàries de la nostra experiència possible; no ens dirà: per construir l'experiència del món avui, el que hem de fer és moure'ns dins d'aquest marc, d'aquests límits. El gest de Foucault sempre va en la direcció de dir-nos que no són els límits necessaris de l'experiència allò que està per programar, atès que ja estan programats; el que s'ha de buscar són els espais de transgressió possible, la transgressió precisament d'aquests límits. Els discursos que hi ha en els manuals formen part de la gran continuïtat de la tradició de la biblioteca, i constitueixen les autoritats que s'encavalquen a través del cànon de diferents èpoques. L'arxiu se centrarà precisament en els espais limítrofes, en com un pensar històric fixat rota i esdevé alguna cosa radicalment diferent. En aquest sentit, Foucault se centra en el període entre 1750 i 1830, que comprèn els esdeveniments previs a la Revolució Francesa fins a la consolidació de la Revolució Industrial. D'aquesta època, el que li interessa és: com ha estat possible l'enfonsament d'un ordre de saber i la seva substitució per un altre? Les explicacions bibliotecàries són que aquest nou ordre és degut o a l'experiència (més experiències han de desembocar en sabers nous) o a l'esperit (aquest progressa històricament), però aquestes explicacions no són satisfactòries per a Foucault. La voluntat és desmantellar la biblioteca, reivindicar l'esdeveniment contra la continuïtat.

1.2.3 El llibre com una xarxa de citacions

Deleuze escriu, en el llibre *Foucault* (1986), «Un nuevo archivista es nombrado en la ciudad. Pero ¿es verdaderamente nombrado?» (p. 27, ed. 1987). Es tracta d'un principi poètic però enormement precís: el nou arxivista entra a la biblioteca i escombra els valors/criteris sobre els quals aquesta està organitzada. Comença per la noció de llibre —plena de suposicions—, i diu: «un libro no es más que una red de citas en los discursos de saber». Aquesta noció de llibre com una xarxa de citacions ja el situa per on es vol moure, és a dir, pels enunciats.

Aquesta xarxa de citacions ens connecta inevitablement amb el text de Roland Barthes *La mort de l'auteur* (1968). L'edició que faré servir és el recopilatori de textos aparegut

pòstumament *Le bruissement de la langue* (1984), en el qual diu que els textos literaris ja no pertanyen al seu autor, sinó a un «tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (Barthes, p. 69). Segons l'autor, l'escriptor avui ja no representa una realitat, ja no la dibuixa. De fet, tot i que vivim en l'imperi de l'autor (en les portades dels llibres apareix més gran el nom de l'autor que el títol de l'obra, les entrevistes als mitjans dels autors, la crítica buscant el significat d'una obra a través de la figura l'autor, etc.), Barthes ens indica que és precisament Mallarmé el primer a adonar-se que el focus no està en l'autor, sinó en el mateix text: «escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, performa» (Barthes, p. 66-67). Aquest posicionament permet pensar l'arxiu també des d'una altra perspectiva. Si el pes ja no està en l'autor, sinó en el llenguatge mateix, fent el símil es pot afirmar que és el mateix arxiu el que parla, i no la interpretació interessada projectada per l'autor-investigador. Des d'aquesta perspectiva, es pot pensar una relació amb l'arxiu que no sigui utilitària? Que el conjunt de documents no funcionin com a eines per tal de donar-nos la raó? Com hem vist, una relació d'aquestes característiques seria possible aplicant el criteri d'exhaustivitat, eliminant qualsevol selecció per tal de relacionar tots els discursos d'una determinada època. Per fer-ho, es necessita no tenir un judici previ, eliminar la interpretació. Finalment, són els textos —els documents de l'arxiu, en aquest cas— els que et permeten resseguir la creació d'un determinat terme o d'una idea en un context determinat. Tal com anuncia Barthes, «cuando se cree en el Autor, este se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo» (p. 68). En canvi, en la seva proposta, «el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (p. 68).

L'autor posa en relació les múltiples referències que travessen una cultura. En aquest sentit, «se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria las unas con las otras» (p. 69). Aquesta perspectiva prepararà el terreny per entendre la producció cultural de les dècades següents vinculada a la cultura del *sampler*. La nova figura del DJ ja no produeix nova música, sinó que a través de fragments seleccionats d'altres fonts elabora noves produccions musicals. El documental *Everything is a remix* (Kirby Ferguson, 2010) fa explícita aquesta idea, i afirma que tot acte de creativitat es basa a copiar, transformar i combinar. Tot i que pot semblar que hi ha una línia clara entre *La mort de l'auteur* (1968) de Barthes i les premisses de Ferguson, hi ha una idea clau que

les diferencia: el desplaçament del pes de l'autor al lector. Difícilment podia imaginar-se Barthes, l'any 1968, que amb la popularització d'internet i les xarxes socials, la figura de l'autor es veuria més reforçada que mai. De fet, a través dels règims tecnològics d'autorepresentació, tothom ha esdevingut autor d'ell mateix, fabricant constantment els relats que ens defineixen. En un context de sobreproducció cultural, acompanyat d'un desenvolupament tecnològic que permet la creació, l'enregistrament i la difusió sense precedents, el lector es troba desorientat. El nivell de sobreproducció és tal, que ens fa pensar que l'exhaustivitat foucaultiana potser ja no és possible.

Quan Foucault desmantella la biblioteca, el que ens indica és que ja no és pertinent parlar de llibres, ni d'autors, ni de gèneres, etc. L'arxivista es mou per la biblioteca fent dels llibres xarxes de citacions. Totes aquestes citacions formen en el seu conjunt allò dit o allò que consta. Així doncs, la regla de l'arxiu serà: d'ara endavant, ens enfrontarem amb els discursos atenent únicament al valor de la cosa dita que contenen els enunciats. Els criteris de la biblioteca són impugnats igual que els hàbits lectors que ens conviden a enquadrar el que llegim en una tradició, i a través d'aquesta seguir la línia de les influències i suposar que existeixen desenvolupaments, ordres o esdeveniments discursius. Foucault ens convida a no parar atenció en aquesta línia, sinó als grinyols, crits, etc. El que és rellevant són les fractures que es donen en aquesta continuïtat. Potser és salvatge el gest de convertir el bibliotecari en arxiver, però cal recordar que hi ha una voluntat de destronar el principi etnocèntric. En aquest sentit, tal com indica Morey (2018), el primer esbós el troba Claude Lévi-Strauss, quan convida a atendre les cultures primitives amb el coeficient d'estranyesa necessari per entendre, no per reconèixer, sinó per conèixer allò absolutament estrany que hi ha en els comportaments «de l'altre» en relació amb un «nosaltres», des d'una perspectiva eurocentrista.

Quan a Foucault l'entrevisten en relació amb el seu llibre *Les mots et les choses*, diu que vol mantenir el coeficient d'estranyesa que permet entendre i no reconèixer, del qual parlava Lévi-Strauss però aplicat a la nostra cultura. És a dir, intentar conèixer amb la mateixa estranyesa amb la qual ens enfrontem a les altres cultures. Entre el segle XVII i el nostre hi ha un tall, una mutació, i si no ho veiem és perquè estem projectant els valors finals, els resultats d'aquell context: com si tot el que passava al segle XVII fos allò que només que ens anticipava. I aquí es troba la trampa. El passat és allò que està per conèixer, no per reconèixer-nos-hi. L'arxiver desmantella la biblioteca i ens convida a no caure en aquest somnambulisme. Què passaria si ens acostéssim a la nostra biblioteca com un etnòleg en una cultura primitiva? El llibre *L'archéologie du savoir* ens planteja aquesta qüestió: què hauríem de fer perquè el contingut de la nostra biblioteca ens fos accessible fora del principi etnocèntric? Foucault proposa fixar-nos en una forma bàsica, els enunciats. «Allò dit» en lloc d'«allò pensat». El nou

ordre de l'arxiver es fixa en els enunciats, el que va ser dit en tant que dit, en tant que consta en l'arxiu. Foucault parla d'*enunciat* per no haver de dir *frase*, *proposició*. No ens situem en el pla gramatical o proposicional de la llengua: l'arxiver no atén al valor lògic d'aquests termes en el terreny de la veritat, és a dir, no es qüestiona si aquests són veritaders o falsos. Les definicions no són correctes/incorrectes, perquè voldria dir assumir que tenim la veritat com un recurs, i que amb aquesta veritat es pot jutjar la falsedat de l'enunciat, sinó que el més rellevant és que fossin dites en una època determinada, quan amb anterioritat no ho havien estat. La pregunta clau és: per què ara són dites i abans no? La materialitat de l'enunciat només ens permet parlar d'ell.¹⁴

Alliberat de tot referent, apunta a si mateix. En aquest cas, s'observa que Foucault pensa els enunciats des de la seva condició autònoma. Aquesta condició ve marcada per una doble intenció: no els hem de comprendre ni com una referència als objectes exteriors ni com una referència que determina aquell que parla. És a dir, al principi no entendrem els enunciats, però a mesura que anem avançant en les lectures, veurem com aquests es van definint entre si en un context acotat determinat. L'arxiu ens mostra un conjunt de relacions entre enunciats, i és en aquestes relacions on rau el seu valor. Com veurem més endavant, no és que Foucault propugni aquesta autonomia, sinó que vol extreure els enunciats de la tradició que els valida, alliberar-los d'un conjunt de relacions jeràrquiques que formen la biblioteca; per això insisteix tant a desmantellar la biblioteca, fent referència a aquest conjunt de sabers i a la seva justificació. Els enunciats no enuncien res més (ni objectivament ni subjectiva), i aquest fet està ple de conseqüències. És en aquest sentit que Foucault s'interessa per la ciència de desxifrar senyals no llegits amb anterioritat, l'epigrafia, i en aquest context és interessant entendre la relació entre l'epigrafia i l'arxivística. Les dues disciplines es presenten com a ciències autònomes i auxiliars de la història. Una estudia les inscripcions fetes sobre materials durs i estableix metodologies per desxifrar-les, i l'altra gestiona tota la informació produïda per una persona i/o una empresa en el transcurs de la seva activitat. En un primer moment, es pot entendre que les dues disciplines estan en una relació de dependència o com a auxiliars d'una altra instància superior. En aquesta investigació, però, s'està veient com des de l'arxivística és necessària una autonomia que construeixi els seus fonaments en els procediments mateixos. Seguint amb la línia que planteja Foucault, i potser aquest és un dels punts clau a l'hora de comprendre la importància de la seva metodologia envers l'arxiu, l'ordre del saber d'una època és reduïble a «la relació» entre enunciats. En aplicar aquest punt de partida i fer valdre noves relacions exemptes de qualsevol jerarquia, és imprescindible entendre la noció d'enunciat emancipat, que diu el que diu i res més. Explícitament. El conjunt de relacions formen unes constants, que es poden agrupar en famílies, i relacions entre famílies,

¹⁴ És precisament aquesta materialitat de l'arxiu la que varem treballar a l'exposició «Acid Love Forever», descrita en l'epíleg d'aquesta tesi.

etc., cosa que forma, precisament, aquesta xarxa de citacions, d'enunciats. La ciència esdevé un esquema concret d'aquestes relacions. L'objectivitat o subjectivitat en queda fora: l'experiència no unifica aquests enunciats, ni tampoc un necessari encadenament de raonaments lògics. El que hi ha darrere, que des de la nostra perspectiva sembla anacrònic però que encara estava molt present en el pensament de Foucault, és la dialèctica hegeliana: filosofia que ens explica la necessitat per la qual va sorgint un discurs o un altre en funció d'una contradicció necessària i vinculada a una força exterior a aquests discursos —l'esperit o les condicions materials. Però, per a Foucault, no s'han de buscar principis més enllà dels discursos mateixos; ens la juguem en el pla de la immanència, descartant qualsevol transcendència, i aquí és on es pot relacionar el discurs amb l'arxiu, en la relació entre els documents i descartant que és allò que «naturalitza» la seva aparició. És a dir, els enunciats no depenen de cap *a priori* que no sigui històric: res no determina els enunciats, excepte el camp històric en el qual apareixen. L'*a priori* històric fa referència a Kant, però col·locant tots els *a priori* que va pensar en clau històrica, com a esdeveniments en el temps, no com a estructures que regeixen tot allò que passa. S'ha sortit fora de qualsevol pretensió d'analitzar on són els marcs de pensament possible. No es poden predeterminar: tot pensament és deutor de l'arxiu històric en el qual sorgeix.

Si anem més enllà i ens situem en les aportacions que va fer Deleuze (1986), es veu com ens hem desfet de la gramàtica i de la lògica com a instàncies de tutela del pensament, i ens hem quedat amb una vehemència analítica —tal com indica Morey (2018), *anàlisi* en grec significa 'destrucció, descomposició en elements'— i una passió taxonòmica. En relació amb els enunciats, Deleuze contraposa la unilateralitat de Foucault en *L'archéologie du savoir* —que com s'ha vist restringeix el camp de l'arxiu al domini de l'enunciat, pensant en contra de la biblioteca i els seus sabers necessaris i aristocràtics— amb una noció més complexa, i hi aporta un component extra que és el visual. Quan Foucault està treballant en *Histoire de la folie à l'âge classique* o en *Naissance de la clinique*, el que fa és vincular el fet de procedir dels enunciats amb les formes de visibilitat. En aquest sentit, Deleuze indica que l'arxiu de Foucault és «audiovisual». Com s'ha vist, una de les característiques clau de Foucault a l'hora d'acostar-se als arxius és prioritzar el fet de «parlar» per sobre del de «pensar». És «atendre a l'exterioritat del saber i no a la intimitat del reconeixement, però no només. Les seves anàlisis no solament se sustenten en el *parlo*, sinó en un altre gest més important, que li és simètric i tanmateix incommensurable: el *veig*» (Morey, 2006. p. 26). El naixement de la medicina moderna és inseparable del naixement de l'hospital (clínic), que implica una nova visibilitat del malalt i/o del metge, i aquesta visibilitat és pedagògica, són sistemes de visibilització nous, de la mateixa manera que el naixement de la psiquiatria coincideix amb el naixement de la forma manicomi.

El que Deleuze recorda és que per a Foucault l'arxiu fa inseparables els discursos mèdics i la forma de visibilitat que donaven els espais manicomials. Des d'aquesta perspectiva, és interessant destacar la producció d'imatge i l'atenció que paren els pintors a aquests espais, per exemple Goya en *Casa de locos* (1812-1819) (figura 14) i *Corral de locos* (1794) (figura 15).



FIGURA 14. Goya, *Casa de locos*, 1812-1819, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Oli sobre fusta, 46 × 73 cm. Foto: Cortesia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



FIGURA 15. Goya, *Corral de locos*, 1794, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas. Oli sobre llauna, 43 × 32 cm. Foto: Cortesia Fundación Goya a l'Aragó.

Seguint la relació entre discursos i visibilitats, sembla que les ciències humanes necessiten l'ordre disciplinari perquè es puguin exercir com a tals, per tal d'extreure coneixement de la població i que es pugui conrear millor la disciplina. Els enunciats i les visibilitats coexisteixen, però no són reduïts l'un a l'altre. I aquí Morey (2018) posa un exemple molt clar: «Quan llegim no veiem, ja que si veiem les lletres s'acaba la lectura».

En aquest sentit, hi ha la referència al projecte *Atentamente*¹⁵ (2021) (figura 16), en el qual es posa en relació visibilitat, lectura, text i imatge, i es proposa pintar una sèrie de bodegons a través del text. Tal com explica Gabriel Ventura en *Veure, mirar, llegir: Pintar* (Ventura, 2021):

Les teves pintures [...] treballen la tensió entre «veure» i «mirar». En el moment en el qual comencem a observar detingudament un objecte sembla que les altres coses desapareguin. Ja ho hem dit: ens costa molt observar el món amb atenció, fins i tot —i sobretot!— el nostre món més quotidià. Un fet paradoxal: vivim a l'època de la imatge, tothom es passa el dia amb els ulls clavats a la pantalla, però en canvi sembla que ens haguem oblidat de mirar. Les imatges guien la nostra vida però no sabem estudiar-les, no som capaços d'aturar-nos-hi, de qüestionar-les. En quin moment deixem de «veure» per començar a «mirar»?

I en la relació entre llegir i mirar, Ventura continua:

Imagina't que en, obrir un llibre, en comptes de lletres hi veiéssim unes diminutes taques negres sobre paper (que és el que hi ha de veritat). T'has fixat mai en una persona que llegeix concentradament en un banc? Per què som capaços de passar-nos tantes hores mirant un llibre? Quina diferència hi ha entre mirar i llegir? Què passaria si, de cop i volta, algú decidís oblidar el consens sígnic que el porta a veure en les lletres «u-l-l» la paraula «ull»? Segurament el prendríem per boig. Tècnicament, llegir és mirar taques negres sobre un fons blanc durant hores.

Atentamente (2021) té una forta vinculació en l'àmbit de l'arxiu des de la perspectiva de les descripcions dels documents. Com es descriu un document —o un objecte, en aquest cas— el conforma, el construeix. Es pot descriure amb tota precisió una visió determinada, però no la veurem, de la mateixa manera que no es pot llegir un llibre i les lletres alhora. Tal com anuncia Deleuze (1986), «ver es pensar, hablar es pensar, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar». Aquesta noció de Deleuze és pertinent a l'hora de relacionar-ho amb la noció d'arxiu oberta a què vull acostar en aquesta tesi: entendre l'arxiu des d'una perspectiva performàtica. L'arxiu és el conjunt de documents, però també el conjunt de descripcions dels documents i,

¹⁵ Projecte desenvolupat específicament pel *viewing room* de la galeria Nogueras Blanchard. Durant la pandèmia, aquests formats en línia van proliferar, i van caure en desús un cop es van tornar a poder visitar les galeries.

al mateix temps, el vocabulari controlat que utilitzem quan atorguem paraules clau, i també són les persones que prenen decisions al voltant dels documents i les que els consulten. Tenint en compte la relació entre la noció de Deleuze i aquesta manera d'entendre l'arxiu, ens podem preguntar: quan descrivim un document, quina relació establim amb aquesta escriptura? Els vocabularis controlats ens ajuden a compartir la informació entre una comunitat de persones que coneixen el codi, però fins a quin punt aquests vocabularis configuren la nostra relació amb els documents?

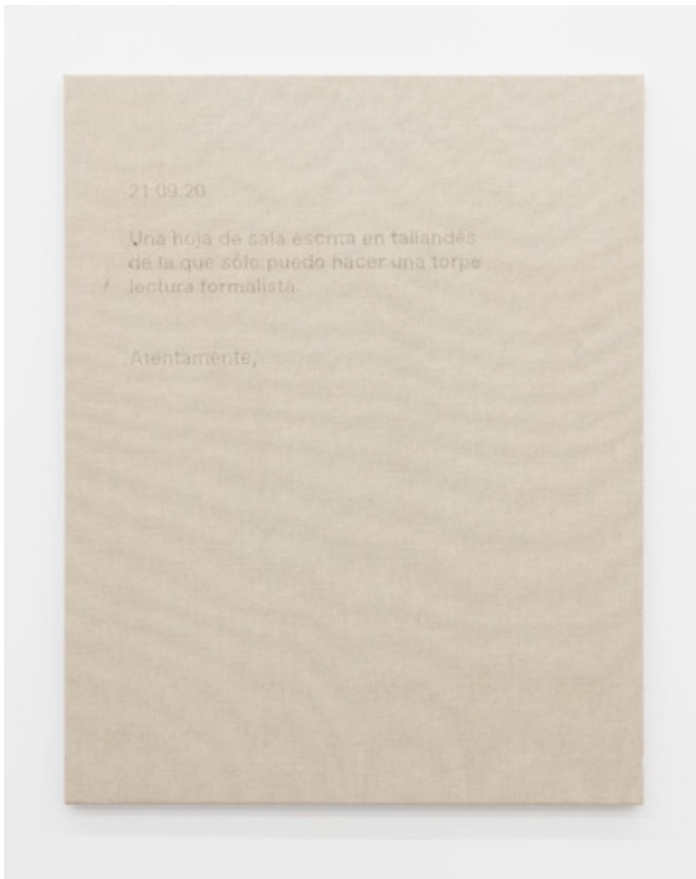


FIGURA 16. Enric Farrés Duran, *Una hoja de sala...*, 2021, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Oli sobre tela, 92 × 73 cm. Foto: Roberto Ruiz.

Seguint aquesta relació entre allò que diem i allò que veiem, es detecta una característica positivista de Foucault en relació amb l'arxiu: segons l'autor, consisteix a afirmar que el saber depèn de la combinació entre els aparells —és a dir, les institucions, formes de visibilitat— i les teories —enunciats. Si existeix experiència o existeix pensament és sobre la base d'aquesta combinació. Aquesta noció es pot extrapolar a l'arxiu just en el moment de prendre decisions de catalogació davant d'un document. No hi ha un «enfora», un lloc objectiu. És en aquestes preses de decisions quan l'arxiu, com molt bé comenta Jorge Blasco (2017, p. 10), no és una cosa que és, sinó una cosa que «passa». Allò que es veu no apareix mai en allò que es diu; són dos estatuts diferents. En la seva investigació, cada pas que dona Foucault desfà hàbits molt atàvics. Quan diu que «parlar no és veure», es refereix al fet que un enunciat no està assenyalant un

objecte exterior i visible que el porta al lloc verbal. Darrere del que veiem no hi ha un sentit ocult esperant que el llenguatge el tregui i el manifesti. No hi ha res abans del saber. Estem en el saber des del principi. I aquesta posició també es pot equiparar a la meua investigació: no hi ha un arxiu previ que es produeix d'una manera «natural»; l'arxiu «passa» quan el realitzem, no abans.

En la conferència en homenatge a Foucault titulada «Que es un dispositiu?» (Deleuze, 1990), duta a terme per Deleuze, hi ha una descripció de l'edifici teòric de Foucault. En aquesta xerrada, primer tracta les formes de visibilitat i d'enunciació vinculades al saber i la seva ordenació en forma d'arxiu; després analitza les relacions que es produeixen a través de les forces, concretament sobre el diagrama com a desplegament de forces, i, finalment, se centra en la tercera part del dispositiu: la subjectivitat i les forces que operen sobre si mateixes. Aquesta conferència ens és útil per acostar-nos més detalladament a la noció d'arxiu foucaultiana, tot i que Deleuze dona una sèrie d'advertències prèvies, de les quals en destacaré dues: en primer lloc, no hi ha universals, és a dir, no hi ha fonaments constants, tot són variables. Presumptes conceptes universals com «arxiu» no són més que coordenades que fan possible un punt de vista. En segon lloc, els dispositius —i aquí s'inclourien també els arxius— no podem avaluar-los des de fora, han de ser sempre immanents. Requereixen submergir-s'hi, i procedir a la seva anàlisi des de dins. És precisament des d'aquest pla immanent que té sentit abordar la segona part d'aquesta tesi, situant-nos en la recerca pràctica. *Coses que passen*,¹⁶ la producció personal que analitzaré, no és res més que una avaluació de l'arxiu des de dins: un «ocórrer» de l'arxiu en un espai, un temps i un context determinats, amb una voluntat d'*anàlisi* —és a dir, de destrucció, seguint l'etimologia grega del terme— d'aquest des de dins, tenint sempre present que Deleuze acaba amb la frase següent: «No se trata de predecir, sino de estar atento a lo desconocido que llama a nuestra puerta» (1990, p. 160).

1.2.4 Crítica i actualització a la immanència de l'arxiu

Un cop fet l'acostament al terme *arxiu* dins els plantejaments de Foucault, no puc fer res més que deixar anar les preguntes acumulades i compartir una sèrie de dubtes en aquest sentit, per tal de situar la investigació en l'actualitat. Si bé és cert que cal contextualitzar el seu discurs i que realment hi ha hagut canvis estructurals dins la noció de l'arxiu des que va escriure *L'archéologie*, l'any 1969,¹⁷ tal com explica Morey

¹⁶ *Coses que passen* és el projecte produït per i des de l'arxiu històric del MACBA que constitueix la part pràctica d'aquesta tesi.

¹⁷ Ni més ni menys que l'aparició d'internet, sense anar més lluny. I amb ell, el big data i tota la configuració de posada en valor i en crisi de les dades que generem contínuament.

(2018), s'ha d'entendre l'arxiu com una paraula vacant en el moment que Foucault la fa servir. Està disponible filosòficament. Foucault hi té una relació de proximitat des d'*Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), ja que l'arxiu li permet, com hem vist, atorgar a tots els documents el mateix valor —pesen el mateix, requereixen la mateixa atenció—; no hi ha distinció entre el document d'un metge i el deliri d'un dement. No hi ha un criteri previ que et prejudgi; en canvi, a la biblioteca, sí. És important el context en què es disposa cada llibre, l'autor que hi ha al costat, l'estanteria on està col·locat, la catalogació segons qui l'ha editat i, fins i tot, en la nostra era, la típica recomanació algorítmica que se'ns fa a través de les compres en línia: si t'ha agradat aquest llibre, llegeix-te aquest altre. Ara bé, cal deixar clar que a Foucault no li interessa l'arxiu ni els seu funcionament, ja que quan no el necessita deixa d'utilitzar la paraula, no torna enrere. De fet, una de les preocupacions principals de Foucault és com deixar-se anar d'allò que pensem des de fa tant de temps. D'alguna manera, un possible testament de Foucault seria: l'exercici de la filosofia té com a finalitat en última instància aconseguir pensar d'una altra manera. Ara bé, tal com diu Morey, quan el pensament és pensament no és sempre d'una altra manera?

Des de la meua perspectiva, cal fer una revisió i actualització de la noció d'arxiu que ell proposa. En primer lloc, està clar que entendre l'arxiu des d'una perspectiva immanent ha permès precisament el desenvolupament d'una metodologia d'anàlisi interessantíssima de certs aspectes acotats de la història. En segon lloc, també es comprèn que la dicotomia entre biblioteca i arxiu està clara: en un cert sentit, la biblioteca (autors, manuals, gèneres, etc.), com a dispositiu, queda justificada perquè sembla que no hi hagi altra opció. És com si l'evolució de la història ho hagi volgut així i el temps hagi exercit el seu filtre. Això obliga a pensar en la necessitat que això sigui així i que no pugui ser de cap altra manera, perquè precisament els sabers tradicionals de la biblioteca justifiquen que és la millor de les maneres possibles. El cànon sempre és un cànon dels millors, és un cànon selectiu amb voluntat pretesament objectiva. A més, hi ha implícita la idea de perfecció i refinament a mesura que passen els anys i les dècades. A la vegada, hi ha una línia de progrés constant, ja sigui de l'esperit o, darrerament, tecnològic. Des d'aquesta perspectiva, el passat està tancat. La proposta de Foucault és tornar a l'arxiu, no per reconèixer-nos a nosaltres mateixos, sinó per defamiliaritzar-nos amb els materials. Per a l'autor, és a la biblioteca on hi ha reconeixement —autors, gèneres, línies...—, però no a l'arxiu. El que importa és el que ens permet pensar Foucault quan activa la seva pràctica: com podria ser una biblioteca des d'un punt de vista no etnocèntric?

Podem entendre que Foucault s'enfronta amb un context tan gran —amb tota la tradició occidental de sabers legitimats per totes les institucions del saber—, que el fet que problematitzem l'objectivitat i la immanència de l'arxiu sembla una minúcia;

perdre's en els detalls, ser maniàtic i llepafils. Però el que està clar és que, si seguim els preceptes de Foucault i volem realment materialitzar la seva metodologia —no jerarquitzar entre documents, exhaustivitat a l'hora d'enfrontar-nos amb un àmbit específic, atendre als enunciats i només als enunciats, etc.—, no hi ha més remei que parar atenció a l'arxiu actual i adonar-nos que ja no podem fer-ho des de la seva perspectiva. Des de l'aparició d'internet, i tenint en compte la superpoblació mundial i la capacitat tecnològica de generar, processar i emmagatzemar dades, és tal la producció d'informació i de documents, que les característiques de la seva metodologia esdevenen avui impossibles. Avui l'arxiver ja no és aquell que protegia documents, acumulant-los per a quan el poder necessités defensar una determinada conjuntura. No. Avui es genera una quantitat tan gran de documents, que l'arxiver no té més remei que valorar, triar i prendre decisions dràstiques per tal de poder dirigir el flux constant de producció d'aquests. Decidir com es conserva, com es cataloga, com es difon i com es destrueix un document té unes implicacions immenses a l'hora de situar la informació generada vinculant-la amb la producció del coneixement i amb la construcció de la memòria. Tots aquests processos tenen relació amb característiques que, com es veurà, són subjectives i col·lectives, i responen a un arxiu no menys immanent, sinó directament performàtic i en un procés desbordant.

1.2.5 Benjamin Buchloh: Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art

L'any 1997 s'inicià un projecte curatorial en el qual es posaven en context pràctiques d'artistes alemanys i americans de tres generacions —entre els anys seixanta i noranta del segle passat—, interessats en conceptes entorn de la memòria, la col·lecció i l'arxiu. L'exposició es va anomenar «Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art» (1997), i avui és considerada una de les més rellevants en què s'ofereixen obertament pràctiques artístiques vinculades a mètodes arxivístics des d'una perspectiva àmplia. L'exposició va començar a Munich i després va continuar cap als Estats Units, on va tenir dues localitzacions: Nova York i Seattle. La proposta era una producció germanoamericana i va estar cocomissariada per Matthias Winzen, Ingrid Schaffner i Hubertus Gaßner & Bernhart Schwenk. L'exposició presentava l'obra de més de quaranta artistes i un conjunt de textos al voltant de la idea d'emmagatzematge, des d'una perspectiva plural: les reserves del museu, l'arxiu i la biblioteca, l'estudi de l'artista i l'espai virtual.

És en aquest context on apareix un text que va esdevenir cabdal en la relació entre art i arxiu, i que avui és àmpliament citat com un dels textos primigenis d'aquesta relació, que se centra en la dialèctica entre l'amnèsia i la memòria. D'aquest text, n'hi ha diverses versions, però concretament em referiré al text del catàleg: «El *Atlas*

de Gerhard Richter: el archivo anónimo», de Benjamin Buchloh, publicat en el llibre *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, editat pel Museu d'Art Contemporani (MACBA). És important situar aquest text, ja que, tal com explica Anna Maria Guasch (Guasch, 2011, p. 169), és una versió corregida i ampliada del text inicial, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», publicat en el catàleg de l'exposició «Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art» (1997). En aquest text, Buchloh es fixa en un grup d'artistes que, des de mitjan anys seixanta, comparteixen el recurs del medi fotogràfic no com s'havia entès fins llavors, és a dir, com un productor d'imatges substituït de la pintura, ni tampoc des de l'estratègia del collage —tan vinculada a les avantguardes—, sinó per l'enigmàtica naturalesa que comparteixen aquests treballs al voltant de l'acumulació i la gestió d'un conjunt d'imatges que es relacionen entre si. Precisament és posant de manifest les relacions que es poden establir entre les imatges com més ens acostem a la noció d'arxiu que treballada aquí, ja que les relacions entre documents tenen una importància cabdal, ja siguin conjunts en els quals regni l'homogeneïtat o bé l'heterodòxia. Buchloh situa aquestes pràctiques al voltant dels artistes següents: Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers i Gerhard Richter. Descartada la possibilitat de situar-los en relació amb les avantguardes (collage-fotomuntatge) o amb les nocions de fotografia tradicional (gèneres que replicaven la pintura), però també apartant la fotografia documental, la topogràfica i el fotoperiodisme, aquests artistes utilitzen una altra manera de desenvolupar les seves pràctiques. Les seves col·leccions d'imatges són serials i infinites, i són tractades des d'una determinada pràctica arxivística, en relació amb la multiplicitat, l'acumulació i una voluntat comprensiva total. També, i potser el més rellevant des del meu punt de vista, és que no tenen sentit de manera individual, sinó que tota la seva força es basa en el conjunt i en les relacions que s'hi estableixen. Si ens fixem en el text «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo» (Buchloh, 1999), veurem com l'autor para atenció especialment a una obra en concret: l'*Atlas* de Gerhard Richter. En primer lloc, realitza una anàlisi en forma de l'arxiu anòmic (és a dir, sense normatives prèvies que indiquin com aquest s'ha de construir) i, després, estableix una sèrie de genealogies que, tal com explica Guasch (2011, p. 170), el contextualitzen i li confereixen «raó de ser històrica». Aquesta genealogia l'associa amb els plafons didàctics (figures 17 i 18) en què Kazimir Malèvitx va estar treballant entre els anys 1924 i 1927 en el context de l'Institut de Cultura Artística de Leningrad, i també amb els retalls de premsa (figures 19 i 20) que l'artista dadaïsta Hannah Höch va realitzar al voltant de 1933. Així mateix, enllaça aquests dos exemples amb la pràctica de l'historiador Aby Warburg i el seu *Atlas Mnemosyne* (figures 21 i 22). Tots dos projectes comparteixen la voluntat d'organitzar grans quantitats d'informació i presentar-la. En fer-ho, posen en primera instància la informació en si, i com aquesta pot ser treballada, contextualitzada, posicionada o mostrada.



FIGURA 17. Kazemir Malevich, *Analytical Chart*, 1925, The Museum of Modern Art, Nova York. Papers tallats i enganxats, llapis i tinta sobre paper, 72 × 98 cm.



FIGURA 18. Kazemir Malevich, *Analytical Chart*, 1924-1927, The Museum of Modern Art, Nova York. Papers tallats i enganxats, impresos gelatina de plata, llapis i tinta sobre paper, 72,4 × 98,4 cm.



FIGURA 19. Hannah Höch, *Album (scrapbook)*, 1933, Berlinische Galerie, Berlín. Papers tallats i enganxats, mides desconegudes.



FIGURA 20. Hannah Höch, *Album (scrapbook)*, 1933, Berlinische Galerie, Berlín. Papers tallats i enganxats, mides desconegudes.



FIGURA 21. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, panel 47, 1924, The Warburg Institute, Londres.



FIGURA 22. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, panel 77, 1924, The Warburg Institute, Londres.

Seguint aquesta genealogia que ens presenta Buchloh, trobem metodologies que són característiques de l'arxiu en el moment de màxima efervescència del fotomuntatge heroic, a l'Alemanya de Weimar i a la Unió Soviètica. Artistes com Raoul Hausmann, Hannah Höch i John Heartfield, a Alemanya, i Gustav Klutssis, El Lissitzky i Alexander Rodchenko, a la Unió Soviètica, van començar a constatar l'acumulació d'imatges amb ordre aleatori vinculades al collage i al fotomuntatge com una forma d'art sense una ideologia política clara i potser propera a plantejaments més esteticistes i poc comunicatius. Aquests canvis es caracteritzaven per la utilització d'imatges fotogràfiques allunyades cada cop més de la figura del fotògraf, que pacientment construeix imaginaris per emmarcar. Es tracta d'utilitzar imatges de producció barata, en les quals la forma organitzativa i distributiva, és a dir, la relació de tensió entre les imatges-documents, s'apropa més a la noció d'arxiu o, si més no, a treballar en la classificació d'imatges com «una acumulació d'instantànies relacionades amb un tema particular organitzades de forma lliure» (Buchloh, 1999).

Un cop ha apuntat aquesta genealogia, l'autor s'acosta a la idea d'atles en general, i al principi fa una introducció per explicar-ne l'origen. Tal com ens relata, l'atles neix al segle XVI com a format de llibre que recopila coneixement geogràfic i astronòmic. El seu nom prové de la imatge del frontispici d'una col·lecció de mapes del cartògraf Gerardus Mercator, en la qual precisament apareixia el tità mitològic grec: «La figura que sosté l'univers al llindar del dia i de la nit» (Buchloh, 1999). Posteriorment, el terme *atles* es popularitza i esdevé un element que apareix en tots els camps de les ciències empíriques, fent referència a una acumulació tabular i sistemàtica d'informació. Aquesta introducció ens permet entrar en un dels atles més influents en aquest camp d'estudi: és el cas de l'*Atlas Mnemosyne*, d'Aby Warburg. Més enllà de les dades de caire biogràfic que situen la creació de l'atles després de sortir d'una clínica psiquiàtrica, l'any 1924, i de la voluntat sistemàtica de crear un «model del mnemònic en el qual el pensament humanista de l'Europa occidental reconeixeria un cop més els seus orígens» (Buchloh, 1999), el que aquí interessa és quin tipus de materials tria i com els utilitza, és a dir, la seva metodologia. Respecte als materials, tal com ens explica Buchloh, és interessant recuperar les paraules de l'editor de la nova edició anglesa dels escrits de Warburg, Kurt Forster, qui els enumera d'aquesta manera:

Allí, cara a cara, hi havia relleus antics, manuscrits seculars, frescos monumentals, segells de correus, plec solts, il·lustracions retallades de revistes i dibuixos d'antics mestres. Es fa evident, encara que no a primera vista, que aquesta selecció poc ortodoxa és producte d'un extraordinari domini sobre un camp molt vast. (Forster citat per Buchloh, 1999, p. 15)

Aquesta descripció ens connecta directament amb la metodologia que proposa Foucault i la seva manera totalitzadora i desjerarquitzadora d'apropar-se a un camp

concret del coneixement. Sembla que les propostes interessants de trencament de les estructures donades —en el cas de Warburg, es planteja un «desafiament davant la rigorosa i jeràrquica compartimentació de la disciplina de la història de l'art, intentant abolir els seus mètodes i categories de descripció exclusivament formal o estilística» (Buchloh, 1999)— tenen el seu punt de partida en l'arxiu, ja que *a priori* aquesta desjerarquització és el que permet fer relacions noves, trobar unes «altres» línies de connexions que possibiliten llegir el passat —fonamentador de les estructures presents— d'una altra manera. El passat com una matèria a transformar, i que ens transforma, una vegada més. Seguint aquesta línia, a continuació, Buchloh entra a analitzar l'*Atlas* de Richter (figures 23 i 24), i constata com aquest es va transformant al llarg del temps. Si l'artista al principi fa referència a l'àlbum familiar i al seu origen des de la República Democràtica Alemanya fins a la República Federal, s'observa com com després dona lloc a la integració d'imatges construïdes des del bloc occidental, en relació amb el desig publicitari i la comunicació de masses: la propaganda i la pornografia estableixen la banalitat anòmica de l'arxiu, és a dir, tot és susceptible d'entrar-hi, sense normes. Posteriorment, hi ha un gir radical, en el qual apareixen els primers condemnats a mort en els camps d'extermini, i posa de manifest la relació entre «la mort de la realitat en la fotografia i la realitat de la mort en la imatge mnemònica» (Buchloh, 1999).



FIGURA 23. Gerhard Richter, *Atlas*, 1969-avui, MACBA, Barcelona. 641 panells que contenen 5.000 imatges entre tots.



FIGURA 24. Gerhard Richter, *Atlas*, 1969-avui, MACBA, Barcelona. Detall d'un dels 641 panells que contenen 5.000 imatges entre tots.

1.2.6 Jaques Derrida i Mal d'archive: Une impression freudienne

Si hi ha algun text que marca un abans i un després en la importància de l'arxiu i la seva influència respecte a les pràctiques artístiques i les ciències socials, és *Mal d'archive: Une impression freudienne* (1995), de Jacques Derrida. Com si es tractés d'una font primordial, durant el transcurs d'aquesta investigació m'he sorprès en constatar que tots els camins passen per aquest malestar («mal d'arxiu») o per aquesta preocupació en la denominació del terme. Per això val la pena que aturar-se un moment, per tal d'exposar-ne els continguts més rellevants pel que fa a la meua investigació. Tal com explica Xavier Antich en l'article «Del "mal d'arxiu" a la "febre d'arxiu". La noció d'arxiu en la cultura contemporània» (2011), és important situar el text en el marc general de la psicoanàlisi, entenent-lo com a resposta a alguna de les nocions proposades per Freud a l'inici del segle xx. Jacques Derrida inaugura la seva conferència *Mal d'Archive* (1995) pensant l'arxiu de la paraula *arxiu*, observant la paraula des de la seva etimologia; en fer-ho, converteix el mot en un contenidor de quelcom que ha succeït. Qualsevol paraula arrossega uns rastres que moltes vegades han estat oblidats. Aquest text cabdal per analitzar les problemàtiques de l'arxiu té la virtut de pensar l'acció d'arxivar al costat d'altres actes que ens són quotidians, «naturals»: el llenguatge o el misteriós procés de la memòria humana. Dues activitats que no es poden concebre de manera separada. La condició d'arxiu que conté la paraula, tal com

s'ha vist, té relació amb els seus usos i la seva historicitat, però també amb aquells significats que queden silenciats pel temps, i que són els que permeten repensar la naturalitat del mot. En aquest sentit, crec que en això es basa la pràctica derridiana de la desconstrucció: aplegar tots els usos, per posar en *epojé* el desgast d'un concepte per resignificar-lo críticament. L'altre acte que Derrida posa en joc és l'acte de la memòria a partir del pensament psicoanalític de Sigmund Freud. La psicoanàlisi li permet posar en marxa una analogia entre l'acte de memòria i l'arxiu, i se situa en la dimensió arxivística del cervell. Al mateix temps, també revisa el concepte «arxiu» a partir d'aspectes psicoanalítics per poder reelaborar-lo.

Precisament, el que troba en la paraula *arché* és un doble principi, el lloc on les coses comencen i el lloc des d'on s'exerceix l'autoritat: inici o mandat. El caràcter opositiu de la paraula sembla fundar la mateixa problemàtica de l'arxiu. Es pot fundar un inici sense un ordre? La paraula *arché* remet a *arckheîon* grec, la residència dels arconts, els que feien la llei i la representaven. Per tant, el seu domicili és el lloc on es dipositaven els documents oficials. L'arcont no és només un guarda que s'ha d'encarregar de la seguretat física del dipòsit i del seu suport, sinó que té el dret i la competència hermenèutica sobre aquests materials. Aquesta doble condició serà molt important en aquesta investigació, ja que des d'aquest principi es posa de manifest la desobjectivació de l'arxiu en pro de la veu de l'arxiver. Així doncs, des de la seva concepció clàssica la noció d'arxiu queda vinculada a un lloc, a un suport estable, a una persona que li atorga sentit i a la consignació amb la resta de documents. Aquesta última funció de consignar, la defineix de manera més porosa que el seu significat habitual: no és només destinar a un lloc, sinó reunir els signes, donar-los una unitat de conjunt. Derrida posa accent en la residència, la domiciliació, allò que possibilita el salt institucional d'allò privat a allò públic d'aquests documents. Perquè això succeeixi, hi ha un entramat de decisions encreuades entre l'eix que gravita sobre la noció d'inici en tensió i l'eix d'allò que autoritza, és a dir, es presenta l'escena de la domiciliació com un esdeveniment visible i invisible a la vegada, i es pot resseguir des del principi del discurs de Derrida, ja que conté la mateixa paraula que assenyala la força contradictòria, problemàtica, de l'arxiu. L'activitat arcòntica és aquella que possibilita que un arxiu s'esdevingui, però a la vegada dissimula l'acció, com si es volgués esborrar el rastre de l'autoritat. En aquest sentit és on Derrida obre l'esquerda: què passa quan la legitimitat del poder arcòntic es qüestiona? Es pot pensar en les classificacions, les consignacions i els sentits de manera innocent? D'aquesta manera, una ciència d'arxiu, pensada a la darrereria del segle xx, ha de ser pensada al costat d'una teoria de la seva institucionalització, posant accent en les limitacions que regeixen les decisions de la maquinària arxivística a la llum de la psicoanàlisi. Derrida assenyala que, quan el lloc i la llei queden qüestionats, la consignació no és possible, l'ordre ja no pot estar assegurat. En la part final de la

seva introducció, Derrida anuncia que el tema que desenvoluparà al llarg del seu discurs gira al voltant de la impressió (el rastre o la memòria) que hauria deixat la firma freudiana sobre el seu propi arxiu. Dit d'una altra manera, com les decisions, instruccions que el productor deixa en relació amb la seva obra o en relació amb la seva documentació, intervenen en la formació de l'arxiu institucional *post mortem*. Però no només això, també fa referència a com aquesta impressió s'estén sobre el concepte d'«arxiu» i el fet d'arxivar, passant per la historiografia i la formació del concepte en general. Derrida no ens defineix què és per a ell aquesta firma freudiana, però assenyala un espai entre dos pols: el nom propi de Sigmund Freud i tot allò que arrossega aquest nom, com és la invenció de la psicoanàlisi i tot el que en deriva (projecte de saber, pràctica, institució, comunitat, família, domiciliació, consignació —casa o museu) en l'estat present de la seva arxivació. En podríem dir eix topològic, un cos, que ja no hi és, vinculat a un nom, i eix nomològic, invenció de la psicoanàlisi, com allò que legitima aquest nom com a quelcom a preservar.

El mot grec *ex érgou* ('fora de l'obra') es pot referir a una citació que encapçala, inicia, un llibre o un document escrit. Derrida utilitza aquesta paraula per titular el primer capítol del llibre. Si es relaciona amb el que s'ha explicat anteriorment, de la mateixa manera que l'«ex érgou» assenyala el lloc d'un inici, també la paraula *arxiu* presenta aquesta dimensió de pertinença. La manera en què Derrida construeix el seu discurs planteja constantment analogies amb el concepte que està posant sota sospita, amb els que l'envolten o els que fa servir en la seva escriptura. Aquest gest li permet no només qüestionar astutament el discurs oficial que sacseja, sinó que també li possibilita desestabilitzar el relat hegemònic de l'arxiu —en aquest cas concret, des de la psicoanàlisi freudiana— i, alhora, el seu posicionament mateix.

Centrant-nos en la noció d'arxiu treballada aquí, el primer que es planteja és separar-lo d'allò que s'associa al mot, és a dir, la seva relació amb la memòria i amb el passat. Derrida ens indica que «igual o més que una cosa del passat, abans que ella fins hi tot, l'arxiu hauria de posar en tela de judici l'arribada de l'avenir» (1997, p. 41). Aquesta és una primera caracterització clau, ja que, contràriament al que es pot associar a la noció d'arxiu, aquest no reconfigura el passat, sinó que mira cap al futur. Derrida continua definint l'arxiu no només com un lloc —*topos*—, sinó com una norma —*nomos*—, atès que l'arxiu és el lloc de custòdia dels documents —on estan situats—, però també té la competència hermenèutica de la seva gestió, és a dir: a través de diferents normatives específiques conserva els documents definint la seva accessibilitat, els cataloga associant-ne informació i, a més, decideix com aquests es mostren en un context determinat.

Totes aquestes accions constitueixen, si més no en part, el significat del document i

com li donem ús. En aquest sentit, aquesta condició de l'arxiu és importantíssima, ja que possibilita, per exemple, que Jorge Ribalta afirmi: «L'arxiu constitueix l'espai del document, i és l'instrument epistemològic del saber en l'era del positivisme. La lògica de la producció del saber en aquest context és la lògica de producció d'arxius»¹⁸ (2008, p. 9).

Soc conscient que estic obviant algunes implicacions psicoanalítiques d'aquest text —atès que aquest no és el tema de la investigació—, però és important parar atenció a alguns aspectes que planteja Derrida. La psicoanàlisi de Freud proposa una nova teoria d'arxiu, basada en el fet que aquest, tot i registrar el passat, esdevé promesa de futur. Aquesta noció se sustenta en què l'autor considera que la «conservació», un concepte clau de l'arxiu, és també una característica fonamental del psiquisme: la seva finitud radical i la constitutiva possibilitat d'oblit. És a dir, l'oblit és el que permet la possibilitat de conservar. En el defalliment de la memòria neix l'arxiu, i és en aquest sentit que l'arxiu es col·loca, per necessitat, en un espai «fora». Un espai que, a causa de la distància, ha d'unificar, identificar i classificar allò que queda fora de la memòria, allò que està en el territori de l'oblit. Aquest material ha d'estar dipositat en un espai determinat i ha d'estar, sobretot, a disposició, permetent-n'hi l'accés. En definitiva, tal com diu Xavier Antich, «consignant-lo: reunint els signes que defineixen el seu contingut» (2011, p. 27). Des d'aquesta perspectiva, el mal d'arxiu és precisament allò que amenaça aquesta conservació o aquesta accessibilitat, també des de l'arxiu mateix. I és precisament aquest des de l'arxiu mateix del que m'estic ocupant aquí. Perquè, com explicita Derrida més endavant l'arxiu és polític, polític en tant que està relacionat amb el poder, i en tant que

[...] travessa la totalitat del camp i, en veritat, determina completament allò polític com a *res publica*. Cap poder polític sense control de l'arxiu, quan no de la memòria. La democratització efectiva es mesura sempre per aquest criteri essencial: la participació i l'accés a l'arxiu, a la seva constitució i a la seva interpretació. Al contrari, les infraccions de la democràcia es mesuren pel que una obra recent i notable per tants motius anomena *arxius prohibits*. (Antich, p. 27, 2011)

A aquestes paraules caldria afegir que la participació i l'accés a l'arxiu han de ser possibles no des d'una perspectiva estatal —que també—, sinó a través de cada una de les comunitats que vulguin autogestionar el seu arxiu, és a dir, la seva memòria. I gestionar l'arxiu no significa tenir-hi accés —que també—, sinó que vol dir què conservar, com fer-ho i quan, com catalogar-la i com donar-li visibilitat. Tenint en compte aquests preceptes, s'observa que potser el que comença a entrar en crisi

¹⁸ Publicació accessible en línia: <https://img.macba.cat/public/PDFs/guia_arxiu_cat.pdf>.

és la noció d'arxiu tal com l'havia anat definint —lloc d'autoritat amb una normativa establerta—, i, precisament, es fa necessari explorar nocions que tenen més a veure amb els anarxius, amb la crisi de l'arxiu institucional i el model de representativitat que ofereix —la seva relació amb el colonialisme n'és un exemple— o, tal com expliquen Maite Muñoz i Alicia Escobio en l'article «Empacho, obsesión y otros males de archivo»¹⁹ (2018), amb el dret a la memòria i a la legítima voluntat de no ser arxivat, en un context en el qual el valor està precisament en les dades que generem involuntàriament. En aquest sentit, és molt interessant l'última part del text de Derrida, concretament en el *post scriptum*, en què proposa una lectura més enllà de la seva tesi. Allí Derrida explicita una pregunta final, en un text escrit «al borde del Vesubio, muy cerca de Pompeya» (1997, p. 103), i en el qual especula sobre la necessitat del secret com a antiarxiu: «Mas del secreto mismo, por definición, no puede haber archivo». I afegeix: «más allá de toda investigación posible y necesaria, siempre nos preguntaremos lo que Freud (por ejemplo), lo que cualquier *careful concealer*, ha podido querer guardar secreto. Nos preguntaremos lo que ha podido guardar de su derecho incondicional al secreto, ardiendo en deseos de saber, de hacer saber y archivar eso mismo que disimulaba para siempre» (Derrida, 1997, p. 106).

1.2.7 Hal Foster: The archival impulse

El text de Hal Foster «An Archival Impulse», publicat per primera vegada a la revista *October*, la tardor de 2004, apareix sempre com una referència fonamental a l'hora de situar els primers textos teòrics que fan referència a la relació entre art i arxiu. Vist en perspectiva, després de la gran eclosió de producció textual sobre aquesta relació i de la diversificació d'aquesta en múltiples temàtiques, pot semblar superficial, o fins hi tot anecdòtic, però si se situa en el seu context, reconeixem la seva capacitat d'obertura i d'anàlisi en relació amb una sèrie de pràctiques que aparentment estan força allunyades entre si. En l'article l'autor fa una clara referència al títol del text de Craig Owens, publicat també a la revista *October* (1980), «The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism», i a través d'aquest símil apunta un nou paradigma caracteritzat per aquesta «pulsio d'arxiu». Foster centra el seu text a analitzar el treball de tres artistes: Thomas Hirschhorn, Tacita Dean i Sam Durant. A primer cop d'ull pot sorprendre la relació que puguin tenir treballs tan diferents com les grans instal·lacions fetes amb cartrons, paper de plata, cinta adhesiva i fotocòpies de Hirschhorn; les obres formades per gravacions de concerts llegendaris de rock, vestigis d'art natura (*land art*) i manifestos sobre els drets civils de Durant, i els vídeos dedicats a construccions militars obsoletes de Dean. Però Foster ens indica que comparteixen

¹⁹ Disponible en línia a <<https://a-desk.org/magazine/empacho-obsesion-y-otros-necesarios-males-archivo/>>.

«una investigació idiosincràtica de figures, objectes i successos particulars en l'art, la filosofia i la història modernes» (Foster, 2016, p. 103). Tot i advertir que aquest impuls d'arxiu no és nou —ja que durant la preguerra, amb l'eclosió dels mitjans de comunicació, en trobem exemples, com són els fotoarxius d'Aleksandr Ródtxenko o, durant la postguerra, amb l'estètica cartellera de l'Independent Group, podem destacar el treball de Robert Rauschenberg o l'apropiacionisme de Richard Prince—, sí que ens indica que en el context de 2004 va esdevenir una manera de fer que va anar més enllà d'una mera tendència. Una de les característiques d'aquests artistes d'arxiu —com ell els anomena— és que a banda de tenir present la informació, el que fan és fer-la present des d'una perspectiva física. La informació històrica que sovint ha estat perduda o desplaçada en les seves obres apareix físicament. Una altra característica²⁰ és que aquests artistes empenen memòries «desconegudes, recuperades en un acte de coneixement o contramemòria alternatiu» (Foster, 2004, p. 104) per desenvolupar les seves propostes, que sovint prenen forma d'instal·lació. Tenint en compte tots aquests trets, cal preguntar-se quin paper té l'eclosió d'internet en tot aquest context. Segons l'article de Foster, que sembla que en un primer moment expressa la seva disconformitat amb Nicolas Bourriaud i la seva noció de *Postproducció* (2004) —la qual ens indica un canvi en l'estatut de l'obra d'art en l'era digital (seguint els canvis que es van efectuar en l'era de la producció industrial i la del consum de masses)—, la informació apareix com un *ready-made* virtual, a punt per ser processada i reenviada una vegada i una altra, variant-ne el context en forma d'inventaris, mostres..., i amb la voluntat de participació d'altres com a manera de treballar. La seva tesi també fa referència a internet com un proveïdor de nova terminologia en el context artístic, amb termes tals com *plataformes*, *estacions* o la promesa d'*interactivitat* que ofereix internet. Però en oposició a la immaterialitat²¹ en què es proclamava el medi, Foster destaca precisament l'absoluta materialitat de la informació de les propostes d'aquests tres artistes. Això provoca que el processament d'aquestes dades hagi de ser humà, i no tecnològic. Seguint amb la idea de la contramemòria expressada anteriorment, aquests artistes se senten atrets pels projectes frustrats, amagats, intents d'alguna cosa que no ha sortit bé. En paraules de l'autor, aquestes situacions poden esdevenir un punt de partida. En aquest sentit, Foster fins i tot ens indica que, potser, la denominació correcta de la seva pràctica hauria de ser «impuls d'anarxiu» (Foster,

²⁰ Per narrar-la, fa servir com a contraexemple l'obra de Douglas Gordon i la seva utilització d'elements fílmics de la cultura de masses —és cèlebre la seva pel·lícula *24 hour psycho* (1993), en la qual estirava literalment la pel·lícula de Hitchcock *Psycho*, perquè passes d'1 hora i 10 minuts a 24 hores.

²¹ El mite d'immaterialitat amb què es caracteritzava internet al tombant del segle passat ha estat àmpliament qüestionat des de múltiples perspectives. Des de les pràctiques artístiques, per posar-ne només alguns exemples, podem veure *Series of folded Tv plasma screens* (2020), de Julia Varela; *Internet tour*, de Mario Santamaría (2018), o el viatge al voltant dels servidors d'Amazon (2016), de l'escriptora i artista Ingrid Burrington. Per a més informació, podeu consultar: <<https://juliavarela.com/series-of-folded-tv-plasma-screens>>, <<https://internetour.com/>> i <<http://lifewinning.com/>>.

2004, p. 105). Per tancar la caracterització de les pràctiques vinculades a aquesta pulsio d'arxiu, l'autor parla de com els artistes construeixen a través del material d'arxiu i de les dades mitjançant diferents recursos: citació, juxtaposició, acumulació de dades de manera subjectiva, vinculació entre allò que és públic —material a l'abast de tothom— i allò que és privat —com es relacionen entre si aquestes dades—, entre d'altres. Dean parla del seu mètode com a «col·lecció», Durant fa referència al seu com a «combinació» i Hirshhorn anomena el seu «ramificació». En els tres casos hi ha la voluntat de «connectar» elements dispers. Foster, abans de caracteritzar cada una d'aquestes pràctiques, assenyala: «Potser tots els arxius sorgeixen d'aquesta manera, a través de mutacions de connexió i desconnexió, un procés que aquest art també ajuda a revelar» (Foster, 2004, p. 106).

Posteriorment, explica de quina manera específica relaciona cada una de les tres propostes amb l'arxiu. Amb la definició «L'arxiu com a cubell de la brossa capitalista», fa referència a Hirshhorn (figura 25) i les seves escultures, homenatges i quioscos que recuperen pràctiques radicals vinculades a l'art, la literatura i la filosofia, a través de combinar diferents mitjans dins i fora del museu.



FIGURA 25. Thomas Hirshhorn, *Caveman*, 2002. D.Daskalopoulos Collection Guggenheim, Bilbao. Fusta, cartró, cinta d'embalar, paper d'alumini, llibres, pòsters, vídeos, maniquins, llaunes, lleixes, pintura en aerosol i aplics de llum fluorescent, mides variables.

La proposta de Dean, Foster la descriu per la seva visió futurista fallida, degut a les instal·lacions en les quals combina fotografies, pissarres amb dibuixos, peces sonores i vídeos que mostren mons que ja no existeixen, llocs i persones abandonats i marginats. Cada cas d'estudi porta Dean a un procés d'investigació en el qual apareixen casualitats que es mesclen formant un tot narratiu obert i ple de coincidències. Un

exemple d'aquesta metodologia el trobem en *Girl Stowaway* (1994), que ella mateixa descriu amb aquestes paraules (p.112, Foster, 2004):

Tenía un principio y un final, y existe como un paso del tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue dicha línea narrativa. Comenzó en el momento en el que encontré la fotografía pero ha serpenteado desde entonces, a través de una investigación sin reglas y sin ningún destino obvio. Se ha convertido en un pasaje en la historia a lo largo de la línea que divide la realidad de la ficción y es más como un viaje a través de un submundo de intervención casual y de encuentro épico que cualquier otro lugar que reconozca. Mi historia es sobre la coincidencia y sobre lo que está invitado y lo que no.

Pas del temps documentat, objecte trobat, investigació sense normes i sense destinació òbvia, realitat *versus* ficció, trobades èpiques i coincidències. Tots aquests conceptes són de gran ajuda a l'hora d'encerclar allò que Foster anomena *art d'arxiu*. Si relacionem la seva proposta amb el treball de Hirshhorn, tot i tenir clar que presenten una natura molt diferenciada, podem començar a detectar-hi una sèrie de caràcters comuns: hi ha una investigació per cercar material preexistent, una capacitat de generar tot un seguit de noves connexions i una materialització adequada a la proposta per tal de comunicar històries complexes. Per posar-ne un exemple, una d'aquestes històries és la que es narra en l'obra *Bubble House* (1999), de Tacita Dean. Encara que potser no sigui aquest l'espai més adient per explicitar el projecte sencer de Dean —sovint són investigacions llargues en el temps i complexes pel que fa als resultats i a les materialitzacions—, m'interessa parlar d'aquest treball, que fa referència a una casa que pren forma de bombolla, i actualitzar-ne el sentit.

L'artista, mentre estava investigant el destí misteriós d'un naufragi a les costes de les illes Caiman —naufragi que tenia com a protagonista un home de negocis arruïnat i en deliri que va fer veure que faria la volta al món en catamarà i en solitari—, va trobar una casa abandonada (figura 26). La construcció, com si fos la parella perfecta del catamarà abandonat (figura 27), es tractava d'un element futurista en ruïnes. Segons Dean, era la «visión de una casa perfecta para resistir huracanes, en forma de huevo y resistente al viento, extravagante y atrevida, con las ventanas en cinescope que dan al mar» (p.115, Foster, 2004). Aquesta casa representava un document d'una altra època que no funcionava en el present.

Irònicament, aquesta gran capacitat evocativa que té la ruïna del futur, que tergiversa els temps i que anuncia un passat obert, un intent fracassat encara per resignificar, ara està oferta a Airbnb. Aquest espai entre l'arxiu i la història ha esdevingut oferta turística. La indústria global resignifica aquestes ruïnes, transformant la seva presentació, ja que l'arxiu digital modifica la informació que les descriu.



FIGURA 26. Tacita Dean, *Bubble House (beach)*, 1999, Marian Goodman Gallery, Nova York. Fotografia en color, 99 × 147,5 cm.



FIGURA 27. Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 1998, Steidl / Book Works, Göttingen. Pàgina de llibre.

Aquest fet permet una catalogació nova, una transformació que ocorre, per exemple, quan entenem aquest text traduït de manera automàtica per la pàgina mateixa i que apareix en un comentari d'un usuari de la plataforma Airbnb anomenat Shianne (2021) (figura 28). Aquesta seria una nova descripció col·lectiva d'aquesta ruïna, ja no del futur, sinó del present:²²

Our stay at the Bubble House was a memorable one! Jonathan set up us with a rental car that was ready for us at the airport. Great location on the beach minutes away from great climbing, private, and the apartment itself was nicely furnished and comfortable. The bed was comfy, and it was great to be able to do laundry. Check-in/out is super easy and convenient. If you're staying for more than a couple days (we stayed for 2 weeks) and plan on cooking, the kitchen is a little lacking, but I'm sure Jonathan would have been happy to lend us more pots/pans/utensils had we

²² Per a més informació i consulta de disponibilitat, preus i documentació de l'interior, podeu consultar l'enllaç següent: <https://www.airbnb.mx/rooms/30966665?source_impression_id=p3_1658244532_TO4Y2JuvqQHnp4bY> (consulta: 19/7/2022).

En data 28/10/2023 ja no hi ha la oferta a la web d'Airbnb. De totes maneres, es pot trobar la informació en aquest enllaç: <<https://www.vrbo.com/7295379ha>> (consulta: 28/10/2023).

asked. Our upstairs neighbor was a little loud and an early riser, but overall it was a great stay. We were sad to leave! Highly recommended. We'll stay here again if we make it back to the Brac!



FIGURA 28. «Bubble house». Font: Airbnb, <https://www.airbnb.mx/rooms/30966665/photos/1094070576?source_impression_id=p3_1658244532_TO4Y2JuvcQHNp4bY> (consulta: 20/07/2022). (consulta: 20/07/2022). En data de 6 de desembre de 2023 ja no hi ha l'anunci a la plataforma Airbnb, però es pot trobar aquí: <<https://www.vrbo.com/7295379ha>> (consulta: 06/12/2023).

Tornant al text de Foster, l'autor analitza el treball de Durant caracteritzant-lo com a «llenyer parcialment enterrat» (Foster, 2004, p. 106) (figura 29). A diferència de Dean i la seva meticulositat a l'hora de triar les fonts, Durant es mostra totalment eclèctic. Tot i compartir la variabilitat de suports —dibuixos, fotografies, collages, fotocòpies, vídeos, so i, en definitiva, tot el que li interessi—, Durant els treballa des de la teatralitat i l'entropia. En la seva pràctica, l'arxiu apareix com un marc temporal definit, com una *episteme* discursiva que el relaciona amb la metodologia exhaustiva de Foucault. A través de l'anàlisi d'uns contextos concrets tals com el disseny en la dècada dels quaranta (per exemple, les propostes de Charles y Ray Eames) o l'art postmodern entre 1960 i 1970 (per exemple, les obres realitzades per Robert Smithson), i sent conscient que no pertany a aquest període, l'autor indaga forats històrics que podrien ser nous començaments del nostre present. En relació amb Dean, es tracta de no entendre el passat com allò tancat que ens ha portat necessàriament fins al nostre temps —precisament el que Foucault criticava de la biblioteca—, sinó tot al contrari; es tracta d'entendre'l amb la potencialitat oberta per trobar-hi aquests buits que poden esdevenir nous inicis. En aquest sentit, l'arxiu i els seus materials no representen allò canònic, sinó més aviat tot al contrari. El material d'arxiu és mostrat com quelcom «actiu, inclús inestable, obert a tornades eruptives i col·lapses entròpics, a reembalatges estilístics i revisions crucials» (Foster, 2004, p. 118). Un exemple d'aquest material d'arxiu inestable es troba en el fet de barrejar diferents elements, com poden ser gravacions de Woodstock, documentació que fa referència a la matança de la Guardia Nacional de quatre estudiants i l'obra de Robert Smithson *Llenyer parcialment enterrat*

(1970). A aquesta entropia hi arriba precisament a través de Smithson i el seu cèlebre «A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», publicat en la revista *Artforum* l'any 1967, i el qual resignificava elements preestablerts (canonades, rampes, ponts, etc.) provinents del context industrial.



FIGURA 29. Sam Durant, *Partially Buried 1960s/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)*, 1998, Los Angeles. Terra, mirall, sistema de so, mides variables.

Finalment, Foster ens indica que aquest art d'arxiu i la seva voluntat de connectar allò inconnectable busquen més aviat realitzar connexions que no siguin permanents, sense una voluntat totalitzadora: «explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente» (Foster, 2004, p. 121). Aquesta voluntat es distingeix de l'arxiu anòmic de Buchloh descrit a través de l'obra de Richter: no projecta una falta de lògica o afectivitat. La fragmentació dels elements del passat serveixen per treballar-hi i proposar nous ordres d'associació efectiva, encara que aquests siguin personals i parcials. Des d'aquesta perspectiva es poden titllar aquestes pràctiques de tendencioses o fins i tot d'absurdes. I de fet, poden ser-ho. Foster acaba parlant de la dimensió paranoica de l'arxiu. Cal dir que, ja per a Freud, «paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo» (Foster, 2004, p. 122). Aquesta dimensió paranoica pot ser l'altra cara de la dimensió utòpica, és a dir, buscar significats oberts d'elements del passat per realitzar-ne una refundació imaginant noves maneres d'organització i de relació, i potser aquí és on rau el valor d'aquestes pràctiques.

Fins aquí he presentat una breu genealogia de la relació entre art i arxiu. Per traçar-la, he accedit a diverses aportacions teòriques «ineludibles», a través de veus multireferenciades dins el corpus teòric de l'àmbit a investigar. No hi ha més remei que evidenciar el caràcter esbiaixat d'aquesta genealogia, però en aquests casos la condició parcial és ineludible, i més quan aquest camí ample i compartit està basat en

el consens i la confiança en determinats investigadors que han treballat en el bastíssim àmbit que comprèn aquesta relació. Com un riu on porten tots els afluents, les idees d'aquests autors desemboquen en un gran cabal, sempre igual i sempre diferent, i el procés d'aquesta genealogia ha permès visitar-los, i oferir-nos noves perspectives. No es pot negar la importància d'aquestes veus, i resulta del tot imprescindible aquesta revisió. Ara toca remuntar el riu i ser cada cop més específics, més sensibles a les particularitats de cada terreny i a les diferents velocitats que ofereixen.

Tenint en compte que he començat aquesta part posant de manifest la diferència clau entre col·lecció i arxiu des d'una perspectiva àmplia, per finalitzar-la és important seguir amb aquesta diferenciació, però atansant-la més, tant en l'espai com en el context. En aquest sentit, cito un article del exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Manuel Borja-Villel, «Museos del sur» (2008), publicat en el diari *El País*, que coincideix amb el final del seu primer any com a director del MNCARS i en el qual precisament proposa la idea de l'arxiu com a possible solució a l'aporia plantejada des de la institucionalització i la transformació en cànon d'allò que el museu adquireix en la seva col·lecció. En paraules seves:

[...] ¿Cómo crear una memoria desde la oralidad? Teniendo en cuenta que coleccionar objetos significa a menudo transformarlos en mercancía, ¿cómo exponemos eventos sin que estos sean fetichizados? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. (Borja-Villel, 2008)

Ja no es tracta de pensar la diferència entre col·lecció i arxiu, sinó d'entendre'n una amb característiques de l'altre. Està clar que Borja-Villel aquí no està parlant d'una col·lecció qualsevol, sinó de la col·lecció d'obres d'art del principal museu de l'Estat espanyol. Pensar la col·lecció en clau d'arxiu passa, en primer lloc —com s'ha vist en aquest apartat—, per desjerarquitzar els elements que conté, però, a més, si es té en compte el que planteja Derrida, per pensar l'arxiu no només com un lloc, sinó també com una norma que permet l'hermenèutica dels elements que conté.

[...] el archivo las «desaturiza», ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etcétera.

La correspondencia que se genera entre el hecho artístico y el archivo produce desplazamientos, derivas, narraciones alternativas y contra-modelos. [...] El archivo es un *topos* —un lugar— y un *nomos* —una norma—, ya que tiene el poder de interpretar los elementos archivados que dice esa ley, la recuerdan y llaman a su cumplimiento. (Borja-Villel, 2008)

Abans de tancar l'apartat, és important subratllar que aquest interès entorn de la idea d'arxiu es fa palès també en el moment en què una institució com el MNCARS convida l'historiador de l'art i filòsof George Didi-Huberman a desenvolupar el projecte *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (2010).

A través del seu treball teòric, George Didi-Huberman ha esdevingut un autor molt rellevant vinculat a la genealogia que he esmentat en aquest apartat. Influenciat tant per Walter Benjamin i el *Llibre dels Passatges* com per Aby Warburg i el projecte *Atlas Mnemosyne*, l'autor recull tota aquesta genealogia de pensament al voltant del fragment, el coneixement pel muntatge i el dinamisme del significat de les imatges actualitzant-lo i portant-lo més enllà. De tota la seva basta, complexa i rellevant producció hi ha dos projectes que ens interpel·len especialment: el primer és un petit text traduït per Juanjo Lahuerta per l'editorial barcelonina Sd'edicions, *La imagen mariposa* (2007); el segon és el projecte que va desenvolupar al MNCARS, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* (2010) (figura 30).



FIGURA 30. Georges Didi-Huberman, vista de l'exposició on s'observa la figura mitològica de l'atles, juntament amb els panells d'Aby Warburg, 2010, MNCARS. Fotografia.

Aquest projecte en forma d'exposició, llibre i programa públic d'activitats té una relació directa amb la posició que desenvolupada aquí, ja que, partint de l'historiador Aby Warburg, el que vol mostrar és un treball en procés, una manera de produir pensament en què els documents estan en potència i esdevenen una eina susceptible de ser reconfigurada i resignificada per establir noves relacions. En aquest sentit, és interessant el posicionament que es troba en la descripció del catàleg,²³ que situa els documents al mateix nivell que les obres com a objectes significatius:

En esta exposición no se exhiben las bellas acuarelas de Paul Klee, sino su modesto herbario y las ideas gráficas o teóricas que brotaron de él, ni los cubos minimalistas de Sol LeWitt, sino sus montajes fotográficos en las paredes de Nueva York. Antes que las obras, como resultado del trabajo, se muestran los espacios operativos, las superficies

²³ Disponible en línia a <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-cuevas>> (consulta: 15/08/2023).

de realización del trabajo mismo y constituye una nueva forma de contar la historia de las artes visuales alejada de los esquemas históricos y estilísticos del academicismo. (Didi-Hubermann, 2010)

És precisament aquesta nova forma d'explicar la història —i de construir-la— el que ens interessa i on l'arxiu té un paper clau. De fet, aquest projecte de Didi-Huberman entronca amb el nostre camp d'interès des del moment que pren com a punt de partida Warburg i l'*Atlas Mnemosyne*, com a màquina de generar pensament i que permet una nova manera d'entendre les imatges i d'establir relacions entre elles. A través del fragment, de la imatge heterogènia i del procés d'edició —vinculat estretament al desenvolupament tècnic i a la possibilitat de tenir reproduccions de les obres—, Warburg va desenvolupar una metodologia en paral·lel amb altres propostes, com per exemple el collage de Kurt Schwitters, les fotografies metòdiques i serials d'August Sander o els textos fragmentats de Walter Benjamin. Tenint en compte aquestes produccions i la seva cronologia, hi trobem un vincle clar amb el període d'entre guerres (1918-1939), moment en què socialment tot estava fet miques. Una necessitat d'imaginar altres maneres d'organitzar el sentit a través dels fragments era latent en aquell moment.

Algunes de les característiques que possibilitaven aquesta nova manera d'entendre el món van ser el desplegament tècnic, la proliferació d'imatges, el desenvolupament dels mitjans de transport fent molt més curts els temps entre un espai i un altre i la popularització de l'enllumenat elèctric, que difuminava la diferència entre el dia i la nit, entre d'altres. Tota una sèrie de factors que han anat a més, augmentant en alguns casos de manera dramàtica, fent que tingués accés a una quantitat d'informació quasi il·limitada, que ha provocat, curiosament, una disminució de la nostra capacitat d'atenció. Més enllà de qualsevol escola, academicisme o nostàlgia, és des d'aquesta perspectiva que és interessant la posició del pensament de Didi-Huberman i la seva proposta a l'hora de generar pensament i sentit dins del nostre context actual, i bàsica per a aquest estudi.

Un dels reptes clau del projecte *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (2010) és la manera com l'autor estableix relacions amb l'arxiu i/o el conjunt de documents que formen part del procés de treball dels artistes. Tal com explica Didi-Huberman en el vídeo de la presentació de l'exposició, de fet, gairebé no es veu res quan s'exposa un arxiu; és pràcticament invisible, perquè el més rellevant són els processos de treball que posa en joc. L'arxiu ha d'estar en moviment per tal de copsar-ne el funcionament, i és, en aquest sentit, que llegim en la presentació de l'exposició el següent:²⁴ «Antes

²⁴ Presentació disponible en línia a <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf> (consulta: 16/08/2023).

que las pinturas (como resultado de trabajo) hemos preferido, esta vez, las mesas (como espacios operativos, superficies de juego o realización del trabajo mismo)». Aquest èmfasi en el dinamisme de l'arxiu serà clau a l'hora de plantejar la part pràctica d'aquesta tesi.

Per a Didi-Huberman les imatges no són estàtiques o unívokes, sempre es presenten en funcionament i en relació les unes amb les altres. A aquest tema, hi dedica el petit assaig *La imagen mariposa* (2013). Tal com explica el mateix Didi-Huberman en l'entrevista amb Pedro G. Romero (2007, p. 19):

Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.

Aquesta descripció de la imatge és rellevant aquí en tant que es pot associar també als documents i a la seva capacitat relacional. Didi-Huberman crea aquesta metàfora de manera molt precisa, ja que, en primer lloc, la papallona és un dels animals per antonomàsia a l'hora de començar a construir una col·lecció. Això probablement respongui al fet que n'hi ha molta varietat i, també, que són relativament fàcils de capturar. Una de les característiques principals de les papallones és el seu caràcter visual. Tot i que pot semblar que aquest està definit per la multiplicitat de colors i formes que poden oferir les seves ales, precisament és el moviment i, concretament, el tipus específic de moviment, el que atrapa la vista. Són plenament visibles durant un segon, i després pampalluguegen al voltant nostre sense por. La pregunta que potser s'esdevé d'aquesta caracterització és: com s'ha de treballar amb documents que no paren de moure's? Com podem generar un coneixement que no necessiti «matar» les imatges? Com es pot estructurar un sentit rellevant de manera no permanent? Algunes temptatives en aquesta direcció és cristal·litzen temporalment en aquests desplaçaments, derives, narracions alternatives i contramodels que exploraré en l'apartat següent.

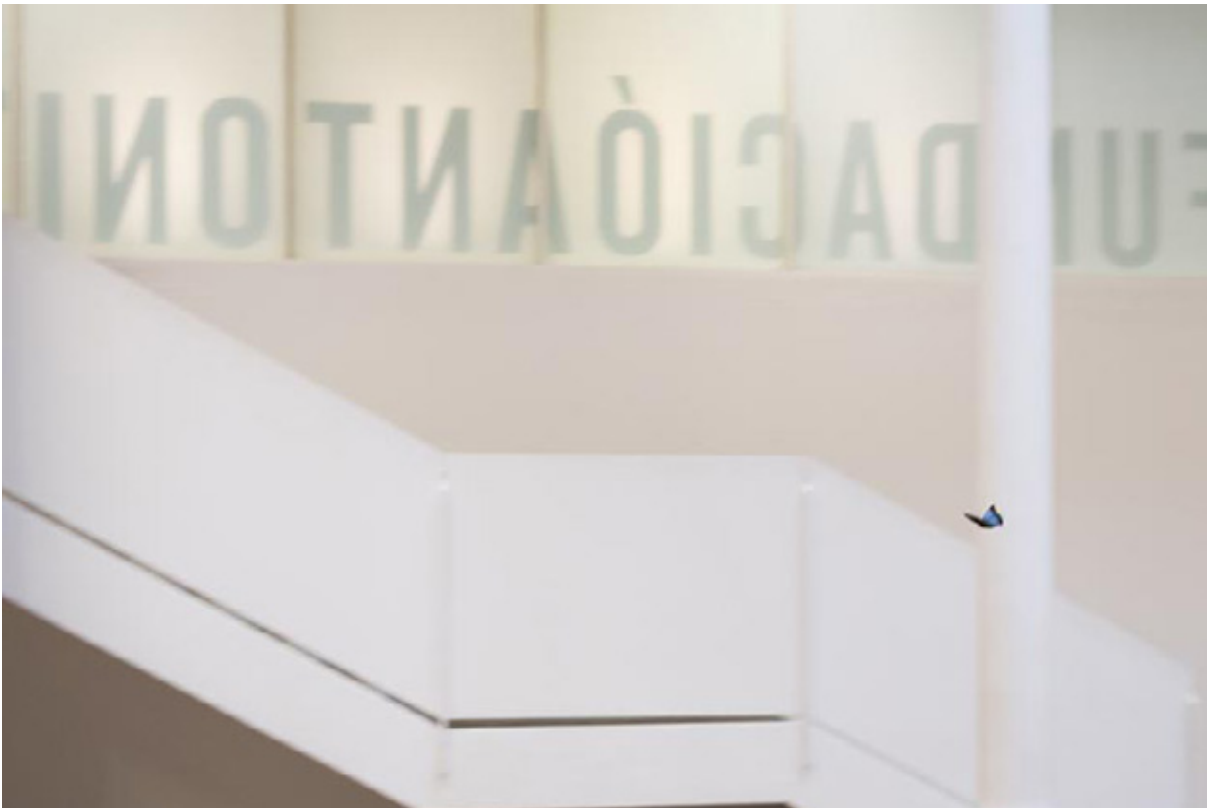


FIGURA 31. Daniel Steegman Manzané, vista de la papallona nascuda a les sales d'exposicions de la Fundació Antoni Tàpies amb motiu de l'exposició «- '— -' - », 2018.

1.3 L'arxiu com a mediador

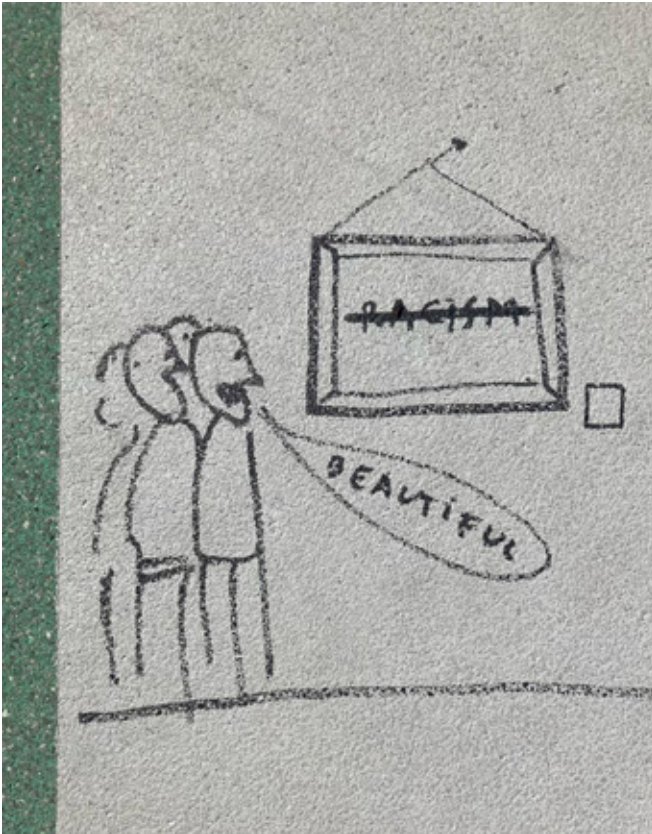


FIGURA 32. Dan Perjovschi, *Sense títol*, 2022, Documenta de Kassel. Dibuix sobre paret.

Després d'acostar-me a la fonamentació de la ciència arxivística i elaborar una genealogia dels textos més representatius al voltant de la relació entre art i arxiu, en aquesta part qüestionaré l'arxiu des d'una perspectiva més específica: què es pot aprendre de l'arxiu en si mateix com a tecnologia de poder? És l'arxiu una tecnologia o alguna cosa més? Com es pot redefinir i/o actualitzar el terme avui? De moment, sembla que l'arxiu ha estat una eina amb la qual organitzar el món, i des de la pràctica artística s'ha utilitzat per caracteritzar el que s'anomena *art d'arxiu*. La majoria d'aquestes pràctiques, però, han evitat acostar-se a l'arxiu en si mateix com un espai específic, amb una genealogia, unes normes, unes metodologies i una teoria que fan que l'arxiu ja sigui una manera característica de mirar, que tingui un significat en si mateix. En aquest apartat aportaré exemples a la contra, m'acostaré a l'arxiu per fer-li preguntes, per desvetllar-ne la capa d'invisibilitat i veure com opera en diferents contextos.

Una de les especificitats de la perspectiva des d'on he mirat fins ara aquesta investigació ha estat la localització teòrica dins d'un àmbit —l'arxivística— que tradicionalment s'ha caracteritzat per una voluntat pràctica i/o tècnica. Almenys així és com s'ha dibuixat tòpicament el paper de l'arxiver. Aquesta figura és aquí per «solucionar problemes», per pensar la «manera més efectiva» de posar els documents a l'abast del futur

usuari. Podríem dir que es tracta d'un simple mediador invisible, però, com sabem, ja fa temps que el mediador no és innocent. El medi afecta el missatge. Això què vol dir? Que els arxiviers no volen solucionar tècnicament els problemes entorn de la gestió de la documentació? No es tracta d'això. Tenen molta feina i molta tècnica, però no és aquest punt el que m'interessa en aquesta recerca, sinó el següent:

1_Com es justifica l'arxivística com a ciència —i la seva necessitat de fonamentació—, ja que està relacionada amb com s'ha anat autodefinint l'arxiu i, en definitiva, amb com es genera el coneixement vinculat a la memòria.

2_Quins són els pressupòsits teòrics i pràctics d'aquesta disciplina per veure exactament des d'on s'està treballant i fer explícit que aquesta mediació no és transparent —de fet, no pot ser-ho—, i, en aquest sentit, dilucidar on rau aquesta opacitat i quina forma té per esbossar-ne una descripció avui.

Un cop revisat el corpus teòric exposat en l'apartat anterior, és rellevant entendre que l'arxivística es planteja aportar universalitat en un context de complexitat extrema. La varietat de documents, així com els contextos en els quals es produeixen, fa molt difícil establir uns criteris comuns. Ens trobem amb l'aporia que la finalitat dels arxius és «emmagatzemar informació i fer-la recuperable per al seu ús» (Arad, 1982, p. 183); aquest enunciat extremament senzill apel·la, com a mínim, a la complexitat de l'espai —d'emmagatzematge— i al temps —el futur on algú vulgui recuperar el document. Pel que fa a la planificació de l'espai, són molts els interrogants que sorgeixen, que fan referència, d'una banda, a la conservació, però també a l'accessibilitat —física i virtual— i a la qualitat d'aquesta. L'amfitrionatge dels arxius és clau. Respecte de la gestió de la temporalitat, el tema també és complex. Tenint en compte que la capacitat hermenèutica dels documents no pot ser previsible ni acotada —no podem tenir coneixement de a qui li interessarà què en un futur—, és impossible saber si un document serà consultat o no ni per quin motiu. La labor de l'arxiu esdevé gairebé sempre ingrata: molta feina per a, aparentment, pocs resultats. És molt possible, de fet, que ningú mai més consulti un document perfectament conservat i catalogat, document que, d'altra banda, ocupa un espai físic i logístic. I és que, com s'està veient, l'arxiu és una fàbrica d'apories constant. Sempre està en un espai entre, en un espai de possibilitat necessària i alhora remota. D'una banda, s'ha de guardar, conservar, que no hi hagi elements externs que el destrueixin; de l'altra, ha de ser visible, s'ha de tenir a mà en cas que el necessitem, i també és responsabilitat de l'arxiu fer-lo visible, apropar-lo al públic. Guardar i ensenyar, protegir i difondre són tasques de l'arxiu, necessàries i contradictòries. Perquè, de fet, per què conserves si no ensenyes?

Amb la voluntat d'interrogar l'arxiu i veure'n tot el potencial com a eina pràctica de pensament, en aquest apartat explicitaré un conjunt de casos d'estudi que serviran per acostar-se a la noció d'arxiu que m'interessa. Quant al nombre d'exemples susceptibles de ser presentats, cal dir, per ser honestos, que són infinits. Quan t'hi acostes, veus que la definició canònica d'*arxiu* fa aigües per tot arreu. Perquè, encara que hi hagi un programa molt ben establert de funcionament, unes normatives internacionals en les quals tot encaixa perfectament, quan t'hi apropes comproves que la casuística sempre guanya. En aquest sentit, per tal de ser al màxim d'específics possible, he intentat seleccionar casos propers respecte als quals he estat en contacte directament o que conec de primera mà. No vull que s'entenguin com a contraexemples del funcionament de l'arxiu canònic, sinó com a casos particulars en què es fa evident la capacitat d'aquest a l'hora de plantejar preguntes que el superen.

Per començar, una definició adequada per acotar la noció d'arxiu a la qual em refereixo la trobem en un espai *entre*, l'arxiu com una entitat que se situa entre la biblioteca i la sala d'exposicions. Respecte a la biblioteca, entenem que es tracta d'un lloc on hi ha material ordenat amb un criteri compartible, és a dir, la norma a l'hora de col·locar els ítems en l'espai respon a una sèrie de criteris compartits als quals tenim accés i que podem continuar. També sabem on cercar allò que estem buscant. Aquesta normativa acostuma a ser al més internacional possible, és a dir, com més gent la conegui i la utilitzi, millor, ja sigui la normativa CDU, aquella que cataloga per mides o qualsevol altra. La norma és compartida. A més, cada un dels ítems forma part d'una base de dades. És a dir, de cada un dels ítems s'ha extret una sèrie de característiques que s'han pogut introduir en un altre espai on hi ha altres dades. Aquestes es relacionen entre si per un sistema de catalogació igualment comú. L'arxiu i la biblioteca comparteixen aquest espai. Ara bé, una diferència clau entre l'arxiu i la biblioteca és que a la segona les coses es poden tocar i a l'arxiu, en principi, no —o no d'una manera tan directa. Aquest fet acostuma a ser així perquè el material de la biblioteca es considera generalment reposable. És a dir, el seu valor permet aconseguir-ne un altre exemplar en cas que sigui necessari. En canvi, a l'arxiu això no és possible, ja que, dels documents, acostuma a haver-n'hi poques còpies o de vegades només n'hi ha còpies úniques. Aquest fet exigeix unes condicions de seguretat i de conservació que fan que l'arxiu comparteixi una doble condició amb les obres d'art: tant en el moment en què ambdues estan a la reserva o emmagatzemades com quan estan exposades, exigeixen uns condicionants específics de seguretat i de conservació que no permeten que siguin manipulades amb tota la llibertat per l'usuari. Aquesta definició serveix per acostar-se a l'arxiu i per començar a entendre que aquest escapa a les definicions constantment, i que és en aquest aspecte, precisament, on rau tot el seu potencial.

1.3.1 Documenta, calclacita, internet tour i the late state

Aquest any s'ha celebrat la Documenta de Kassel. A la seu del museu Fridericianum trobem una exposició a partir de l'arxiu The Black Archives (figura 25). Tal com indica el web de la Documenta, The Black Archives és un arxiu històric format per una col·lecció de llibres, documents i artefactes que són el llegat d'escriptors, científics i activistes negres holandesos. La col·lecció testimonia la història dels moviments d'emancipació negra als Països Baixos. Actualment, l'arxiu consta de més de deu mil llibres històrics, documents, fotografies, material audiovisual i artefactes sobre la història de persones d'ascendència surinamesa o africana. D'aquesta manera, la literatura negra, el coneixement i la informació es fan accessibles per a l'estudi i la investigació. A partir d'aquestes col·leccions, els membres del col·lectiu i un ecosistema més ampli que aquest desenvolupen exposicions, programes públics i altres activitats educatives per compartir històries ocultes i oblidades. Es tracta, doncs, d'un conjunt de documents específics que responen a un context polític molt determinat. En aquest cas, es fa molt evident la relació constitutiva de l'arxiu amb el poder, l'arxiu com una tecnologia que conserva, cataloga i difon informació que està oculta i oblidada. Un dels poders de l'arxiu és que l'acumulació i la cura de materials determinats fan que tot el conjunt tingui més valor que la suma de les seves individualitats. A través d'aquesta suma de documents s'alimenta la consciència política empoderada, ja que s'evidencia la necessitat i importància del tema que tracta. Que l'arxiu és un constructor de poder ja ho sabia —paradoxalment, en aquest cas— Felip II quan va encarregar la fundació de l'arxiu de Simancas al segle XVI, el qual tenia com una de les seves funcions principals reunir informació per tal de legitimar el seu poder com a rei en tots els territoris arreu del planeta que estaven sota el seu domini. Fins aquí, doncs, s'entén que l'arxiu The Black Archives es comporta tal com ha estat caracteritzat des d'una perspectiva clàssica. Però, a part de la temàtica i la funció polititzadora que pot tenir, ens interessa destacar una característica que demostra que en la seva performativització aquest ha anat una mica més enllà. Si dins de la fase d'adquisició, conservació i catalogació no deixa de funcionar com un arxiu estàndard, és en la fase de comunicació on hi ha una emancipació respecte de les normes arxivístiques —escrites i no escrites— canòniques. Concretament, es tracta de la proposta *Facing Blackness*, iniciada el 2022: un conjunt de documentació que trobem presentada a la Documenta, en què apareix certa informació tapada (figura 34). No és que no hi sigui o que s'ometi informació, sinó que el que veiem precisament és que aquesta ha estat tapada. El que mostra aquest arxiu és l'ocultament que s'ha fet, és a dir, la descoberta d'un material d'arxiu, però alhora la impossibilitat de veure'n una part de manera deliberada.

Aquest gest singular respon a la pregunta: com podem mostrar una realitat ofensiva sense caure en l'aporia d'estar-ne perpetuant la imatge i, en aquest cas, difondre la ideologia que hi havia darrere seu?

La rellevància d'aquest cas està en l'autonomia de l'arxiu i, més concretament, en la de l'arxiver. Per elaborar la proposta de visibilització del material que pertany a l'arxiu, l'arxiver s'ha de posicionar i prendre una actitud activa. Primer de tot, ha de ser conscient del seu immens poder a l'hora de conservar, catalogar i mostrar informació. Què, com, qui, per a qui i des d'on mostrar aquesta informació són decisions a prendre. I aquestes decisions, més el conjunt del cos documental, donaran com a resultat el missatge concret. Tenint en compte que l'arxiu es pensa i pretén ser neutre i invisible, l'arxiver sempre intentarà mostrar el document sense que es noti la seva mà. De fet, estem entrenats a fer invisible la presència de l'arxiu, tot i que sempre hi és. No hi ha una condició transcendent des de la qual no mullar-nos; la neutralitat és una posició més en un context de gestió de memòria col·lectiva. La posició exterior, avui, ja no és possible. L'arxiu i tot el que en forma part és finit, pren decisions contínuament, i no es pot tenir un control de tot en un context inabastable. Conscient del seu poder —i a causa d'aquest—, ha de prendre decisions irremeiablement polítiques. I aquí, des de la consciència del que es vol explicar i amb la convicció que les coses es poden narrar de moltes maneres, sense ser la definitiva ni permanent, tampoc necessària, sinó que responen a un context socioeconòmic i polític determinat, l'arxiu supera la falsa neutralitat i decideix mostrar —en aquest cas, no mostrar— les representacions caricaturesques de persones negres. No opta per no mostrar el document i invisibilitzar el problema, sinó per mostrar-lo en la seva totalitat, però tapant la part de la caricatura. Amb aquest gest, el que fa és subratllar la història que hi ha al darrere, posant-hi encara més èmfasi mentre evita reproduir estereotips. És a dir, comprèn quina documentació té a les mans, la situa en el context adequat, coneix bé quin efecte pot tenir-ne la difusió, pensa creativament què es podria fer per poder mostrar-la —contrarestant els efectes indesitjats— i, finalment, la mostra. I aquesta manera d'ensenyar la documentació no anul·la totes les altres, no altera el document ni tampoc el fetitxitzo, sinó tot al contrari: l'actualitza i el mostra amb tota la cura i el coneixement possibles. És aquí on, tal com comenta Jorge Blasco en el seu llibre *Archivar* (2017), «el archivo no es, ocurre» (p. 10).

Aquest exemple ens situa en un àmbit molt concret que sobretot es caracteritza per la capacitat d'agència de l'arxiu. Tal com he estat exposant, aquesta capacitat s'ha vist minvada des de diferents perspectives. Ja en el nucli de la seva fonamentació, l'arxiu se situa en un espai on s'ha de reivindicar com a ciència, atès que la seva autonomia és posada en dubte des del moment que l'arxivística és tractada com una ciència auxiliar. Aquesta posició primigènica pot generar un sentiment d'inferioritat, una raó de ser d'haver de servir els altres, un coneixement caracteritzat per ser medi i no fi en si mateix. Però és precisament aquí on rau la seva força, en aquest caràcter d'aparent subordinació, en aquest estadi de servitud, que no és estèril i que fa pensar en la descripció que fa Jakob von Gunten, protagonista de la novel·la homònima de Robert Walser (1909):



FIGURA 33. The Black Archives, *Facing Blackness*, 2022, Documenta de Kassel. Documents i materials de conservació. Cortesia de Joana Hurtado.



FIGURA 34. The Black Archives, *Facing Blackness*, 2022, Documenta de Kassel. Documents i materials de conservació. Cortesia de Joana Hurtado.

Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamita, jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada. La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito. Éxitos interiores, eso sí. (Walser, 2014, p. 9)

L'agència de l'arxiu, en aquest sentit, es pot esdevenir des de múltiples perspectives. L'exemple anterior el situo en la part de difusió de l'arxiu, en la part de l'arxiu que té a veure amb l'acció de mostrar-se, de fer visible el contingut que custodia. Però també hi ha altres exemples d'agència que responen a altres contextos i processos, per exemple, a la condició material de l'arxiu. Un cas curiós i que podria ser rellevant en aquest sentit és el descobriment de la calclacita, un nou mineral que només existeix a les vitrines del Museu d'Història Natural de Brussel·les. Aquest fet està vinculat a tot el sistema de conservació de l'arxiu —el procés d'intentar que algun element es mantingui inalterable amb la voluntat que duri per sempre. En relació amb aquest fet, hi ha l'article «Los humanos han creado ya 208 nuevos minerales», del diari *El País* (2 de març de 2017), que detalla que hi ha un nou mineral que només existeix dins els calaixos del museu (figura 35). És a dir, el calaix mateix, que és el que garanteix la inalterabilitat d'allò que conté, ha acabat creant un element totalment nou. Pot semblar que aquí no es tracta de la capacitat d'agència, o que aquesta és relativa, ja que al final «ningú» ha pres la decisió de crear aquest nou mineral, però, de fet, si tenim en compte precisament una de les característiques clau de l'arxiu —que relacionem irremeiablement amb el pas del temps i situem en una esfera immanent i antitranscendental—, aquesta és la seva condició material; condició material que permet interaccions, que intercanvia molècules i que reacciona a un determinat ambient. Quan entrem en profunditat en el context de la conservació, sabem que sempre hi ha moviment i que, de fet, no és possible aïllar de tal manera un element que el temps no passi. Normalment, es tracta d'alentir el procés de putrefacció —transformació, al cap i a la fi— tant com es pugui. Però en el cas que ens ocupa no és que hi hagi un procés biològic el producte del qual és indesitjable i que, per aquest motiu, s'ha de desaccelerar. La qüestió és que el mateix arxiu, com a procés, ha produït un mineral que només existeix en aquest context i que no ha estat elaborat per cap humà. Cal destacar que aquest descobriment no és recent, sinó que va tenir lloc l'any 1959 per un geòleg, i des de llavors aquest mineral només ha existit en aquella vitrina. L'explicació és que durant anys l'acció de l'àcid acètic emès per la fusta de roure de què està fet el moble va corrore unes roques calcàries que formaven part de la col·lecció de minerals del museu i va esdevenir un mineral nou. La pregunta clau ara mateix és: com s'ha de conservar un element que ha sorgit gràcies al / pel «mal» funcionament del mateix element de conservació? Quin és el protocol de conservació de la calclacita?



FIGURA 35. *Calcite*, 1992, Museu de l'Institut Nacional de Recerca Científica de Bèlgica. Mineral.

L'agència de la condició material de l'arxiu, que en aquest cas ha permès el desenvolupament, la creació i el reconeixement de quelcom nou, és un tema que ressona en l'actualitat. En aquest apartat, en què vull situar de manera específica quin fenomen estic analitzant de l'arxiu, és necessari aportar exemples clars en què cada una de les parts que conformen l'arxiu es vegi afectada per aquesta nova condició. Però també és important esmentar casos d'estudi actuals que permetin dibuixar un context que doni sentit a aquesta transformació de l'arxiu, que possibilitin traçar el contorn en el qual ens situem. En aquest sentit, tenint en compte la materialitat de l'arxiu i la seva agència, es pot citar el treball de Mario Santamaria, artista que investiga la condició material de les dades a la xarxa i les seves implicacions polítiques. Sovint, quan parlem d'internet, caracteritzem la xarxa amb termes que fan referència a la seva invisibilitat, a una condició gairebé màgica en què la immaterialitat del sense cable ens evoca termes celestials, com per exemple l'expressió «pujar un document al núvol». Moltes de les representacions d'aquestes tecnologies així ens ho fan saber —l'iCloud n'és un exemple clar—, i a través de la mediatització dels gràfics reproduïts a les pantalles líquides veiem com aquesta xarxa de dades que utilitzem a diari es camufla a si mateixa ficcionant-se a través de metàfores materials properes. El dispositiu tecnològic i l'arxiu comparteixen la característica que es volen invisibles. Una vegada més és pertinent el cèlebre eslògan de Kodak, de 1888, «Vostè premi el botó, nosaltres farem la resta», ja que és precisament en aquesta invisibilitat on es juga tot. El control secret de la cambra fosca permet el monopoli dels processos i materials, en el cas de l'empresa de fotografia, o la gestió i capacitat d'anàlisi i venda de dades, en el cas de la xarxa digital. «Vostè cliqui i nosaltres farem la resta» podria ser una actualització de l'eslògan, en referència al cas que ens ocupa. Aquesta

ocultació de la seva materialitat és amb el que ha treballat l'artista Mario Santamaria en el seu projecte *Internet Tour*. A través d'un recorregut en forma de guia turística (figura 36), Santamaria ens va mostrant on i de quina manera aquestes dades estan emmagatzemades, i també com viatgen a través de la materialitat de cablejats i servidors refrigerats. Pablo López, en l'article «Esto es *Internet Tour*, turismo por las infraestructuras de internet», del portal Binary (2019), ho descriu així:

Recomiendo a todos los que tengáis la oportunidad de acudir a uno de estos tour. Ya que es un gran aprendizaje de cómo funciona la modernidad. Todo aquello que nos parece invisible, que se encuentra en el aire, etc. En realidad es muy visible. Son espacios gigantes en zonas no visibles de la ciudad. Naves de polígono con el aire acondicionado a tope para que no se calienten los servidores y tu puedas ver tu Instagram tranquilo sin fallos de conexión.

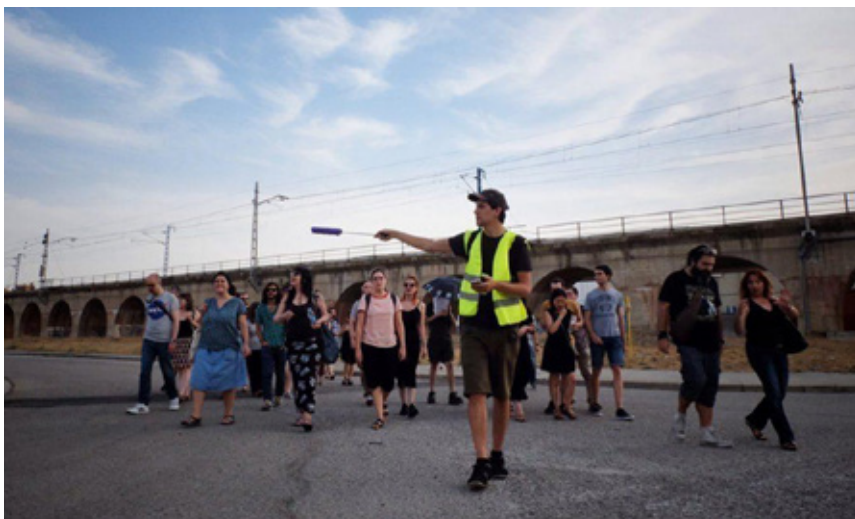


FIGURA 36. Mario Santamaria, *Internet Tour*, 2019, Madrid. Visita guiada.

Un altre cas d'estudi internacional, però fortament relacionat amb el context local, és la desaparició o mort —com diuen ells mateixos— del duet d'artistes Broomberg & Chanarin. Bona part del seu treball s'ha situat als arxius, on s'han preguntat per la condició de la imatge fotogràfica i la seva relació amb problemes polítics i socials. Alguns dels seus treballs més rellevants han fet que se'ls considerés artistes d'arxiu. És el cas del celebrat projecte *Holy Bible* (2013), pel qual van rebre l'important premi ICP Infinity Award, l'any 2014. És interessant que presenti aquest projecte, ja que ens permet parar atenció a un treball que, com es veurà, està relacionat amb els arxius de cap a peus i, alhora, se'n distancia des de la perspectiva que treballada aquí. El projecte s'inicia amb una investigació que porta els autors a visitar els arxius de Bertolt Brecht a Berlín. Allà es troben amb un document (figura 37) que els crida poderosament l'atenció: un llibre particular, una Bíblia que Brecht utilitzava com a quadern, és a dir, com a document de pensament, en el qual enganxava imatges, feina anotacions als marges i hi subratllava frases; per tant, un document de treball en forma de Bíblia plena d'anotacions.

L'interessant del cas és que la Bíblia de Brecht sí que respon a la noció de document definida per Cruz Mundet (1999) en l'apartat «Descripció específica dins l'àmbit de la ciència arxivística» d'aquesta tesi, en què ens parla de la noció de document com allò que sorgeix d'una manera natural i necessària en el transcurs de l'activitat d'una persona o una empresa. La Bíblia de Brecht no és un fi en si mateix, sinó un medi, una eina necessària per desenvolupar la seva activitat, que no és altra que la reflexió i l'escriptura de textos, teatrals o no. Aquesta condició de document necessari, aquesta «producció inconscient» o esbiaixada del document es perd totalment en la *Holy Bible* de Broomberg & Chanarin (figures 38, 39, 40, 41 i 42), ja que només en mantenen l'aspecte, la superficialitat, l'aparença de ser una acció espontània (amb frases ratllades i imatges inserides) dins d'un document que ja existeix prèviament, en aquest cas, la Bíblia. Però anem per parts. Després de la troballa als arxius de Bertolt Brecht a Berlín d'aquest document, els artistes van decidir que també farien la seva Bíblia. Però la diferència entre ambdós documents és absolutament cabdal. Per tal de poder establir una comparativa entre els dos documents, ha estat necessari entrar en contacte amb l'Akademie der Künste de Berlín, concretament amb el Departament de Col·leccions, que és on es troba dipositat l'arxiu Bertolt Brecht. Tal com indica el repositori digital Akademie der Künste (2022), aquest arxiu va ser fundat per Helene Weigel l'1 de desembre de 1956. L'arxiu conté l'extens patrimoni literari de Brecht com a escriptor i director de teatre, així com els seus documents personals. Els fons s'amplien contínuament, i actualment conté més d'un milió d'ítems. Un d'aquests és precisament la Bíblia utilitzada per Brecht.

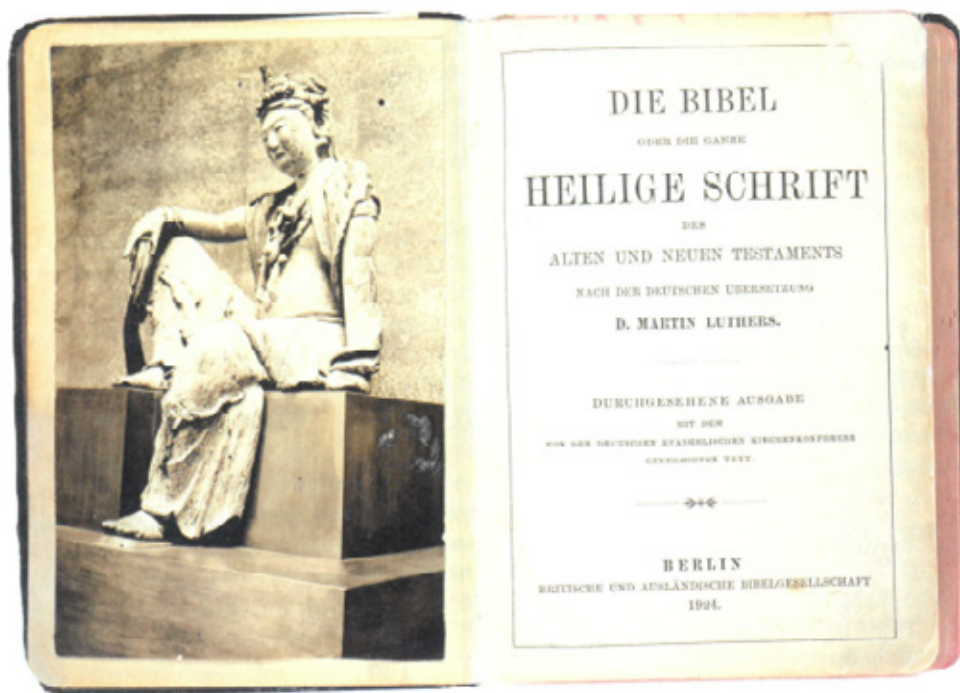


FIGURA 37.1 Bertold Brecht, *Die Bibel*, 1924, Akademie der Künste, Berlín. Imatges cedides per Bertolt-Brecht-Archiv.

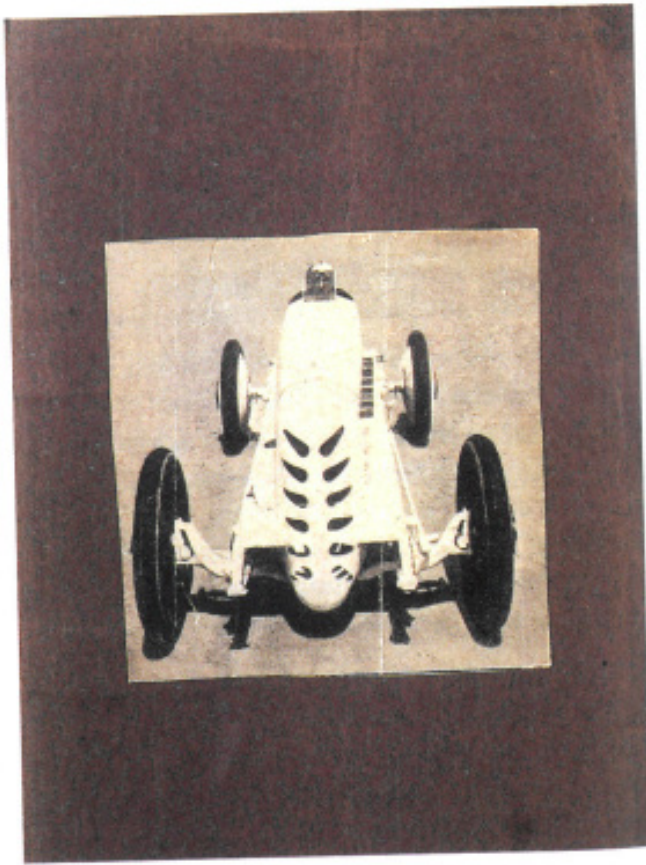


FIGURA 37.2 Bertold Brecht, *Die Bibel*, 1924, Akademie der Künste, Berlín. Imatges cedides per Bertolt-Brecht-Archiv.

La diferència clau entre les dues bíblies —la de Brecht i la de Broomberg & Chanarin— es troba en el seu posicionament i en el procés de producció. Passem d'un document com a eina de treball a una producció en si mateixa, és a dir, acabada. La voluntat de Broomberg & Chanarin és produir un llibre d'artista amb aparença de document de treball. A través d'una prèvia lectura atenta de la Bíblia, els autors desenvolupen dues accions: subratllar-ne determinades frases per, després, combinar-les amb imatges aparentment encartades. L'efecte final que aconsegueixen és mantenir l'aparença d'un llibre previ —en aquest cas, la Bíblia—, a través de respectar les seves característiques formals —mida, pes, tipografia, condició material, disposició dels elements a la pàgina, etc.—, tot i que ha estat intervingut posteriorment mitjançant dos recursos gràfics: el subratllat de determinades parts del text i la inclusió d'imatges. La relació entre aquests dos recursos ens indica, en primer lloc, que existeix un ordre en el temps dels elements gràfics que la componen. En segon lloc, que els autors focalitzen la nostra atenció en una sèrie de frases determinades i que, a més, ens conviden a relacionar-les amb la imatge que les acompanya. Aquestes imatges estan col·locades de tal manera que no permeten veure quina part del text hi ha «a sota», tot i que sabem que materialment aquest «a sota» no existeix, ja que les pàgines estan impreses. És interessant parar atenció en l'origen d'aquestes imatges, ja que donen entrada a un altre arxiu vinculat a aquest projecte. Es tracta de l'Archive of

Modern Conflict,²⁵ situat a Londres. El punt de partida és combinar dos arxius, el de Brecht amb l'Archive of Modern Conflict. Tot i que s'ha de tenir en compte que l'arxiu inicial de Bertolt Brecht recull els documents que es van generar en el transcurs de la seva activitat, en canvi, l'Archive of Modern Conflict funciona més com un repositori d'imatges, és a dir, està més vinculat a la idea de col·lecció, d'acumulació d'elements en funció d'un criteri determinat.

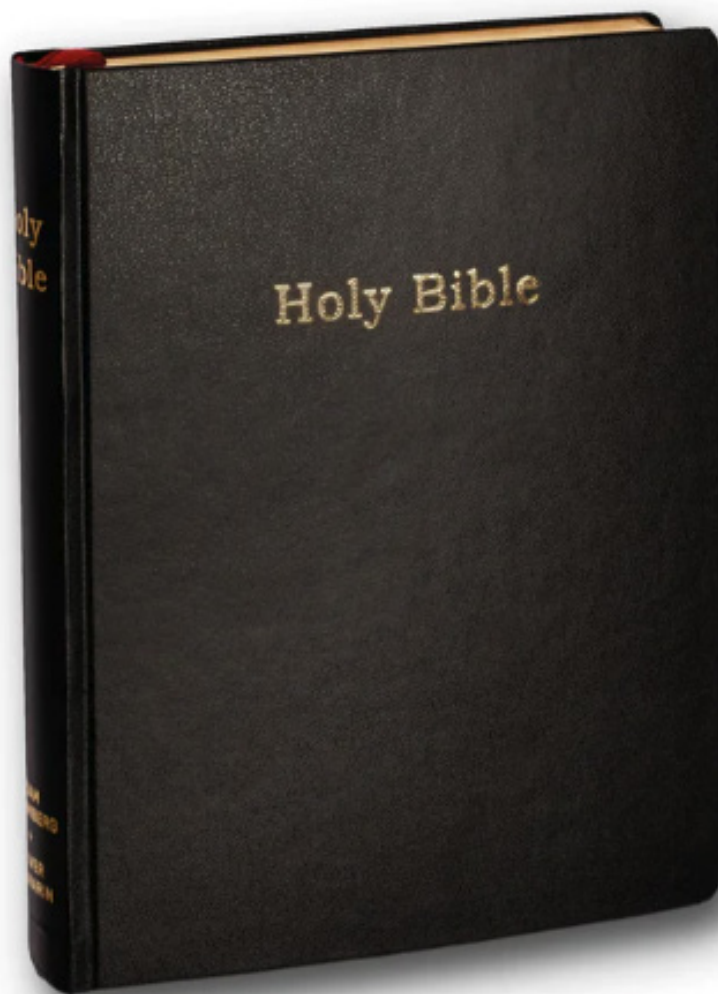


FIGURA 39. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

²⁵ Aquest arxiu, situat a Londres i centrat en fotografia vinculada a la història de la guerra del segle XIX i XX, conté més de quatre milions d'ítems i es manté opac respecte de la seva organització. Per a més informació, podeu consultar les adreces següents:
<<https://archiveofmodernconflict.com/>> (consulta: 20/09/2022).
<https://en.wikipedia.org/wiki/Archive_of_Modern_Conflict> (consulta: 20/09/2022).



FIGURA 40. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista..



FIGURA 41. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.



FIGURA 42. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

Un dels capítols més rellevants respecte de la investigació del treball de Broomberg & Chanarin és precisament el que tracta sobre la seva mort com a autors. L'any 2021, al Centre d'Art Fabra i Coats van desenvolupar el projecte *The Late Estate Broomberg & Chanarin* (2021), i en ell es presentava la mort dels autors; el duet se separava i, d'aquesta manera, moria l'entitat artística Broomberg & Chanarin. Va ser escenificada a través del títol mateix de l'exposició, però també mitjançant l'obituari, el darrer document que es genera quan algú mor. Es va encarregar al cèlebre fotògraf, comissari i crític d'art David Company. Normalment, l'obituari és un text que glossa la vida i els miracles de la persona que mor. A diferència de l'esquela, que és un simple avís, l'obituari és extens i admet reflexió. Des de la perspectiva que m'ocupa, si mirem amb atenció aquest cas, veurem que comparteix característiques amb la *Holy Bible* mencionada anteriorment, ja que no es tracta d'un document sorgit en el transcurs d'una activitat, sinó d'un encàrrec concret, d'una construcció en tota regla, d'entendre la mort de l'autor com una mort real i «fer veure» —com a fotògrafs que són— que és així a través dels documents que es publicaran en diverses revistes. El més interessant d'aquest obituari és que precisament mostra tot el seu procés de creació, ja que David Company, en un gir final, decideix que la conversa entre Adam Broomberg i ell sigui l'obituari en si. D'aquesta manera, passem d'un suposat document construït a un document necessari perquè aquest sorgeixi —la conversa prèvia en què hi ha les peticions que reproduïm a continuació (Company, 2020). Una vegada més, es veu com la potencialitat de la seva obra xoca amb l'arxiu com a dispositiu i el desborda.

ADAM:

Dear David, Olly and I are about to announce the official end of our collaboration with a show at Fabra i Coats Contemporary Art Centre in Barcelona called «The Late Estate Broomberg & Chanarin». I would love you to write an obituary for this artist. I don't know anyone who has had more influence on that artist and who has also been fearless as an outspoken critic of it. Would you consider writing a standard say NYT length obit. The show is on Feb 20 and we would like to pitch it beforehand so time is tight. Please would you consider it. It's a really big moment for us and it would close a circle in some way and allow for a fresh new start. Let me know your thoughts D.

DAVID:

In the spirit of this authorial play, the artists should write it and I will sign it.

ADAM:

Are you serious?

You will sign your name to anything we write?

DAVID:

I'll check with him.

ADAM:

Please do

DAVID:

He says «in principle, yes» but he knows that principles are for sale.

ADAM:

Tell him no deal

We want his thoughts and emotions

Or nothing

DAVID:

No deal. He keeps his emotions pretty private.

ADAM:

Then his thoughts

DAVID:

Feb 20 is too soon, I think. I've had a look at my schedule. I have so much to do here.

ADAM:

We go back a long way David. Those chats you and I had *did* influence many of the key projects Olly and I made. Likewise, us publishing your book *Rich and Strange*, me introducing you to Michael Mack. We were important to one another.

ADAM:

OK... last try... not even a few words? Literally just a soundbite?

I know it's a big ask David but it's a big moment

Please do this, life is short and these moments count.

On Feb 20th Olly and I officially announce the end of our collaboration... Here is the press release:

The Late Estate Broomberg & Chanarin | Fabra i Coats. Barcelona. Feb 20th, 2021
In December 2020 two days before the United Kingdom closed its borders due to a new variant of the coronavirus, a 13 metre-long articulated truck left London for Barcelona. The truck was packed with wooden crates loaded with every piece of work produced by the artists Broomberg & Chanarin, all of the unprinted negatives, contact prints and intimate notes and sketches of unrealised projects. After more than 20 years of collaboration, the

duo has legally, economically, creatively and conceptually committed suicide. Luckily, they left a note. Their last will and testament will be opened and read aloud on February 20 at Fabra i Coats: Contemporary Art Centre alongside a comprehensive display of their estate. This is the first posthumous retrospective of their much-celebrated career, which will serve to announce the end of a important collaboration, while referring—not without irony—to the death of an artist, which goes from literary theory to current legislation. The exhibition questions concepts such as authorship, memory and heritage. For this reason, their complete archive will be exhibited little by little over the period of 3 months, in the presence of an archivist who will publicly appraise the estate inside the gallery halls. Like the deceased attending their own funeral Adam Broomberg and Oliver Chanarin will come to Barcelona to silently observe the forensic detailing and interpretation of their posthumous legacy.

*For the last twenty-three years, the duo Adam Broomberg (Johannesburg, 1970) and Oliver Chanarin (London, 1971) have worked in a forensic and paranoid interrogation of the photographic medium, in search of everything cultural, emotional, political. and economic that governs the currency of images. At Fabra i Coats we will see emblematic series (such as *Divine Violence*, *War Primer 2* and *The Day Nobody Died*), as well as all Broomberg & Chanarin's 15 books (world-renowned and many out of print).*

Broomberg & Chanarin received numerous awards, including the Deutsche Börse Photography Prize (UK), the Infinity Book Awards (USA) and, more recently, the Arles Photo Book Awards (France). They are professors of photography at the Hamburg Academy of Art and their work, which has been exhibited around the world, is included in collections of the most prominent museums internationally (MoMA, Tate Modern, Center Georges Pompidou , etc.).

So far this is who has agreed

Kathy Battista publishing obit in *ART REVIEW* magazine

Luisa Buck publishing obit in *The Art Newspaper*

Sean O'Toole publishing obit in *British Journal of Photography*

Michael Mack publishing obit in *1000 Words*

Bruno Ceschal publishing obit in *Aperture Magazine*

Brad Feuerhelm publishing obit in *ASX (American Suburban Ex)*

Kim Knoppers publishing obit in *FOAM Magazine*

Felix Hoffman publishing obit in *Text zur Kunst*

Olivia Gideon Thomson publishing obit in *032C*

Natalia Grabowska publishing obit in *Serpentine* website

Ossian Ward publishing obit in ?

Brett Rogers on *TPG* website

Let me know.

Love

Adam

DAVID:

okok! (why all the pomp for this dissolution?)

ADAM:

Thank you

It's not pomp, it's a celebration and a ritual. I've spent 23 years of my life working with that cunt. It deserves some dignity and celebration.

DAVID:

Well, a bang, not a whimper it be.

ADAM:

Are you happy for 1000 Words to publish your obit, D?

DAVID:

I don't know. I haven't written it yet. Try not to let the tail of publicity do the wagging.

ADAM:

David, You speak in riddles.

The separation of this partnership has been fucking gruelling and painful. It was 23 years

of intense and beautiful collaboration. You know how much had to be negotiated between us and what a wrestle collaboration involves. You also know the difference between our practices strutting, overconfident public performance and the very ordinary anxiety involved in the making of the work. I have asked a handful of people on the planet I love and who have influenced my work to put it to rest. Not to eulogise or publicise it but to put it to rest. They have all been able to say yes or no. Just let me know.

DAVID:
Dearest Adam,

This has been the obituary you wrote for Broomberg & Chanarin. I am happy to put my name to it.

Revisant el projecte en la seva totalitat, es pot percebre que hi domina una voluntat d'*épater*, una intenció propagandística de generar un gran final. Això es veu en el fet que es va publicar aquest document en els principals webs i revistes del context de la fotografia contemporània, i també en l'èmfasi en la descripció dels metres de llargada (13) que tenia el camió (figura 42) articulat que va traslladar tot el seu arxiu de Londres a Barcelona, així com el rètol del camió mateix, del qual sospito –sense estar-ne segur– de que es tracta d'un fotomuntatge.



FIGURA 43. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Londres. Fotografia.

Però, des d'aquest context, el més interessant de l'exposició passa una mica desapercbut: la performativització en directe de l'arxiu, en la seva fase de catalogació, dins de la sala d'exposició. Aquesta decisió de mostrar una persona que cataloga capgira totalment la manera com es treballa des de l'arxiu. Qualsevol procés dins d'un arxiu, i més específicament el de catalogació, no es mostra mai, ja que és una qüestió

interna que el que fa és permetre que una altra persona pugui trobar allò que busca. Es tracta, doncs, de relacionar-se amb un fons documental concret —en aquest cas, amb tot allò que estava dins el camió— i associar-hi informació. Aquesta informació pot fer referència a l'extensió del fons —de quants documents estem parlant?, n'hi ha un inventari previ?—, a l'avaluació de l'estat de conservació en què es troba o a proposar una catalogació dels documents a través d'una descripció i de l'associació amb unes paraules clau provinents d'un vocabulari controlat. L'excepcionalitat d'aquest procés és que es du a terme a la sala d'exposicions, en un espai obert al públic on en qualsevol moment poden entrar visitants, és a dir, una persona que fa que l'arxiu no sigui estàtic, sinó que «passi». Algunes preguntes que sorgeixen d'aquesta situació són: és la persona que treballa arxivant un *ready made* proposat pels artistes? Com es relaciona aquesta persona amb el públic? Els explica el projecte i deixa d'arxivar, i, en aquest sentit, elimina una part del contingut que els visitants han vingut a veure?



FIGURA 43.5 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, vista de l'exposició. Barcelona.

Investigant els materials referents a aquesta exposició, he trobat un detall clau que explica moltes coses: tant a la pàgina web com en el catàleg de l'exposició no apareixen els detalls d'aquest procés de catalogació. Tampoc hi ha el nom de la persona que cataloga. Aquestes característiques em fan pensar que consideren que la feina de l'arxivar és totalment objectiva, mecànica i tècnica. Per tant, faci qui faci aquesta tasca sempre donarà el mateix resultat, ja que aquesta es vincula a un mètode objectiu. L'autoria no està present en aquesta àrea de treball, la performativitat de l'arxiu és, doncs, una vegada més instrumentalitzada.

Arribats en aquest punt, és imprescindible parlar amb Elisabet Rodríguez, l'arxivera, per veure com es va performar exactament l'arxiu en aquell context. En els annexos d'aquesta tesi reproduïxo l'entrevista completa amb ella, de la qual aquí selecciono uns fragments que, segons el meu criteri, són els més rellevants:

ENRIC:

Quin va ser l'encàrrec?

ELISABET:

L'encàrrec va ser realitzat per la comissària de l'exposició, Joana Hurtado. En aquest cas, també és la directora del centre [Centre d'Art de Barcelona Fabra i Coats]. El que es volia és que hi hagués un «procés d'arxiu» a la sala d'exposició, es tractava de treballar amb un fons que va arribar en un camió des de Londres i se'n van descarregar les capsas a la sala d'exposicions. L'encàrrec consistia a anar obrint capsas i veure què hi havia a dins. Calia, primer, mirar si es corresponia amb els inventaris que ja existien; després, veure quin era el seu estat de conservació, fer-ne una petita descripció i seleccionar-ne alguns elements que anessin a la vitrina. Aquests elements es decidien en funció del contingut de l'exposició, que variava cada quinze dies. En aquest sentit, jo sabia quina obra hi hauria en el proper canvi i procurava que el que seleccionava estigués relacionat amb allò exposat. Ah! També quan em van fer l'encàrrec van explicitar que tindria un paper en la comunicació de l'exposició, és a dir, que la meua figura seria pública, ja que estaria exposada en tot moment, i havia de fer coses com ara explicar l'exposició, el meu procés de treball, atendre les entrevistes de premsa o ser present a la Nit dels Museus. Tot aquest projecte em va interessar molt, perquè vaig poder aprofundir en el treball d'Adam & Olly i va ser súper interessant.

ENRIC:

Com vas organitzar les tasques? Se centraven en la catalogació?

ELISABET: De fet, no era només catalogació, sinó que es tractava d'un projecte en què s'englobaven moltes accions que es desenvolupen a l'arxiu. Des de veure l'estat de conservació fins a la comunicació. En aquest sentit, aquest projecte abastava tot l'arc de producció de l'arxiu, des d'examinar un fons desconegut on no sabem què hi ha, fins a la difusió del fons mateix a través del material seleccionat per a les vitrines. També passant per l'elaboració de fitxes específiques amb una descripció i la introducció d'aquestes a una base de dades prèvia. De bon començament, i tenint en compte el temps que havia destinat a treballar en això, en principi només podia fer-ne un inventari, però després van anar sortint més tasques.

ENRIC:

Quan la gent entrava i et veia treballant, què feies?

ELISABET:

Doncs hi havia de tot: gent que em mirava i no em deia res, gent que em veia remenant capsas, etc. Si em preguntaven, sempre els explicava de què anava l'exposició i què podien trobar a les vitrines i a les obres. També els comentava el projecte general i el meu treball allà. La veritat és que va estar molt bé, però si no hagués hagut de complir aquesta funció, hauria fet més feina. Els explicava el contingut de les vitrines, en les quals es podien veure elements del procés de treball que no es poden contemplar mai, com per exemple els fulls de contactes d'on ells havien anat seleccionant les imatges, o les llibretes d'entrevistes. A l'hora de seleccionar aquest material, doncs, preguntava a la Joana si era adequat o no, si estava en sintonia amb el que estava exposat. Al final, tenia bastanta autonomia per seleccionar el material que s'havia d'exposar.

ENRIC:

Tenint en compte que l'arxiu és un context on sempre es treballa sense públic, què en penses, d'aquesta visibilització del teu treball?

ELISABET:

És fascinant, ja que és una feina que no es pot veure mai, que no està mai de cara al públic, i en canvi influencia moltíssim a l'hora de decidir què es veu o no finalment. Per exemple, tot el treball de base de dades; hi ha molta feina darrere perquè tot funcioni bé. L'interessant d'aquest projecte és que tot això es podia veure en directe, i els visitants podien accedir al projecte des de moltes perspectives, ja sigui des dels projectes de Broomberg & Chanarin com des de la feina d'arxiu situada en l'exposició.

ENRIC:

Quina aportació respecte de l'arxivística destacaries d'aquest projecte? Creus que hi ha hagut alguna «altra» manera de treballar amb l'arxiu?

ELISABET:

En principi he treballat com sempre, amb la diferència que hi havia públic a l'espai de treball.

Tenint en compte les paraules del testimoni de la persona que va treballar a l'arxiu, es presenta un escenari que preveu dues posicions molt interessants respecte al cas d'estudi tractat. En primer lloc, l'obertura de processos que normalment estan tancats ofereix la possibilitat de difondre/comunicar no només allò que ha estat pensat perquè es vegi des de l'arxiu, sinó allò que hem naturalitzat, que són els materials documentals per ser vistos, és a dir, tot allò susceptible de ser mostrat a través d'una vitrina. Aquí, en canvi, el que es mostra és una part de l'arxiu que és exactament igual d'important que els documents: els processos de treball. Aquests processos es vehiculen mitjançant persones que desenvolupen diferents tasques, des de la conservació fins a la catalogació, però que estan performant l'arxiu, és a dir, fent-lo en aquell precís moment.

L'arxiu és una cosa que «passa», i això es fa a les sales d'exposició a la vista de tothom. L'arxiu està a la vista, però també «en la parla», és a dir, s'hi pot mantenir una relació directa, ja que l'arxivera, en aquest cas, està performant el seu treball. Quant als codis apresos referits a la manera com ens hem de comportar davant de determinats productes culturals, no ens sembla que estigui realitzant alguna cosa que no es pugui interrompre, tal com sí que succeeix en les performances clàssiques, o en representacions vinculades a les arts escèniques. Més aviat al contrari: l'efecte que fa és de persona que està allà, de la mateixa manera que nosaltres, i amb qui podem parlar tranquil·lament. Aquest fet es fa palès en la manera com reacciona el públic i, alhora, com s'hi comunica. Cal recordar que una de les tasques de l'arxiu ineludibles és precisament comunicar, en aquest cas, tant el contingut de l'exposició, com els materials que formen part de l'arxiu com, finalment, la seva pròpia tasca en aquell espai determinat. Tota aquesta informació, a més, és donada des de la seva perspectiva, i també a través del contacte que ha tingut amb els artistes i amb la comissària seleccionant contingut relacionat amb l'exposició. Aquest contingut està format per objectes (fulls de contacte, llibretes amb entrevistes, proves, etc.) i per la informació necessària per relacionar-los amb les obres. Aquesta necessitat d'entendre tot el conjunt documental fa que l'arxivera tingui una perspectiva molt interessant a

l'hora de comunicar-se amb el públic. Ha de fer l'esforç per donar sentit al component material, reconstruir un procés de significació i decidir què és rellevant i què no ho és. Aquesta perspectiva és molt interessant estant de cara el públic, ja que el seu coneixement del context de treball del col·lectiu artístic fa que el pugui traspasar de manera molt personalitzada a l'espectador. Aquest procés d'obertura i totes les seves conseqüències són la primera part destacable d'aquest projecte.

La segona part fa referència a una sospita que he apuntat abans, referent a la instrumentalització de l'arxiu en el projecte. El primer que ens crida l'atenció és per què hi ha la voluntat d'exposar l'arxiu. Si tenim en compte que la premissa principal de l'exposició és la mort del col·lectiu i que, conseqüentment, mai més podran generar treballs sota una signatura conjunta, això fa que l'arxiu sigui rellevant, ja que, finalment, serà l'únic que en quedi. En aquest cas, la mort es pot relacionar amb l'arxiu, atès que, com si d'un cos es tractés, les parts que el formen deixen de relacionar-se d'una manera i passen a formar part d'una altra cosa. Respecte de l'arxiu, es podria establir el paral·lelisme amb el fet que el conjunt de documents sempre formen un tot, i les relacions entre els documents són les que donen sentit i permeten que el fons documental, siguin quins siguin aquests documents, tingui sentit com a entitat. Establir quines són aquestes noves relacions a través de l'observació, la fitxa descriptiva del fons i el quadre de classificació és feina de l'arxiu. Les metodologies de l'arxiu, aquí, són imprescindibles. És per aquest motiu que, observant el que ha quedat d'aquesta exposició —tant a l'espai web del centre d'art com en la publicació—, s'observa que la presència de l'arxiu és nul·la o molt epidèmica. No se'ns permet ni l'accés a la base de dades, ni tampoc a cap quadre de classificació, així com tampoc se'ns ofereix informació sobre quines metodologies s'han fet servir a l'hora de treballar amb l'arxiu i des de l'arxiu. A través de l'entrevista amb Elisabet Rodríguez, he constatat que, tot i haver pres decisions constantment sobre com tractar el fons documental, com fer les descripcions o fins i tot quina documentació seria exposada a les vitrines, el seu nom no apareix ni en la publicació ni al web. L'autoria de l'arxiu es veu, en aquest cas, relegada a un mer exercici tècnic, com si només es pogués realitzar la tasca d'una manera unívoca en funció d'unes normes universals en què el resultat acaba sent sempre el mateix. Pel que fa a la presència del procés arxivístic en el catàleg, malgrat que s'anuncia des de la primera pàgina «Una retrospectiva pòstuma que es desvelava i es concretava a mesura que una arxivera professional anava obrint i catalogant el contingut d'aquelles caixes» (Broomberg & Chanarin, 2021), del procés de catalogació només apareix un buidat de la base de dades en forma de llista, que dona una «aparença d'arxiu» descontextualitzada i no aporta la informació adequada per poder entendre què està passant en aquesta base de dades. En el catàleg es veu que, a diferència de com funcionen els peus d'imatge que acompanyen les fotografies —on s'ofereixen les metadades per poder identificar la imatge—, a la informació obtinguda de la base de dades no l'acompanya res, i resulta un simple fons, una escenografia sense importància sobre la qual exposar altres materials (figures 43 i 44).

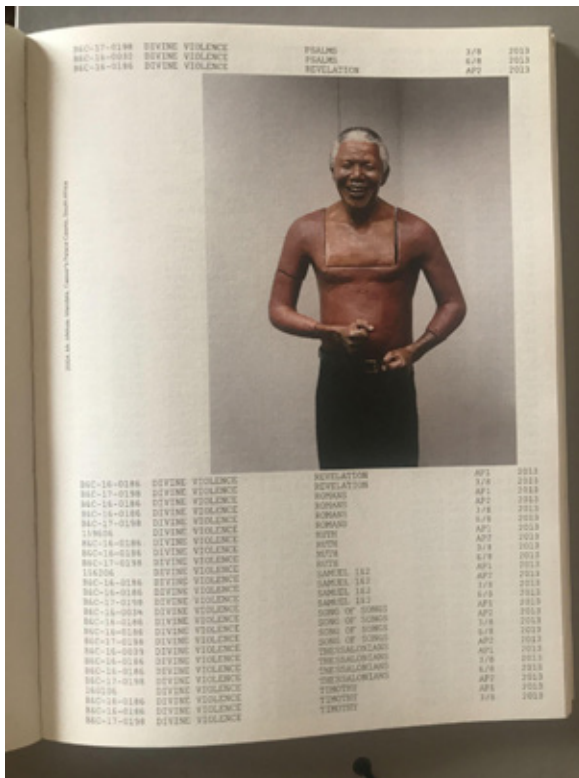


FIGURA 44. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Barcelona. Catàleg de l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».

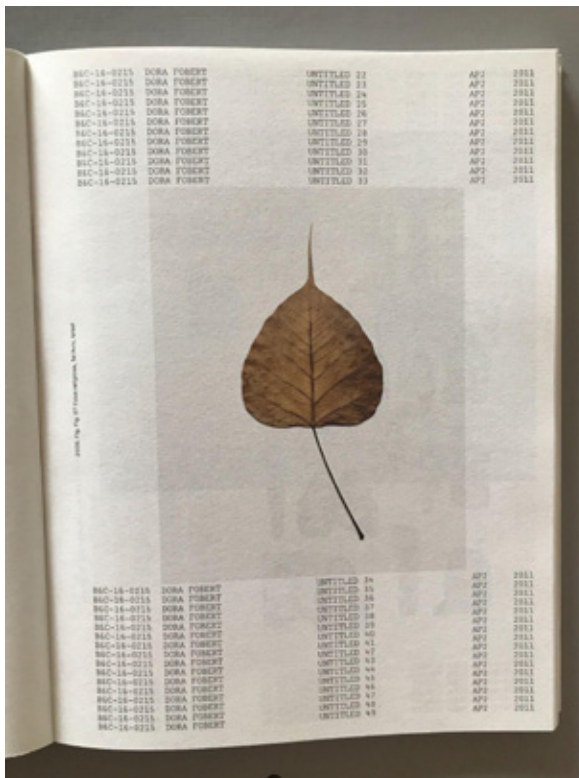


FIGURA 44.5 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Barcelona. Catàleg de l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».



FIGURA 45. Oliver Chanarin, *Sense títol*, 2021, Barcelona. Fotografia de l'arxivera Eli Rodríguez realitzada per Oliver Chanarin durant el procés de catalogació, en l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».

Aquest últim exemple ens situa totalment en el context actual. Ens permet veure des d'una perspectiva molt propera quin ha estat el paper de l'arxiu en aquest context expositiu. El cas és rellevant perquè és realment excepcional, l'arxiu totalment exposat i ocult alhora. Un exemple clar de les contradiccions que permet aflorar la noció d'arxiu en el context expositiu.

Per acabar aquesta descripció específica i donar peu a un recull de veus crítiques entorn de la ciència arxivística, trobem a Dublín, a The Royal Hibernian Academy, l'exposició «Critique of Archive Reason». Fent referència a la *Crítica de la Raó Pura* de Kant, l'exposició, més enllà de mostrar pràctiques artístiques relacionades amb la col·lecció o catalogació d'elements disperss, el que examina són les pràctiques d'arxiu relacionades amb qüestions de producció de coneixement, és a dir, epistemològiques. En paraules de Xavier Antich a *Del "mal d'arxiu" a la "febre d'arxiu". La noció d'arxiu en la cultura contemporània* «aquests artistes s'han apropiat, interpretat, reconfigurat i interrogat les estructures d'arxiu i alguns materials d'arxiu, amb l'objectiu de deconstruir-lo en la seva dimensió de sistema de coneixement compulsivament taxonòmic» (2011,

p. 22). A partir d'aquí, hi ha una branca que es desenvolupa en allò que he anomenat *paraarxius*, *anarxius* i *arxius rars*, que, sent molt conscient de l'operabilitat d'aquests, n'exploren els límits i en forcen les seves contradiccions. Aquest context ha estat molt útil a l'hora de plantejar preguntes, com ara: tota pràctica té cabuda dins d'un arxiu?, hi ha materials que, per la seva naturalesa, són «inclassificables»?; podem proposar models nous d'arxiu per a pràctiques heterodoxes?

1.3.2 Veus crítiques dins de la ciència arxivística

A través d'una genealogia teòrica i d'una sèrie de casos d'estudi vistos en l'apartat anterior, he pogut delimitar l'àmbit en el qual em situo. La voluntat ha estat, d'una banda, dibuixar l'arxiu de la manera més acurada possible i, de l'altra, intentar que aquestes línies divisòries siguin tan poroses com precises. En aquest sentit, està clar que el que s'investiga aquí és l'arxiu com a entitat independent amb una història i fonamentació específiques, l'arxiu com una entitat que genera una sèrie de coneixements propis amb unes característiques distintives i l'arxiu com a quelcom que «passa», i en aquest esdevenir succeeixen moltes coses que sovint he passat per alt en pro d'una objectivitat idealista o de presses vinculades al transcurs d'una activitat frenètica. Perquè l'arxiu està amagat per naturalesa; fins que no hi ha un procés en marxa, no s'activa. És a dir, depèn dels processos externs, però en el mateix moment que arranca ja es fa independent permetent el procés i donant-li forma de manera indirecta. Aquestes especificitats al voltant dels procediments de l'arxiu poden donar peu a una llarga llista de temes a tractar: l'arxiu com a espai físic, les persones que s'hi relacionen (usuaris, arxivers, personal de manteniment, conservació, seguretat i, en definitiva, qualsevol tipus de relació que ens puguem imaginar...), la fisicitat dels documents, la destrucció dels mateixos, la conservació física, la tipologia de programari que fem servir per catalogar, la capacitat de difusió d'un determinat fons, entre d'altres, només en són alguns, tots ells específics de l'arxiu. Des d'aquesta perspectiva distintiva, se'ns fa necessari parar atenció a la producció crítica que s'ha generat en aquest sentit.

1.3.3 Jorge Blasco: L'arxiu no és, s'esdevé

Un dels introductors a aquest panorama del pensament en el nostre context més immediat és el comissari i especialista en arxius Jorge Blasco. Blasco ha realitzat una carrera extensíssima al voltant de la problematització de la noció d'arxiu des d'una

perspectiva àmplia i específica alhora. Àmplia perquè ha tocat temes diferents, en contextos absolutament divergents —des d'un arxiu gitano constituït i dedicat a una comunitat específica del barri del Raval de Barcelona, fins a l'arxiu de Simancas—, i específica perquè tots els seus projectes exploren, disseccionen, però també activen i barregen nocions específiques de l'arxiu en contextos determinats, és a dir, vinculats a un lloc específic i a una producció real. L'arxiu és un territori molt ben adobat perquè es generin preguntes en relació amb l'ordenació del material, però també hi intervé tot un conjunt d'elements físics i materials vinculats a la materialitat dels espais, de les persones que hi interactuen, dels documents que s'hi dipositen i dels processos biològics que els afecten. També s'ha de tenir en compte que, precisament, degut a la seva condició processual, sempre hi ha alguna cosa que se'ns escapa.

Per tal d'aprofundir en la seva investigació, el dia 7 d'octubre de 2019 vaig realitzar una entrevista,²⁶ de la qual es pot extreure que, si ens volem apropar a una noció de l'arxiu més específica i teòrica, el valor més important és l'estructura mateixa d'allò que anomenem *arxiu*. Per entendre com es configura aquesta estructura, he hagut d'entrar necessàriament en l'ortodòxia de l'arxiu a través d'obres de referència en la matèria, com el *Manual de archivística* de Cruz Mundet (1999). Aquestes posicions més tradicionals dialoguen amb tot un seguit de pràctiques arxivístiques dissidents al voltant de la revista *Archival Science*,²⁷ en la qual es posen en dubte temes estructurals, com el valor de la universalitat de l'arxiu enfront d'arxius de comunitats específiques, el procés de normalització de les regles de descripció dels documents o les tipologies d'accés, des d'una perspectiva fenomenològica, a la informació de l'arxiu mateix.

Per tal d'analitzar l'activitat teòrica de Jorge Blasco i introduir-nos en aquestes àrees més específiques de pensament, utilitzaré tres textos fonamentals de la seva producció. El primer es titula «Lo que siempre queda del arte» (2013), el segon és «Ceci n'est pas une archive» (2009) i el tercer és el pròleg al llibre *Arxivar* (2017), editat pel mateix autor.

«Lo que siempre queda del arte» (2013) és un article en el qual l'autor fa referència a la importància de la tecnologia de l'arxiu com a possible espai per transformar radicalment la producció, la recepció i el sentit de la pràctica artística de principi del segle XXI. A través d'una sèrie d'exemples i de casos d'estudi, Blasco ens indica que una altra manera de relacionar-nos amb l'art és possible. Aquesta manera es

²⁶ Per contextualitzar una part de la seva investigació al voltant dels arxius, es pot veure el seu perfil al portal Academia.edu, <<https://independentresearcher.academia.edu/jorgeblascogallardo>>. També podem accedir tant a l'enregistrament de l'entrevista com a l'extracció d'alguns continguts: <https://drive.google.com/drive/folders/1elv4v76RCvHu_-IJFLROwzHEq0RQi3w8>.

²⁷ <<https://link.springer.com/journal/10502>>.

fonamenta en el fet que, en plena era de la informació i les dades, encara fem servir menes de comunicació que no tenen res a veure amb aquesta. Segons l'autor, en certes pràctiques artístiques la comunicació no flueix, ja que el públic «está educado en la mirada y en la metáfora por encima del sentido» (p. 20).

Per tal de desenvolupar les seves idees, Blasco organitza el text en tres parts diferenciades. En la primera, l'autor aporta dos exemples clau que, tot i que estan molt allunyats en el temps, tenen la capacitat de travessar els segles i oferir perspectives interessants respecte de la relació entre documentació i obra. El primer objecte que analitza, i que es podria denominar com la primera cartel·la de la història (figures 46 i 47), és un fragment d'ullal d'hipopòtam del 2985 aC en el qual apareix un dibuix d'unes sandàlies i, al revers, la representació d'un faraó en actitud triomfant sobre l'enemic.



FIGURA 46. *Etiqueta*, 2985 aC (primera dinastia), British Museum, Londres.



FIGURA 47. *Etiqueta*, 2985 aC (primera dinastia), British Museum, Londres.

La peça també té un petit forat en un extrem que permet que hi passi un cordill, que l'unirà a un altre objecte: unes sandàlies, en aquest cas. Degut al pas del temps, les sandàlies han desaparegut, i aquesta etiqueta primitiva és l'únic que ens queda. Mentre

que l'objecte principal desapareix, l'objecte «secundari», que conté la informació, es conserva, i permet contextualitzar-lo. El més interessant d'aquest objecte és que ens possibilita, almenys, dues coses: en primer terme, saber de l'existència d'un objecte amb forma de sandàlia i quin estatut tenia respecte al poder d'aquell temps. En segon terme, veure com volia ser recordat l'emperador, com intentava perpetuar la seva identitat al llarg dels segles a través no de formats més monumentals, sinó de la documentació adjunta a les seves pertinences. El segon exemple clau que aporta Blasco en aquesta primera part del text és el *Rotlle de les Admonicions* (500-800 dC), una pintura procedent de la Xina. Aquesta pintura només podia ser vista per determinades persones vinculades al poder imperial. Es pot pensar que aquesta especialització del públic respecte de l'art lligat al poder no té res d'especial, però el que fa que aquesta pintura sigui de l'interès de l'autor és la relació d'aquest públic amb l'obra: cada persona que tenia l'honor de veure-la tenia el dret de deixar-hi la seva marca personal en forma de segell, amb la qual cosa es creava un registre i es modificava, amb la seva presència, la percepció que es tenia de la pintura. Aquí l'autor introdueix un terme interessant, el de «burocràcia poètica» (p. 7), en què «la gestión de la información y control de la mirada no está separada de la obra [...]. Obra y mirada son una sola cosa con cada sello».

Un cop exposats aquests dos exemples paradigmàtics, l'autor reflexiona sobre l'exercici mateix d'etiquetar, és a dir, d'afegir informació en un context preexistent. Parla d'etiquetar com d'una acció transformadora de la realitat, utilitzada durant segles com un acte rutinari d'arxivar, que ha esdevingut, al llarg del segle xx, una operació artística de ple dret. En aquest sentit, posa com a exemple el cartell que Dora Maar va penjar de l'objecte aportat a l'Exposició Surrealista d'Objectes (1936) —que era un motlle de pa de pessic amb forma d'estrella. En el document indicava per què, quan i amb qui es va fer servir. Aquest gest perifèric transforma totalment allò que és etiquetat. D'alguna manera hi aporta el discurs veritable, ens indica què hauria de ser allò que estem veient o que tenim a les mans. L'etiqueta fa allò que veiem, al mateix temps que els seus aliats: el pedestal, la vitrina o el museu. Es tracta, doncs, del context, que no només permet la percepció de les obres, sinó que les significa. Per a l'autor, les obres, «lejos de tener un sentido completo en sí mismas, a menudo acaban de ser construidas, si no desplazadas, por esos suplementos que van de la etiqueta de las sandalias del rey Den a un QR de los que usamos hoy en día» (p. 8). Finalment, l'autor acaba aquesta part del text oferint una reflexió sobre la necessitat de la documentació en els processos artístics contemporanis, ja siguin vinculats a l'art d'acció o a l'autorepresentació dels mateixos artistes. Els exemples històrics que inclou són rellevants, ja que mostren, d'una manera molt clara, la importància d'aquesta documentació. Per fer-ho, posa l'exemple de l'obra *Suite vénitienne* (1981), de Sophie Calle, en què l'autora és seguida per un detectiu contractat per ella mateixa,

o les imatges de Jackson Pollock treballant al seu taller realitzades per Hans Namuth (1978), les quals van ajudar tant a crear un imaginari al voltant del seu procés de treball. A partir d'aquí, l'autor formula una pregunta clau, amb la qual comença a desdibuixar les fronteres entre obra i document. En fer-ho, ataca l'ontologia de l'obra mateixa erosionant-ne la definició: «Son esas imágenes *lo que queda de la obra* o son parte fundamental de ella, del *poema*, que, como veremos, diría Mishima?» (p. 10). Les preguntes sobre l'estatut d'aquesta documentació, com ens hi hem de relacionar i el lloc on ha de ser custodiada —arxiu o col·lecció?— vehiculen el final de l'apartat, en el qual Blasco dubta sobre la relació jeràrquica entre obra i document, i proposa que, a través de mitjans informàtics de gestió de la informació, aquesta relació de poder s'hauria de desdibuixar.

En el segon apartat, Blasco comença introduint l'exemple de l'escultor Àngel Ferrant (1890-1961), que va donar la indicació que, quan es morís, tota la seva obra fos destruïda i que només en quedés un extens arxiu, el qual permetria a les generacions del futur contextualitzar el seu treball. De fet, en paraules de Blasco, si realment volem «veure» la seva obra, hi hem d'entrar a través de l'arxiu, que és des d'on es construeix el seu significat. Aquest exemple em porta a la pregunta sobre la importància de la documentació en relació amb la pràctica artística des de diferents perspectives. Burocràticament, per exemple, què seria de les obres d'art que tenim als museus si no hi hagués certificats d'autenticitat? En l'àmbit curatorial, com podríem activar performances del passat a través del *reenactment* sense documentació o instruccions precises? Aquestes «fonts secundàries» sovint són peces fonamentals de les mateixes obres, és a dir, en són part, i no només els rastres, i, com a tals, són susceptibles de ser intervingudes per artistes com un element més. Un cas paradigmàtic de la utilització d'aquests documents com a obra són els certificats que constitueixen l'obra *Zones de sensibilitat pictòrica immaterial*, d'Yves Klein (1959) (figura 48), o tota la paperassa burocràtica generada per Marcel Broodthaers al voltant dels seus museus ficticis (1968).

Un dels problemes que ofereix la visibilització d'aquests documents és el caràcter auràtic que se'ls atribueix a l'hora de passar de l'arxiu a l'exposició. Com bé assenyala Blasco al llarg del text, no es tracta simplement de col·locar els documents en una vitrina, sinó de transformar la manera com ens hi relacionem. El moll de l'os d'aquesta transformació passa per entendre l'obra des d'una altra perspectiva, i aquesta és potser l'aportació més rellevant del text. A través de la pregunta sobre si la documentació que envolta l'obra ha de formar part d'aquesta o no, Blasco respon:

Si se entiende la obra como la actuación de un artista, no; pero si la entendemos como la plasmación de una serie de intereses, pensamientos, gustos, etc. de la colectividad, así como de unas situaciones sociales, culturales, económicas, bélicas, etc., que —a veces—

toman forma por obra de un catalizador (el artista, el gestor, el grupo, etc.) que participan de un proceso altamente complejo al que llamamos obra de arte, entonces habrá que replantearse la respuesta. Y no solo eso: también habrá que replantearse la relación entre colección y archivo y la propia institución museo, no para hacerla desaparecer, sino para que no quede desfasada en modelos decimonónicos de gestión de la información disfrazados de cierto conceptualismo, ya que es preocupante la cantidad de ocasiones en que los museos carecen de las herramientas que les permitan trabajar con obras que les queman en las manos, que los desbordan conceptualmente y que acaban desactivadas en una sala. (p. 17)



FIGURA 48. Yves Klein, transferència d'una «zona de sensibilitat pictòrica inmaterial», 1962, París (©Yves Klein c/o ADAGP, París, 2016).

En el tercer i últim apartat del text, Blasco concentra la seva reflexió a través d'un cas d'estudi radical: la mort de l'escriptor japonès Yukio Mishima. L'autor es fixa en com Mishima, prèviament a suïcidar-se, va preparar-ho tot per construir la seva vida com un poema. En el moment del segrest del general en cap de les Forces d'Autodefensa Japoneses, just abans de practicar-se el ritual de mort *Seppuku*, Mishima va realitzar una exposició a un centre comercial amb fotografies que relataven la seva vida. En aquest relat, els llibres escrits per l'autor japonès no eren un resultat, sinó que formaven part d'aquest «poema» que volia que fos la seva vida. A través de l'exposició, s'observava com Mishima havia construït el seu propi personatge a través d'autodocumentar-se desenvolupant diferents activitats que constituïen parts de la seva vida. Analitzant la producció de totes aquestes representacions, Blasco afirma:

«No parece que estemos tratando de un mero escritor, sino de alguien que comprende cómo moldear la realidad para que su obra ocurra mucho *más allá de la literatura y a la vez en la literatura*» (p. 19). I aquí hi ha una de les claus del text: la construcció artística de l'autor desborda totalment la idea de producte tancat. Aquesta producció desbordada abasta tot el que envolta l'autor, i es fonamenta en els documents i en les relacions complexes que mantenen els documents entre si. Mishima construeix el que el rodeja i controla com aquesta miscel·lània és produïda i rebuda, fet que permet que, a través d'una anàlisi atenta, es pugui veure com va teixint aquest «poema» que era la seva vida.

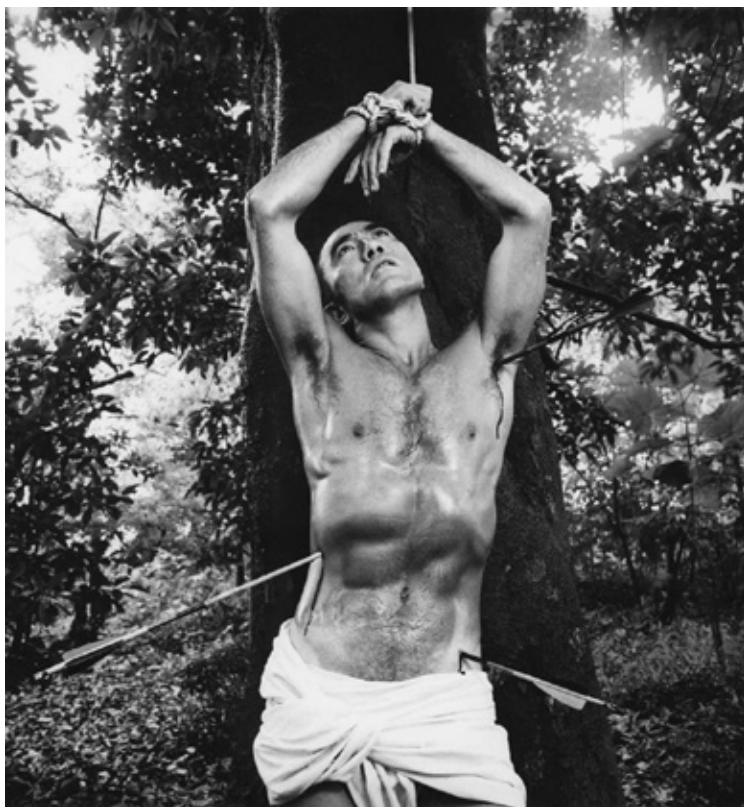


FIGURA 49. Kishin Shinoyama, Mishima Yukio representat com a sant Sebastià en les pàgines del catàleg de l'exposició del centre comercial Tobu, 1970, Tòquio.

Blasco tanca l'article preguntant-se, una vegada més, sobre la problemàtica relació entre els binomis document-arxiu i obra-col·lecció. Quan un autor decideix fer de la seva vida un poema a través d'una producció complexa i immersa en la societat de la informació —tot en la vida de Mishima semblava estar preparat per ser noticable: des de com apareix en una pel·lícula pornogràfica dirigida per ell mateix, fins a la preparació del seu suïcidi—, necessitem poder apropar-nos a aquest conjunt des d'un altre lloc que no sigui mitjançant la mirada que ens ofereix el format expositiu. «La exposición es un problema, no una solución, y lo habitual es que aparezca como lo segundo» (p. 21), acaba afirmant Blasco, fent una crida a la responsabilitat dels artistes a pensar sobre la seva producció, i com aquesta es relaciona amb l'arxiu i la col·lecció, en una època —la nostra— en què tot pot situar-se, d'una manera «natural», fora de context fins a modificar-ne totalment el sentit.

El següent text de Blasco que analitzaré es titula «Ceci n'est pas une archive» (2009) i és fonamental en la seva trajectòria, ja que en aquest aporta uns quants plantejaments que l'acompanyaran durant la resta dels seus projectes. En el text hi ha una sèrie d'idees al voltant de l'arxiu que funcionen com a posicionament clar des del qual actuar. El primer que cal tenir en compte és que es tracta d'un autor que reflexiona sobre la pràctica artística/arxivística des de la pròpia pràctica. La seva formació en belles arts li permet treballar d'una manera creativa i li facilita utilitzar el text per elaborar propostes més enllà de la rigidesa de l'acadèmia. La seva producció és un repte per al receptor, que planteja hipòtesis celebradament arriscades i/o polèmiques. La seva posició no és oferir solucions a problemes que sovint són molt complexos —la feina de l'arxiu sempre és exponencial—, sinó generar preguntes que facin trontollar les estructures, tant artístiques com arxivístiques.

Si comencem pel títol mateix del text, aquest apareix com una reelaboració del cèlebre quadre de Magritte conegut com a *Ceci n'est pas une pipe* (1929). Dic conegut perquè, de fet, el títol del quadre és *La trahison des images*. Aquest títol ja ens indica el tema de l'obra: l'advertència sobre la representació i la seva relació amb la realitat. En aquest sentit, el títol del text està molt ben escollit, ja que una de les idees principals de Blasco és la crítica a la multiplicitat de representacions de l'arxiu que han proliferat entre 1990 i 2010. A través d'una anàlisi exhaustiva, l'autor s'esforça a separar-se de les definicions donades d'*arxiu* pel context de l'art i intenta entendre el sentit del terme des d'una perspectiva més específica. Segons l'autor, fa més d'una dècada —cal recordar que el text va ser escrit el 2009— que atribuïm al terme els més variats aspectes de la realitat que poc tenen a veure entre si. La paraula *arxiu* ha esdevingut, en boca d'artistes i de teòrics, una font de representacions i metàfores variades que, lluny d'aportar nous coneixements que permetin entendre totes les vastes implicacions d'aquest fer, l'han allunyat i n'han desactivat tot el seu potencial crític. Aquestes representacions no han permès entendre l'arxiu com una estructura que travessa tot allò que ens conforma: la construcció del coneixement mitjançant etiquetes i classificacions, el llegat del colonialisme, el bastiment del gènere a través de la tecnologia d'un llenguatge binari, la gestió, la representació de la memòria, etc.

Un cop situats en aquest panorama, l'autor afirma que aquestes metàfores han acabat per assentar l'arxiu com si fos una representació, és a dir, com una forma determinada. Però, de fet, el terme *arxiu* no només és un nom que accepta definicions tancades i acabades, sinó que en castellà, també és un verb, la primera persona del present d'indicatiu del verb *arxivar*. Caracteritzar-lo d'aquesta manera li permet entendre la condició activa de l'arxiu, el moviment intrínsec al seu esdevenir que sovint passa desapercbut. Aquesta noció d'arxiu permet associar-lo amb pràctiques artístiques no representatives, amb aquelles pràctiques que posen l'esdevenir de la vida al centre. L'inefable entra en escena, i l'única manera que tenim de referir-nos-hi és a través dels

seus rastres. L'arxiu ja no cataloga col·leccions, sinó que esdevé l'eina necessària per compartir un art vinculat a la vida. L'art succeeix, i l'arxiu també. Aquesta és la noció que defensa Blasco i que és totalment oposada a allò que s'ha anomenat *art d'arxiu* com si es tractés d'un gènere més, noció que desactiva el potencial de l'arxiu en el precís moment que és anomenat i catalogat quasi com un *-isme*. Segons Blasco, exposicions com «Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art» (1998), de la qual he parlat en el capítol anterior, col·laboren en aquesta desactivació, i caracteritzen determinades pràctiques com «d'arxiu», enfosquint-ne el contingut. Segons l'autor, en el context de l'exposició ja no importa la informació que conté l'arxiu, sinó la seva forma. L'exposició d'arxiu esdevé, doncs, acceptada, ja que és «de rabiosa actualidad conceptual y, por ello, agradable a la vista y al pensamiento» (p. 14). Blasco continua la seva crítica ampliant-la al context dels mateixos arxius i a la seva relació amb el format expositiu. L'arxiu no pot ser una acumulació d'imatges i de textos exposats; l'arxiu és «una forma de mediación entre los seres humanos, una mediación a la que desde hace tiempo se le llama sociedad de la información» (p. 15). Aquesta mediació avui en dia està més actualitzada que mai. Amb la popularització de l'accés a internet i la implementació de les xarxes socials, estem constantment participant en la producció i gestió d'informació diversa. Emplenar formularis, descripcions, dades sensibles, seguretat, paraules clau, registres d'activitat en forma d'historial, elaboració de perfils, compra d'espai per poder emmagatzemar la nostra informació de manera local i remota, etc. formen un conjunt d'ítems d'arxiu que cada cop realitzem de manera més quotidiana. Si abans l'arxiu era una tecnologia per controlar la vida d'uns quants, actualment, *arxivar* ha esdevingut una forma de vida, un verb del qual tots participem. La implantació progressiva de la capacitat de gestió de la informació ha permès que tot el nostre rastre, és a dir, tota la informació que produeix la nostra activitat sigui un valor i estigui a la venda. Aquí l'autor fa un paral·lelisme interessant entre la gestió de la informació a l'Arxiu General de la Guerra Civil Espanyola i a les xarxes socials. Durant la Guerra Civil, dades personals (imatge, nom, adreça i professió) que eren compartides en un moment determinat des d'un posicionament despreocupat —com per exemple, formar part d'un sindicat, compartir informació amb les altres lògies maçòniques de l'Estat i europees, etc.— van ser utilitzades, posteriorment, per tal de localitzar i represaliar determinats grups polítics. Precisament, en el context actual, no pensem de donar les nostres dades personals a diferents plataformes de continguts. Si aleshores aquelles dades —que van resultar absolutament sensibles— van permetre un canvi d'ús tan radical, qui ens assegura què pot passar demà amb les nostres dades? És curiós que l'any 2009 l'autor titlla de ciència-ficció quelcom que avui és la nostra realitat més quotidiana (p. 21):

Quizás el represor del futuro no utilice nuestros datos para depurarnos, pero sí para reeducarnos a través de una forma dirigida de publicidad. Parece ciencia-ficción, pero no lo es en absoluto. No es malo, no obstante, imaginar qué forma tendrá ese represor, ese

ensor, que sin duda llegará, si no lo ha hecho ya, de manera callada, como antes lo hicieron otros, por sorpresa utilizando aquello que nunca esperábamos que ocurriera.

I és que l'arxiu, més que gestionar dades que fan referència a la realitat, el que fa és construir-la. Com indica Blasco, la taxonomia modela el constructe anomenat *realitat*, i aquesta manera de fer afecta tots els àmbits del pensament. Des de la botànica fins a les classificacions de la història de l'art basades en estils, aquesta manera de catalogar, etiquetar i jerarquitzar ha conformat la nostra manera de relacionar-nos, i més si pensem en com s'aplica respecte de la salut mental o el que es considerava una conducta criminal. S'han generat identitats separades, s'ha exterminat allò que no encaixa en una classificació determinada, unes classificacions basades en la raó i en la neutralitat. Tota aquesta amalgama forma part del verb *arxivar*, i és precisament aquí que es poden trobar les implicacions més interessants del terme, i no en la seva forma museística. Finalment, Blasco tanca l'article amb dos exemples rellevants. El primer fa referència al projecte *El Camp de la Bota* (2009), de l'artista Francesc Abad, exposat al MACBA. Més enllà de la seva forma, el que remarca és que no ha pogut reproduir-ne una imatge en l'article, ja que aquesta està protegida pel VEGAP. A més, la imatge amb la qual es difon la instal·lació té el copyright del fotògraf (figura 50). Tenint en compte que, precisament, aquest projecte es basa en un treball d'arxiu que pretén visualitzar, a través de documentació, les persones anònimes que van ser afusellades on ara hi ha la zona del Fòrum, el fet de no poder-ne reproduir cap imatge és, precisament també, una qüestió d'arxiu.



MACBA, Barcelona, donació de l'artista (©fotografia: Joan Roca de Viñals; ©Francesc Abad, VEGAP).

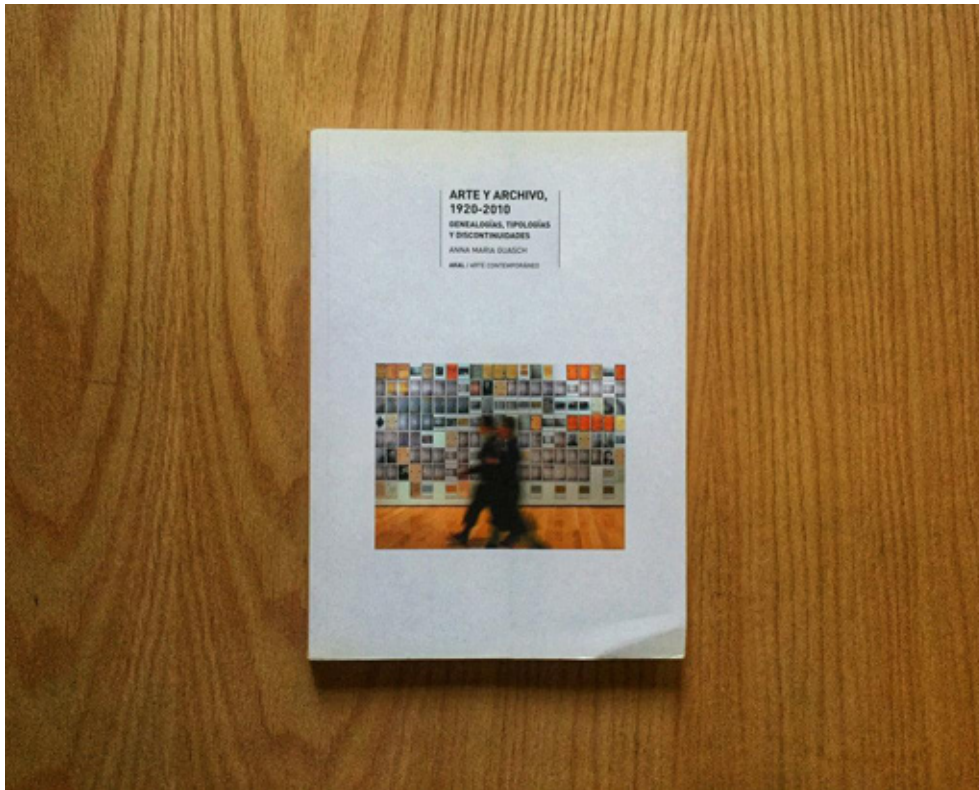


FIGURA 51. Portada de llibre. En els crèdits del llibre posa: «Fotografía de la cubierta: Francesc Abad, *Camp de la Bota*, 2004. Cortesía del artista».

El segon exemple a què es refereix tracta d'un cas d'estudi en el qual una persona que va estar al camp de refugiats d'Argelers no és reconeguda com a tal per la Generalitat. El punt clau del cas és la interpretació de la documentació que testimonia el pas d'aquesta persona pel camp de concentració. Com que aquesta imatge està fora del cànon de com s'ha explicat la vida en aquest tipus d'espais, el seu expedient és rebutjat. El cas narra com aquesta persona, F. G. J., rep una carta de la Generalitat de Catalunya indicant que té dret a una compensació econòmica pel fet d'haver estat al camp de refugiats, però que necessiten documents que puguin provar-ho. Per demostrar-ho, la persona en qüestió no té res més que una imatge, en la qual apareix al camp. Tot i que la prova fotogràfica és reconeguda per l'organisme competent, aquesta és descartada per l'aparença de la persona, ja que no respon als cànons de refugiat, a com s'ha representat aquest a través dels documents fotogràfics. La construcció d'aquests cànons, d'aquestes classificacions nítides i violentes, són precisament, segons l'autor, també una prova de com l'arxiu constitueix certes a través de cànons, que alhora s'han format per determinats documents i per la manera com aquests són llegits. I tot això és precisament una qüestió d'arxiu.

Finalment, analitzaré un dels textos més recents de Jorge Blasco, en el qual participa com a autor i com a editor. Aquest exercici de selecció ens permetrà obrir el seu posicionament a altres veus i contextualitzar el seu pensament dins la teoria arxivística actual. *Arxivar*, editat per Jorge Blasco l'any 2017, s'estructura en una introducció

del mateix autor i els tres textos següents: «Archivos, registros y poder: De la teoría (posmoderna) a la performance (archivística)», de Joan M. Schwartz i Terry Cook; «Compartir: memorias recopiladas en comunidades de registros», d'Eric Katelaar, i «El acceso al transgénero // el deseo de lógicas archivísticas (¿Más?) Queer», de K. J. Rawson.

En la introducció, Blasco situa l'arxiu des de la seva condició performàtica. La primera frase és clau, ja que, citant Terry Cook i Joan M. Schwartz, arxivers al seu torn, diu: «Al realizar su trabajo, los archiveros siguen un guion que ha sido naturalizado por la repetición rutinaria del pasado» (Blasco, 2017, p.9). És sorprenent la condensació de posicionaments que conté aquesta citació, que ens situa en un context molt específic: en primer lloc, s'observa que parla de l'arxiu com d'una cosa que es fa, una cosa que es realitza; sigui quina sigui la feina de l'arxiver, aquesta està en marxa, en activitat. En segon lloc, tracta sobre el «guió» que segueixen els arxivers per tal de desenvolupar la seva tasca. Aquest punt ens porta a assenyalar que l'arxiver no actua en llibertat, sinó que s'ha de cenyir a un guió extern que delimita el seu paper. El fet d'anomenar-ho *guió* subratlla el caràcter de constructe —un guió pot ser de moltes maneres diferents— i alhora de ficcionalitat —no actua de manera espontània, sinó que segueix una instrucció. Aquesta instrucció —que, com la idea de la veritat, és el residu d'una metàfora, segons Friedrich Nietzsche— passa a ser «naturalitzada», és a dir, a ser desdibuixada com a constructe i a barrejar-se amb l'entorn i semblar un element més del paisatge, o una llei natural que implica la necessitat de la seva existència. Aquesta naturalització prové del mateix procés de treball, d'un procés que en esdevenir rutinari s'automatitza autofundant-se, amb expressions tautològiques com: «Això és així perquè és així, o perquè s'ha fet sempre així». I, finalment, assenyala de manera explícita el passat com un context en el qual la revisió té efectes en el present, ja que és on es fonamenta aquesta norma que avui repetim. Començant amb aquesta citació, Blasco ja ens situa en aquesta condició performativa. Aquesta és la definició que posa sobre la taula, tot i que no es tracta ben bé d'una definició. No és que ell proposi «l'arxiu és...» això o allò. El que aporta és precisament la negació de qualsevol definició ontològica que ens situï en el pla de les essències; de fet, comenta que, precisament: «El archivo no es, ocurre». És, doncs, quelcom que passa, i en aquest passar, ocorren coses. Aquesta frase és potser una de les pedres de toc d'aquesta investigació, ja que prepara i conté en potència alguns dels posicionaments que es veuran reflectits en la part pràctica d'aquesta tesi. Posteriorment, l'autor comenta el que «no és» l'arxiu: «no es un conjunto de papeles u otros materiales custodiados en un edificio por especialistas o expuestos en una sala de exposiciones» (Blasco, 2017, p.10), sinó que és una entitat material que s'activa de diferents maneres en la qual tots els elements que en formen part (documents, arxivers, usuaris, artistes, etc.) tenen el seu paper assignat, i el performativitzen.

Tal com indica Blasco, introduint-nos en el text de Schwartz i Cook, aquesta manera d'entendre l'arxiu la trobem explicitada des de les sales d'exposicions, però molt poques vegades afecta l'arxiu de la institució museística mateixa. El fet que l'arxiu no pugui repensar-se des d'una perspectiva pràctica, és a dir, que impliqui canvis en el seu fer, ens porta a pensar que aquest esdevé encara un subjecte passiu, com aquella «ciència auxiliar» que treballa per a altres departaments de la institució. Així doncs, potser el primer que s'ha de fer és reclamar-ne l'autonomia, per després, potser, pensar altres maneres de fer de l'arxiu. És important no confondre aquesta autonomia, que permet repensar-se, amb la il·lusió sobirana de caire modern en què l'entitat només es val d'ella mateixa, autosostenint-se. Cal no oblidar que en el nucli mateix de l'arxiu hi ha el component relacional necessari, ja sigui centrant-nos en una comunitat de registres interdependents reflectits en el quadre de classificació o en el col·lectiu que el constitueix i a qui va dirigit. Es tracta, doncs, de pensar altres maneres de procedir dins l'arxiu entenent que aquest no és neutre i que no podem arxivar pràctiques artístiques del segle XXI des d'una posició d'arxiu «clásico, positivista y decimonónico» (Blasco, 2017, p.11). Com es veurà, aquest posicionament d'arxiu inclou tots els elements que en formen part, des dels paquets de programari utilitzats a l'arxiu fins al lloc on estan localitzats els lavabos de l'edifici. La pregunta que es planteja de fons és: situant-nos en la trobada entre art i arxiu, i entenent els dos camps des de les seves especificitats actuals, com s'han de tractar els documents que genera, per exemple, una pràctica artística sense objectes? Els arxius d'art tenen les mateixes especificitats que qualsevol altre, és a dir, els mateixos poders a l'hora d'incidir en «la memoria, la identidad, sobre los modos fundamentales en los que la sociedad busca pistas documentales sobre de dónde viene y hacia dónde quiere ir» (Blasco, 2017, p. 12).

El segon text se centra en una idea cabdal que travessa tot l'arxiu des del seu inici: la memòria. De bon principi, l'autor parla de la memòria en plural, és a dir, de les memòries. La memòria no és unívoca, sinó que depèn d'una comunitat, tot i que tenim en compte que cada membre d'aquesta té les seves memòries específiques. També s'imposa la multiplicitat d'aquestes i la manera de gestionar-les, si és que la memòria és quelcom que es pot gestionar. Tenint en compte que l'arxiu és un mediador més, tal com poden ser altres productes culturals, com les novel·les o les pel·lícules, aquest dona forma al passat que ens arriba. Aquesta forma depèn de les narratives tàcites i de la manera com aquestes afecten els registres que conté. És precisament en el moment de construir l'estructura de l'arxiu quan s'estan prenent decisions sobre com s'explica el contingut i com hi accedeixes —tal com exposa Eric Katelaar en l'article «Tacit Narratives: The meanings of Archives», publicat en la revista *Archival Science* (Katelaar, 2001).

Les memòries, doncs, són organitzades, és a dir, construïdes, i òbviament els efectes que produeixen en la mateixa comunitat també ho són. Que una comunitat estigui situada molt lluny dels documents produïts pel seu passat —tal com passa amb els arxius colonials— l'afecta directament. En paraules de Blasco, aquesta «comunidad de memoria» necessita carregar amb el seu passat, i «no se trata de una cotitularidad, se trata de una flexibilidad de derechos y deberes que afecta especialmente a archivos coloniales desplazados a miles de kilómetros de donde se crearon y que, claramente, afectan a la identidad de las comunidades colonizadas» (Blasco, 2017, p. 15).

El volum acaba amb un text de Rawson centrat en la performativitat de l'arxiu. L'arxiu està format per una comunitat d'elements humans i no humans que interactua constantment. Per començar, s'entén que l'arxiu és un edifici emplaçat en un lloc, aquest té unes característiques específiques que afecten aquesta performance d'arxiu. Les portes que hem de passar, la seguretat, el clima, l'organització dels lavabos, les preguntes que et realitzen a l'hora d'entrar, etc. Tots aquests són elements que donen forma a la relació entre document i usuari. Concretament, Rawson analitza l'accessibilitat des de dues perspectives: l'entorn i les pràctiques lingüístiques. L'arxiu no és un lloc neutre en el qual l'únic que varia entre un arxiu i un altre és la temàtica i l'especialització dels seus fons. L'arxiu té forma i dona forma a allò que conté. Quantes vegades hem anat a un arxiu a consultar documents i, pel sol fet de saber que la persona ha de desplaçar-se al dipòsit, ens hem cohibit a l'hora de demanar accés a la informació? Una forma clara dels arxius és que estan plantejats per a la consulta prèvia i no faciliten la troballa amb el que es busca. Sense entrar a valorar quina metodologia d'accés a la informació és millor, està clar que una és diferent de l'altra i que condiciona el seu accés. A través de la pregunta sobre l'accessibilitat, l'autor es planteja si realment tots els arxius són accessibles i sota quins paràmetres ho són. Per fer-ho, hi ha tres aspectes a tenir en compte: l'accessibilitat física, la social i la intel·lectual. Més enllà de l'accés físic (o virtual, si es tracta d'un arxiu digital), l'autor parla d'«accesibilidad ambiental. [...] determinada por “la sensación” que se tiene en un espacio y por el tipo de tratamiento que una persona recibe allí» (Rawson, 2009, p. 89). Per fer-ho, cita Ron Scollon i Suzie Wong Scollon quan defineixen el concepte de *geosemiòtica*: «el estudio del significado social de la ubicación material de los signos y discursos y de las acciones que llevamos a cabo en el mundo material» (Scollon i Scollon, citat per Rawson, 2003, p. 90). Aquest concepte és molt útil per analitzar com els arxius ens acullen, atès que posa molt d'èmfasi a situar el discurs en una ubicació del món material. L'autor inclou a tall d'exemple que ell mateix com a investigador transgènere ha tingut diferents experiències a l'hora d'investigar als tres arxius concrets que analitza en aquest article. Els tres arxius són el National Transgender Library and Archive de la Universitat de Michigan, la GLBT Historical Society a San Francisco i el Sexual Minorities Archive (SMA) a Northampton, Massachusetts. Tant al SMA com a la

GLBT Historical Society, els lavabos són neutres respecte al gènere i tenen accessos individuals, de manera que poden ser utilitzats amb comoditat pels usuaris transgènere i permeten jornades llargues d'investigació. En canvi, a la Transgender Library and Archive de la Universitat de Michigan els lavabos es presenten segregats pel que fa al gènere i estan molt vigilats. Això provoca que l'investigador hagi de discutir sobre quin lavabo té dret a utilitzar cada vegada, fet que òbviament no el fa sentir bé en aquell espai i afecta la seva investigació. En aquest sentit, també posa com a exemple el cas de Malea Powell i la seva experiència de ser índia i de dur a terme una recerca en un arxiu colonial. Segons la investigadora, estar davant de tota aquella documentació la feia sentir petita i s'esgarriava de fred, cosa que palesa l'enorme influència de l'entorn respecte a l'usuari: «La rápida alternancia de Powell entre pensamiento y sentimientos demuestra hasta qué punto pueden ser inseparables las experiencias intelectuales y corporales en un archivo» (Rawson, 2009, p. 93).

Quant a la part lingüística de l'arxiu, Rawson es pregunta sobre quin idioma parlen els arxius. Aquest idioma fa referència tant a les paraules clau utilitzades per catalogar com a les descripcions controlades dels documents i a les converses entre el personal i els visitants. Una aporia aportada en aquest sentit és que els materials susceptibles de ser catalogats com a «transgènere» sovint provenen de contextos en els quals aquest terme no s'utilitza. Fer servir segons quines terminologies pot suposar una bretxa de classe a l'hora de garantir l'accés a l'arxiu.

A més, aquest fet pot provocar que els mateixos productors d'aquesta documentació no tinguin accés a la informació o a alguna de relacionada. D'altra banda, si es respecta la terminologia emprada en el seu context i s'evita fer-ne servir una de més general, pot haver-hi persones de contextos més amplis que no puguin accedir-hi. En tot cas, l'autor ens indica que casos com aquests ens permeten fer-nos preguntes sobre quins termes s'estan prioritzant a l'hora de descriure determinats materials i com aquests termes afecten, en conseqüència, les recerques, l'accés a la informació i la recerca i, en última instància, la nostra relació amb la memòria col·lectiva. És especialment pertinent la manera com determinats arxius de base comunitària es posicionen quant a la inevitable càrrega política del llenguatge. Tal com explica Rawson (p. 102-103), en relació amb els Sexual Minorities Archives:

[...] una de las clasificaciones de libros es «Bullshit» (Tonterías). Esa categoría, ubicada entre «Bisexual Lives» (Vidas bisexuales) y «Crimes Against Girls» (Crímenes contra las chicas), incluye cualquier tipo de literatura que caracterice negativamente a las minorías sexuales, generalmente desde un punto de vista médico. Aunque el archivero tiene un compromiso con la recopilación de estos materiales, con la categoría «Bullshit» pretende ubicar estos materiales de forma rigurosa como contrapunto a la política del conjunto de la colección.

Aquesta manera de classificar assumeix directament la hipersubjectivitat a l'hora d'establir les classificacions de l'arxiu i el perill que algunes d'aquestes categories siguin sobreinterpretacions o deixin de tenir sentit per a alguns usuaris. Un aspecte rellevant d'aquest fet és que canvia el centre d'atenció dels possibles usuaris de l'arxiu cap als organitzadors del mateix. Allò que sempre s'ha volgut invisible, objectiu i neutre ara surt a escena.²⁸ La idea clau que es desprèn d'aquesta anàlisi és que un arxiu conté informació sobre un tema i que l'arxiu és el tema en si mateix. L'estructura de l'arxiu (tot el que el constitueix) és el que li dona la forma i en determina el contingut. Blasco (2017, p. 17) aporta un exemple clau en aquest sentit, citant de memòria Foucault: no és el mateix literatura amb contingut gai que literatura gai.

Amb els exemples aportats fins ara, es pot veure com la noció d'arxiu clàssica es va transformant, reaccionant a la necessitat de revisió i crítica de les estructures institucionals de caire modern que conformen la creació de coneixement autoritzat i la gestió de la memòria compartida. Probablement, aquesta transformació és deguda a la necessitat de revisar el passat colonial de les mateixes estructures que componen la memòria, tant pel que fa al contingut com a la forma. És en aquesta revisió on les propostes artístiques poden tenir un paper clau, no només posant l'atenció en les memòries que queden fora de les narratives oficials, sinó generant una reflexió entorn de les pràctiques arxivístiques i el paper de l'arxiu dins el context artístic com a eina crítica. La comissària i investigadora Maite Muñoz, en el seminari internacional «Archivos del común II. El archivo anómico», que va tenir lloc al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia l'any 2017, ens comparteix un cas d'estudi en aquest sentit. Es tracta d'un arxiu que és un projecte artístic. Tal com explica Muñoz en la publicació referent al seminari:

Los Angeles Contemporary Archive (LACA) es un proyecto autogestionado, promovido en sus orígenes por artistas y gestionado por un colectivo plural de agentes, que tiene como objetivo recopilar, conservar, estudiar y difundir los procesos creativos contemporáneos a través de la documentación que estos generan. (Muñoz, 2017, p. 64)

Aquesta iniciativa sorgeix des de les pràctiques artístiques de Hailey Loman i respon a un context geogràfic específic. D'una banda, a la ciutat de Los Angeles, tot i que hi ha un dels arxius més rellevants del món, el Getty,²⁹ hi havia tota una sèrie de pràctiques artístiques vinculades a allò processual i allò performàtic que no estaven deixant cap rastre a la ciutat. Pràctiques no inscrites en les narratives oficials o que no es formalitzaven a través de la producció d'objectes susceptibles d'entrar al

²⁸ Aquest serà un dels punts de partida de la part pràctica d'aquesta tesi, en què analitzaré críticament el projecte *Coses que passen* (2020), realitzat a l'arxiu del MACBA.

²⁹ Per a més informació sobre les col·leccions i el seu funcionament, vegeu: <<https://www.getty.edu/research/>>.

mercat. Aquest context va fer que es posés en marxa aquest projecte en forma d'arxiu autogestionat, anomenat LACA (figura 52) i que està situat en un centre comercial al barri conegut com a Chinatown. Aquest arxiu posa l'atenció en la producció artística present, concretament, en la produïda a partir de 2013, any de la seva fundació. Sota el meu punt de vista, una de les línies d'investigació més rellevants és la que examina la capacitat d'un artista per donar forma al seu arxiu, la qual cosa li permet tenir el control de com s'«historitza» o es recorda la seva obra. A través de treballar col·laborativament en l'arxiu de materials artístics, hi ha la possibilitat de subvertir les normatives institucionals i els marcs de preservació oficials. Una de les característiques més rellevants del LACA és la seva doble condició entre la teoria i la pràctica. Que s'hagin de trobar amb totes les problemàtiques del dia a dia d'un arxiu és on rau un dels seus valors. Aquesta condició d'arxiu viu fa que es puguin integrar metodologies artístiques en la pràctica arxivística; per exemple, els artistes determinen la metadada mateixa dels documents, així com les descripcions o les paraules clau, amb totes les contradiccions que això comporta. Aquest fet ens permet pensar les pràctiques mateixes de catalogació d'un arxiu com un acte performàtic susceptible de ser incorporat a les pràctiques artístiques.



FIGURA 52. LACA, imatge de l'arxiu i la biblioteca de LACA, 2017, Los Angeles.

Faré un breu incís per posar un exemple en aquest sentit, des d'una perspectiva local; em refereixo al projecte artístic de La Fanzinoteca i, en especial, als seus «tagging days». Tal com es descriu al seu web,³⁰ La Fanzinoteca és un projecte que s'articula

³⁰ Per a més informació i consulta del fons, vegeu <<http://fanzinoteca.net/info/>>.

a través d'un arxiu de fanzins, *hand-made books* i altres edicions de classificació difícil. Una de les activitats que porten a terme són trobades de catalogació obertes en què pot assistir tothom, anomenades *tagging days* (figura 54). Es tracta de compartir un dia sencer catalogant material del seu fons d'arxiu. Aquesta catalogació requereix compromís dels participants a l'hora d'entendre el sistema d'introducció d'ítems a la base de dades (figura 53), i al mateix temps constitueix un espai social de trobada i reflexió sobre el material d'arxiu i el procés de catalogació. A canvi de la seva participació, els assistents reben coneixements i un dinar, cuinat pels mateixos organitzadors. Respecte al sistema de classificació, hi ha una part comuna a tots els ítems (la informació que fa referència a la categoria, el país, l'idioma i una llista de continguts) i, després, hi ha una sèrie de paraules clau decidides per la persona que cataloga. És aquest sistema autogestionat i híbrid de classificació objectiu i subjectiu alhora, així com el caràcter esteticopolític de les trobades col·lectives, el que conforma una activació de l'arxiu com a eina per generar debat, pensament crític i empoderament. I és aquí on rau un dels valors més enllà del contingut dels fanzins.

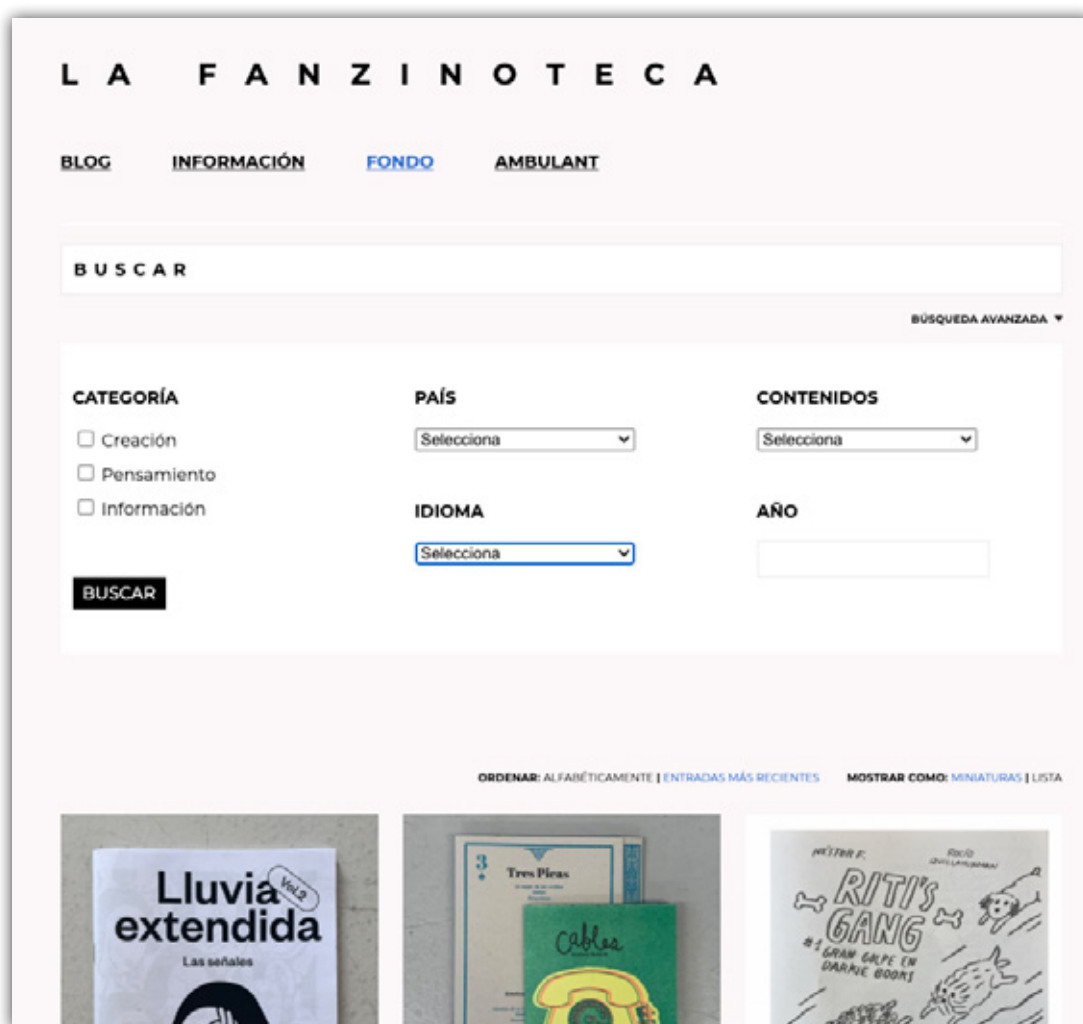


FIGURA 53. La Fanzinoteca, detall del catàleg del fons en línia de La Fanzinoteca, 2022, Barcelona.



FIGURA 54. La Fanzinoteca, digitalització col·laborativa durant un *tagging day* a La Dispersa, 2013, La Fanzinoteca, Barcelona.

Tornant a l'arxiu LACA, aquest conté entre els seus fons uns 20.000 documents físics i digitals d'artistes vinculats a pràctiques associades a la investigació i a allò performatiu, per als quals la documentació generada té un paper molt rellevant. La tipologia de documentació és molt variada; a l'arxiu podem trobar objectes, *ephemera*,³¹ pòsters, correspondència, documents d'estudi i processuals, quaderns de notes o àlbums fotogràfics. Aquests materials «constituyen huellas, trazas de procesos y de prácticas artísticas no orientadas a objetos» (Muñoz, 2017, p. 67). Tota aquesta documentació és tractada a través d'un col·lectiu d'agents, que de manera col·laborativa participen en el projecte. D'una banda, hi ha un col·lectiu de persones que conserven i cataloguen l'arxiu i, de l'altra, hi ha un grup de professionals destacats de l'àmbit artístic que desenvolupen el paper d'assessors. Un altre element clau d'aquest arxiu és l'activitat pública que s'hi desenvolupa (figura 55). A través de presentacions de projectes, lectures, concerts o performances, s'articulen reflexions sobre «el mutable papel del archivo y la documentación dentro de las prácticas artísticas experimentales; explorar la potencialidad de la edición independiente y las publicaciones de artista como espacios de creación; así como fomentar el pensamiento crítico y el diálogo en torno a cuestiones de raza, clase, sexo y género» (p. 69).

³¹ *Ephemera* són materials escrits i impresos de curta durada que no són produïts perquè es mantinguin o es conservin. La paraula deriva del grec i significa 'coses que no duren més d'un dia'. Alguns materials *ephemera* col·leccionables són: marcadors de llibres, catàlegs, targetes de felicitació, cartes, fullets, postals, pòsters, certificats d'accions, entrades, butlletes, calendaris de butxaca, revistes... Definició consultada a: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Ephemera>> (consulta: 28/07/2023).



FIGURA 55. LACA, xerrada «Dexter Sinister, Stuart Bertolotti-Bailey, (Nova York i Liverpool), presenta les històries de fons i els primers moments d'una pel·lícula en procés, *The Last Shot Clock*», 2017, Los Angeles.

En el context de difusió de les activitats per part de l'arxiu LACA, l'any 2017 vaig ser convidat pel col·lectiu Vista Oral a desenvolupar un projecte específic que havia de dur a terme a l'arxiu i a l'espai 56x45x25 de Los Angeles. El resultat van ser *Long term loan of nothing* (2017) i *Paper playing a part # Make nothing out of something* (2017), dos projectes dispars que estan íntimament relacionats. Els dos es van dur a terme a Los Angeles entre els dies 13 i 24 de maig de 2017.

Long term loan of nothing és una intervenció a un arxiu i una conferència. La intervenció consistia a fer un comodat, és a dir, establir un contracte (figura 56), segons el qual una de les parts deixa gratuïtament a l'altra un element no fungible perquè l'usi durant un temps determinat. Aquest comodat és de llarga durada —vint-i-cinc anys— i es compon de les dotze capses de conservació que contenen dos-cents sobres cadascuna, amb el número topogràfic escrit amb llapis a l'exterior de cada sobre.

L'origen d'aquestes capses és el projecte *Establecer un principio de procedencia* (2016). Aquest projecte serà desenvolupat de manera més extensa en l'apartat 2.1.1.3 d'aquesta tesi.

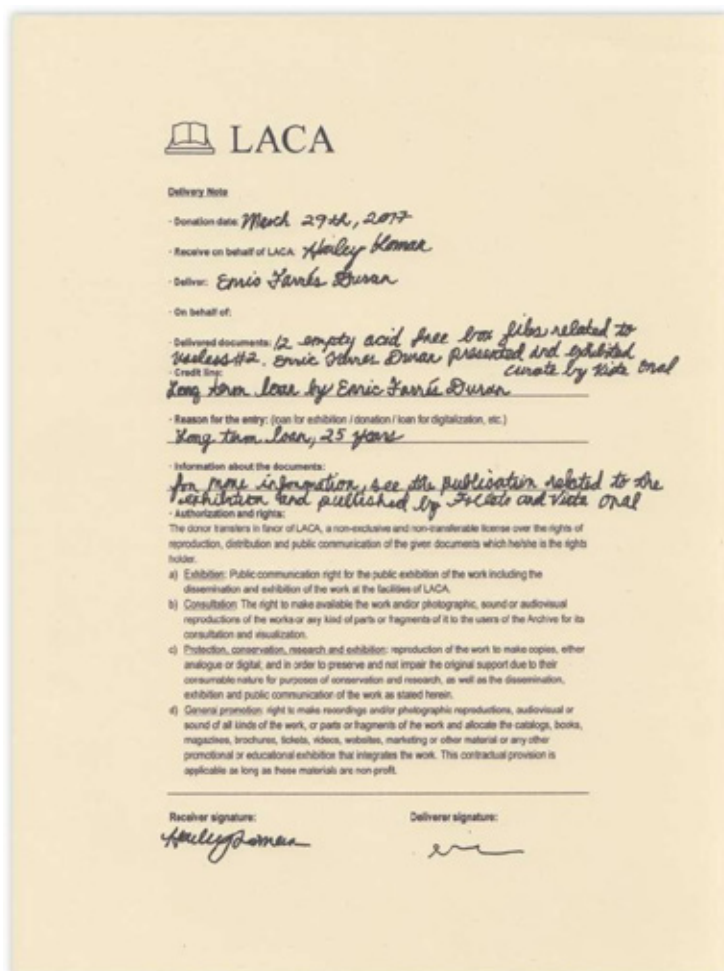


FIGURA 56. LACA, reproducció del document que certifica el contingut i la durada del comodat, 2017, Los Angeles.



FIGURA 57. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Instal·lació, mides variables.



FIGURA 58. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Detall de la instal·lació, mides variables.

En el moment de plantejar fer aquesta donació temporal es posava en joc una sèrie de preguntes inicials: quin sentit té fer una donació d'un material d'emmagatzematge i conservació que no emmagatzema res i, en conseqüència, tampoc hi ha res a conservar? Pot aquest espai buit esdevenir material documental que requereixi tractament arxivístic?

Si tenim en compte com es va generar aquest material —*Establecer un principio de procedencia* (2016) va ser un projecte en el qual es va transformar una col·lecció en un arxiu des d'una perspectiva ficcional, posant en joc la generació de valor a través dels processos de catalogació i conservació de les pràctiques arxivístiques—, entendrem que aquestes capsas buides contenien un «no-res» significatiu. L'element estructural en forma d'arxiu esdevenia altament semàntic, ja que donava significat en si mateix a allò que conservava.

En aquest sentit, les capsas formaven part d'un procés de treball i constituïen — juntament amb la temperatura, la humitat, la base de dades i la seguretat— el contingut del projecte, tot i que feien el paper de continent. Focalitzant en les funcions crítiques d'un arxiu com el LACA, té sentit que aquestes capsas buides estiguin dipositades en aquest arxiu, perquè són un element estructural —sense ser obra d'art ni documentació— clau a l'hora de desenvolupar projectes: aquestes capsas no deixen de ser un element performatiu d'una història, un element que conté i significa, que conserva i ens assenyala, que protegeix i ens adverteix que allò que conté és rellevant, únic i que té valor. Ara bé, si ens fixem que un dels principals problemes dels arxius és precisament la gestió de l'espai físic —tots els elements han d'estar perfectament catalogats, conservats i a disposició de l'usuari ocupant el menor espai possible—, no deixa de ser un repte per a l'arxiu mateix l'acceptació d'una donació d'un aparent no-res que ocupa 1,8 m i pesa 30 kg. Un repte per a l'arxiu i per a mi mateix, ja que enviar aquestes capsas de no-res a l'altra punta del món em va costar 430 € —fins i tot més car que anar-hi jo mateix—, i perquè arribessin es va haver d'esperar un mes i mig, que passessin per els escàners de la duana dels Estats Units (figures 59, 60, 61, 62, 63 i 64).



FIGURA 59. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas abans de la seva sortida, 2016, Sant Cugat del Vallès.



FIGURA 60. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas abans de la seva sortida, 2016, Sant Cugat del Vallès.



FIGURA 61. Enric Farrés Duran, documentació de les capses a la seva arribada, 2016, Los Angeles.



FIGURA 62. Enric Farrés Duran, documentació de les capses a la seva arribada, 2016, Los Angeles.



FIGURA 63. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.



FIGURA 64. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.

Quan estava plantejant el projecte, especulava sobre el fet que es donés la situació en la qual algun usuari de l'arxiu volgués consultar el contingut d'aquestes capsos i que no trobés res a l'interior de cada sobre. Això em va fer pensar que, precisament, la informació tècnica de l'origen d'aquestes capsos hauria d'estar no com un annex dins d'aquestes, sinó en la fitxa de catalogació del document de l'arxiu del LACA, una explicació que, situada aquí, tancaria el cercle almenys fins d'aquí a vint-i-cinc anys. Si ens posem en la pell d'aquest usuari de l'arxiu, probablement es preguntaria davant de les dotze capsos buides: on han anat a parar els documents que hi havia hagut aquí anteriorment? I va ser, precisament, a través d'aquesta pregunta com vaig organitzar la conferència que havia de donar al LACA. Es tractava de fer un repàs, de posar en context tot el treball realitzat durant els darrers cinc anys amb la col·lecció que anomeno *Los papeles del Siglo*. Un context que havia explicat moltes vegades, però que mai no havia compartit amb un grup nombrós de gent d'un altre context i en anglès. Això em va fer adonar de les limitacions del treball en el moment d'explicar-lo, de la materialitat del llenguatge, els dobles sentits, els suggeriments, les ironies es perdien totalment —de fet, en sorgien de noves, ja que mentre explicava el treball el públic reia en moments que no tocava, i a l'inrevés. Vaig haver d'organitzar-me per explicar els projectes de la manera més sintètica i entenedora possible, ajudant-me d'imatges i sobretot d'objectes. Institucions com la Fundació Antoni Tàpies, la galeria Nogueras Blanchard o el MACBA a Los Angeles són desconegudes. En altres paraules: no podia donar res per sabut, i això crec que té alguna cosa a veure amb el fer de l'art.

1.3.4 Contra l'arxiu

Per tancar aquest bloc de veus crítiques dins la ciència arxivística, faré referència a una tendència actual d'antagonisme enfront de l'arxiu i la gestió de dades. Partim de la definició d'*arxiu* entès com tota aquella documentació que generem de manera inconscient quan desenvolupem la nostra activitat. Si apliquem aquesta definició al context actual, observem que hi ha una relació clara entre la producció de dades constant —i sovint inconscient— i la mercantilització d'aquestes a través de les grans empreses tecnològiques. En el primer quart del segle XXI les dades han esdevingut el principal actiu de les noves multinacionals. En el context del capitalisme avançat són precisament aquestes dades les que permeten saber qui som i què desitgem. La gestió d'aquesta documentació i la capacitat de processament d'aquest material han estat el principal motor econòmic de les principals empreses tecnològiques. La necessitat de desenvolupar la nostra vida a la xarxa, d'una banda, i, de l'altra, la capacitat de rastrejar-hi el nostre ús han dibuixat un escenari en què l'arxiu és quelcom inevitable.

Viure sense generar documents és una utopia. En aquest sentit, trobem tota una sèrie de veus vinculades a la ciència arxivística que assenyalen posicions antiarxiu. En un context d'hiperestimulació i hiperproducció, la imatge d'un espai no quantificable ha esdevingut el paradís perdut. És des d'aquesta perspectiva que llegim K. J. Rawson (2017, p. 87) —director del Digital Transgender Archive— reflexionar sobre la noció d'*antihistòria* en el context de les persones transgènere:

[...] un porcentaje significativo de personas transgénero puede ser antihistoria, algo que podría suponer un conflicto con la función del archivo de preservar los materiales transgénero en contextos que ensalzan la historia de forma homogénea.

A posteriori puntualitza, en una nota al peu, que les persones transgènere poden considerar la història com a traïdora, ja que contínuament pot estar revelant detalls que es contradiuen amb la identitat que performen en l'actualitat. Aquest és un exemple clar que ens aporta ambivalència a l'hora de pensar l'arxiu vinculat a la seva forma de memòria no desitjada. És, doncs, necessari pensar l'arxiu en negatiu — una vegada més, parlar de la memòria és parlar de la manca d'aquesta— per poder generar l'agència necessària respecte de les dades que produïm en el transcurs de la nostra activitat, és a dir, durant l'esdevenir del nostre procés biològic, de la nostra vida. I, com diu el col·lectiu Vista Oral (2018):

[...] que lo mismo sucede cuando uno lidia con lo que venimos a llamar archivo, donde cualquier visión crítica se mueve entre tensiones constantes: entre preservación, accesibilidad y uso; entre supuesta objetividad e incorporación de memorias colectivas y narrativas paralelas; entre normativas que permiten la interoperabilidad y folcsonomías que se construyen a través de experiencias comunes más allá de pensamientos hegemónicos; entre el derecho a la memoria y la legitimidad de no ser archivado, de no querer dejar nuestra impronta en la era del registro instantáneo e involuntario.

Un altre àmbit en què s'ha desenvolupat la crítica respecte a la utilització de l'arxiu és el context de creixement de les aplicacions vinculades a la intel·ligència artificial (IA) i l'aprenentatge computacional. Actualment és possible generar textos, imatges i vídeos a través de paràmetres concrets, gràcies a la utilització de les bases de dades i als processos d'aprenentatge dels algorismes. En primer terme, aquest fet dinamita totalment l'estatut del document com a prova que alguna cosa va passar. Tot i que l'arxiu ja no és només aquell lloc on hi ha proves irrefutables (Cook, 1996, p. 1), encara manté un rastre de valor probatori relacionat amb la veritat que fa que ens cridin l'atenció les capacitats productives de la IA. El document és construït amb tal versemblança, que ens poden fer creure coses tan inversemblants com que el

millor per a la nostra acidesa d'estómac és una dieta basada en vidres trencats³² o que Richard Nixon anuncia que l'*Apollo 11* havia fracassat.³³ En un paradigma de construcció automàtica d'evidències falses, l'arxiu hi té un paper clau. Primerament, perquè a través de col·leccions de recursos en forma de *datasets* possibilita a l'algoritme aprendre a redactar, a crear imatges, vídeos, etc. L'interessant, però, és que en el mateix moment que facilita la creació d'imatges falses, també permet desemmascarar-les. Tal com diu el responsable d'educació de la multinacional Adobe i excap del departament fotogràfic de l'agència Associated Press, Santiago Lyon (Suplement *Ideas* del diari *El País*, p. 7, 12/02/2023), és important trobar una manera d'assegurar-nos que la informació prové de fonts veritables: «Es seguir el sendero empezando por la captura, luego pasando por la edición, luego por la publicación, de modo que, cuando finalmente llega al usuario final, pueda ver si ese archivo se ha desviado del sendero, empezó tarde o le faltan datos». Aquest «camí» del qual parla Lyon està fet precisament d'informació, i aquesta informació la trobem en la part oculta de qualsevol document, és a dir, en les seves metadades. Les metadades acompanyen el document des de l'inici de la seva producció i es van generant en el transcurs de la seva activitat. Així doncs, són precisament les metadades, associades a un document concret, les capaces de variar el significat del mateix document i, fins i tot, de certificar-ne la veracitat, la qualitat de la seva relació amb alguna cosa que és o que ha passat. El document, doncs, sense l'arxiu que el sustenta, entès aquest amb tota la seva complexitat, pot tenir qualsevol significat, amb el perill que això comporta.

³² Per a més informació sobre la dieta, consulteu l'article «Cómo evitar que ChatGPT provoque un nuevo asalto al Capitolio», *El País* (consulta: 20/02/2023).

³³ En l'enllaç següent apareix el president Nixon explicant-ho amb les seves paraules: <https://www.youtube.com/watch?v=LWLadJF18Pk&ab_channel=InEventofMoonDisaster> (consulta: 20/02/2023).

2_Mostreig 4 #arxiu històric.

La part pràctica d'aquesta tesi situa el camp de treball en un arxiu determinat. Sovint, quan es fa referència a l'arxiu es generalitza i se n'obvia l'especificitat. En contrast amb aquesta, Miguel Morey, en la ponència que va dur a terme durant el seminari *La condició de contorn* (2018), explicita que el terme *arxiu*, durant l'època en què Foucault treballava en *L'archéologie du savoir* (1969), era «un terme disponible»; en canvi, avui està hipersignificat. Ja no es pot parlar d'arxiu en genèric, ja que el terme fa referència a una multiplicitat molt àmplia de realitats. Aquesta necessitat de concreció, tal com s'ha estat exposant en l'apartat anterior, prové de la certesa que l'arxiu és una cosa que es fa, que passa, en el qual cada moviment està interconnectat amb d'altres i implica activar una sèrie de sentits diferents. És imprescindible, doncs, en aquesta investigació, treballar com a cas d'estudi amb un arxiu concret. Perquè és des de la concreció que podem actuar i experimentar si realment allò que s'ha exposat es compleix i quins efectes pot tenir. Per tal d'apropar-nos a l'arxiu cal ser sensibles, tenir capacitat d'observació i anar amb compte. Es tracta d'un espai de producció que és vol invisible, que no alça la veu ni vol que se'l reconegui. Amb les nostres accions, la voluntat és poder fusionar-nos-hi i anar vivint totes les reaccions de les nostres accions. L'arxiu amb el qual s'ha desenvolupat el projecte és el fons històric del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).³⁴ Com es veurà en l'apartat 2.2, aquest fons se situa dins un arxiu més gran i té unes característiques molt específiques. Una altra dada interessant d'aquest projecte és el seu volum considerable, que permet una casuística variable. El que ens interessa aquí és que és un arxiu públic i en construcció. Aquestes dues característiques ens permeten abordar temes com la responsabilitat pública enfront de la gestió de la documentació que produïm, així com estar oberts a possibles reptes que sorgeixen en el procés de conservació, catalogació i difusió. És en aquest context general on se situa la part pràctica d'aquesta tesi, amb el desenvolupament del projecte *Mostreig 4 #Cosesquepassen*.

Per entendre des de quin lloc ens acostem al desenvolupament d'aquest projecte, utilitzaré un fragment de l'arxiver i investigador K. J. Rawson (2017, p. 114), que realitza una entrevista a l'arxivera Bet Power, en què situa el paper de l'investigador i la seva relació amb la col·lecció o l'arxiu que visita:

Siempre pienso en esta colección como el entorno más interactivo. No es necesario que acudas a mí sabiendo qué quieres y me pidas que te lo traiga con los guantes puestos... Más bien se trata de un proceso de descubrimiento en el que vienes y exploras y, en realidad, puedes no saber qué [quieres]. Deja que sea la colección la que te diga qué es lo que estás buscando y

³⁴ Per entendre l'abast del fons històric de l'arxiu, vegeu l'enllaç següent: <<https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigador/arxiu/fons-historic-macba>> (consulta: 28/02/2023).

encuéntalo a través del proceso de descubrimiento. (Entrevista personal realizada a Bet Power, 25 d'abril de 2008)

És evident que està capgirant la idea de l'investigador expert que va a la recerca d'algun document que avaluï la seva tesi. L'interessant aquí és que celebra directament la ignorància de l'investigador, que és precisament allò que permet l'aprenentatge i l'obertura a l'hora d'estar disposat a trobar un element inesperat. Aquesta manera de procedir i que sembla tan evident és revolucionària en el context de l'arxiu. D'una banda, perquè degut a les característiques dels documents, aquests es troben al dipòsit en unes condicions de conservació i seguretat determinades. Això fa que difícilment ens puguem acostar als documents directament, sinó que ens hi haurem de relacionar a través d'elements mediadors, com les bases de dades o interfícies de tot tipus. A més, d'altra banda, moltes vegades aquestes interfícies no estan pensades perquè l'usuari descobreixi, sinó perquè un arxiver especialista amb cert grau d'expertesa trobi el que un altre li demana. Precisament és aquesta metodologia la que vaig utilitzar en el desenvolupament del projecte, ja que la meua ignorància respecte al fons històric de l'arxiu del MACBA era total.

Més tard, em vaig adonar que aquesta citació amagava una de les idees que travessa tot el projecte. Aquesta idea no prové del contingut de la citació, sinó del lloc d'enunciació. La citació prové d'una entrevista a una arxivera i és, precisament, la seva veu —és a dir, metafòricament, la veu de l'arxiu— la que es fa visible i audible. Amb aquesta acció es tractava de girar el punt de vista i deixar d'«il·luminar» el document per celebrar la subjectivitat del mediador. En la noció que estic utilitzant d'*arxiu*, aquest mediador pot ser una persona, un objecte o una informació. La interdependència entre aquests elements és el que forma l'arxiu. Aquest fet s'observa més endavant en el mateix text de K. J. Rawson (p. 116), quan explica com va néixer el seu amor pels arxius. Va ser a la biblioteca Kroch de la universitat de Cornell. Un professor de literatura els va portar a visitar el *Fourth Folio* (1685) (figura 65) de Shakespeare —document considerat una peça clau dins la història editorial de Shakespeare, l'últim editat durant el segle XVII— en un arxiu i, més enllà del contingut de la pàgina, el que més l'impressionà fou l'experiència emocional de tocar el passat:

No recuerdo haber leído nada en la página, y sin embargo recuerdo la experiencia con tal claridad emocional que siempre que pienso en ella experimento las mismas sensaciones de excitación.

Més enllà del fetixisme evident en tractar-se del primer text imprès de Shakespeare, continua:

No cabe duda de que aprecio a Shakespeare tanto como cualquier otro académico respetable con dos licenciaturas de literatura, pero atribuirle solo a él todo el crédito por mi gran amor hacia los archivos quizás estaría fuera de lugar. Lo que suscitó en mí unas emociones tan intensas

durante ese encuentro en el archivo fue tanto el contexto como el contenido. Me aficioné a tocar el pasado, en parte porque parecía un ritual sagrado.

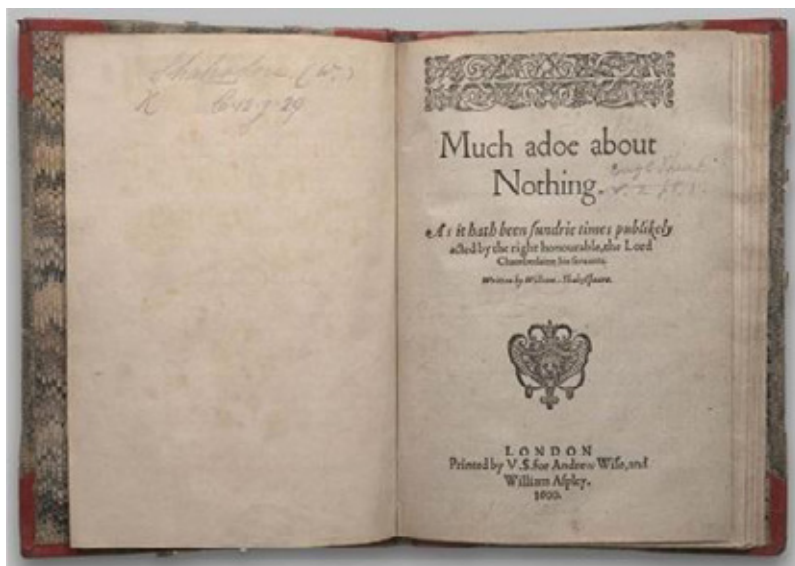


FIGURA 65. William Shakespeare, *Much adoe about Nothing*. *As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine his servants*. Written by W. Shakespeare, 1600, Londres. Llibre.

I és precisament aquest acte de fer visible el «ritual d'arxiu» i les conseqüències que comporta una de les parts essencials del projecte. Tenint en compte la importància de l'arxiu a l'hora de preservar, catalogar i difondre tot allò que passa i com aquestes accions permeten explicar-nos a nosaltres mateixos i generar coneixement, del que es tracta és de posar en pràctica aquesta maquinària per fer-la visible, entenent que aquest procés és imprescindible per desvetllar-ne el seu funcionament intern.

M'interessa treballar des de la metanarrativa de l'arxiu, en relació amb projectes com el d'Andrea Fraser *Information Room* (1998) (figura 66), desenvolupat a la Kunsthalle de Berna, que es basava a traslladar l'arxiu a la sala d'exposicions deixant que el públic el consultés lliurement. S'hi observa una certa iconoclàstia d'arxiu, tal com podem llegir en el paràgraf següent:

I was actually quite surprised that the institution did not make any particular provision for insuring that the materials were not taken out or even taken away. While I wouldn't have asked the institution to do that it was, I think, quite good interpretation of the process which the concept was intended to initiate. The intention was certainly to disorganise and derationalise the information presented by the institution. After a few weeks it really became a big mess. It was great.



FIGURA 66. Andrea Fraser, *Information Room*, 1998, Berna. Instal·lació.

En el projecte *Coses que passen*, més que problematitzar l'arxiu, el valor del procés de treball rau a revelar un mecanisme des de la pràctica, des de l'experimentació, per tal d'estar atents a la sorpresa i a allò que desconeixem. Es tracta d'intentar fer aflorar les veus de la institució, tal com va fer Michael Ascher en el seu llibre d'artista *Painting and sculpture from the Museum of Modern Art: catalog of deaccessions, 1929 through 1998* (1999), produït en el context de l'exposició «The museum as a muse: Artists reflect» (1999). En aquest llibre, Michael Ascher s'apropia de la imatge de la publicació oficial que edita el MoMA regularment amb les noves adquisicions per publicar-hi una llista amb totes les obres provinents de donacions que el museu ha venut o intercanviat des de la seva fundació per tal d'obtenir recursos. És evident que es tracta de fer sortir a la llum informació que es vol invisible, però més enllà d'aquest gest, el que aquí ens interessa concretament és la reacció que provoca: fa emergir la veu de la institució, i a través d'una nota adjunta s'acaba posicionant, justificant i posant en dubte la veracitat de les dades que està editant en aquesta publicació.

2.1. Antecedents

La principal funció d'aquest apartat és situar una sèrie de projectes propis anteriors al projecte *Coses que passen*. Aquests projectes ajuden a comprendre el context de treball que va permetre desenvolupar l'encàrrec. És important entendre que cada obra —o projecte— realitzat anteriorment genera un seguit de coneixements que se sumen als anteriors. Aquesta idea connecta amb algunes de les nocions d'un dels teòrics fonamentals del disseny industrial que hi ha actualment: Ezio Manzini. De formació enginyer i arquitecte, Manzini ens explica com els objectes no desapareixen mai.³⁵ Simplement uns són absorbits per uns altres, la funció dels quals es va sumant, i formen objectes nous; si sabem observar-los des d'aquesta perspectiva, podrem traçar una direcció clara que salta d'objecte a objecte. Els objectes, doncs, són fagocitats els uns pels altres. Quelcom semblant passa quan tracem una genealogia dels projectes per tal de dibuixar un context en el qual tingui sentit la part pràctica d'aquesta tesi. El més sorprenent d'aquest procés és que és bidireccional: d'una banda, es veu com la part pràctica de la tesi està afectada per tots els projectes anteriors, però, alhora —i aquí s'observa una evidència clara de com la idea de progrés fa aigües per tot arreu—, les obres anteriors es veuen igualment afectades a cada pas que fem, és a dir, el seu significat canvia i el que fem de nou sempre afecta allò anterior.

2.1.1 *Los papeles del Siglo*

El primer antecedent seleccionat són un conjunt de projectes vinculats a *Los papeles del Siglo*, una col·lecció integrada per 2.213 elements que va ser construïda mitjançant la pacient acumulació de tots els papers que es trobaven continguts dins dels llibres que passaven per les meves mans mentre treballava en una llibreria de segona mà. Aquesta col·lecció estava formada per cartes d'amor i d'odi; xecs; receptes de cuina i mèdiques; dibuixos tècnics, artístics, automàtics i naïfs; demandes judicials; instruccions, i llistes de tota mena. Qualsevol cosa que pugui estar dins un llibre era susceptible de ser trobat. Per introduir el conjunt de treballs que vaig desenvolupar amb *Los papeles del Siglo*, em remeto a una conferència performativa realitzada dins el context de l'exposició «Leftovers» (2014), comissariada per Carolina Grau a Passatge Studio, i en la qual els artistes participants eren Anna Barriball, Patricia Dauder, Enric Farrés Duran, Jaime Pitarch, Nastja Säde Rönkkö i Peter Simpson. En aquesta conferència, començava explicant l'origen de la col·lecció:³⁶

³⁵ Referència extreta de les classes del dissenyador Marc Ligos a l'Escola Massana, durant el curs 2016-2017.

³⁶ *Els millors*, Passatge Studio, 2014.

Bon dia, soc Enric Farrés Duran i ara us explicaré què us he portat. Doncs bé, el primer que us vull comentar és que treballo a El Siglo, una llibreria de segona mà enorme en què es venen llibres d'aquest tipus:

Al principi estava molt il·lusionat, però com acostuma a passar amb les feines d'horaris fixos, un s'acaba avorrint. Avorriments que va desaparèixer el dia que, dins d'un llibre, em vaig trobar un paper molt inquietant —i llegia en veu alta:

PEPSI COLA: Anar-hi el dilluns 4 de la tarda. Demanar pel Sr. Grasa. Si hi ha algun problema trucar al 337-48-80

Òbviament, el primer que vaig fer va ser trucar immediatament al número per dir al Sr. Grasa que tenia problemes. No hi havia cap abonat amb aquest número. [...].

Vaig començar a acumular aquests paperets que em trobava dins dels llibres i m'estic adonant que, al contrari que Picasso, ara ja no els trobo, sinó que els busco compulsivament, d'una manera obsessiva, ja que mai sé què és ni on està l'objecte a trobar. Hi ha alguna cosa subversiva en emprar el temps de treball per a altres a treballar per a un mateix, establint aquest íntim joc acumulatiu del rebuig.

La col·lecció s'ha anat ampliant fins al dia d'avui, i ja en tinc uns 2.208, aproximadament. La paradoxa està que no acostumo a tenir la paciència per desenvolupar treballs que requereixin molta continuïtat en el temps i unes regles preestablertes, però el fet d'haver d'anar cada dia a la llibreria a treballar m'obliga a —o potser em permet?— no abandonar el projecte a través d'un entreteniment continu en horari laboral.

Finalment, en la conferència abans esmentada, acabava explicant que és molt excitant anar trobant coses inesperades en els llibres, però que encara ho és més quan trobes un llibre com aquest: on no hi ha res —mentre mostrava al públic el llibre de l'inici obert.

Avui, la col·lecció està completa, no perquè coneguéssim prèviament dins la mateixa lògica de la col·lecció quin era el nombre total de documents que la completaven, sinó perquè les condicions de possibilitat d'ampliar-la s'han acabat: ja no treballo a la llibreria.

Retrospectivament, potser una de les característiques més rellevants de la col·lecció és entendre-la des d'una perspectiva potencial, és a dir, com a eina per generar coneixement desenvolupant projectes de formats diversos: conferències, exposicions, vídeos o tallers. La documentació d'aquestes activitats es poden trobar en publicacions

vàries.³⁷ I la llista de projectes més rellevants és la següent: *Tres coses rares, història d'una desaparició* (2013), *Los mejores* (2015), *Una exposición de dibujos* (2015), *L'alcalde, el drapaire i en Dalí* (2016), *Establir un principi de procedència* (2016), *189 ERRORES* (2017) i *Cualquier objeto excepto un papel* (2016).

Tot i que cada projecte funciona de manera totalment independent i posa en joc diferents temàtiques, hi ha un punt de partida o camp conceptual que comparteixen tots: el conjunt de la documentació és una eina de treball i cada document actua com una unitat mínima de significat. En cada paper hi ha una cara i un dors diferents, un pes, una olor, una materialitat significativa que es pot resignificar a través de crear un marc de sentit que l'envolta i el posa en joc en relació amb altres papers. Amb la voluntat d'entrar més en profunditat en algun dels projectes esmentats, he seleccionat tres projectes que detallo a continuació: *Una exposición de dibujos* (2015), *Cualquier objeto excepto un papel* (2016) i *Establir un principi de procedència* (2016).

2.1.1.1 Una exposició de dibuixos

«Una exposición de dibujos» va ser l'exposició duta a terme a la galeria Ethall l'any 2015. Per realitzar-la, en primer terme, es van seleccionar tots els documents que formaven part de *Los papeles del Siglo* en què apareixien dibuixos (figura 67). Posteriorment es van organitzar una sèrie de panells temàtics (figura 68 amb diverses agrupacions de dibuixos. Una de les característiques clau era que en ser representacions dels papers, el mateix dibuix podia aparèixer en dos panells diferents, i construir un significat diferent en cada cas. D'aquesta manera, el document actuava com un element portador d'informació, i s'evitava en tot cas que pogués ser entès com «l'original», fet que permetia que el paper-document en si sempre estigués a disposició de l'ús que se li volgués donar.

³⁷ Les publicacions són les següents: Enric FARRÉS DURAN, *L'alcalde, el drapaire i en Dalí (de Valls)*, Valls, Museu de Valls, 2015; *Diari de Sant Cugat* (Sant Cugat del Vallès, 23 abril 2012); Enric FARRÉS DURAN, *187 ERRORES*, Barcelona, Can Editions, 2015; Enric FARRÉS DURAN, *Una exposición de dibujos*, Barcelona, Ethall, 2015; Enric FARRÉS DURAN, *Tres coses rares, història d'una desaparició*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2013.



FIGURA 67. Enric Farrés Duran, *Una exposición de dibujos*, 2015, Galeria Ethall, Barcelona. Detall.



FIGURA 68. Enric Farrés Duran, *Una exposición de dibujos*, 2015, Galeria Ethall, Barcelona. Vista de l'exposició..

Els panells s'organitzaven des d'una perspectiva temàtica: «pautes i persones», «balbuceig del dibuix», «patologies», «fracassos», «idees», i en l'últim apareixia el mateix document per davant i per darrere. La narrativa s'explicitava a través del full de sala, en el qual s'oferia un recorregut concret per l'exposició a través d'un relat.

2.1.1.2 Qualsevol objecte excepte un paper

«Cualquier objeto excepto un papel» (Nogueras Blanchard, 2016) va ser l'última exposició realitzada a través de *Los papeles del Siglo*. En ella, a partir de les publicacions, es mostrava tota la documentació generada en els projectes anteriors d'una manera estratificada, formant capes de significació, una a sobre les altres, damunt d'una taula envoltada de quatre tamborets (figura 69).

Precisament, aquesta taula i aquests tamborets formen part alhora del *display* i de l'obra, ja que són els elements que es van fer servir en el projecte *Establir un principi de procedència* (2016) que explicaré en el punt següent. El conjunt d'aquests elements constitueix una instal·lació que permetia als visitants seure i consultar el conjunt de publicacions, que estaven fixades, perquè no es moguessin, amb un petjapapers (figura 70).



FIGURA 69. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Instal·lació.



FIGURA 70. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Detall del petjapapers, realitzat a través de passar per la batidora *Los papeles del Siglo*, que fixa tota la documentació que han generat els projectes duts a terme.

Aquest petjapapers és el protagonista de l'exposició, ja que és la darrera organització de *Los papeles del Siglo*. Per fabricar-lo es van utilitzar els 2.213 papers, que es van desfer i pastar per construir aquest objecte anodí que completa el títol de l'exposició «Cualquier objeto excepto un papel: es un pisapapeles». Aquesta oració fa referència a la transformació material dels papers i a la constitució d'un objecte de dubtosa practicitat, la forma del qual no té cap mena de valor —qualsevol objecte pot ser un petjapapers. En aquesta situació podem preguntar-nos: quines implicacions té el gest d'organitzar els papers d'aquesta manera? A continuació, n'oferim algunes en forma de llista:

- Aquesta organització no preveu fer marxa enrere. En aquest sentit, és transcendent i trista.
- La individualitat de cada un dels elements que componen el conjunt es dissol.
- Hi ha una voluntat de compactació de significats.
- Ja no hi ha unitats mínimes de significat, sinó un sol tipus de matèria que conté tots els papers alhora.
- En aquest sentit, es pot afirmar que tots els papers estan repartits equitativament en tots els objectes que formen l'exposició. És a dir, la matèria obeeix a la lògica de la mostra: es pot agafar una part molt petita de cadascun dels objectes i aquesta contindrà el mateix nombre de papers que el seu conjunt. En total: 2.213 papers.
- La matèria és amorfa i forma objectes.

En aquesta línia trobem la resta d'objectes que completaven l'exposició: un quadre i una escultura (figures 71 i 72). Aquests objectes van ser realitzats amb el material sobrant del petjapapers, i són allò que anuncien de manera literal: un quadre i una escultura.



FIGURA 71. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Escultura.



FIGURA 72. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Quadre.



FIGURA 73. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Resultat de l'acció.



FIGURA 74. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Documentació de l'acció.

Finalment, si miràvem al sostre vèiem el resultat d'una acció (figura 73) executada amb el material sobrer a l'hora de produir el petjapapers, l'escultura i el quadre. Concretament, es tractava d'una bola de pasta de paper barrejada amb cola blanca llançada directament al sostre (figura 74).

De fet, el títol fa referència al fet que un dels objectius d'aquesta exposició era formalitzar un objecte autònom i compacte, que es diferenciés dels treballs realitzats fins llavors, en què jo podia col·locar els elements de manera arbitrària i els significats canviaven constantment. La voluntat d'apropament a l'objecte pot venir donada per la sospita envers el procés de resignificació dels documents i la pregunta sobre la condició de l'objecte dins l'àmbit artístic. En aquest sentit, l'any 2015 vaig desenvolupar, juntament amb la historiadora d'art Joana Llauredó, el projecte *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental* al museu Frederic Marés. El treball es va acabar materialitzant en una audioguia (figura 75), un congrés (figura 76) i una publicació (figura 77).



FIGURA 75. Joana Llauradó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Audioguia.



FIGURA 76. Joana Llauradó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Simposi.

En la publicació, l'investigador Jorge Luis Marzo va escriure el text *La sombra de la cueva en Full HD*, en el qual trobem aquest fragment que fa referència a exercicis³⁸ com l'audioguia realitzada, on vam desenvolupar un relat alternatiu al de l'exposició oficial (2015, p. 17):

[...] Intervenir el museo —en sus lógicas, sus relatos, su taxonomía, su política, sus afectos— tiene un problema singular: habrá de ser siempre una obra de teatro, casi siempre una comedia. Porque no es posible intervenir el objetivo de su existencia: el objeto. Puedes cargártelo todo,

³⁸Exercicis d'aquestes característiques són comuns en propostes artístiques que volen, precisament, trastocar la veu del museu com a autoritat. Un exemple clar d'això el trobem en la intervenció que va realitzar l'artista Mariona Moncunill a les cartel·les de l'exposició «Autogestió», comissariada per Antonio Ortega a la Fundació Joan Miró, l'any 2017. La intervenció es basava a donar una resposta personal al discurs oficial de la proposta d'Ortega a través d'anotacions fetes a mà alçada sobre les cartel·les de l'exposició.

pero el objeto es inviolable. Todo lo que no sea intervenir el objeto se me antoja simpático acorde literario, nada más. Porque el museo es un lugar en el que puedes poner a parir al poder y no tener repercusión negativa alguna (todo lo contrario, ganas puntos), pero no toques el objeto, amigo, de eso nada.

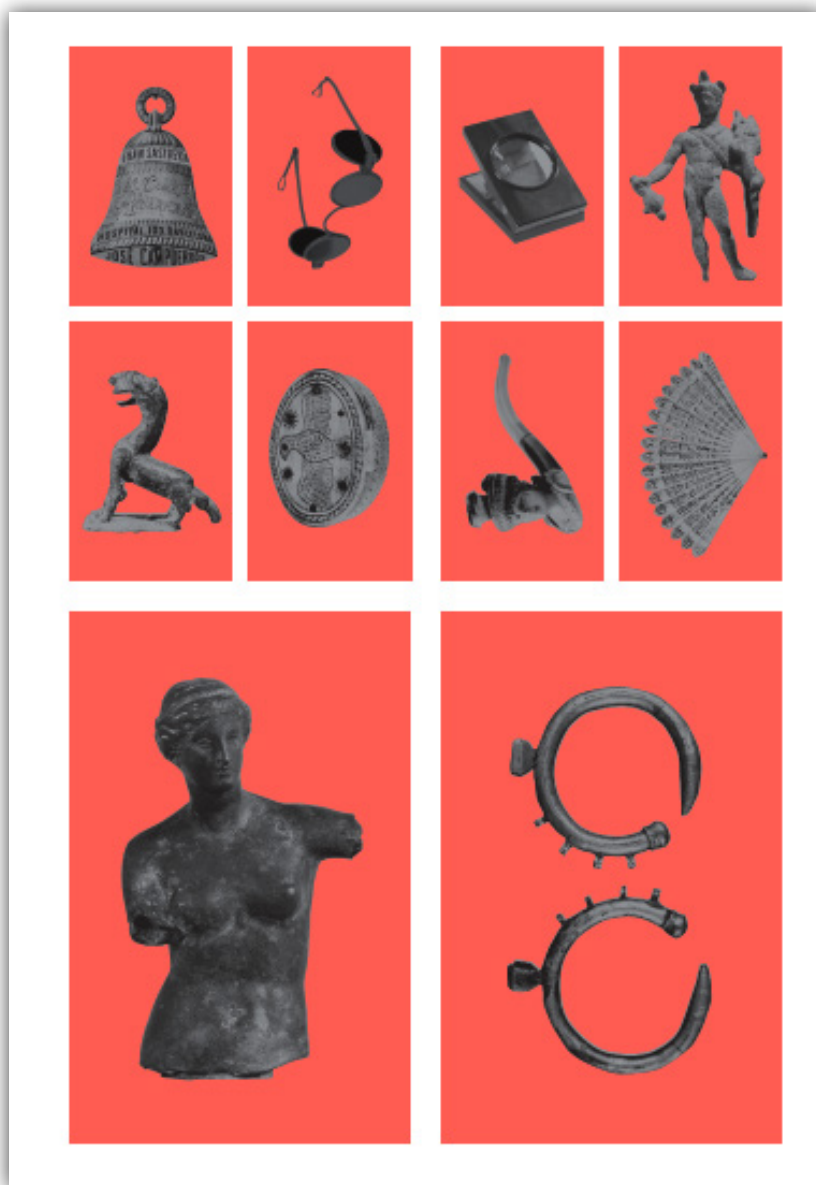


FIGURA 77. Joana Llauradó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Publicació.

Aquest text posa de manifest que, precisament, tot el que havia estat fent fins ara tenia un problema central d'origen «literari». El posicionament en el qual em movia era que la realitat no existia, en el sentit que allò que anomenem *els fets* no són sinó interpretacions d'alguna cosa. Així doncs, la cosa «en si» no és res més que una espècie d'excusa, uns fenòmens que són susceptibles de ser interpretats. No hi ha res tancat, tot està per fer. El sentit el posem nosaltres i, conseqüentment, tot encaixa. Partint d'aquesta posició, en què el subjecte esdevé actiu, fabricant de relats que conformen la realitat, se'ns obre un ventall de nous horitzons, la realitat esdevé quelcom modelable, els discursos són lògicament correctes i el pensament

únic s'esvaeix. La idea principal era que si el significat depèn del context —físic, ideològic, polític...—, podem modificar-lo i, automàticament, fer que els objectes o situacions diguin el que sigui. Aquesta posició ens situa de ple dins un perspectivisme epistemològic radical, i tot i que desfonamenta el saber tancat —en contra d'un plantejament essencialista de tipus platònic— i objectiu, aquest perspectivisme obre la porta al poder de la interpretació, del discurs i dels malabarismes de les paraules. Ens trobem en la vella dicotomia entre la filosofia continental constructivista i la filosofia anglosaxona realista, que vaig començar a explorar en l'activitat *Buscarse enemigos* (figura 78), produïda l'any 2014 dins el context de l'exposició «La realitat invocable», al MACBA.



FIGURA 78. Enric Farrés Duran, *París no se acaba nunca. Districte Cinquè*, 2014, Barcelona. Recorregut. *Frame* del vídeo en què Guillem Alum, situat al seminari de filosofia de la ciència de la UB, defensa una posició estrictament realista davant la realitat: aquesta és una i es pot conèixer a través del mètode científic. Disponible en línia a: <<https://www.youtube.com/watch?v=5U3-BKgjKTY>> (consulta: 15/03/2023).

Des d'aquesta posició fàcilment podem situar-nos en el context de l'artista com a narrador, com aquell que narra històries intercanviables i que, de fet, s'apropa a la ficció d'una manera perillosament entretinguda. És ben cert que, quan sabem que estem assistint a un espectacle —en un lloc concret i que té una durada determinada—, la intensitat de la peça es dilueix, ja que sabem que al final aquest espai és un parèntesi especulatiu. Hi ha sempre una ambivalència entre l'objecte «real» —que veiem i que ocupa un espai—, la interpretació que se'n fa i si aquesta està més o menys justificada. El repte està a, des de la consciència de l'art com a artifici, mantenir una relació d'intensitat amb l'objecte real, i evitar caure en el terreny de la representació en el qual tot és possible. En aquest sentit, veiem en el treball de David Bestué *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe* (2005) (figura 79) una reacció clara, respecte a la condició literal que l'art pot tenir. En aquest sentit, la poètica no està en el text, o en els conceptes que aquest representa, sinó en el mateix objecte en cru. Dins aquesta

línia objectiva, també podem trobar treballs com els de l'artista Luz Broto —*Abrir un agujero permanente*, Macba, 2015— o Pep Vidal —{ }, Espai Cub de LaCapella, 2011. En tots aquests s'observa com el títol és una descripció exacta i explícita de l'obra o la instal·lació: un poeta fent el que diu, un forat al museu permanent a la paret i el no-res aïllat de tot. Tots els treballs són simples en aparença, però la seva formalització desplega tota la potencialitat semàntica del gest, i és precisament en aquest fet que el treball necessita la formalització, perquè aquest pugui desplegar tota la seva potència.



FIGURA 79. David Bestué, *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe*, 2005.

Si entrem una mica més a fons en aquest projecte de Luz Broto, veiem com la proposta es basava en l'acció d'obrir un forat al museu que el comunicés amb l'exterior d'una manera permanent (figura 80). D'una banda, entenem que el museu —com l'arxiu— és aquell lloc on es preserva un conjunt d'objectes valuosos. D'altra banda, observem com proclama la necessitat de connectar amb el públic, d'obrir-se, tant arquitectònicament —recordem que l'edifici de Richard Meyer està projectat perquè hi hagi un passeig continu des de la plaça dels Àngels fins a les sales d'exposicions— com en l'àmbit dels continguts, a través dels programes públics. I és aquí on hi ha una de les contradiccions que aborda el treball de Luz Broto: obrir un forat en un espai que ha d'estar tancat i obert alhora és un problema. I no només això, sinó que, de fet, la seva proposta introdueix un element temporal: que l'orifici es mantingui permanentment. Això trenca l'oportunisme de l'exposició temporal, la qual permet que, temporalment, tot es pugui fer. Què no inclou la seva proposta i alhora la fa possible? La mida del forat. Aquesta omisió va possibilitar que la institució acceptés dur a terme el projecte i, de fet, li va atorgar un valor poètic a qui mira —o espia, o escolta o enumera— a través d'aquest petit forat de la mida d'un espiell.



FIGURA 80. Luz Broto, *Abrir un agujero permanente*, 2015, Exposició Espècies d'Espais, MACBA, Barcelona. Intervenció.

En el cas de Pep Vidal i el seu projecte anomenat $\{ \}$ (2011), l'artista plantejava literalment aïllar un espai buit de tot el que l'envolta. Per fer això, va crear una càpsula en la qual va generar un *high vacuum* a través d'eines científiques d'alta precisió i amb la col·laboració de la maquinària de l'accelerador de partícules del sincrotró ALBA. Amb aquest procediment crea un espai on hi ha dues o tres molècules que interaccionen mínimament entre elles. Posteriorment, aquesta càpsula va ser revestida amb tota mena de capes aïllants de materials procedents de la indústria, l'àmbit científic i l'edificació arquitectònica: poliestirè expandit, fusta, ferro, fibra de vidre, guix, escuma elastòmera, ciment, làmines LT (*light technology*), formigó armat, acer inoxidable, plom, aerogel de silici o mumetall es troben entre els elements que impedeixen qualsevol efecte del foc, l'aigua, la humitat, el vapor, les temperatures extremes, la tracció, la compressió, l'impacte i el so que genera, el so aeri, la llum, els raigs X i infraroigs, els camps i les ones electromagnètics o la pols còsmica. Tot el conjunt es va presentar amb la forma d'un cub de 83 cm d'aresta i gairebé una tona de pes (figura 81). Com si d'una gran carxofa es tractés —formada per capes que oculten el no-res—, el cub va ser presentat a la sala d'exposicions com un objecte enigmàtic, senzill i poètic. Finalment, s'ha de destacar una de les característiques que conformen aquest treball: la confiança. És impossible per part de l'espectador comprovar que allò que li estan descrivint és veritat o no. I no ho és a través d'una obra volgutament crítica, que els discursos que l'envolten són sospitosament intel·ligibles, sinó a través d'impedir físicament la comprovació d'allò que es diu. En aquest cas està justificat, atès que si el no-res ha d'estar aïllat de tot, també ho ha d'estar de nosaltres mateixos. Però, justificacions a banda, l'obra demana un vot de confiança a l'espectador. Si el que ha generat l'artista és veritat o no ho és, probablement, és irrellevant en la configuració de la peça —no canviaria absolutament res—, però introdueix un element nou de gran

importància: convida l'espectador a posar-se en un estat de sospita crítica envers allò que està veient i que li estan enunciant.



FIGURA 81. Pep Vidal, *β*, 2013.

En aquest sentit, aquest projecte manté un paral·lelisme amb *Cualquier objeto excepto un papel*, ja que, en aquest últim, es van presentar una sèrie d'objectes —enunciats des del full de sala— que van ser manufacturats a partir de la col·lecció *Los papeles del Siglo*. El valor de la peça, en forma de petjapapers, rau precisament en la manera en què ha estat feta i el que això comporta: s'ha anul·lat tota possibilitat futura de treball d'edició, possibilitat que sí que tenien els papers/imatges presentats de manera individual. Contràriament al treball de Pep Vidal —en el qual podem obrir el cub per veure si realment no hi ha res a dins—, en aquesta ocasió només podem confiar en l'enunciació de l'artista, ja que no hi ha cap document que avaluï el procés d'organització dels documents materialitzats en el petjapapers, l'escultura i el quadre.

Finalment, també es pot afirmar que aquests projectes posen en evidència la ja parafrasejada dicotomia entre la representació i la presentació de l'art. Tots ells presenten —el que és enunciat és el que veiem—, però és en aquest presentar que obren tot un conjunt de significats subterranis, més poètics, oberts i suggeridors. És necessari formalitzar-los, atès que és en aquest procés que la peça adquireix sentit, ja que es genera un conjunt d'històries al darrere. Sovint aquestes peces actuen de manera múltiple, estan obertes a noves interpretacions i, com la resta d'objectes que ens envolten, a l'esdevenir. Però, de fet, aquestes històries —més enllà de l'objecte— sempre estan condicionades pel context en el qual estan inscrites. I en aquest sentit, un dels elements que tanquen *Cualquier objeto excepto un papel* és la tensió que es generava entre l'objecte manufacturat i el lloc on aquest es mostrava: una galeria. No hi ha espai bo o dolent per desenvolupar els projectes artístics; simplement, s'ha de tenir en compte que no existeix la neutralitat de l'espai i que aquest aporta sentit a l'obra de manera substancial. Des d'aquesta perspectiva, és interessant la coincidència en el temps i en l'espai de la meua exposició amb l'exposició col·lectiva «Long live the old flesh», comissariada per Carlos Fernández-Pello a la galeria Nogueras Blanchard, ja que, precisament una de les tesis d'aquesta exposició era el

caràcter físic de qualsevol llenguatge, i evitar la distinció entre llenguatge i objecte. Aquest posicionament quedava clar —i hauria pogut funcionar com a *statement* de *Cualquier objeto excepto un papel*— en una de les peces de l'exposició (figura 82) realitzada per l'artista Joseph Grigely, que consistia en una nota que deia el següent:

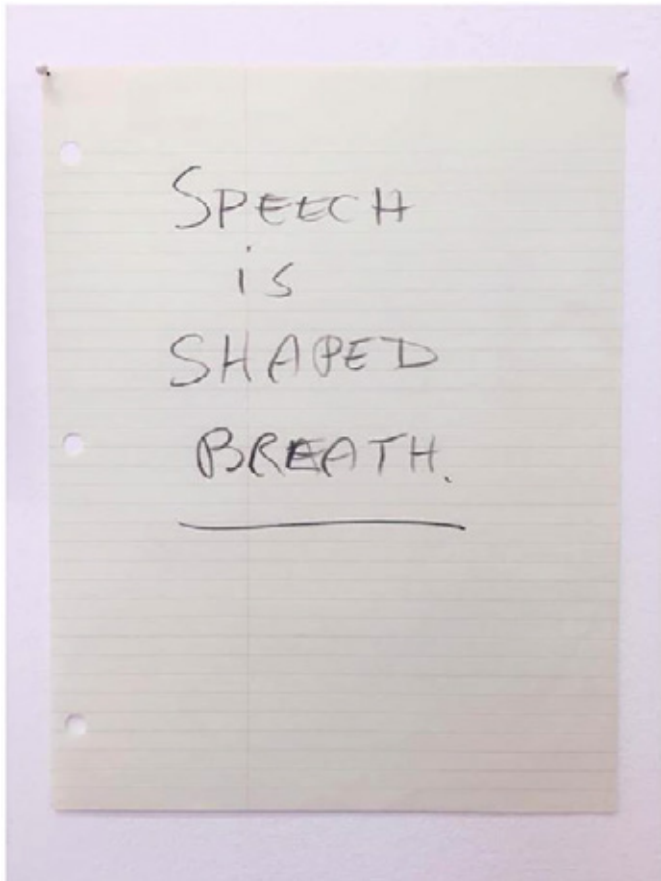


FIGURA 82. Joseph Grigely, *Untitled Conversations (Speech is shaped breath)*, 1995.

2.1.1.3 Establir un principi de procedència

Introduiré aquí el projecte *Establir un principi de procedència* (2016), ja que considero que és oportú perquè marca un camí cap a la part pràctica de la tesi. La proposta es basava en la transformació d'una col·lecció en un arxiu. Per poder desenvolupar aquesta transformació, vaig introduir de manera molt rigorosa la ficció dins els sistemes de classificació descrits en les normatives arxivístiques —concretament, la norma de descripció arxivística de Catalunya, la NODAC. També vaig controlar de manera molt precisa les condicions específiques de conservació dels documents, tals com: temperatura, humitat, reserva alcalina dels suports i seguretat. Aquest control va exigir la construcció d'un espai específic adient per a aquestes característiques (figura 83).



FIGURA 83. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

Per tal de desenvolupar el projecte, es va fer servir una metodologia arxivística des d'una perspectiva rigorosa i ficcional a parts iguals. El resultat d'aquest procés va ser un canvi d'estatut de l'element amb el qual havia estat treballant: de ser «papers» es van convertir en «documents». Aquesta transformació em va permetre observar en directe com es generava valor i com aquest afectava tots els projectes duts a terme anteriorment, a partir de la col·lecció *Los papeles del Siglo*. Aquest valor es va generar per dues situacions diferenciades: la primera tenia a veure amb la quantitat d'hores de treball que van ser necessàries per desenvolupar el projecte. Cal dir que durant dos anys es va portar a terme el procés de classificació i catalogació de tots els documents que conformaven la col·lecció: es tractava d'establir un topogràfic significatiu, entendre les necessitats de conservació específiques, generar un quadre de classificació adient i decidir els camps dels formularis i emplenar-los (autor, descripció física, any de producció, etc.), cosa que es va fer des d'una perspectiva totalment ficcional. La segona situació de generació de valor es va activar a través d'una instal·lació mimètica que reproduís les condicions de consulta d'un arxiu (figures 84, 85, 86 i 87). Aquesta posada en escena estava protagonitzada per un element arquitectònic clau en forma de paret de vidre. La paret organitzava l'espai i construïa la separació que defineix tot arxiu: estava situada entre la part digital de classificació/gestió dels documents i la part de conservació, és a dir, es trobava, metafòricament, entre les paraules i les coses. Amb aquesta instal·lació, es tractava de reproduir les lògiques d'arxiu que, més enllà de conservar i classificar, disciplinen l'usuari. La meua intenció era, adoptant les estratègies que proposa Eric Ketelaar: visibilitzar les seves narratives tàcites a base

de reproduir-les (Ketelaar, 2001). El resultat de tot el procés va ser que finalment vaig acabar caient en la meua pròpia trampa, ja que si abans podia desenvolupar els projectes amb la col·lecció de papers que, cal dir, no tenien cap valor, després de construir l'arxiu tenia por que, d'una banda, es fessin malbé —s'havien transformat en documents no reposicionables— o que, de l'altra, es desordenessin quan, de fet, l'ordre l'havia establert jo mateix de manera aleatòria. Aquesta condició em va portar a desenvolupar el projecte descrit anteriorment, *Cualquier objeto excepto un papel* (2016).



FIGURA 84. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.



FIGURA 85. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.



FIGURA 86. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.



FIGURA 87. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

2.2. Situació general de l'arxiu històric al MACBA

Per tal de contextualitzar críticament aquest projecte desenvolupat a l'arxiu històric del MACBA, i que és l'aportació pràctica a la tesi, és imprescindible preguntar-se per les condicions que van possibilitar aquest arxiu. La intenció era dibuixar un context en el qual, des de diferents perspectives crítiques, s'anés entenent quina forma té i quin paper ocupa dins la institució. El Centre d'Estudis i Documentació del MACBA (CED) es va inaugurar l'any 2007 i, tal com indica el document «Redefinició del vestíbul del Centre d'Estudis i Documentació MACBA» (2013), els objectius eren: «potenciar el desenvolupament del Museu, estenent el seu àmbit d'acció més enllà de les exposicions per a actuar com a centre de recerca, estructura de diàleg i mediació, i espai social i de difusió» (p. 17). La idea que fonamentava aquesta unitat, i que estava sobre la taula feia temps, és la d'entendre el museu no només com un contenidor d'obres o productor d'exposicions, sinó com una entitat que produeix discurs i genera coneixement. Es tractava d'ampliar la capacitat d'acció del museu, sobretot a través d'altres seccions, com el programa públic, les activitats pedagògiques, les publicacions o els projectes d'investigació, per anar més enllà del format de màxima visibilitat, l'exposició. Amb aquesta ampliació es volia eixamplar el públic del museu, i el CED, format per la biblioteca i l'arxiu, hi tenien un paper clau. En relació amb una de les significacions del terme *arxiu* que fa referència al fet que aquest és també un edifici, és a dir, un volum arquitectònic situat en un espai concret, la posada en marxa del CED va significar una important ampliació a les dependències del museu (figura 88). En concret, 2.750 m² que s'incorporaven a l'edifici planificat per l'arquitecte Richard Meier i a la Capella, que havia format part del Foment de les Arts i del Disseny (FAD). L'edifici, que acabaria essent part de l'arxiu, havia estat planificat pels arquitectes Lluís Clotet i Ignacio Paricio l'any 1985, i, tot i que en principi havia de ser una hemeroteca, el seu ús real havia estat indefinit per manca de recursos econòmics.

Amb la creació del CED s'iniciava l'arxiu, és a dir, es podia reunir, conservar i divulgar el fons documental que pertanyia a l'activitat del museu, així com tot aquell altre material que havia rebut des d'altres fonts. De fet, en el moment de la seva obertura, el CED va incorporar la biblioteca del museu, que comptava amb uns 60.000 volums. Acompanyant a aquesta biblioteca, també hi havia tota aquella documentació que es considerava «especial», ja fossin llibres d'artista o publicacions característiques com també altres documents que anteriorment pertanyien a arxius personals. A través d'un programa de noves adquisicions, aquests fons es van ampliar gradualment, i es van establir uns criteris de catalogació i conservació propis. Per donar visibilitat a aquestes adquisicions, es van realitzar una sèrie d'exposicions a la planta baixa del CED, espai que havia estat reformat per tal d'adaptar-lo al format expositiu, seguint el model del «cub blanc». És precisament en aquest espai on es desenvoluparà una part del projecte *Coses que passen*.

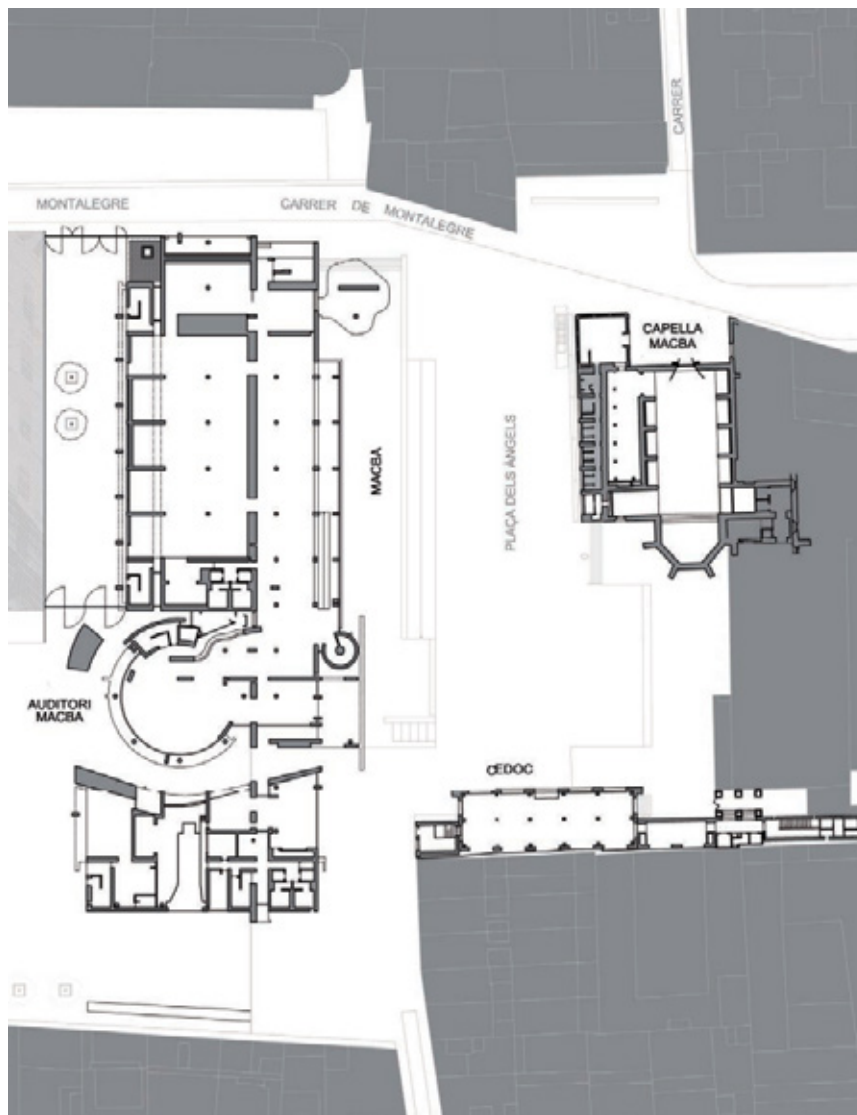


FIGURA 88. Autor desconegut, plànol de situació dels edificis MACBA, a «Redefinició del vestíbul del Centre d'Estudis i Documentació MACBA», 2013, MACBA, Barcelona.

Un cop situats des d'una perspectiva històrica i arquitectònica a l'arxiu del MACBA, el primer que em vaig preguntar va ser l'abast d'aquest arxiu. Com s'ha vist, està clar que l'arxiu acull documentació «especial» vinculada a determinats autors aliens a l'estructura del museu. Un exemple paradigmàtic d'aquests conjunts de documentació seria el fons Joan Brossa; es tracta de tota la documentació generada per l'artista en el transcurs de la seva activitat. Però què passa amb la documentació que genera el museu mateix? El museu com a estructura organitzativa també produeix documentació. Cada activitat que realitza —sigui pública o no— crea una sèrie de documents necessaris perquè pugui desenvolupar-se. Algunes de les primeres preguntes realitzades a l'arxiu del museu per començar a treballar van ser: com es conserven aquests documents?, com es cataloguen?, són consultables/públics?³⁹

³⁹Preguntes prèvies que poso en relació amb el que diu Oriol Fontdevila, que mentre estava treballant en el projecte *How to do things with documents* (2015), a la Fundació Antoni Tàpies, es van plantejar que si l'arxiu és el producte directe de la institució, potser modificant-lo podem modificar-la a ella.

Tan bon punt s'analitza l'arxiu, el primer que salta a la vista és la separació entre l'arxiu històric i l'arxiu administratiu. Aquesta separació és clau, ja que delimita clarament el camp d'acció del projecte. La distinció entre l'arxiu històric i l'administratiu ja apareix a mitjan segle XIX, tal com explica Robert Henri Bautier, citat per Cruz Mundet:

D'aquesta manera s'accedeix a un nou període de l'arxivística. Entre 1830 i 1850, d'arsenal tradicional de poder, els arxius es converteixen en laboratoris de la història, amb totes les conseqüències que això comporta, de manera destacable el tall fonamental (i certament desafortunat) entre els arxius històrics i els administratius. (1999, p. 149)

D'altra banda, es pot realitzar una genealogia oficial, on trobem les dates en què aquest es va constituir per complir una sèrie de missions determinades. Però més enllà de les cronologies publicades, és interessant detectar quin és el posicionament del museu en relació amb l'arxiu i com aquest pot esdevenir l'element de transformació d'aquell. Aquest posicionament el trobem en la presentació pública de la nova ordenació de la col·lecció, duta a terme per Manuel Borja-Villel abans que s'acomiadés del MACBA (2009). En el text que acompanya la presentació de la col·lecció diu:

Col·leccionar objectes significa sovint transformar-los en mercaderia. Com exposar-los sense que siguin fetitxitzats? Com idear un museu que no monumentalitzi allò que explica? La resposta passa per pensar la col·lecció en clau d'arxiu. Ambdós, museus i arxius, són repositoris dels quals es pot extreure i actualitzar moltes històries. Però l'arxiu les *desauratitza*, ja que inclou en el mateix nivell documents, obres, llibres, revistes, fotografies, etc. Trenca l'autonomia estètica, que separa l'art de la seva història, replanteja el vincle entre objecte i document, obre la possibilitat al descobriment de territoris nous situats més enllà dels designis de la moda o del mercat, i implica la pluralitat de lectures. La correspondència que es genera entre el fet artístic i l'arxiu produeix desplaçaments, derives, narracions alternatives i contramodels. Ens retorna el coneixement i l'experiència estètica. (2009, p. 34)

És precisament des d'aquesta posició inicial que es pot entendre la possibilitat d'un projecte com *Coses que passen*, ja que aquesta pregunta inicial obliga a tenir en compte l'arxiu i les seves característiques com un lloc des del qual transformar la manera com ens relacionem amb les obres, els documents i les relacions jeràrquiques que s'estableixen entre ells. Aquest és el punt de partida del projecte, que, vist amb perspectiva, ressona en l'obra de Lawrence Weiner *Far too many things to fit into small a box* (1996) (figura 89), que consisteix en aquesta mateixa frase escrita a la façana de l'edifici.



FIGURA 89. Lawrence Weiner, *Far too many things to fit into small a box*, 1996, Castell d'Ujazdowski, Varsòvia. Vista de l'instal·lació.

2.2.1 Mostreig: 1, 2 i 3

Mostreig és un conjunt d'exposicions realitzades a la planta baixa del CED del MACBA, en les quals s'exposa una mostra del que conté l'arxiu. De manera convencional, l'accessibilitat dels materials de l'arxiu exigeix una posició activa del visitant. Tradicionalment, a l'arxiu està tot disponible: simplement demanes el que vols consultar, tot seguit algú ho va a buscar al dipòsit i ho porta fins a la sala de consulta. Allà dins, a diferència de l'exposició, tot està a la disposició dels visitants perquè es toqui —sempre que sigui amb guants i a la distància física que el centre hagi decidit que cal situar i visibilitzar el document. Tal com he comentat anteriorment, una de les característiques d'aquest «protocol d'arxiu» és que si una cosa no saps que existeix, no pots demanar-la, és a dir, no pots accedir-hi. Per tal de mostrar al públic petits conjunts de documentació que formen part de l'arxiu, es van activar una sèrie d'exposicions que es van agrupar sota el títol comú de *Mostreig*. Aquest conjunt d'exposicions també va servir per ensenyar quines línies d'adquisicions s'estaven executant des del museu. En el web del mateix museu aquesta va ser l'explicació que es va publicar:

Aquestes mostres evidencien, de manera indirecta, les forteses i les debilitats d'aquest patrimoni documental, assenyalant tant el compromís institucional amb determinades línies d'adquisicions, com les absències d'aquelles pràctiques, períodes o col·lectius que fins ara no han tingut una presència significativa a les incorporacions.

2.2.1.1 _Mostreig #1 Els documents a escena

La primera exposició d'aquestes característiques estava comissariada per Maite Muñoz i presentava un conjunt heterodox de documentació al voltant de les pràctiques transdisciplinàries i efímeres vinculades a la *performance*; per tant, en relació amb totes aquelles accions que, lligades a l'art contemporani, es poden qualificar com a *arts en viu*. El vincle entre *performance* i arxiu estava al centre d'aquesta exposició, i posava de manifest la seva necessària relació, atès que, d'una banda, sovint l'únic que queda d'una *performance* són precisament els seus «rastres» en forma de documents, tals com fotografies, vídeos o descripcions d'algun tipus; aquests elements sovint acaben dipositats a l'arxiu. D'altra banda, també és interessant la condició antagònica entre una acció viva i efímera com és una pràctica performàtica i la permanència eterna de l'arxiu.

En aquest cas, és important entendre la diferència entre dos tipologies de documents que fan referència a aquesta pràctica desmaterialitzada: la documentació d'una cosa que ha passat, enfront de la instrucció perquè aquesta succeeixi; dos conjunts documentals que fan referència a una mateixa acció, però que aporten coneixements contextuais diferents. A més, els dos comparteixen espai de custòdia: l'arxiu. L'exposició destacava per la gran varietat de materials que hi havia, tals com documentació fotogràfica, registres audiovisuals, publicacions amb instruccions, material efímer de comunicació d'esdeveniments, notes preparatòries, partitures o restes de *performances*. Per tancar l'exposició va haver-hi una *performance* d' Aimée Zito Lema, en la qual l'artista, a través d'una sèrie de fotografies històriques en què apareixen figures que van lluitar contra règims totalitaris, cobria amb cura els cossos de les persones assistents. Les impressions es modelaven a la mida dels cossos dels participants voluntaris, i es feia que els documents s'adaptessin formalment a aquests nous cossos, deixant la seva empremta (figura 90). Un cop acabada la *performance*, a més de la documentació de l'acció en fotografia i/o vídeo, el que queda a l'arxiu són les fotografies utilitzades com a material per realitzar l'acció; les seves arrugues mostren el rastre d'una acció que va succeir en el passat. Al contrari d'Ives Klein i les seves *Antropometries* (1960), en les quals utilitzava els cossos de dones com a pinzells per realitzar l'obra —fent que la *performance* esdevingués una metodologia de producció—, aquí no hi ha obra. El que queda de l'acció és únicament un document que es diposita a l'arxiu.



FIGURA 90. Aimée Zito Lema, *Paper Memory*, 2016. Seqüència del vídeo.

2.2.1.2 _Mostreig #2 This is mail art

Aquesta exposició parava atenció a totes aquelles produccions artístiques que es desenvolupen a través del correu postal. Aquests tipus de materials, tot i que a les avantguardes ja s'havien utilitzat per realitzar experiments artístics, no és fins a la dècada dels anys seixanta que fan eclosió a través de xarxes d'intercanvi internacionals. Una de les característiques clau d'aquesta pràctica artística és el fet que, pel seu funcionament, no passa pels circuits de difusió privats o públics de l'art. A més, l'obra viatja a través de l'espai, i es distribueix a través de xarxes de correu, per arribar de manera col·lectiva a diferents espais domèstics. Tal com explica la comissària, aquesta pràctica està molt vinculada a moviments com Fluxus, el dadaisme o la poesia experimental, tant en la seva forma com en el seu contingut. Sota la meua perspectiva,

aquesta exposició posa sobre la taula una sèrie de preguntes clau, com ara: com podem mostrar un document que viatja?, s'ha d'ensenyar en una exposició?, quina entitat tenen els elements vinculats a l'art postal?, són obres d'art?, són documents?, no són ni una cosa ni l'altra? En aquest cas, de fet, el que s'està mostrant són parts de conjunts de documentació molt concreta: el fons Pere Sousa (figura 91), un dels principals fons d'art postal de l'Estat espanyol; el fons Nervo Óptico / Espaço N. O., un cas d'estudi respecte a l'autogestió del col·lectiu d'artistes brasiler Nervo Óptico (figura 92), i la col·lecció documental Edgardo Antonio Vigo, representant destacat de l'art postal argentí.

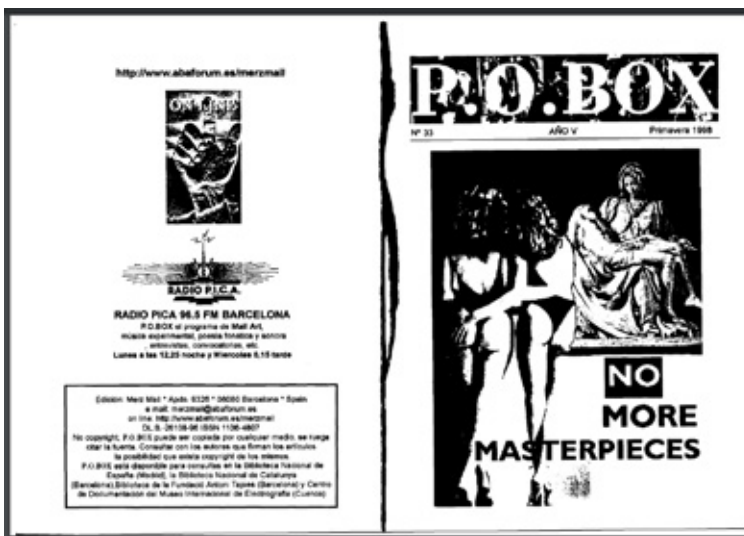


FIGURA 91. Pere Sousa, *P. O. Box* [núm. 33], 1998, Merz Mail, Barcelona.

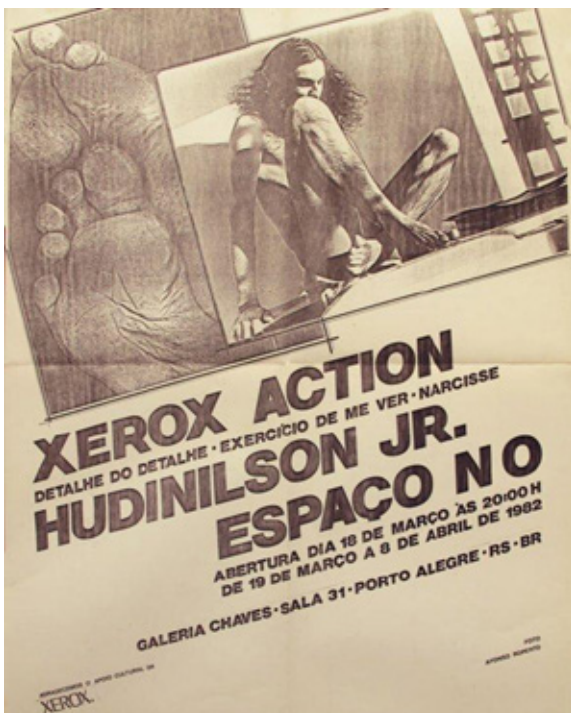


FIGURA 92. Espaço N. O. (grup d'artistes), *Xerox action. Detalhe do detalhe exercício de me ver-narcisse*, 1982, Espaço N. O., Porto Alegre.

Una de les característiques més interessants d'aquesta exposició és que hi havia molt material efímer. Aquest material —que sovint és l'únic rastre que queda d'alguna cosa que passa— estava destinat, principalment, a la comunicació. El procés de fetitxització d'aquest tipus de material efímer ens fa preguntar-nos sobre les conseqüències que té el fet mateix d'arxivar. Aquestes preguntes no volen condemnar l'arxiu, sinó assenyalar l'aporia de voler conservar un element que va ser produït per ser efímer, així com el valor que atribuïm a aquests materials a través d'aquest procés de fetitxització.

2.2.1.3 _Mostreig #3 Antibooks

La tercera exposició que trobem dins la sèrie *Mostreig* va ser comissariada per Estel Fabregat i mostrava un conjunt de llibres d'artista. Cal dir que dins l'arxiu de la institució hi ha una col·lecció important de publicacions d'aquestes característiques. El fons, el formen uns 4.000 volums. En aquesta exposició es va posar l'accent en un dels moments fundacionals per a aquest tipus de treballs: les dècades dels anys seixanta i setanta del segle passat. Concretament, en l'exposició hi havia tres artistes protagonistes: Hanne Darboven, Sol LeWitt i Dieter Roth, tots ells influenciats pels moviments minimal i conceptual. Amb menys protagonisme també hi participaven John Baldessari, Robert Barry, Stanley Brouwn, Chuck Close, Agnes Denes, Peter Downsbrough, Jackie Ferrara, Marco Gastini, Robert Jack, Richard Kostelanetz, Bruce Nauman, Edda Renouf i Fred Sandback.

Davant l'exposició, la primera pregunta que ens podíem fer és per què aquests llibres, si són obres d'art, estan a l'arxiu i no a la col·lecció del museu. També se'ns generava la qüestió sobre quina diferència hi ha entre el fet que estiguin en un espai o en un altre. En principi, sembla que la diferència més important és la seva condició d'accessibilitat, ja que, a l'arxiu, hi pots accedir per consultar —i tocar— aquestes obres, però, en canvi, a la col·lecció no. Un altre problema molt interessant que assenyala l'exposició és la coneguda dificultat a l'hora d'exposar llibres. Aquest objecte incorpora la necessitat de ser tocat, atès que una condició de l'objecte-llibre és que el lector tingui un paper actiu en el moment d'entrar-hi en contacte; per exemple, és important el ritme amb què el llegeix i passa les seves pàgines. Aquest fet xoca frontalment amb l'actitud apresada davant d'una exposició, que es basa en el fet de «no tocar». Un llibre en una vitrina és com veure una exposició de pintura a les fosques. L'exposició «Mostreig #3» funcionava com un catàleg de respostes institucionals a aquesta aporia. Per exemple, hi trobem uns quants facsímils de llibres. És a dir, còpies exactes que, pel fet de ser reproduïbles, poden ser manipulades sense por. Ara bé, si seguim Ulises Carrión i el seu manifest *El arte nuevo de hacer libros* (1974, p. 33), cal tenir en compte que en un llibre d'artista tot és significatiu (la tinta, el paper, el pes, l'olor, el so en passar

les pàgines, etc.). Si els facsímils són impressions dels anys setanta, difícilment es podran reproduir tots aquests aspectes, és a dir, encara que es puguin aïllar i reproduir algunes característiques (com la mida, el nombre de pàgines, etc.), inevitablement, significaran una altra cosa. Per no parlar de la relació amb la fetitxització de la qual participava l'exposició. Una part del seu sentit es generava en el fet de venir al museu a veure alguna cosa excepcional: «Vinc a veure un element únic», o gairebé; «Vinc a veure el llibre», i no un llibre. Aquesta expectativa respecte de l'exposició se saciava a través dels llibres originals dins de vitrines, que els feien intocables en aquest context. A més, per motius de conservació, algunes vitrines havien d'estar tapades amb una espècie de manta (figura 93), perquè no hi toqués un excés de llum que pogués deteriorar-ne les pàgines. El resultat era que els llibres ni es veien ni es podien tocar. Dubto que en aquest context expositiu els llibres arribessin a copsar-se, o potser aquesta no era la intenció, ja que en tractar-se d'un «mostreig», és possible que la voluntat fos ensenyar una mostra del que hi ha a l'arxiu amb finalitat comunicativa, per tal que el visitant ocasional volgués tornar a consultar-lo després, amb calma. El que sí que es generava a través d'aquestes capes superposades entre el visitant i el llibre era que el es preservava dins la vitrina tenia valor, ja que s'havien pres moltes molèsties i dedicat molts recursos per no destorbar la pau dels llibres.



FIGURA 93. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall dels elements protectors).

Un altre recurs utilitzat en l'exposició va ser la producció d'una sèrie de vídeos en els quals apareixien els llibres sobre un fons neutre, mentre unes mans anaven passant

les pàgines de manera parsimoniosa (figura 94). Així, el visitant podia accedir al contingut del llibre, ja que tot quedava a la vista. Ara bé, hi ha una característica clau del llibre relacionada amb la seva performativitat, és a dir, amb la manera com s'utilitza aquest objecte, que no es va tenir en compte: el ritme de lectura. Quan nosaltres llegim, triem quanta estona volem estar en cada espai que conforma cada pàgina. També decidim si volem anar enrere. Totes dues accions queden anul·lades en aquesta manera de visibilitzar-los, així com altres característiques tradicionalment considerades secundàries, però igual de rellevants, com és el tacte, l'olor, el pes o la distància respecte al nostre cos. El vídeo sembla la dissecció del llibre, com si es tractés de la tasca d'un metge forense, fent que es vegi tot, però, alhora, impedit que es percebi en la seva totalitat.



FIGURA 94. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall del vídeo).

Finalment, l'últim recurs utilitzat amb la voluntat d'apropar el contingut del llibre sense mostrar-lo és la reproducció de la totalitat de les seves pàgines desplegadas, reproduïdes en vinil i enganxades a la paret (figura 95). *A priori*, aquesta manera de mostrar el llibre està allunyadíssima de l'experiència de la lectura. Més enllà de les característiques significatives que ja he comentat anteriorment, el més rellevant en aquest cas és la modificació de la seqüència, és a dir, l'ordre de lectura es veu completament modificat. La mateixa forma de l'objecte llibre permet observar una doble pàgina, i després una altra, i així successivament.

En tractar-se d'un llibre, en cap cas podem veure la totalitat de les pàgines de cop, cosa que sí que permet el fet de desmuntar-lo, reproduir-lo i penjar-ne còpies a la paret.



FIGURA 95. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall de la reproducció de la paret).

Finalment, crec que és important remarcar que el resultat d'aquesta manera de mostrar el contingut del llibre, tot i que d'alguna manera podríem objectar que no «respecta» l'original, no és ni millor ni pitjor, ja que simplement n'ofereix una altra lectura, i aquest era precisament el valor d'aquesta exposició.

2.3 Mostreig 4# Coses que passen

En els darrers apartats s'ha dibuixat un context des d'una doble perspectiva: d'una banda, s'han analitzat un conjunt de projectes propis que han permès detectar tota una sèrie d'interessos i de característiques que es relacionen i alhora són els antecedents del projecte que configura la part pràctica d'aquesta tesi: *Coses que passen*. D'altra banda, s'ha posat sobre la taula el context històric i material que ha permès situar l'arxiu del MACBA en la línia temporal més extensa del museu, així com entendre la seva genealogia, les característiques i les voluntats que van permetre'n la constitució. Finalment, anant d'allò general a allò particular, s'ha situat el projecte dins el context de *Mostreig*, un conjunt d'exposicions que antecedeixen el projecte *Mostreig 4: Coses que passen*, que és el que detallaré a continuació. Cal dir que aquest treball es va iniciar l'any 2020 quan, el llavors responsable de programes públics del MACBA, Pablo Martínez, va posar-se en contacte amb mi per encarregar-me un projecte. Amb motiu de la celebració dels vint-i-cinc anys del museu, em van convidar que desenvolupés una proposta en el marc del grup d'exposicions *Mostreig*, amb el focus posat en l'arxiu històric del museu.

En les pàgines següents faré un recorregut per tot el procés d'ideació i formalització de l'exposició. En aquest sentit, tot i tenir la certesa que investigació i producció són dos estadis diferents del treball artístic que se superposen, es barregen i es retroalimenten, per poder fer més explícites determinades etapes del projecte, he dividit la part pràctica en dos grans blocs: investigació i producció.

2.3.1 Fase d'investigació

2.3.1.1 Investigació a l'arxiu del MACBA

La investigació respecte al projecte s'ha estructurat en diferents estadis, que en molts moments s'han desenvolupat simultàniament. En primer lloc, es tractava d'entendre com funciona l'arxiu històric. Per situar-lo, es pot dir que és una part concreta de l'arxiu general del museu. L'arxiu general s'organitza a través de fons i col·leccions documentals, segons la seva procedència. Cada un d'aquests fons i col·leccions han estat desenvolupats per persones o agrupacions de persones en el transcurs de la seva activitat. El primer que salta a la vista és la varietat d'aquests fons: d'una banda, hi ha arxius «exters», els personals d'artistes, de crítics o de galeries, i, de l'altra, hi ha els «propis», entre els quals el fons històric del museu. Concretament, els fons que formen part de l'arxiu són els següents: Fons Vídeo-Nou / Servei de Vídeo Comunitari, Conjunt documental sobre les *performances* d'Esther Ferrer, Col·lecció documental

Between the Frames (1983-1993), Fons ADAG, Fons Galeria Ciento, Fons Grup de Treball, Fons Joan Brossa, Fons Luis Claramunt, Fons Maria Lluïsa Borràs, Fons Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1960-1963), Fons Nervo Óptico / Espaço N. O., Fons Pere Sousa, Fons Xavier Miserachs i Fons Històric MACBA. El Fons Històric MACBA és amb el que treballaré. Al web del museu (1995) trobem la descripció següent del fons:

El Fons Històric MACBA conserva la documentació amb valor patrimonial generada pel MACBA durant el desenvolupament de la seva activitat des que es va inaugurar fins a l'actualitat. Aquest fons és imprescindible per documentar l'evolució del museu, la seva història, la Col·lecció, i tota la seva activitat expositiva i programàtica. Així doncs, és un projecte amb projecció futura en el temps, lligat estretament a la vida i l'evolució del museu.

La documentació del fons històric que es transfereix a l'Arxiu es basa en tres consideracions:

- 1_Finalització del tràmit pel qual s'ha generat la documentació.
- 2_Valor històric o patrimonial del document, una vegada ha perdut el valor administratiu, legal o fiscal.
- 3_Freqüència de consulta més baixa.

Es tracta d'un fons en procés de catalogació i digitalització. Actualment, disposem de més de 5.000 documents catalogats, entre els quals podem trobar diverses tipologies documentals, com ara: reportatges fotogràfics i vídeos de les exposicions, enregistraments de conferències i seminaris, material de difusió, cartells, enregistraments sonors, etc. Tot aquest recull és el resultat de les activitats que es produeixen al museu: exposicions, tallers, seminaris, conferències, cursos i activitats musicals, entre d'altres.

El fons se centra principalment a preservar la memòria del museu, garantir l'accés a la documentació i a la informació, millorar les condicions de preservació i conservació dels documents, posar a disposició dels investigadors i agents de l'art el patrimoni documental del MACBA i difondre la documentació que testimonia l'activitat del museu.

Per poder entendre la complexitat d'aquest fons documental, es va establir la metodologia de treball següent: duia a terme una trobada setmanal de tres hores amb Elisabet Rodríguez, arxivera responsable del Fons Històric. Entre el 6 de febrer de 2020 i el 6 d'octubre de 2021, es van realitzar un total de cinquanta trobades. De cada trobada s'obria una carpeta amb els continguts que s'havien generat; es tractava de registres fotogràfics, converses gravades i notes disperses.

Un cop acabava la trobada, s'analitzava tot el material obtingut i es realitzava una acta amb la voluntat de traçar relacions entre sessions i projectar línies d'interès concretes. L'estructura d'aquestes carpetes és la següent (figura 96):

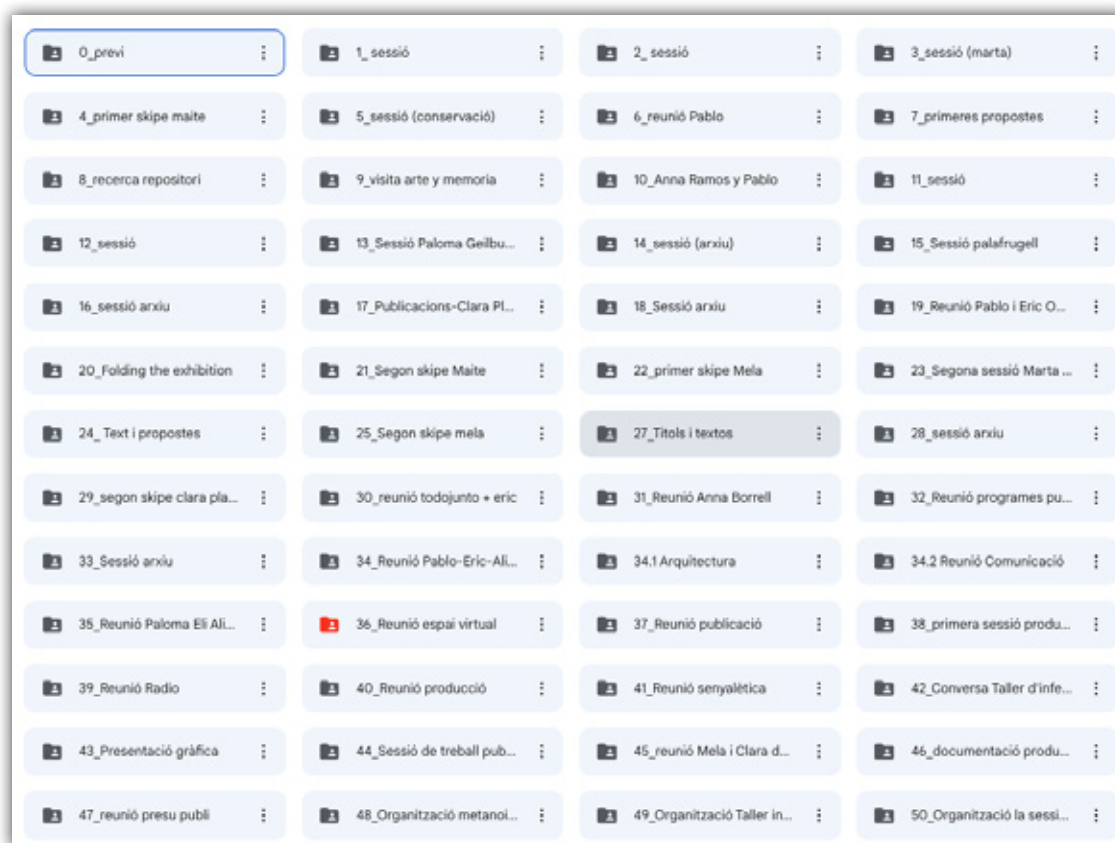


FIGURA 96. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Captura de pantalla de l'estructura de les carpetes en la fase d'investigació del projecte.

La voluntat d'aquestes trobades era fer una aproximació lenta i amb delicadesa a l'arxiu, tenint en compte el posicionament aportat per Jorge Blasco en l'apartat anterior. Es tractava d'entendre l'arxiu des d'una perspectiva oberta, conscients que es tracta d'un constructe cultural molt complex, que és eminentment material —un edifici, una sala de consulta, un espai refrigerat, un material de conservació, unes persones, uns documents, etc.— i immaterial alhora —les relacions dels documents entre si, entre els documents i les persones que els gestionen i els consulten, etc. L'interès de tot aquest conjunt l'explica perfectament Claire Bishop en l'article «Information Overload. On the superabundance of research-based art» (2023): l'autora recorda que el principal interès és que totes aquestes dades que conté l'arxiu són informació, informació que esdevé coneixement, i coneixement que acaba construint veritats. El punt clau és que era molt conscient que aquest procés de construcció de veritats estava passant just davant meu, i no me'n volia perdre res. Suposo que per por que això passés, inicialment, el punt de partida metodològic va ser voler veure-ho tot, és a dir, aplicar l'exhaustivitat foucaultiana a l'arxiu històric del museu. La meua posició inicial no era comprovar res o anar a buscar alguna cosa que em faltava, sinó que el que volia era entendre com funcionava l'arxiu en si mateix. M'interessava tot. No volia deixar-me'n res, ja que constantment planejava la sospita que en algun racó inesperat podia trobar alguna cosa rellevant respecte de la meua investigació (figura 97).



FIGURA 97. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. MACBA, Barcelona. Documentació d'una etiqueta trobada el primer dia de la fase d'investigació del projecte, exemple del tipus de material que m'interessava localitzar.

A més d'Elisabet Rodríguez, en aquestes trobades sovint s'unien altres persones, que també constitueixen l'arxiu: persones que consulten, que hi treballen o que produeixen documentació. A mesura que anava avançant en la recerca, era necessari incorporar veus diverses. I aquestes veus em portaven a altres veus, com la paradoxa del diccionari, en el qual una definició et porta a una altra, i així successivament fins a l'infinit. De fet, l'arxiu, com el diccionari, és finit i infinit alhora. Finit en documentació i infinit en les relacions que podem establir-hi. Una d'aquestes veus va ser la de Clara Plasencia, responsable de publicacions del museu. Vaig accedir a ella a través d'anar resseguint cada un dels departaments del museu. Aquests departaments funcionaven com una font de la qual brollaven documents que anaven a parar a l'arxiu històric. Passar pels departaments era, doncs, una excursió a l'origen on havien estat generats; era mirar d'entendre la necessitat de producció d'aquests documents i, de retruc, el funcionament necessari de les parts que configuren el museu com a institució. Amb

Clara Plasencia havíem coincidit anteriorment en una presentació de la Fundació Antoni Tàpies, on ens van fer l'encàrrec de presentar un conjunt de publicacions amb motiu de l'aniversari de la fundació. Un cop li vaig haver explicat de què anava el projecte i la metodologia que volia seguir, em va comentar que el seu departament també era un arxiu, ja que una de les principals missions que tenia era fer catàlegs. El terme *catàleg* prové inicialment del nom del document en el qual constava la llista de peces que s'hi exposaven. En aquest, es catalogaven les obres, les quals entraven dins d'una lògica objectual quantificable, i oferia les metadades associades a l'obra que, alhora, constituïen la veracitat de la mateixa: any, tècnica, mides, títol, etc. Si en el futur teníem cap dubte, el catàleg era el portador de la veritat, de les dades tècniques. En paraules de la Clara, «en el museu passen coses» (2017) i aquestes han estat des de l'origen referenciades en forma de llibres, que també anomenem *catàlegs*. Si recordem que una de les principals missions de l'arxiu és precisament catalogar, és a dir, afegir informació a un determinat ítem per poder-lo trobar i relacionar amb altres ítems i conjunts, veiem que aquesta relació amb la màquina catalogadora del museu esdevé inevitable. Amb Clara Plasencia, Mela Dàvila —primera directora de l'arxiu— i l'estudi de disseny Todojunto, vam acabar realitzant una publicació que explicitaré en l'apartat de producció.

Una altra persona imprescindible en el procés de recerca va ser Anna Ramos, responsable de la Ràdio Web MACBA. Tots els programes que produeixen des de la ràdio del museu van a parar a l'arxiu històric —fins aquí, res d'especial, ja que s'entén que és una producció del mateix museu—, però investigant vaig observar que, a més dels episodis, dins els diferents programes també hi havia una sèrie de documents sonors relacionats amb continguts extres i metodologies de treball pròpies. Parlant amb ella, em vaig adonar que des de la ràdio també es desenvolupava una relació molt especial amb l'arxiu, en aquest cas, sonor. El fet és que estaven duent a terme una sèrie de pràctiques vinculades amb investigacions compartides, amb processos d'edició oberts i amb la creació de llibreries sonores. Totes aquestes pràctiques tenien valor, però no eren prou visibles i valia la pena explicitar-les. Va ser a través d'un document de l'arxiu —un correu electrònic de l'any 2015— que vaig desenvolupar un programa vinculat al projecte *Coses que passen*, amb la intenció de girar el focus i il·luminar l'entrevistador en lloc de l'entrevistat. El correu electrònic era una rèplica del que m'havia enviat la mateixa Anna Ramos el 2015 (figura 98). La voluntat era apropiar-se del seu llenguatge i de la manera de produir el programa, per tal d'actuar, a través de canvis molt subtils, com a mirall per entrevistar l'entrevistador. El que em va sorprendre és que amb tots els anys que feia que eren a la ràdio no havien fet mai visible el projecte en si mateix, ni totes les pràctiques polítiques i metodològiques que s'hi assagen. Aquest va ser el tret de sortida, i els detalls es troben en l'apartat següent.



FIGURA 98. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, Arxiu MACBA, Barcelona. Documentació d'un correu electrònic.

Cal esmentar també, en relació amb el procés de recerca, Isabel Ayala. Especialista en conservació en paper, és la responsable de la conservació de l'arxiu. Si entenem que la primera missió de l'arxiu és conservar, ella és part de l'arxiu. A través d'un seguit de sessions de treball, vam visitar tots els espais on treballa. Vam fer diferents visites als magatzems, als espais de quarantena, al taller de conservació i restauració (figures 99, 100 i 101), etc., per mostrar-me processos de treball que permeten que allò que està dipositat a l'arxiu no es modifiqui o que canviï al més lentament possible.



FIGURA 99. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació del taller de restauració i conservació del museu.

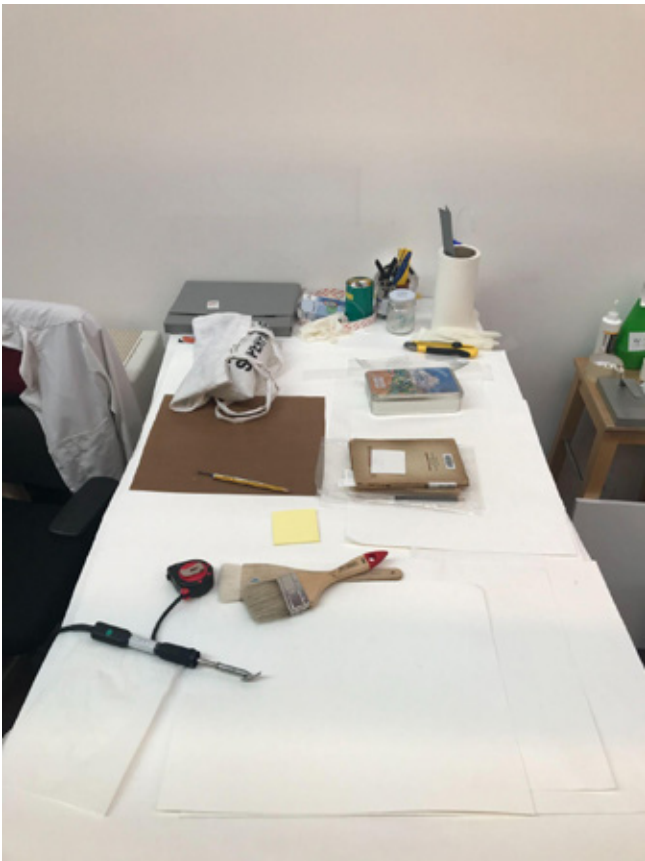


FIGURA 100. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Taula de treball d'Isabel Ayala, responsable de conservació especialitzada en paper de l'arxiu.

L'arxiu vol que tot el que conté es conservi de totes totes. Concretament, per a aquest departament, el més important són els processos biològics que afecten els documents, més enllà de les dades que contenen. Amb aquesta idea vam desenvolupar una activitat pública, el resultat de la qual va formar part del contingut de l'exposició.



FIGURA 101. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació en quarantena.

Vist amb perspectiva, amb Isabel Ayala vam treballar d'una manera radical la condició material de l'arxiu, a través de papers, fungicides, material de pH neutre, reserves alcalines, controls d'humitat i temperatura, capsos i sobres protectors, guants, protocols, eines, pesos, tipologies d'atmosferes, etc. Tot feia referència a una materialitat concreta de l'arxiu, que és precisament aquella que no és digital.

Cal dir que a l'arxiu històric també hi ha una part importantíssima que fa referència a aquesta altra materialitat en forma de dades. Per aprofundir en aquest context, vam organitzar una sèrie de sessions de treball amb Paloma Gueilburt, responsable del Repositori Digital⁴⁰ del l'arxiu del museu. El repositori és una eina fonamental a l'hora d'entendre l'arxiu històric i accedir-hi. Es tracta d'un projecte del museu que dona solució a la digitalització dels continguts que aquest preserva, ja sigui en forma de fons artístic —digitalitzacions d'obres o obres que ja són digitals— o de fons històric —tota aquella informació que el museu genera en el transcurs de la seva activitat. En termes pràctics, funciona com si fos un magatzem digital, en el qual hi ha tota una sèrie de documentació a la qual, degut a la seva especificitat material, es pot accedir a través de la xarxa. Aquesta accessibilitat provoca una gestió d'accés molt específica, ja que cada un dels materials responen a uns drets de reproducció i difusió diferents. Un dels punts més interessants d'aquest aspecte és que l'accessibilitat (figura 102) al contingut no ve donada per la seva condició material —tradicionalment, era la conservació del contingut allò que hi establia alguns límits d'accés—, sinó legislativa. S'entén que no és el mateix poder accedir les vint-i-quatre hores del dia els set dies de la setmana a una pel·lícula digitalitzada de Marcel Broodthaers que forma part de la col·lecció, que a una conferència o a un programa de ràdio produït pel mateix museu. El que no s'entén tan clarament és que aquest mateix document pugui ser accessible des d'un ordinador a disposició dels usuaris ubicat dins el mateix museu i no des de qualsevol altre lloc. Aquest fet dibuixa l'arxiu com a lloc necessari per a la consulta, perquè explícitament s'obliga l'usuari a presentar-s'hi en persona per poder accedir al contingut.

Així doncs, l'accessibilitat «universal» que pot oferir en potència el Repositori Digital és modelada per tot un conjunt de textos legislatius que la regulen a través dels drets d'autor i/o de reproducció. És molt interessant, perquè en el repositori conflueixen moltes de les nocions que he treballat en aquesta tesi. Un exemple clar d'això és la digitalització d'una pel·lícula de 8 mm que respon a criteris de conservació. Per tal de conservar-ne el contingut, es digitalitza i se'n fan còpies de seguretat.

⁴⁰ Es pot accedir al Repositori Digital a través de l'enllaç següent: <<https://repositori.macba.cat/>> (consulta: 16/07/2023).

dc.format.tecnicacatalog	16 mm film, b/w, silent, 2 min 19 s	en
dc.format.tecnicacatalog	Película 16 mm, b/n, sin sonido, 2 min 19 s	es
dc.format.source	Película 16 mm.	ca
dc.accessrights	CUSTOM	ca
dc.format.versio	Consulta	ca
dc.rights.accessrights	Obra només consultable des dels espais MACBA	ca
dc.date.createdStandard	1969	ca

Fitxers en aquest ítem



	Nom :	DIG_CF3942_002_01_Lmp4		Descarrega
	Pes:	51.56Mb		
	Format:	MPEG-4 video		

FIGURA 102. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Captura de pantalla del registre en què s'aprecia la modalitat d'accés al document.

El tema és que aquestes còpies, un cop pujades al servidor, permeten que la seva difusió canviï radicalment. Per tant, la primera definició de l'*arxiu* (conservació) i la tercera (difusió) queden afectades mútuament.

Una part a destacar d'aquest Repositori Digital és la definició que trobem al web, ja que ens assenyalava característiques de l'*arxiu* que he treballat en l'estudi i que donen pistes sobre les seves especificitats. Per exemple, és interessant el fragment que diu: «El Repositori Digital és un magatzem d'informació digital format per objectes digitals i camps d'informació, les metadades, que descriuen aquests objectes» (2017). Com es pot veure, hi ha una voluntat de posar en el mateix nivell els objectes digitals i les metadades. Tradicionalment, no s'ha tingut en compte la producció textual de l'*arxiu* com un contingut més, però entenent que aquests textos (descripcions, paraules clau, topogràfic significatiu, etc.) donen forma al material al qual fan referència, és un encert posar-hi l'atenció des del primer moment. A més, aquest petit gest relacionat amb la definició de l'*arxiu* ens condueix a un dels punts clau de la part pràctica d'aquesta tesi: detectar, analitzar i fer visible la producció de l'*arxiu* en si mateixa, que sovint passa desapercebuda. Un altre aspecte important és el caràcter específic de l'*arxiu* al qual ens referim. Partim d'una situació genèrica —l'autoria de l'*arxiu*—, però que apliquem constantment a un *arxiu* concret, el Fons Històric del MACBA. Aquesta concreció és imprescindible per poder desenvolupar la part pràctica, ja que, com s'ha vist en els exemples de l'apartat 1.3.2, «Veus crítiques dins la ciència arxivística», cada *arxiu* té sentit en un context històric, social i polític determinat, tal com descriu la politòloga François Vergés en el text *The museum without objects*: «The archive is meaningful in its context, it is not "truth", it belongs to an entire social environment» (2014, p. 32).

Si seguim amb el text que descriu el Repositori Digital, trobem aquest fragment, que és molt significatiu no només del repositori en general, sinó del Fons Històric en particular i de com aquest és un organisme en expansió constant, que no para de créixer de manera exponencial (2017):

El Repositori Digital està en constant creixement. Implementa el seu contingut gràcies al procés de digitalització d'obres i documents nascuts analògics, a les noves adquisicions i a través de la pròpia activitat del Museu, que genera nous continguts.

A través de la metodologia de recerca basada en les sessions de treball descrites al principi d'aquest apartat, em vaig anar adonant de la impossibilitat d'aplicar l'exhaustivitat a aquest arxiu. El Fons Històric responia a l'activitat del museu en temps real, era un arxiu viu que no parava de créixer, i, a més, ho feia de manera exponencial. Això es produïa per diversos motius. Les activitats organitzades pels programes públics dins l'estructura del museu cada cop eren més nombroses; el museu no només exposava, sinó que organitzava concerts, programes d'estudis independents, produïa ràdio, activitats educatives i tenia una cuina. Tota aquesta quantitat d'activitats, juntament amb el desenvolupament de les tecnologies que permetien el registre i el seu emmagatzematge digital, feien que la producció dels documents destinats al Fons Històric fos de creixement exponencial. El museu cada cop generava més activitat i aquesta cada cop s'enregistrava més. A diferència de la majoria de fons que contenia l'arxiu —que tot i ser molt extensos i complexos al final eren finits—, el Fons Històric estava en moviment constant, i aquesta característica va esdevenir clau a l'hora de plantejar la formalització del projecte.

En un moment de la investigació em vaig posar en contacte amb el Departament d'Arquitectura. Aquest departament és molt interessant, atès que dona suport a les exposicions perquè siguin viables arquitectònicament. És a dir, assessora i possibilita que les instal·lacions i obres s'aguantin dretes, i vetlla perquè no hi hagi accidents. És un context de producció material relacionat amb l'espai, els cossos i allò visual. Tenen un coneixement profund d'allò que hi ha darrere les parets del museu. Tota la documentació que generen (plànols, informes, etc.) també alimenta l'arxiu històric. Amb l'arquitecta Núria Oliver vam explorar com s'instal·laria el projecte. L'exposició s'havia de situar a la planta baixa del Centre d'Estudis i Documentació, un espai amb la seva pròpia memòria arquitectònica i amb moltes capes temporals, materials i d'usos diferenciats al llarg dels anys. Tenint en compte que una de les definicions d'*arxiu* és que aquest també fa referència a l'edifici, un lloc on hi ha documents, persones i relacions, aquesta part de la investigació era absolutament clau per a mi. Les preguntes que em vaig fer van ser: quines característiques tenia aquest espai?, com s'hi movia la gent?, amb quins materials estava construït?, què amagava? (figures 103, 104 i 105). Aquestes van ser algunes de les qüestions inicials que em van impulsar a investigar què hi havia al darrere d'aquest espai i com podia fer-ho visible.



FIGURA 103. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de l'espai intermedi entre l'edifici i la sala d'exposicions.



FIGURA 104. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de l'espai intermedi entre l'edifici i la sala d'exposicions.



FIGURA 105. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de les capes que formen part de l'element estructural columna.

A través d'una sèrie de sessions de treball *in situ*, vam anar desvetllant diferents possibilitats de l'espai. Una de les característiques principals és que era una estructura que en recobria una altra. Com si es tractés d'una capsa dins d'una altra capsa, la sala d'exposicions del CED s'havia construït per donar cabuda a exposicions vinculades amb l'arxiu i a altres activitats més enllà del programa expositiu regular del museu. La descoberta d'aquest espai «entre» la sala d'exposicions i l'edifici mateix tenia les característiques adequades per al projecte: en primer lloc, era inaccessible per al públic i, en segon lloc, era on s'allotjaven tots els recursos tècnics que permetien que l'exposició funcionés. Només podien accedir-hi els tècnics, els agents invisibles que habitaven la invisibilitat de la producció. Durant els mesos que vaig estar desenvolupant la investigació, es van anar succeint diferents exposicions. En un impàs entre una exposició i una altra, de sobte, un pintor de parets em va descobrir una porta secreta: sota la capa de pintura blanca de la paret, s'hi amagava un accés a l'altra banda del mur (figura 106).



FIGURA 106. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de la porta secreta a través de la qual s'accedeix a l'exterior del cub blanc.

Aquest descobriment va ser possible gràcies al fet que l'espai expositiu era, en realitat, un lloc de pas. Per poder accedir a la biblioteca del museu, a les aules, a les oficines o al dipòsit de l'arxiu, s'ha de passar per aquest espai. Això el diferencia de les altres sales d'exposició, les quals són inaccessibles durant el muntatge. Ningú pot veure què hi passa fins que tot està col·locat. El procés de producció de l'exposició és un secret. Aquí, a la sala d'exposicions de l'arxiu, sembla que tot està a la vista. La porta no està tancada durant el muntatge i l'usuari pot veure, en aparença, com es va muntant l'exposició. Aquesta porta amagada ens indica que hi ha aspectes de l'arxiu que no veiem a simple vista. És precisament aquesta suposada transparència d'arxiu el que posem en dubte en aquesta tesi, i explorem quina tipologia de mediació ofereix el Fons Històric a través de totes les seves capes.

2.3.1.2 Exposició vs. projecte

A mesura que anaven passant els mesos i avançava la recerca, el Fons Històric anava desvetllant la seva forma, una forma sense tancar, en moviment, complexa. Gairebé tot el que passava al museu afectava l'arxiu. Era impossible predir quins continguts tindria en el futur. Aquesta fluïdesa inestable va esdevenir una de les característiques que vaig trobar més rellevants i vaig decidir treballar en l'exposició. Pensant com podia metabolitzar tot aquest gruix d'informació recopilada en la fase de recerca vaig adonar-me que hi havia un element clau en el procés: el temps. Aquest s'havia d'introduir en el projecte de tal manera que permetés que les coses passessin. L'exposició, com l'arxiu, havia d'anar fluint i variant amb el temps, i aquesta dinàmica s'havia d'incorporar des de la seva pròpia estructura. Observant l'arxiu conjuntament amb la meua experiència, tenia clar que el format clàssic expositiu no em funcionava. Si més no, entenent aquest com un contingut fix en un lapse de temps. Analitzant la dinàmica d'entrada de documents del Fons Històric, em vaig adonar que els programes públics hi tenien un pes molt important. Són els que alimentaven més el fons i, degut a la seva especificitat, els que generaven més moviments en totes direccions. A partir de la investigació de les característiques de l'arxiu i de la voluntat d'introduir aquestes característiques al projecte, vaig construir una proposta que es basava a capgirar una de les jerarquies del museu: la relació entre l'exposició i els programes públics. Observant com es produeixen els continguts dins el museu, hi ha una característica clara que veiem al llarg dels anys: el format majoritari és l'exposició, i d'aquesta pengen una sèrie d'elements més o menys rellevants, en funció del cas i dels recursos de la institució. Aquests poden ser el catàleg, els recursos educatius o el programa públic d'activitats al voltant de l'exposició. En aquest sentit, la proposta es basava en una inversió dels elements: no hi hauria una exposició immutable de la qual penjarien una sèrie d'elements, sinó que hi hauria un programa públic potent que afectaria l'exposició. D'aquesta manera, podia reflectir molt més clarament la idiosincràsia de l'arxiu, en concret del Fons Històric. Cada una de les definicions de l'*arxiu* havien de ser examinades i testades des d'aquest espai situat. La voluntat va ser intentar narrar i problematitzar l'arxiu a contrapel, per poder sacsejar les seves estructures i acostar-nos críticament al coneixement i a la visió del món que ens ofereixen.

Per tancar la fase d'investigació i abans d'entrar en la fase de formalització, és important parar atenció al posicionament des del qual es fa recerca. En aquest tipus de projectes, en què des de les pràctiques artístiques ens enfrontem amb unes quantitats relativament grans d'informació i organitzades de manera complexa, cal posar especial atenció a la manera com es tracta aquesta informació i com es relaciona entre ella. És important trobar un principi regulador propi, que permeti metabolitzar tota aquesta

informació i fer una proposta pròpia, idiosincràtica a través de l'art, que possibiliti elaborar pensament i experiències vinculats a la pràctica mateixa, amb responsabilitat i consciència del lloc on estem treballant. Quan ens enfrontem amb una superestructura com és l'arxiu, amb tot un conjunt de professionals que desenvolupen a la perfecció la seves tasques respectives, és possible que ens preguntem: quin sentit té tota aquesta informació? Què en faré, d'aquestes cinquanta carpetes plenes de gigues de material enregistrat? Com es pot organitzar alguna cosa amb sentit i que tingui valor en si mateix? I aquí és on entra verdaderament el treball artístic. No hi ha cap criteri extern a què agafar-se, que ens serveixi per avaluar si allò que estem fent és correcte. En aquest procés no valen ni les eficiències, ni els calendaris ni les tècniques. L'únic que podem fer és preguntar-nos si tot això té sentit i per què. Preguntar-s'ho d'una manera oberta i sincera. La necessitat d'estar sempre molt atent s'imposa, ja que no saps mai on s'amaga aquell element que fa detonar d'una manera poètica, crítica i política el projecte que estàs desenvolupant. En aquest sentit, m'ha estat molt útil una sèrie de converses mantingudes amb l'artista Francesc Abad. Davant la pregunta sobre quina ha estat la seva metodologia i la manera com treballa diàriament els seus projectes, afirma que ha estat des de la intuïció. Que no pot fer-ho d'una altra manera. Aquesta posició s'explica molt bé a través de la seva relació amb Walter Benjamin. Francesc Abad ha creat molts projectes al voltant de la seva figura, però mai com a expert. De fet, m'explicava que sovint llegeix Benjamin en la seva versió original, tot i que ell no domina aquest idioma. Aquesta manera de llegir li permet interpretar els textos d'una altra manera, situar-se com un lector ignorant, com un lector exiliat. Detecta repeticions i situa termes des d'una perspectiva formal. De sobte, una cosa que aparentment no tenia sentit —llegir un text en un idioma que no coneixes— té tot el sentit, ja que comences a pensar —amb cap voluntat de trivialitzar el tema— en les deportacions i els moviments de persones, i com potser aquestes es relacionen amb un context desconegut. A través de la seva senzilla proposta, crea una metodologia nova de recerca que té sentit —per a ell i per a nosaltres—, un sentit que impregna tot el seu treball. Potser és precisament aquesta la diferència entre *search* i *research* de la qual parla Claire Bishop en l'article «Information overload. On the superabundance of research-based art» (2023). De la problemàtica de les pràctiques artístiques basades en processos de recerca, en parlaré en l'apartat de conclusions, però per tancar aquesta fase d'investigació crec que són oportunes les notes finals de l'article de Bishop en el qual cita una conversa entre l'artista britànic Mark Leckey i el filòsof Mark Ficher («Art Stigmergy», *Kaleidoscope Almanac of Contemporary Aesthetics*, núm. 11, estiu 2011):

Research has to go through a body; it has to be lived in some sense—transformed into some sort of lived experience—in order to become whatever we might call art... A lot of art now just points at things. Merely the transfer of something into a gallery is enough to bracket it as art.

I acaba l'article fent referència al fet que l'art basat en la recerca no pot sustentat-se en una operació de tallar i enganxar informació, sinó que aquesta ha de ser metabolitzada idiosincràticament per algú que s'està obrint pas a les palpentes pel món, i, alhora, aquesta informació ha de ser presentada de manera creativa i personal.

2.3.2 Fase de producció

La part pràctica d'aquesta tesi s'ha anat formalitzant mitjançant el procés de recerca i de prendre decisions en funció de processar les dades que rebudes dels repositoris, les visites, els diferents agents i de les relacions personals que s'establien. Tota la part pública del projecte s'ha organitzat a través d'una estructura formada per missions i definicions de l'arxiu.

A través de la fase de recerca, he pogut observar com l'*arxiu* és un terme complex que fa referència a múltiples realitats, algunes de les quals responen a unes tasques que generalment desenvolupa qualsevol arxiu; aquestes són les tres missions: conservar, catalogar i difondre. Cada una d'aquestes missions dona forma a l'arxiu i presenta una sèrie de reptes i problemàtiques, alhora que també apunta a camps semàntics diversos però íntimament interconnectats. Per exemple, quan parlem de conservació, parlem de la condició material de l'arxiu, tant dels documents, com dels materials de conservació que estan en contacte amb ells o dels materials fungibles (per exemple, productes químics) que s'utilitzen per mirar de controlar processos biològics que actuen al voltant de la informació que contenen aquests documents. Potser, tal com es planteja aquí, aquests processos biològics constitueixen una informació rellevant en si mateixa, més enllà de l'eficàcia a l'hora d'aturar els processos de degradació del material. La segona missió té a veure amb els processos de catalogació. Aquests formen part de tota aquella informació que generem i associem a un document, ja sigui per descriure'l com per poder-lo trobar. Aquesta missió està vinculada al llenguatge, i apunta cap a les tecnologies de gestió de la informació. Per dur-la a terme, es pot traçar una línia temàtica des del naixement de les taxonomies modernes fins als processos d'aprenentatge de la intel·ligència artificial (IA). Les qüestions que intenta resoldre aquest missió són: des d'on cataloguem?, qui ho fa?, quin tipus de terminologia s'ha de fer servir?, associada a què?, per a qui?, quina és la materialitat de tota aquesta informació? La tercera missió fa referència a la difusió. L'arxiu difon continguts, els fa visibles. Actua com un mediador que permet accedir als documents. La tipologia d'aquesta accessibilitat es troba en el centre del debat. Qui hi pot accedir?, com s'hi accedeix?, quines són les condicions de consulta i quins protocols s'estableixen?, i com aquests protocols afecten la percepció de la documentació, i li donen una forma determinada?

En la primera part de la tesi faig referència a les definicions d'*arxiu*. Com s'ha vist al llarg de la part teòrica, aquest terme fa referència a entitats diverses que han anat variant al llarg del temps. Tenint en compte aquesta amplitud del terme i relacionant-lo amb el cas específic que ens ocupa, el Fons Històric del MACBA, he utilitzat tres definicions d'*arxiu* per plantejar l'exposició: l'*arxiu* com a lloc, l'*arxiu* com a sistemes i dades i l'*arxiu* com a col·lectiu de persones. En primer terme, l'*arxiu* com a lloc fa referència tant a la part física com a l'espai virtual. És a dir, l'espai que ocupa l'*arxiu*, ja sigui de manera arquitectònica —construcció, percepció i relació amb altres elements que l'envolten— o en forma de dades: de l'*arxiu* fortalesa a l'*arxiu* en codi obert. La segona definició fa referència a l'*arxiu* com a sistema de dades. Com s'ha vist, per cada document trobem una multiplicitat de dades molt gran. Per posar-ne un exemple genèric, en una carta manuscrita podem trobar, en primer lloc, la informació que descriu el contingut de la carta, però també quina cal·ligrafia va fer servir qui la va escriure, el tipus de paper, l'estat de conservació o la seva olor, tant si la carta va ser perfumada com si no. Totes aquestes dades dels documents i les relacions jeràrquiques que s'estableixen entre elles formen part de l'*arxiu*. Són un constructe, ja que algú decideix prioritzar-ne unes per sobre les altres. A més de les dades que podríem dir que formen part del document, també hi ha totes les que genera l'*arxiu* en el transcurs de la seva activitat. Ja siguin en forma de metadades adjudicades a cada document, les fitxes descriptives del fons, els informes de conservació o la l'activitat mateixa de l'*arxiu* a l'hora de difondre'l. Tota aquesta producció d'informació també és *arxiu*.

L'última definició d'*arxiu* que he analitzat a la tesi fa referència a les persones dins aquest dispositiu. El moll de l'os de l'*arxiu* són tot el conjunt de persones que, a través de les diferents missions i definicions, tal com apuntaven Terry Cook i Joan M. Schwartz (Blasco, 2017) en l'apartat anterior, performatitzen l'*arxiu* a base de la repetició d'una sèrie de protocols. És important entendre aquest conjunt de persones des d'una perspectiva àmplia, és a dir, en aquest conjunt no només hi ha arxivers, sinó que també hi ha conservadors, enginyers de dades, informàtics, personal de manteniment, d'atenció al públic, etc. Finalment, cal tenir en compte les persones que es vinculen a l'*arxiu* des de l'exterior d'aquest, és a dir, els usuaris. Aquests, més enllà de considerar-los simples consumidors de l'*arxiu*, poden arribar a influir moltíssim en el seu funcionament. Per exemple, hi ha processos de conservació o catalogació que es van fent a mesura que els usuaris demanen consultar algun material concret. Un exemple clar en aquest sentit és la digitalització progressiva dels fons, que es va realitzant a mesura que algun usuari en demana la consulta, cosa que també té a veure amb el procés de conservació i de difusió d'aquest material.

2.3.2.1 Producció formal

Per tal de facilitar l'aproximació a la part formal del projecte, es treballarà a través d'una llista d'ítems produïts que, tot i que són independents, es relacionen entre si en el context del projecte. Tots els ítems formen part de l'exposició i/o del programa públic d'activitats. A cada un d'ells, s'hi afegeix una descripció tècnica i una sèrie de paraules clau perquè ajudin a entendre les diferents produccions en el seu context.

Porta d'impàs, 2022.

Materials diversos

instal·lació *site specific*, *exposició*

Llibreria sonora "Colapso", 2022.

Enregistraments sonors

instal·lació *exposició* llibreria sonora, *exposició*

Resultat de la sessió de la cessione: la ficció documental a l'arxiu històric, 2022.

conversa, *programa públic*

visita guiada bis a bis, 2022.

vídeo doble canal, *exposició*, documentació activitat, *programa públic*, *exposició*

full de sala de l'exposició Coses que passen, 2022.

A4, impressió digital sobre paper

document, *exposició*

Coses que passen, 2022.

Vídeo monocanal, 243.360 min

instal·lació *exposició*

Resultat del taller d'infecció de documents, 2022.

Impressió òfset sobre paper amb infecció micòtica

programa públic, *exposició*

Invitació anacrònica, 2022.

Impressió òfset sobre cartolina

Enviament postal, documents, performance

Exposició

Resultat de la METANOISE PARTY. La cuina de l'arxiu. 2022.

Documents.

documentació activitat, *programa públic, exposició*

Capes, 2022.

Columna de formigó, pladur, ferro i de fusta de cirerer.
instal·lació *site specific, exposició*

Crèdits (arxiu històric MACBA), 2022.

vídeo monocanal, b/n, so, 92 min.
exposició

APARICIONS, 2022.

Barcelona: MACBA, 2021

598 pàgines publicació

El que pot un llibre APARICIONS

vídeo, *programa públic, exposició*

Brutícia fixada pel departament de conservació, 2022.

Pols, cola

instal·lació *site specific, exposició*

Coses que passen a Radio Web Macba, 2022.

Programa de ràdio

Programes públics, arxiu, performance

Excurció al repositori digital, 2022.

conversa, *programa públic*

2.3.2.2 Exposició, programa públic d'activitats i espai virtual

Per tal de descriure la formalització del projecte, utilitzaré l'article que vaig escriure per a la plataforma de recerca, debat i comunicació L'Internationale⁴¹ (figura 107), i que funciona per descriure el projecte des d'una perspectiva detallada i comunicativa alhora. Per situar el lector dins l'exposició, es recomana combinar la lectura de l'article amb la consulta del mapa de la pàgina següent.

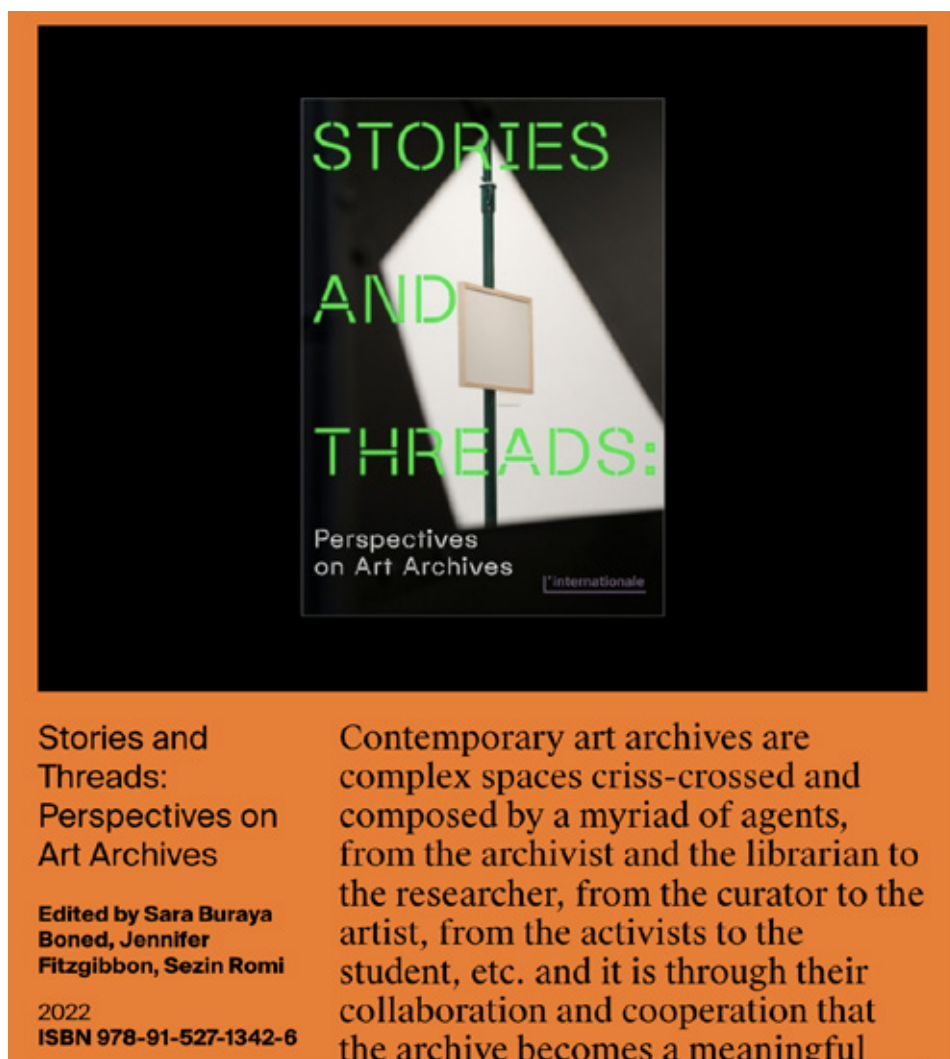
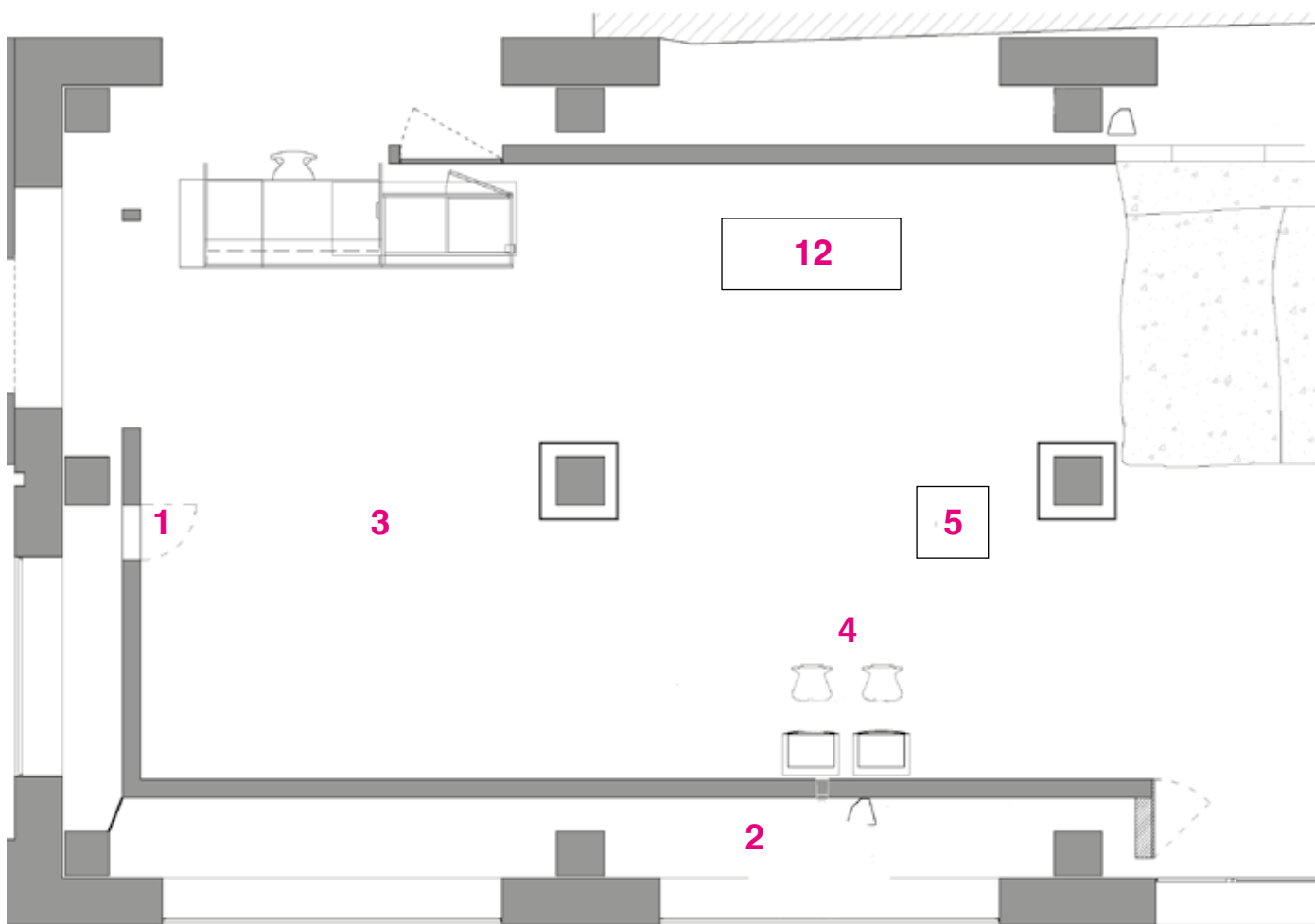
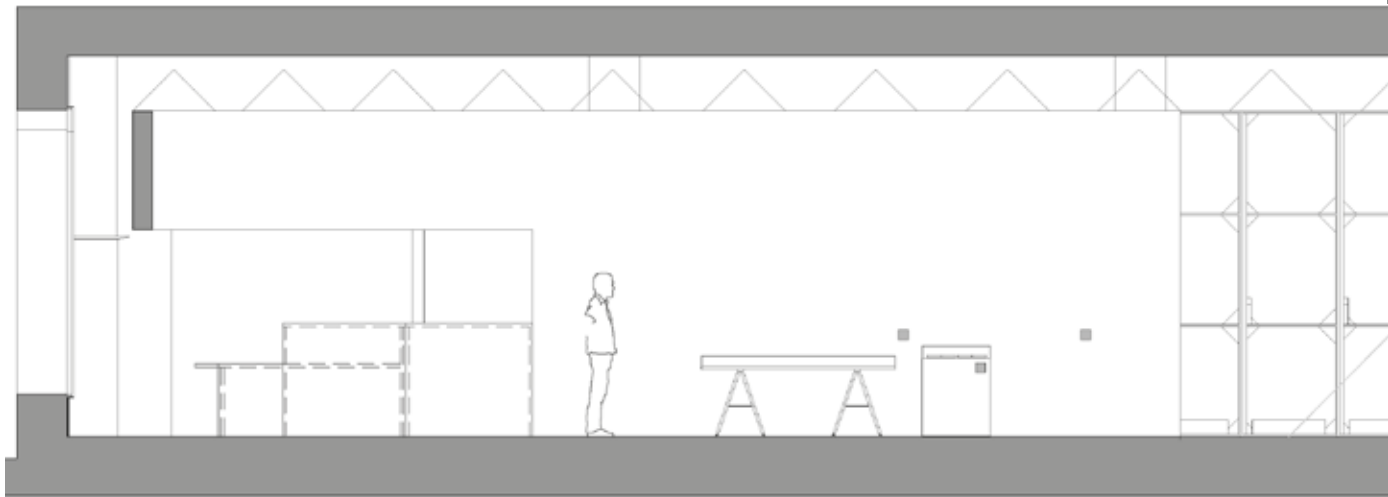


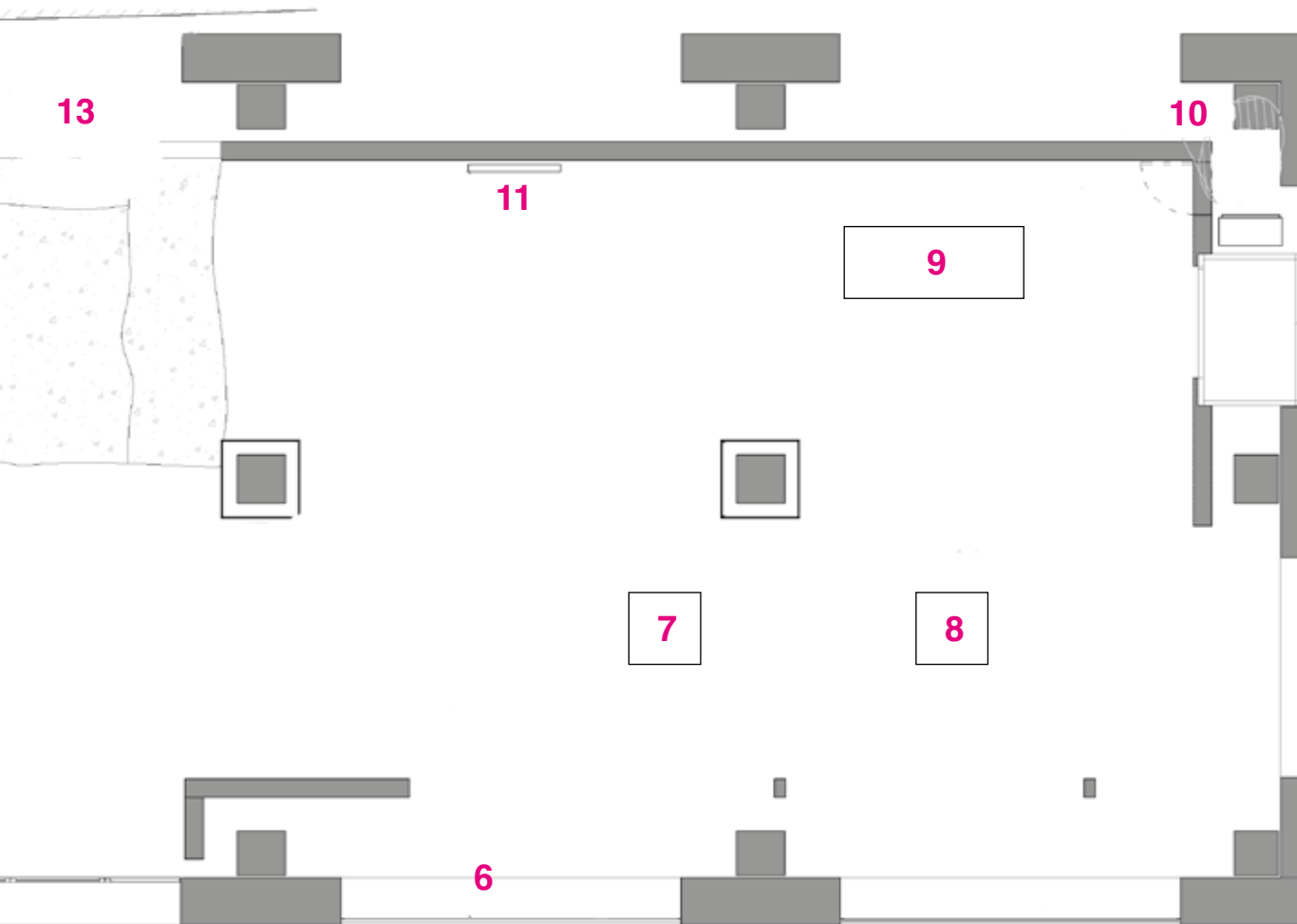
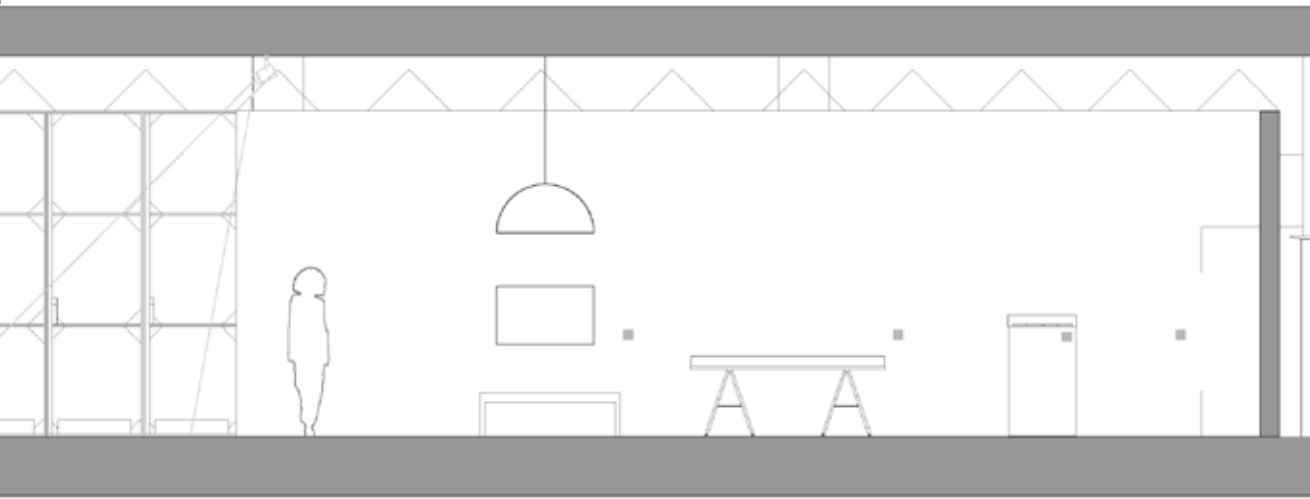
FIGURA 107. L'Internationale, *Stories and threads*, 2022, captura de pantalla del web de la plataforma <<https://www.internationaleonline.org/library/>>.

⁴¹ L'Internationale Online és una plataforma comuna de recerca, debat i comunicació de la confederació L'Internationale i les seves institucions associades: MG+MSUM (Ljubljana), Museo Reina Sofía (Madrid), MACBA (Barcelona), M HKA (Anvers), SALT (Istanbul i Ankara), Van Abbemuseum (Eindhoven), MSN (Varsòvia), NCAD (Dublín) i HDK-Valand (Gothenburg). <<https://www.internationaleonline.org/>>. L'article «Coses que passen, coses que queden» es troba disponible en l'enllaç següent (p. 123) <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/archives_ebook_2pagesok.pdf> (consulta: 24/07/2023).

[Mapa de l'exposició >](#)



1_Porta d'impàs, **2**_Llibreria sonora «Colapso», **3**_Resultat de la sessió de la cessió: la ficció documental a l'arxiu històric, **4**_Visita guiada bis a bis, **5**_Full de sala de l'exposició «Coses que passen», **6**_Coses que passen, **7**_Resultat del taller d'infecció de documents, **8**_Invitació anacrònica, **9**_Resultat de la METANOISE PARTY, **10**_Capes, **11**_Crèdits (arxiu històric MACBA), **12**_APARICIONS, **13**_Brutícia fixada pel Departament de Conservació.



CED-COSES QUE PASEN. ENRIC FARRÉS DURAN Planta
 0904/2021
 0 1 3m 5m
 MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA . M A C B A .
 G
 PO

L'article porta per títol «Coses que passen, coses que queden»⁴² i comença explicant que el dia de la inauguració es va decidir fer una visita guiada a l'exposició. La gent s'hi havia d'apuntar i fer dos grups; dos grups de deu persones i prou. Un a les 19 hores i l'altre a les 20 hores. Aquest acte era a la vegada la inauguració de l'exposició, ja que no es podia celebrar l'inici de l'exposició —i, de fet, tampoc l'aniversari del museu, pel context de pandèmia. Curiosament, aquest és un dels llocs més asèptics que hi ha. L'exposició era un encàrrec, amb motiu del seu vint-i-cinquè aniversari; es tractava de treballar amb el Fons Històric del museu, un fons documental que, com vaig comprovar, no para de moure's. A diferència dels fons personals que també conté l'arxiu, en què el productor s'ha mort (figura 108) i tenim el temps a favor nostre, aquest és un fons viu i en construcció.



FIGURA 108. Francesc Català-Roca, *Joan Brossa-Doble retrat*, 1993, Col·lecció MACBA, Consorci MACBA, Fons Joan Brossa, Dipòsit Fundació Joan Brossa. Exemple d'un fons en què el productor s'ha mort. © Fons Fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2023.

De fet, és un arxiu-riu on el flux d'informació no para i els documents i les dades que brollen dels diversos departaments del museu han de ser transferits-canalitzats a temps real pensant en el futur. Si una cosa tenim clara, és que al final dels temps, quan tot s'hagi destruït i venut, segur que el Fons Històric serà l'últim a marxar i apagar el llum, ja que conté poca cosa mercantilitzable. Sembla que el Fons Històric ens permet anticipar amb exactitud el futurible desconegut i, en canvi, ens presenta un inici difós i esmunyedís. Quin és el primer document generat per al museu mateix? Sembla que l'arxiu riu d'ell mateix. Les visites guiades (figures 109 i 110) començaven a la porta de l'exposició; allà era el punt de trobada, i quan hi érem tots, ens situàvem al mig de la plaça, d'esquena al museu.

⁴² La voluntat a l'hora d'escriure aquest article va ser fer-ho des de fora, és a dir, sense consultar cap document de l'arxiu, només amb el record subjectiu i la història oral.



FIGURA 109. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. *Frame* de la documentació de la primera visita guiada del dia de la inauguració. El vídeo sencer està disponible a <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigiar/arxiu/obrim-portes-visita-lexposicio-mostreig-4-coses-que-passen-0> (consulta: 24/07/2023).



FIGURA 110. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. *Frame* de la documentació de la primera visita guiada del dia de la inauguració. El vídeo sencer està disponible a <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigiar/arxiu/obrim-portes-visita-lexposicio-mostreig-4-coses-que-passen-0> (consulta: 24/07/2023)

Allà davant hi havia l'espai responsable de generar l'últim document que havia entrat al Fons Històric de l'arxiu. Concretament, era el dossier de premsa (figura 111) que anunciava als mitjans qui havia guanyat el concurs internacional per omplir aquell espai, quin estudi d'arquitectura seria l'encarregat d'aplicar la reforma proposada.



FIGURA 111. UTE Harquitectes i Christ & Gantenbein, *Projecte Galeria*, 2021, MACBA, Barcelona. Imatge que forma part del dossier de premsa de l'ampliació del MACBA. Document sencer disponible a <https://img.macba.cat/public/document/2021-04/ndp-galeria_cat.pdf> (consulta: 17/08/2023).

Els comentava que miressin bé aquell espai de la plaça, que observessin tots els detalls del terra, els edificis i sobretot els núvols, ja que en el transcurs de dos anys, allà s'alçaria un edifici nou i mai més podrien tornar a veure aquell espai sense res. Aquells visitants joves i entusiastes, quan fossin vells, probablement dirien: «Quan era jove això no existia». La visita començava precisament allà, contemplant el buit i entenent que, com diu Jorge Blasco en el seu llibre *Archivar*, «el archivo no es, ocurre» (2017, p. 10). Aquella perspectiva servia per explicar al visitant la situació de l'arxiu dins la institució. Estant de peu al mig de la plaça rectangular, podíem veure com aquesta estava dominada per un edifici d'un arquitecte estrella, el gran Richard Meier (figura 113). La plaça era una gran escenografia perquè l'edifici en fos el protagonista, cosa que es reflectia, fins i tot, en el nomenclàtor, ja que, malgrat dir-se oficialment *plaça dels Àngels* —degut al convent dels Àngels, que ocupava la plaça des del segle xv—, popularment avui s'anomena *plaça del MACBA*. El museu ho engolia tot des de fora. A diferència de la unitat de l'edifici de Meier, en què no hi havia cap fuga, l'altre meitat de la plaça estava dominada per una espècie de pastitx postmodern (figura 112). Hi ha un trosset de capella dels segle xv, amb una reforma posterior de final dels vuitanta i un «edifici pantalla» amb uns usos poc definits dels anys noranta. En aquest conjunt no encaixava res: pedra, totxo, portes de vidre desproporcionades, plaques de marbre decoratiu a la façana... És a dir, un festival de materials organitzant una

sèrie d'espais que creen uns racons caòtics fabulosos. Complexitat, palimpsest i superposició de capes de tot tipus conformen el lloc on se situa l'arxiu, en oposició a l'estructura granítica d'un color i un sol nom on trobem el museu. De fet, internament des de la institució, l'edifici del museu s'anomenava pel nom de l'arquitecte que el va projectar, «Edifici Meier». En canvi, el conjunt que hi ha davant té multiplicitat de noms que van canviant: CED, CEDOC, edifici pantalla, convent, etc. El que passa allí no es deixa denominar tan fàcilment, i menys amb un nom propi d'un arquitecte que viu a l'altra punta del món. Una de les coses més sorprenents de la relació entre aquests dos espais és que a l'hora de quedar amb algú per anar a veure l'exposició, tothom s'equivocava. Tothom entrava al museu, i quan se'ls explicava que no, que era just davant, deien sense contemplacions: «Si davant del MACBA no hi ha res».

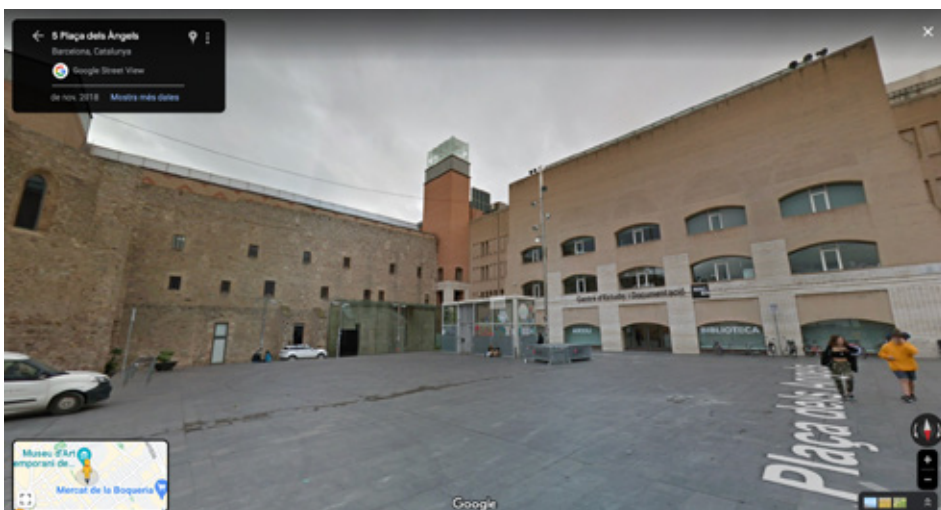


FIGURA 112. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. Captura de pantalla de Google Maps en què s'observa el Centre d'Estudis i Documentació i el seu context.



FIGURA 113. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. Captura de pantalla de Google Maps en què s'observa l'edifici Meier i el seu context.

Un cop tenim ubicat l'espai mental i físic on se situa el projecte, comencem a acostar-

nos a l'arxiu. Al carrer, des d'una certa distància, vaig explicar que podem situar l'arxiu d'una institució pública entre funcions i definicions, i que la primera definició és que l'arxiu és un lloc. És una entitat que existeix i que ocupa un espai físic i virtual.

«Seguiu-me», deia als visitants, i ens encaràvem a un racó de la plaça que funciona com a lavabo públic improvisat des de fa vint-i-cinc anys. Centenars de milers de litres d'orina abocats pacientment dia rere dia contra l'arxiu. Aquesta relació íntima, aquesta marcada de territori, provoca que l'acer que conforma l'estructura comenci a descompondre's (figura 114). L'arxiu és un lloc físic, i precisament des d'aquest lloc és des d'on es pot observar la primera intervenció de l'exposició. Una gran finestra permet veure des de l'arxiu qui hi orina cada dia regularment (figures 115-117).



FIGURA 114. Enric Farrés Duran, detall de la descomposició de l'estructura exterior de l'arxiu a causa de la interacció amb l'orina dels usuaris. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.



FIGURA 115. Enric Farrés Duran, estat del racó de la plaça previ a la substitució del vidre que permet observar els usuaris orinant des de l'interior de l'arxiu. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.



FIGURA 116. Enric Farrés Duran, procés de substitució del vidre opac de l'arxiu per un de transparent. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.



FIGURA 117. Enric Farrés Duran, estat final del vidre. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

La voluntat era oferir al visitant un espai on pogués observar allò que sovint passa desapercbut: l'arxiu són també els usuaris i la manera com les persones s'hi relacionen des de fora. Una de les idees que travessa tota l'exposició és entendre l'arxiu no sols com un lloc on anar a buscar únicament informació, sinó també entendre'l com un dispositiu situat en un context, que permet també mirar cap al món. Concretament, aquest arxiu s'emmarca a la plaça dels Àngels, un espai gentrificat que va ser l'epicentre de la remodelació del Raval dels anys noranta i que, ara mateix, genera debat sobre el model de ciutat que es vol des de diferents àmbits. Concretament, em refereixo al projecte d'ampliació del MACBA i a la ubicació del nou CAP del Raval Nord. Aquests litres d'orina ens poden parlar, doncs, d'aquestes relacions més immediates i de com la institució és percebuda per un sector del context que l'envolta.⁴³ Els usuaris de l'arxiu tant poden ser les persones que l'utilitzen com a lavabo —sense conèixer l'ús

⁴³ Per entendre aquest context, és útil el vídeo documental *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics* (2013), realitzat pel col·lectiu SUB-Societat U de Barcelona, ja que ens ofereix, a través de diferents veus protagonistes, un relat del context polític i econòmic de la fundació del museu. Disponible en línia a <<https://www.youtube.com/watch?v=r9OEcEXdtU8>> (consulta: 15/11/2023).

interior de l'edifici—, com aquelles que el fan servir d'una manera conscient i amb una finalitat més abstracte i acadèmica, com per exemple consultar documentació que apuntala especulacions científiques, metafísiques o comissarials, per tal de realitzar programes d'estudis o tesis doctorals.

Per poder situar el lector abans d'entrar a descriure els elements de l'exposició, mostro a continuació un document de treball clau que forma part del Fons Històric i que sovint passa molt desapercbut: la darrera versió del plànol tècnic de l'exposició (figura 118). Aquest document és adequat en aquest context, ja que, primer, a través del procés de recerca i, després, a través del procés de producció, el Departament d'Arquitectura del museu ha tingut un paper important en el projecte. Tota la documentació que genera aquest departament forma part del Fons Històric, i aquest conjunt de documentació permet la reconstrucció de totes les exposicions produïdes al museu, i observa totes les possibilitats d'exposició possibles que finalment no van ser. Aquest treball el vaig desenvolupar amb l'arquitecta Núria Oliver, coordinadora de projectes expositius del museu.

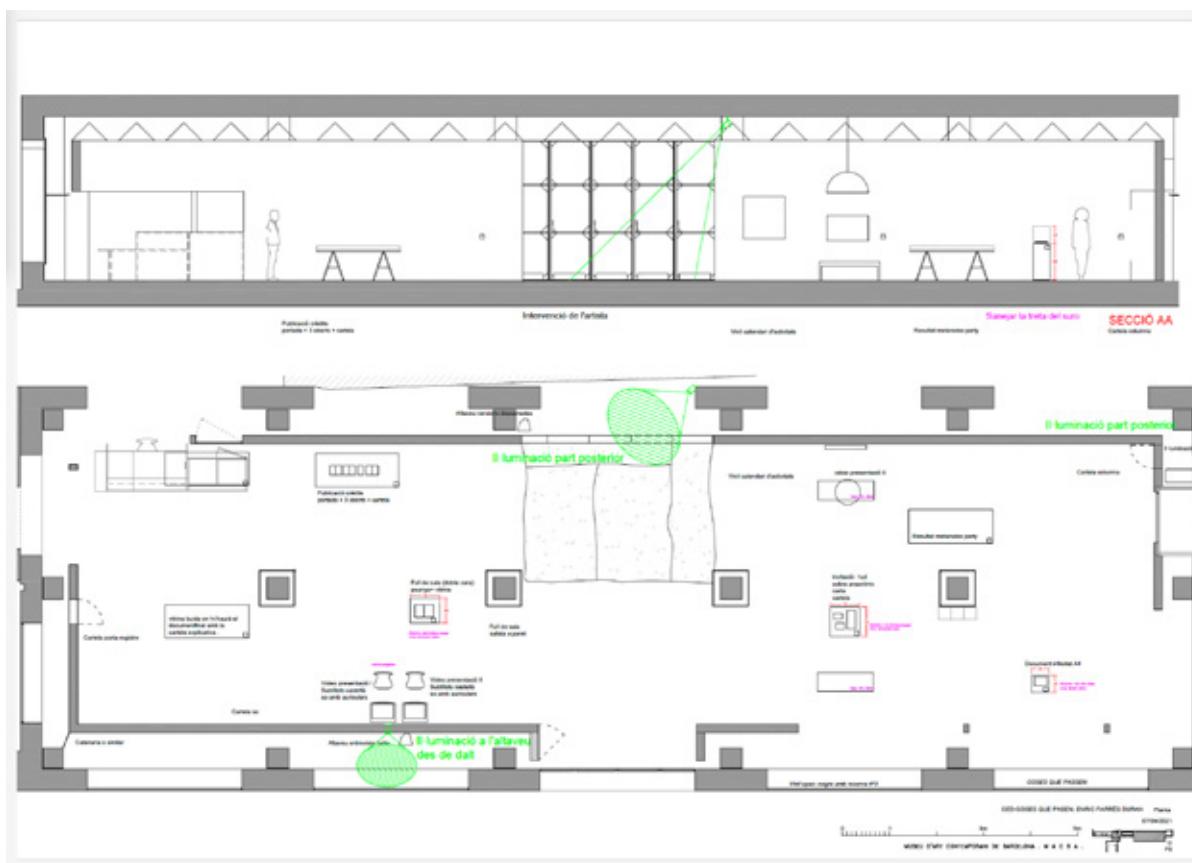


FIGURA 118. Núria Oliver, document de treball de l'espai expositiu de *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.

Seguint amb la idea de girar el focus i entendre l'arxiu com un lloc des del qual mirar, el primer que trobàvem quan entràvem a l'exposició era precisament això: un punt de vista. Concretament la peça que donava nom al projecte, *Coses que passen* (figura 120) era un forat.

En entrar hi havia un gran finestral tapat amb un vinil negre, que deixava una obertura al centre de proporció 16:9, des del qual es podia observar tot el que passava a la plaça (figura 119). La «pel·lícula», tal com jo l'anomeno de manera figurada, durava 243.360 minuts, és a dir, el temps total de l'exposició. Aquesta intervenció em permetia parlar de l'arxiu com un lloc des del qual observar què passa, mediatitzat a través d'una proporció convencional (16:9) que vehicula la ficció construïda amb imatges. En el context de les arts visuals, es poden citar un parell d'exemples propers que fan referència a l'acte d'emmarcar, que remetent de manera crítica als postulats que s'havien establert en la representació figurativa des del Renaixement. En primer lloc, hi ha la peça de Lluís Hostalà *Marc* (1995), instal·lada a Olot. Es tracta d'una escultura pública en forma de gran marc que ens convida a observar el tradicional paisatge garrotxí i la seva evolució al llarg de les estacions. En segon lloc, *Marc al mar* (1986), de Perejaume, en la qual l'artista col·loca un marc a l'aigua, el deixa flotant i el fotografia. En ambdós casos, aquestes obres funcionen com a indicadors que assenyalen on mirar. En elles es tracta d'establir un punt de vista des del qual observar allò que és viu i que canvia constantment, com és el cas del paisatge. En canvi, en la instal·lació *Coses que passen* la força no està tant en què mirar —tot i que també és important—, sinó en qui mirava a través del forat. En aquest cas, de manera simbòlica, ho feia l'arxiu. A més, aquest forat connectava dins i fora, alhora que permetia que la llum entrés directament a l'exposició (figura 121), com un element extern tradicionalment no benvingut que venia a destorbar-la.



FIGURA 119. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Instal·lació.

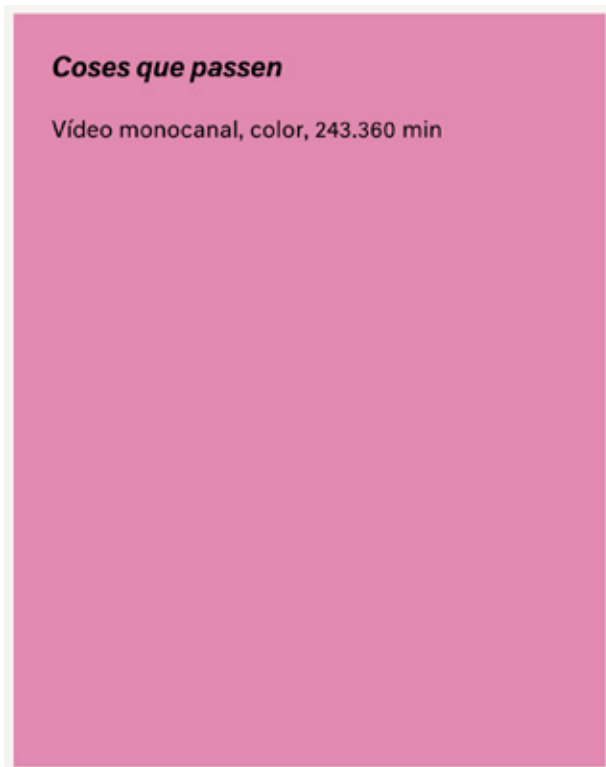


FIGURA 120. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la que acompanya la instal·lació *Coses que passen*.



FIGURA 121. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Llum entrant a l'arxiu.

El contramotlle d'aquesta ficció el trobàvem just al darrere, on hi havia una pantalla de la mateixa mida penjada a la paret, a la mateixa alçada (figura 122). *Crédits* era un vídeo en què apareixia el títol de tots els documents del Fons Històric. És a dir, una llista que els cataloga tots; si més no, tenen un títol i hi ha unes metadades que els certifiquen. Concretament, eren 90 minuts de crèdits.



FIGURA 122. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del vídeo *Crédits*.

La durada feia referència a la convenció dels productes audiovisuals, i el títol dels documents anaven de baix cap dalt, en contraposició amb els crèdits pretensiosos que apareixen al principi de les pel·lícules. Aquests títols de documents figuraven, doncs, disfressats de crèdits tècnics, aquells que surten al final de tota ficció. Els documents de l'arxiu eren entesos com si fossin els treballadors que permeten que la ficció sigui possible, ficció que a l'arxiu pot agafar forma de tesi doctoral, tesi comissarial o tesi de qualsevol tipus. Aquest vídeo anava acompanyat de 90 minuts de música; a través dels diferents gèneres cinematogràfics, es passava per tots els estats d'ànim i clixés de les ficcions: bandes sonores romàntiques, de terror, de ciència-ficció, sensuals, èpiques o dramàtiques et conduïen als sentiments que acompanyen la recerca a l'arxiu; durant la investigació, la concentració es perd, però no la capacitat de fabular. Perquè dins d'un arxiu també et pots enamorar, emocionar, inquietar, i fins i tot hi pot haver moments èpics quan trobes el document que estaven buscant.

Un cop vistes aquestes dues peces, observàvem que l'exposició estava absolutament buida. Buida i plena alhora, atès que hi havia una sèrie de displays expositius —peanyes sobretot— que no contenien res (figura 123). Dins de cada un d'aquests elements hi havia les cartel·les de l'exposició, de color rosa, que anunciaven les activitats que es durien a terme (figura 124); un programa públic d'activitats que va afectar l'exposició durant el temps que aquesta va durar. És a dir, vaig plantejar l'exposició invertint la lògica de l'arxiu i dels seus recursos: allò invisible esdevenia visible.



FIGURA 123. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vitrina buida durant la inauguració.

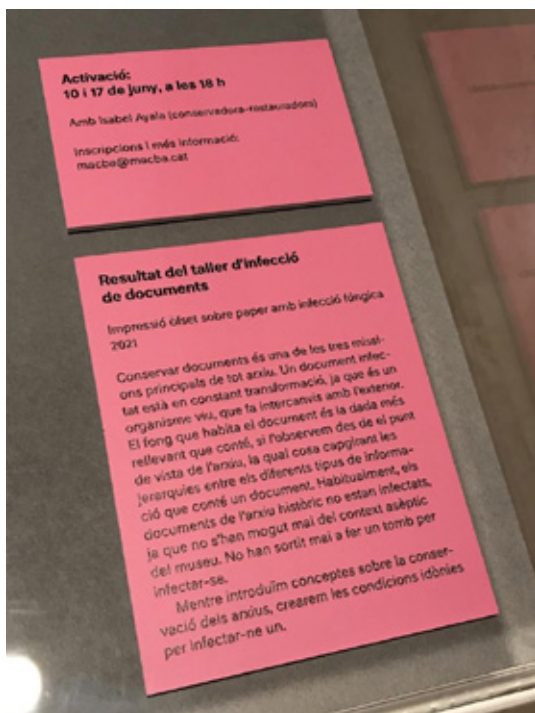


FIGURA 124. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la que anuncia l'activitat del programa públic que afectarà l'exposició.

Cal dir que les cartel·les tenien un pes fonamental, perquè aquest és un element que ja està a l'arxiu històric —s'hi guarden cartel·les de totes les exposicions que s'han realitzat— i perquè, tradicionalment, les cartel·les són el lloc on es transcriuen les metadades, aquella informació que s'amaga darrere la peça, que la transforma i la descriu. Precisament, les descripcions són una part fonamental del treball en arxiu, concretament la tasca de descriure un element per situar-lo en un context. Les preguntes que sorgeixen immediatament són: qui descriu?, com descriu?, quina normativa es fa servir i quin abast temporal, geogràfic i cultural té? Aquestes preguntes són rellevants, ja que la descripció té el poder de transformar l'element que descriu en funció de la informació que ofereix. En aquest sentit, és interessant l'exemple en què s'observa la variació d'una cartel·la de l'obra «Untitled» (*Portrait of Ross in L. A.*), de Felix Gonzalez-Torres, a l'Art Institute de Chicago (figura 125).

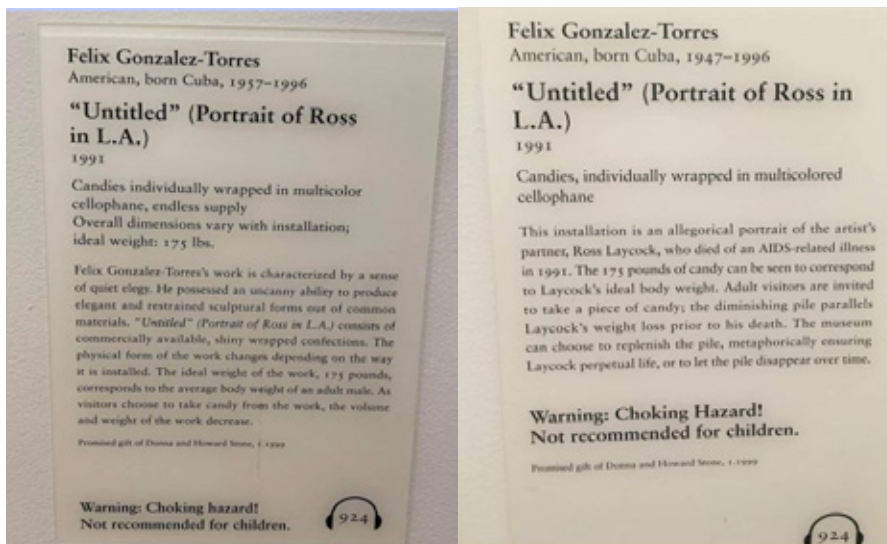


FIGURA 125. Felix Gonzalez-Torres, cartel·la de l'obra «Untitled» (*Portrait of Ross in L. A.*), 1991. Consultat a <<https://hyperallergic.com/765768/art-institute-of-chicago-erased-aids-from-a-label-then-quietly-added-it-back/>> (consulta: 6/10/2023).

Salta a la vista la desaparició de tota la informació biogràfica referida al protagonista de l'obra, la parella de l'artista Ross Laycock i la seva mort a casa d'una malaltia relacionada amb la sida. En aquest cas, aquesta informació és imprescindible per contextualitzar políticament l'obra de Felix Gonzalez-Torres. És en aquest sentit que les cartel·les agafen tanta importància.

A més, en aquest cas, durant bona part de l'exposició les cartel·les n'eren les protagonistes, ja que es tractava de l'únic que contenia la vitrina i el que et convidava a accedir als continguts del projecte. Cal dir que aquestes van ser desenvolupades en col·laboració amb l'estudi de disseny gràfic i comunicació Todojunto. Vam prestar especial atenció a construir-les formalment, tenint en compte que aquest element normalment es veu relegat a les decisions del museu que acull l'exposició. Si ens hi fixem, les cartel·les sempre són iguals, per distanciar-se de la peça i alhora camuflar-

ne el seu caràcter de constructe. La identitat gràfica de l'exposició pot ser de múltiples formes, però les cartel·les, que representen la veu de l'autoritat i la institució —qui dubta de la veracitat de la informació que contenen?—, sempre són iguals. Són com l'edifici, o com el tiquet d'entrada al museu, que no permet canvis. Durant el procés de producció del projecte, em vaig adonar que aquestes havien de ser un element clau (figura 126). Per tal de mantenir l'autoritat assignada a les cartel·les i, alhora, poder remarcar-les, vam decidir mantenir el disseny que s'utilitza de manera estàndard al museu, però canviant-ne el color de fons. A més, les cartel·les anaven il·luminades de manera independent.



FIGURA 126. Todojunto, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de la cartel·la instal·lada a l'espai expositiu.

Seguint la visita a l'espai expositiu, al costat del vídeo *Crèdits* (2021) hi havia una vitrina amb una cartel·la que anunciava: *Resultat del taller d'infecció de documents*. Aquesta era una activitat en la qual es tractava d'observar un document infectat des de la perspectiva de l'arxiu i, més concretament, des del Departament de Conservació. Durant el procés de recerca, vaig analitzar les dades que pot arribar a contenir un document i com aquestes es relacionen entre si de manera clarament jeràrquica; per exemple, per norma general és més important el text que hi ha imprès en un paper, que no pas el fong que hi viu. Això passa, d'una manera «natural», des del moment que exterminem el fong d'un document en pro de conservar el signe (text-imatge) que conté i que li dona significat. Però no podem obviar des d'on establim aquest significat. Més enllà de les dades produïdes per l'autor del document, un document infectat conté un procés biològic que s'està produint, que està passant en aquell precís instant. Des de la perspectiva de la primera missió de l'arxiu —la conservació—, és molt més rellevant aquest procés biològic, i és per aquest motiu que la voluntat era mostrar un

document —qualsevol—, però que estigués infectat. Amb aquesta necessitat, durant el procés de recerca vaig demanar que em mostressin un document d'aquestes característiques. El document que em van ensenyar era un A4 imprès sense cap característica específica. Lluny de l'expectativa que m'havia generat de veure una proliferació de fongs i líquens, els meus ulls no percebien res. Res, excepte una minúscula ombra marró de 2 mil·límetres quadrats. Segons la conservadora, allà hi havia la infecció. Contra la no espectacularitat d'aquesta vaig mostrar la meva queixa. La conservadora exagerava molt. Aquesta disposició va desaparèixer en el moment en què Isabel Ayala em va dir amb contundència: «Aquesta minúscula taca que veus, d'aquí a dos-cents anys haurà provocat la destrucció total del document». L'arxiu, a part de tractar aquests elements aparentment invisibles, també entén el seu fons amb una temporalitat totalment diferent a la nostra. La visió de l'arxiu té un sentit cronològic diferent, atès que percep problemàtiques específiques que tenen a veure amb el pas del temps. Per tot això, vaig pensar que aquest document havia de ser exposat. El problema va sorgir quan el document en qüestió va resultar que no formava part del Fons Històric de la institució. El Fons estava format per tota la documentació que genera el museu en el transcurs de la seva activitat, és a dir, els documents produïts pel mateix museu. Degut a la seva naturalesa conservadora, tota aquesta documentació havia estat creada en un context totalment asèptic. Conseqüentment, en el Fons Històric no hi havia documents infectats. Aquest fet em va provocar certa frustració. Aquesta condició eliminava tota possibilitat d'exposar un document infectat, si no és que des del Departament de Conservació es provocava la infecció mateixa que havien erradicat durant els últims vint-i-cinc anys. Per tant, la meva proposta propiciava donar una volta al treball i als sabers acumulats en aquests vint-i-cinc anys. I així és com va sorgir *Taller d'infecció de documents*.



FIGURA 127. Enric Farrés Duran, *Cosas que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de *Taller d'infecció de documents*.

Una part important de la producció artística del projecte va ser, precisament, desenvolupar tots els elements comunicatius que envoltaven les activitats (figura 127). Aquestes, a mig camí entre la *performance* i el taller, permetien construir elements experimentals de comunicació, registre i difusió. El punt de partida de l'element gràfic que he explicat és un insecticida americà que utilitzen a l'arxiu (figura 128), on apareix un insecte trist, tancat dins d'una presó en forma de museu clàssic.



FIGURA 128. Historyonics, Constrain, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Insecticida utilitzat al Departament de Conservació.

El procés d'investigació dut a terme pel Departament de Conservació va permetre trobar la fórmula per infectar documents i fer-ho ràpidament. El temps ens jugava en contra, ja que infectar, en paraules d'Isabel Ayala, no és tant fàcil, sinó que es tracta d'«una qüestió de temps». Un cop desenvolupada la metodologia d'infecció, el taller es va organitzar de la manera següent: en la primera sessió (figura 129), l'objectiu era infectar documents de l'arxiu del mateix museu. Després d'una visita a l'exposició i d'una introducció teòrica al món fúngic de l'arxiu, els visitants havien de triar un document del Fons Històric i infectar-lo.



FIGURA 129. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del primer dia del taller d'infecció de documents.

Durant la segona sessió, per poder compartir els coneixements generats durant el procés, s'obria la possibilitat d'infectar documents que els participants portaven de casa: fotografies del pare, factures o cartes d'amor. És a dir, qualsevol document era susceptible de ser infectat. Com si es tractés d'un exercici de dret fonamental, i per tal de mantenir l'anonimat dels documents utilitzats, es va habilitar un espai privat per treballar, al qual s'accedia a través d'una cortina. Tot el procés va exigir un control molt escrupolós, atès que la infecció produïda havia de ser controlada i no podia traspasar ni els altres documents de l'arxiu ni els participants es podien emportar part de la infecció a casa i que es propagués a la seva biblioteca o arxiu personal. La segona sessió va començar revisant els documents infectats durant la jornada anterior per veure si realment s'havien donat les condicions necessàries perquè s'infectessin, i alhora poder observar de quin tipus de bacteri o fong es tractava. Un cop revisats els documents infectats amb èxit (figures 130 i 131), es va procedir a repetir l'acció amb els documents personals.



FIGURA 130. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents.



FIGURA 131. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; observació a través de llum ultraviolada.

Un cop els documents van estar infectats, vam decidir de manera col·lectiva quin d'aquests es mostraria a l'exposició. Per fer el trasllat del document, va venir una persona de registre i va desenvolupar tot el protocol establert: documentació i descripció del document, anàlisi del seu estat, establiment d'un número de registre i avaluació del trasllat (figures 132,133,134,135,136,137 i 138).



FIGURA 132. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; preparació del document per al seu trasllat.



FIGURA 133. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; identificació del document amb el número de registre i especificació de les indicacions de trasllat.



FIGURA 134. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; entrega del document al poeta Gabriel Ventura, encarregat de realitzar el trasllat a l'exposició.



FIGURA 135. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; trasllat del document a l'exposició per part del poeta Gabriel Ventura.



FIGURA 136. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; comprovació de l'estat del document a l'arribada per part del registre i posterior redacció de l'informe.



FIGURA 137. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; col·locació del document infectat a la vitrina de l'exposició.

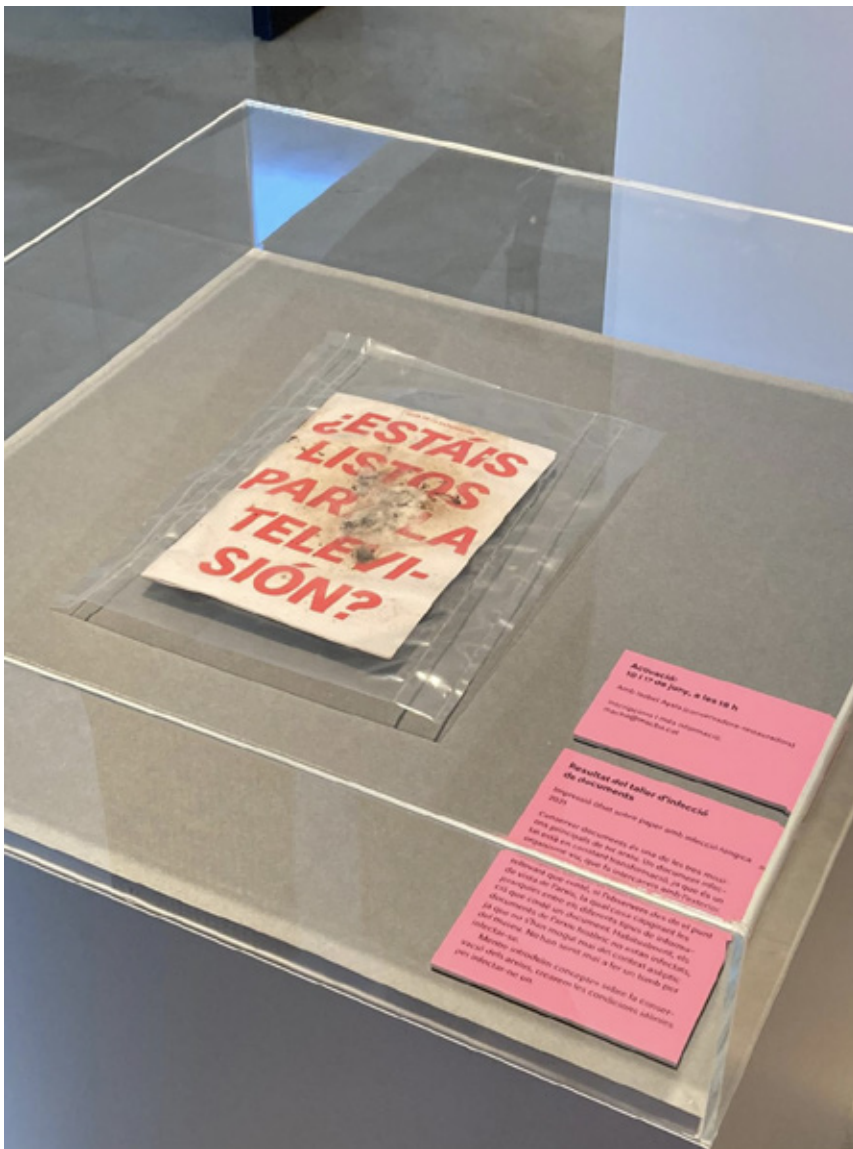


FIGURA 138. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; estat final de la vitrina amb el document infectat.

Al llarg del temps que va durar l'exposició, el fong va ser cuidat (vigilat i alimentat amb aigua i glucosa) per Isabel Ayala, del Departament de Conservació. La voluntat era que pogués desenvolupar-se i que anés variant amb el temps. Alhora, s'havia d'anar molt amb compte que no s'escapés fora de la vitrina, ja que es podia propagar per l'arxiu i afectar els altres documents. Tot aquest procés va ser documentat per la mateixa Isabel diàriament. En les figures 139-141 mostro tres fases en les quals s'observa l'evolució.



FIGURA 139. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong abans de posar-lo a la vitrina.

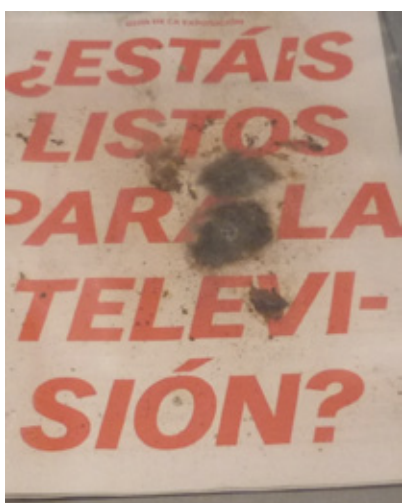


FIGURA 140. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong en què se n'observa l'evolució.

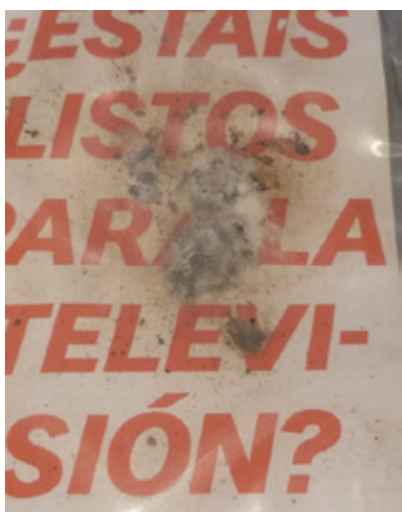


FIGURA 141. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong en què se n'observa l'evolució final.

La segona vitrina que trobàvem a l'exposició també estava buida, i a la cartel·la es podia llegir: «Resultat de la MetaNoiseParty», que és l'activitat que comentaré a continuació. Tal com he anat dient al llarg de tot l'estudi, la segona missió de l'arxiu és catalogar, és a dir, gestionar el conjunt de dades controlades que ens permeten descriure un document —amb totes les implicacions polítiques i epistemològiques que això comporta. Aquesta catalogació serveix per inserir-lo en un entorn on convisqui amb altres documents i on puguem saber, entre altres aspectes, quina informació conté, on es troba i en quin estat està. L'arxiu, doncs, també són les dades afegides al document, les metadades, que constitueixen un sistema. Aquesta missió de l'arxiu va ser la base d'una altra activitat (figures 142 i 143), realitzada amb la responsable del Repositori Digital, Paloma Gueilburt, i amb la responsable del Fons Històric Eli Rodríguez, i que es descrivia de la manera següent (2021):

El metanoise fa referència a metadades considerades irrelevantes. És present als sistemes de catalogació que no tenen un vocabulari controlat, i pren forma de faltes d'ortografia, errors de significat, etiquetes de broma o termes que només entenen una petita comunitat de persones. Prenent l'error com a punt de partida vam desenvolupar l'activitat, que es basava en les preguntes següents: Que significa etiquetar documents? Quines implicacions polítiques conté? La *folcsonomia* mola o no serveix per res? Descriuint el món estem fent-lo? Aquestes preguntes són el motor de l'activitat, que prendrà com a punt de partida l'elaboració col·lectiva del vocabulari comú de paraules clau que fa servir el fons històric.



FIGURA 142. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de la MetaNoise Party.



FIGURA 143 . Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de la Metanoise Party.

En aquest taller les protagonistes són una sèrie de metadades, que, com el seu nom ens indica, van «més enllà» de les dades. Les metadades constitueixen la posició del document en un sistema i una sèrie de relacions amb altres documents. Aquesta posició i relació construeixen part del significat del document.

Un exemple de la rellevància del treball amb les metadades el trobem en un projecte de l'agència d'investigació Forensic Architecture.⁴⁴ Aquesta agència amb seu a Goldsmiths (Universitat de Londres) investiga violacions de drets humans, incloent-hi la violència comesa per estats, forces policials, militars i corporacions. Està formada per un col·lectiu on hi ha arquitectes, desenvolupadors de programari, cineastes, periodistes d'investigació, artistes, científics i advocats. L'any 2018, en l'exposició a la Tate Britain fruit del premi Turner, van presentar *The long duration of a split second* (2018) un projecte centrat en un conflicte en el poble beduí Umm al-Hiran, en el qual es van destruir edificis i van morir dues persones: un policia israelià i una persona del poble. Els oficials israelians van descriure la mort de la persona del poble com un atac terrorista, en contra de l'explicació de la gent local i els activistes. És a través de l'anàlisi minuciosa de les metadades d'un conjunt de vídeos nocturns i borrosos⁴⁵ (figura 144), i de la reconstrucció dels fets a través d'informes d'autòpsies i d'altres

⁴⁴ Per a més informació, consulteu <<https://forensic-architecture.org/>> (consulta: 6/11/2023).

⁴⁵ Es pot veure un fragment del vídeo en l'enllaç següent: <<https://www.youtube.com/watch?v=mQdlOMxEiig>> (consulta: 18/08/2023).

materials, que Forensic Architecture aconsegueix refutar la versió policial del que va passar.



FIGURA 144. Forensic Architecture, *The long duration of a split second*, 2018, Youtube. Video.

Sobre el paper de les metadades a l'hora de construir la veritat que ofereixen els documents vam estar discutint amb tots els participants al taller. La voluntat era, d'una banda, entendre el sistema en el qual s'inscriuen i, de l'altra, trobar paraules noves que poguessin descriure els documents del fons. La selecció de documents que ja formaven part de l'arxiu, però que no estaven catalogats ni descrits, va ser la següent: una carta de Michael Asher que explica al director del museu que la peça que busca d'Ed Ruscha la seva mare l'ha venut (figura 147); les anotacions manuscrites de Jorge Ribalta (cap de programes públics del museu entre 1999 i 2009) de la primera reunió en la qual es parlava de la possibilitat de constituir l'arxiu del museu, i un objecte en forma de tampó amb el text «Conforme, el director» (figura 146), entre d'altres (figura 145). Com es pot observar en la tipologia de documents utilitzats, aquests fan referència a la microhistòria, a elements quotidians, enfront dels grans relats construïts al voltant d'aquestes figures.



FIGURA 145. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Un dels documents d'origen desconegut del Fons Històric utilitzats en la Metanoise Party.



FIGURA 146. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Tampó que pertany al Fons Històric utilitzat en la Metanoise Party.

SOCIÉTÉ DES EXPOSITIONS
OU
PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES

1/30/99

cc Cathy

Mr. Michael Ascher
Trust of Betty Ascher
2770 Canyon Rd.
Los Angeles, CA 90048

Dear Piet

Its good to hear from you.

This is just a quick note to let you know that my mom sold the painting "Annie" by Ed Ruscha. I don't have a clue who owns it now. The Louisiana Museum in Denmark would know since it was traveling in their "Sunshine Now" exhibition.

I hope everything is going well.

All my best
Michael

FIGURA 147. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Carta de Michael Ascher utilitzada en la Metanoise Party.



FIGURA 148. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Documentació de la sessió de treball Metanoise Party.



FIGURA 149. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Estat final de la vitrina amb el resultat de la Metanoise Party.

Després d'un llarg procés de *tagging* (etiquetatge) col·lectiu i selecció de quina seria la paraula que introduiríem al sistema per ser emprada en el futur (figura 148), es va decidir que fos el terme següent: «:(» (figura 150). En acabar el taller, tot el material de treball utilitzat a l'activitat va ser dipositat a la vitrina (figura 149).



FIGURA 150. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge en què s'observa la paraula clau introduïda permanentment dins el sistema de catalogació de l'arxiu.

Seguint la visita de l'exposició, entre la vitrina del taller d'infecció de documents i la de la Metanoise Party, trobàvem un petita vitrina quadrada (figura 151). De fet, aquesta era l'única que en inaugurar l'exposició no estava buida. Segons la lògica de l'exposició, aquesta vitrina contenia el resultat d'una acció, però aquesta havia passat abans de la inauguració. Es tractava d'una proposta anomenada *Invitació anacrònica* (2021), i es basava en la utilització d'un element produït pel museu que formava part del Fons Històric i que actualment havia caigut en desús: la invitació personal en paper que s'enviava per correu postal.



FIGURA 151. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vitrina de l'exposició que fa referència a l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

Durant la fase d'investigació, amb Elisabet Rodríguez, vam localitzar una sèrie de caps de invitacions històriques d'exposicions del passat (figura 152). Observant-les, ens vam adonar que, més enllà del seu valor historiogràfic, permetien entendre com es construïa el museu a si mateix a través de la seva identitat gràfica, mitjançant formes, colors i materials diversos.



FIGURA 152. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Part del conjunt de documentació del Fons Històric que va servir per desenvolupar l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

L'acció va consistir a convidar el públic a la inauguració de l'exposició «Coses que passen» (2021) a través d'invitacions anacròniques. Concretament, es van enviar a les persones que constaven a la llista de distribució invitacions d'altres exposicions produïdes pel museu en els últims vint-i-cinc anys. A través d'un enviament postal, el museu estava convidant el públic a una exposició que havia acabat feia anys i, alhora, a la inauguració de «Coses que passen» (figures 153 i 154).

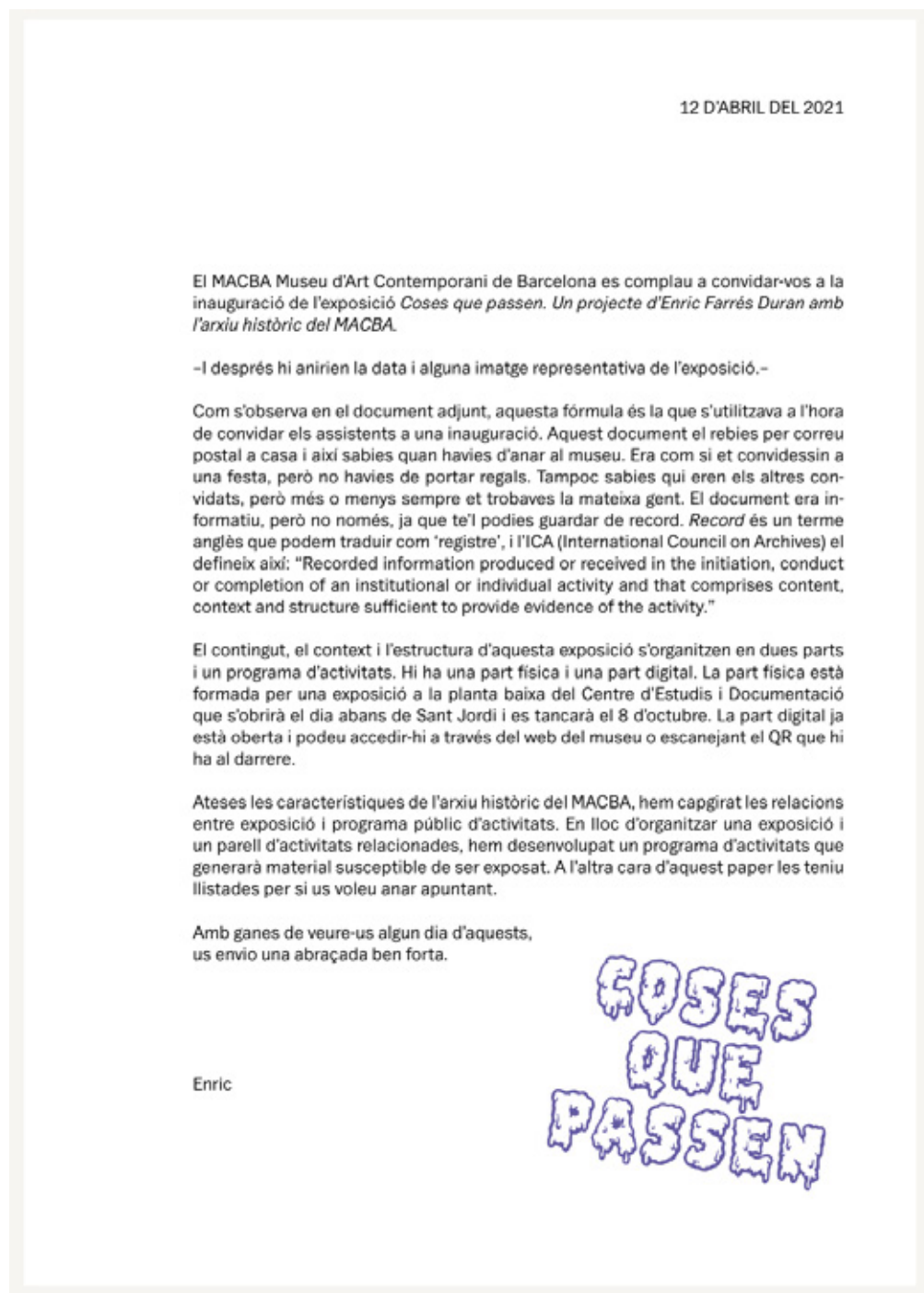


FIGURA 153. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Invitació de l'exposició (cara) que formava part de l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

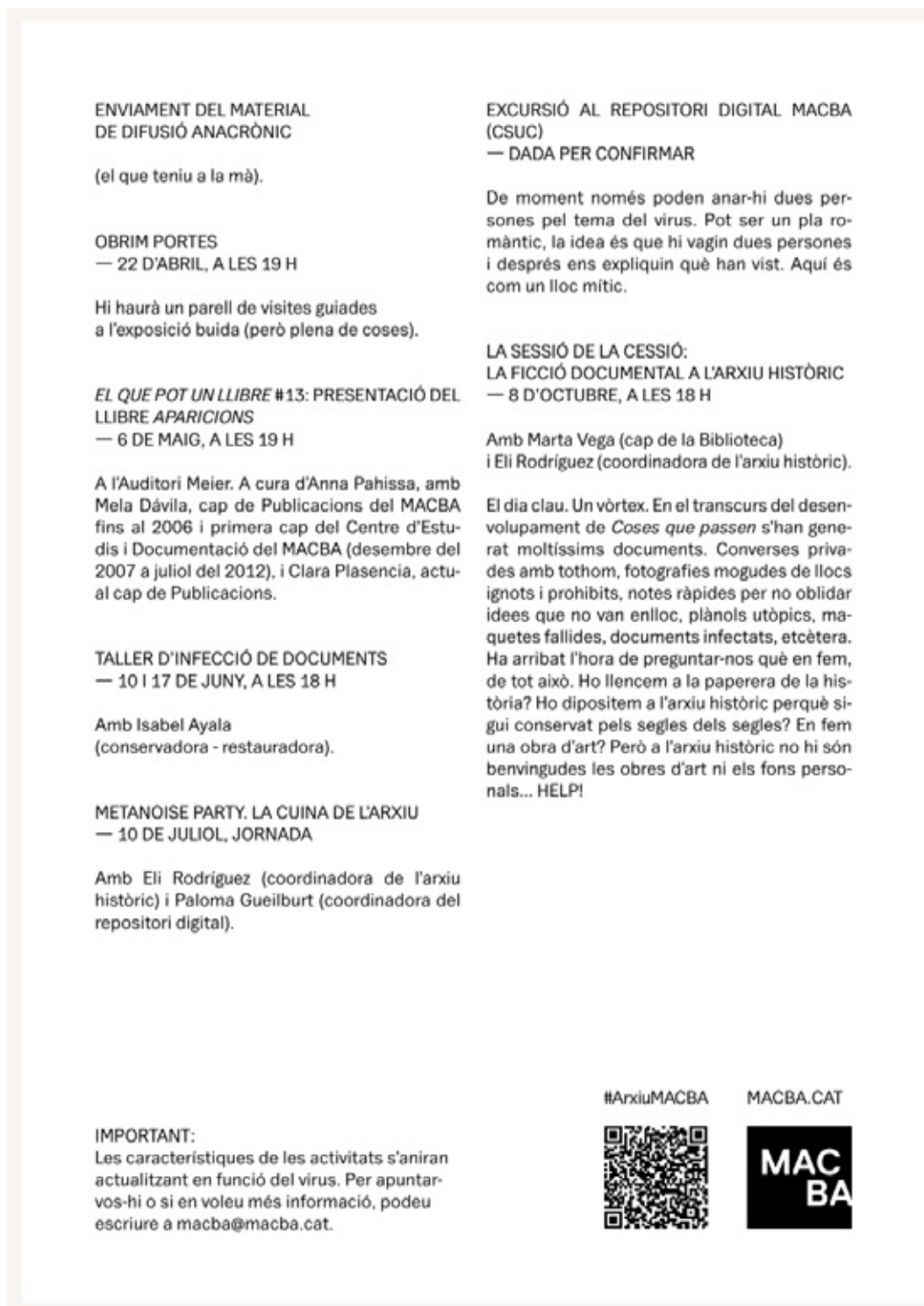


FIGURA 154. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Invitació de l'exposició (dors) que formava part de l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

Aquestes invitacions eren un document típic de l'arxiu històric. De fet, es conservaven totes les invitacions que havia produït el museu, i més enllà del seu valor historiogràfic, permetien entendre com s'entenia el museu a si mateix al llarg dels anys. Per exemple, en la invitació de la figura 155 veiem d'una manera molt clara com s'organitzen els diferents elements que configuren el museu.

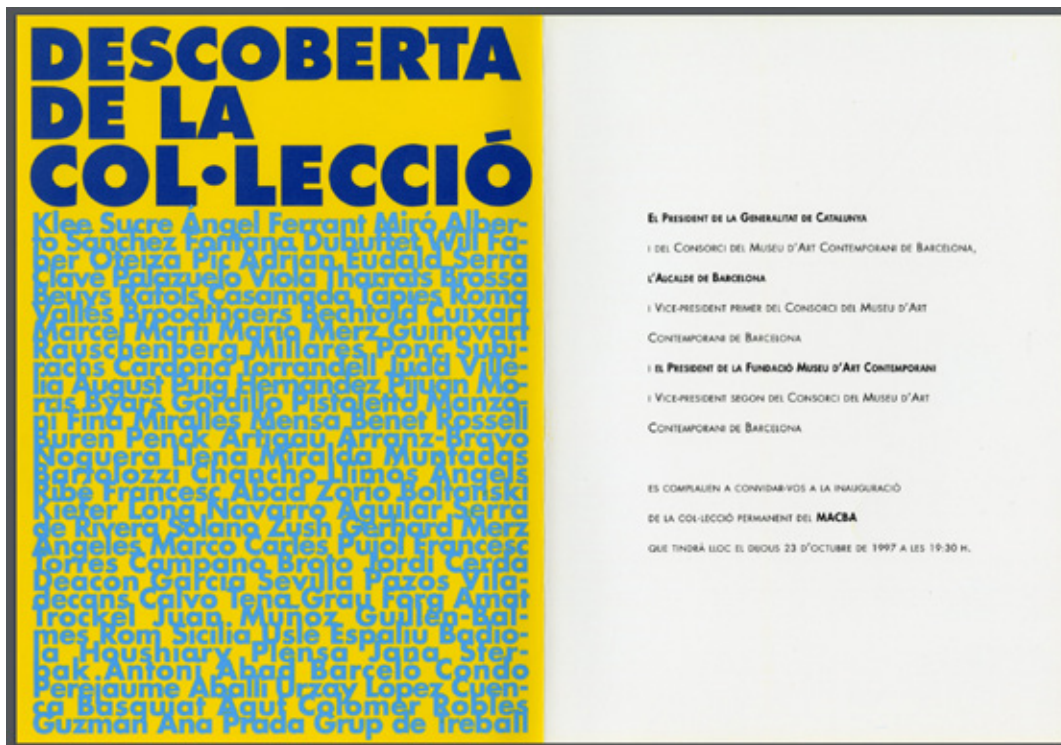


FIGURA 155. MACBA, *Descoberta de la col·lecció*, 1997, Arxiu del MACBA, Barcelona. Interior de la invitació en forma de díptic de l'exposició «Descoberta de la col·lecció» (1997).

A la banda dreta tenim la informació més rellevant de la invitació, la que ha de quedar molt clara, presentada de manera que la llegibilitat sigui màxima i no hi hagi cap mena de dubte (text negre sobre fons blanc, doble espai, utilització de versaletes, etc.). A més, amb negreta s'ha ressaltat la part del text més important: «El president de la Generalitat de Catalunya», «L'alcalde de Barcelona», «El president de la Fundació Museu d'Art Contemporani» i «MACBA». En canvi, a l'esquerra observem un bloc de text il·legible, en el qual, si prestem atenció, tot ben comprimit, dins el garbuix de text, podem llegir el nom dels artistes que formen part de l'exposició.

Ben a prop d'aquesta vitrina trobàvem, a la paret, una porta entreoberta. Aquesta obertura era la primera de les tres instal·lacions que vaig dur a terme a l'espai d'exposició. La instal·lació es titulava *Capés* (2021) i es tractava d'obrir la porta (figura 156) que utilitzen els tècnics del museu per tal d'accedir darrere del cub blanc durant el muntatge. Si com hem anunciat, el dispositiu de l'arxiu també està constituït pel mateix edifici, amb la meua obra es tractava d'oferir altres maneres d'accedir-hi, que fins aquell moment només havia pogut fer servir un col·lectiu de persones amb unes funcions molt determinades. Aquesta porta desnormativitzada ens permetia penetrar a l'espai que hi havia rere la paret blanca de fusta (figura 159). Era un passadís estret que només feien servir els tècnics i que presentava un aspecte fosc, brut, ple de

documents abandonats i de cables, on trobàvem, al descobert,⁴⁶ la columna original que sustenta l'edifici, formada, metafòricament com l'arxiu, per diferents capes (figura 157), en aquest cas de materials, tal com assenyala la cartel·la il·luminada (figura 158) anomenada *Capes* (2021).

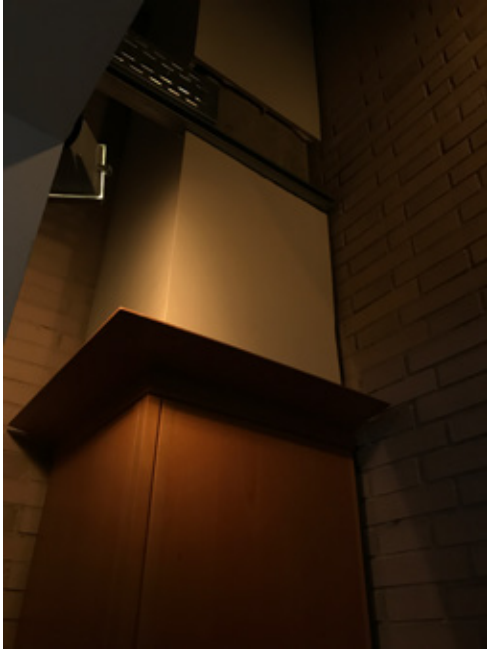


FIGURA 156. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació *Capes* (2021).



FIGURA 157. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de la columna de la instal·lació *Capes* (2021).

⁴⁶ A diferència de la sala d'exposicions, que estava recoberta amb cartró guix, cosa que en modificava totalment la forma.

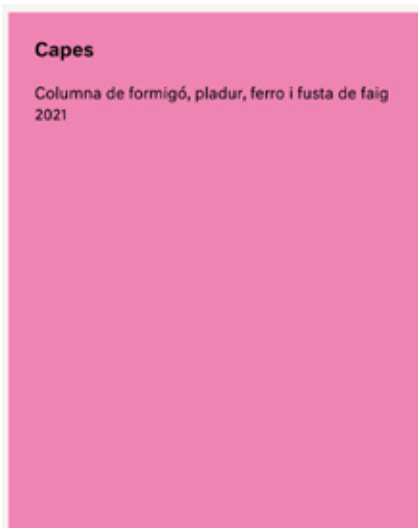


FIGURA 158. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Capes* (2021).



FIGURA 159. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de l'interior de la instal·lació *Capes* (2021).

Durant la visita a l'exposició, hi havia un so que de tant en tant acompanyava l'espectador. No era constant, sinó que més aviat apareixia de cop. Sons abstractes, diferents entre ells, que formaven part d'una biblioteca sonora creada de manera col·lectiva pel grup d'estudi de la Ràdio Web MACBA. La ràdio del museu era un espai molt relacionat amb el Fons Històric, ja que formava part d'allò que produïa el museu al voltant de la seva activitat. En aquest sentit, tot el contingut generat per la ràdio estava dipositat en el fons. Durant el procés de recerca, parlant amb Anna Ramos —responsable d'aquest mitjà—, me'n vaig adonar que el que més m'interessava d'aquest projecte

era la manera com s'organitzaven en el seu departament. El que feien era aplicar una sèrie de metodologies de treball internes que vaig decidir incorporar al projecte. Un dels contextos de treball que havien establert s'anomenava *Grup de treball de la ràdio*. I s'autodefinien així (Grup de treball, 2021):

El Grup de treball de RWM va sorgir l'any 2016 com una senzilla proposta a l'equip més proper del projecte per passar temps junts, desaccelerar processos, compartir un espai físic i veure què passava pel camí. Un gest simple i generós: un cop al mes, onze vegades l'any, vam començar a trobar-nos esgarrapant temps de les nostres agendes per a cuinar i coincidir una estona. Abans, durant i després, compartim manies i metodologies, pensem en veu alta i ens ensenyem mútuament.

Un dels projectes d'aquest grup de treball era la llibreria de sons de Blind Foley Colapso. Aquesta va sorgir de la necessitat de tenir sons propis a l'hora de col·locar-los entre les veus que entrevistaven des de la ràdio del museu. Per crear aquesta llibreria, el que van fer va ser parasitar el coneixement i la metodologia d'Anna Irina Russell, que es basava en el *foley* i la capacitat dels objectes de produir sons que semblen una altra cosa —desenvolupat en el seu projecte *The Coconut Effect* (2018)—, i gravar, editar i classificar la llibreria de manera col·lectiva. Aquests sons que normalment s'utilitzen com a recurs en el moment d'editar la veu de la persona entrevistada, aquí a l'exposició sonaven en forma de llista de reproducció, directament aïllats de la seva funció original. En el mur hi havia la cartel·la següent (figura 160):



FIGURA 160. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Llibreria sonora Colapso* (2021).

Aquest so que venia de darrere el mur era emès per un altaveu, que efectivament estava col·locat darrera el mur, però alhora estava a l'aparador de l'arxiu (figura 161). Com a espectadors, el que veiem a l'aparador —que era el lloc més visible des del carrer— era un altaveu emetent so. Un altaveu per ser vist. La frustració de l'arxiu com a lloc que s'esforça a emetre alguna cosa, però que no aconsegueix traspasar els seus propis límits.



FIGURA 161. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Aparador de l'exposició on s'observa l'altaveu.

Tal com hem desenvolupat, l'arxiu històric és un espai que de manera natural es veu afectat per altres departaments del museu. Ells produeixen documents i aquests van a parar a l'arxiu, modificant-lo. Tenint en compte que una de les idees clau del projecte és veure com l'arxiu pot tenir un paper actiu afectant els altres departaments, vaig fer una proposta a la ràdio per realitzar un programa diferent al que estaven habituats a fer. Un programa inèdit, que parlés de la ràdio amb les veus de qui la constituïen, ja que des de l'any 2006, i després de produir més de 400 programes, encara ningú l'havia sentit des d'aquest punt de vista. La ràdio era un d'aquells departaments que la institució volia invisible; tant que, per exemple, quan feien les entrevistes, en la part de la pregunta s'eliminava la veu de l'entrevistador, i es deixaven només les respostes dels convidats/des. La veu de la ràdio era, doncs, molt esmunyedissa. Per poder sentir-la, se li havia de fer una invitació formal. L'any 2016, Anna Ramos, responsable de la ràdio, em va enviar un correu per fer-me una entrevista. En el correu parlava breument de com ens havíem conegut i de quina seria la metodologia de l'entrevista. Normalment, el format utilitzat es basava en una conversa sense pressa, vehiculada a través d'una persona que conegui el treball de l'entrevistat i amb qui aquest se senti còmode. La voluntat és crear un context agradable i relaxat en el qual es pugui parlar amb calma. Precisament, va ser aquest correu el que vaig utilitzar (figura 162) per tal de proposar una entrevista formal a Anna Ramos, responsable de la ràdio. Simplement vaig substituir els noms i les dates, i òbviament la persona que acompanyaria l'entrevista seria la mateixa que em va acompanyar a mi, ja que tenia molt vincle amb la ràdio; aquesta persona era Maite Muñoz, exresponsable de l'arxiu del MACBA.

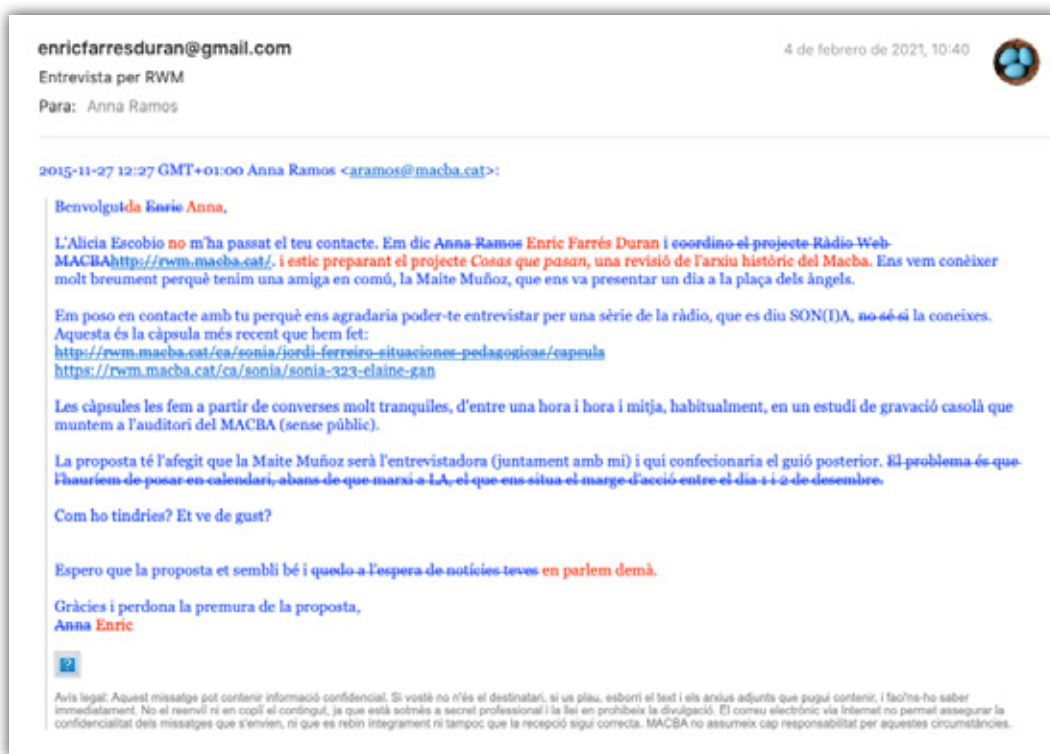


FIGURA 162. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Captura de pantalla del correu electrònic modificat i enviat com a nova invitació.

Aquesta invitació en forma de *détournement* va ser el tret de sortida del nou programa de ràdio, en el qual per fi podríem sentir com sona la veu d'aquells que configuren la ràdio, per explicar-nos quines són les seves metodologies de treball. Aquest programa es va poder gravar el dia 15 de març de 2021, a l'auditori Meier del museu (figura 163).

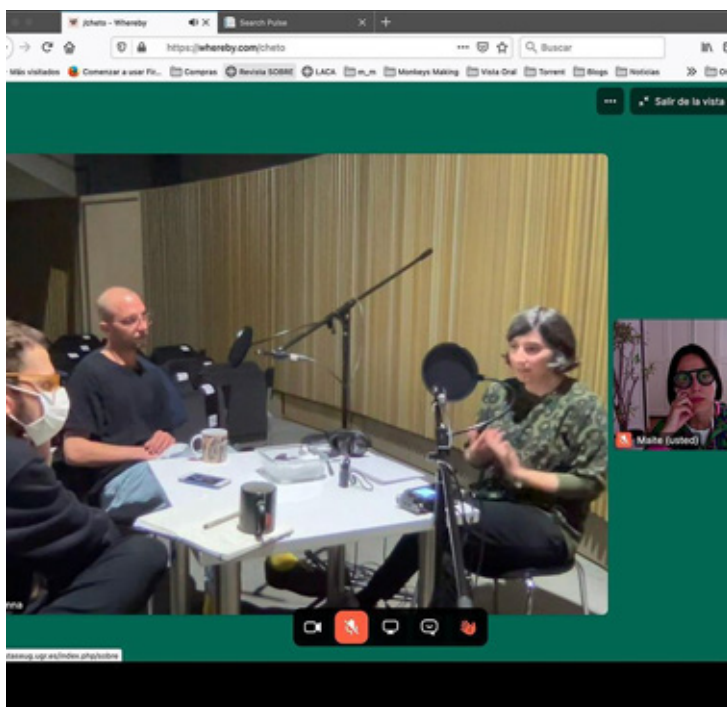


FIGURA 163. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Moment de la gravació del programa amb Albert Tarrats (membre del grup de treball de RWM), Anna Ramos (responsable de RWM) i Maite Muñoz (entrevistadora).

Després d'un procés d'edició col·lectiu capitanejat per André Chêdas —un altre membre del grup de treball—, el programa finalment va ser publicat el 2 de maig de 2021, per celebrar que exactament aquell dia la ràdio feia quinze anys. Amb aquesta publicació aconseguíem que *Coses que passen* —i de retruc el Fons Històric— ocupés el lloc de la ràdio, a més de poder mostrar processos de treball que sempre estan ocults, al servei d'altres veus. L'escaleta de continguts s'organitzà amb aquestes paraules (2021):

- _Un gest mínim, una oportunitat per trencar la quarta paret
- _Tret de sortida. El contrari d'un directe, perdre'ns i trobar-nos
- _Cossos en silenci rotund, mímica i escolta
- _Aprenent juntes. La conversa com a espai comú de suspensió del temps
- _El grup de treball de RWM. Compartir sense objectius ni transferències de coneixement
- _Fluir
- _Els inicis, els complexos i allò polític de la fragilitat
- _Edició, discurs posthumà i l'estètica del sonor
- _Els especials de RWM: la programació del museu com a punt de fuga
- _Un projecte coral, una suma de generositats
- _Re-Imagine Europe: col·laboracions interinstitucionals, pura amfetamina
- _RWM en temps de pandèmia: interrupció de la presencialitat, dilatació i impressió de l'espai íntim

Una de les coses que cal destacar de la intervenció, i que com veurem ens enllaça amb altres continguts de l'exposició, són els crèdits dels programa de ràdio, ja que mostren fins a quin punt aquest projecte és col·lectiu i quines són les veus que ens parlen des de la ràdio i la fan possible (figura 164) (2021):⁴⁷

Una intervenció d'Enric Farrés Durán per a l'exposició «Mostreig #4. Coses que passen». Conversa: Enric Farrés Duran, Maite Muñoz, Anna Ramos i Albert Tarrats. Muntatge: André Chêdas, Maite Muñoz i Anna Ramos. Sons: llibreria de sons de RWM «Col·lapse». Veus: Loli Acebal, André Chêdas, Lucrecia Dalt, Claudia Faus, Lucía Egaña, Hugo Esquinca, Hiuwai Chu, Elaine Gan, Carlos Gómez, Pablo Martínez, Antonio Gagliano, Raül Hinojosa, Val Flores, Verónica Lahitte, Roc Jiménez de Cisneros, Set Jiménez de Cisneros, Sònia López, Violeta Ospina, Anna Ramos, Matías Rossi, Anna Irina Russell, María Salgado, Stephen Sharp i Albert Tarrats.

Seguint amb els continguts de l'exposició, i enllaçant amb aquesta voluntat de mostrar els processos des de dins, la finalitat era esbotzar —fent referència a l'argot dramàtic— la quarta paret de l'arxiu. Per il·lustrar-ho, a l'exposició hi havia una instal·lació que cridava especialment l'atenció. Es tractava d'una paret que havia tirat a terra per ensenyar precisament què hi havia darrere del cub blanc (figura 166).

⁴⁷ Per escoltar el programa complet, hi podeu accedir a través de l'enllaç següent: <<https://rwm.macba.cat/ca/especials/coses-que-passen-radio-web-macba-0>> (consulta: 06/12/2023).

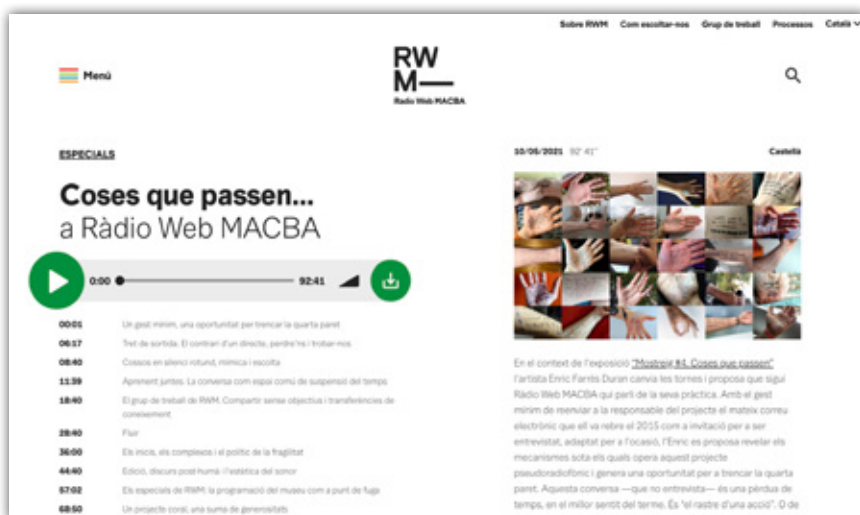


FIGURA 164. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Captura de pantalla de *Coses que passen... a Ràdio Web MACBA*.

Aquesta acció condensava de manera clara la voluntat de l'exposició; la intervenció s'havia dut a terme a l'espai central on normalment es col·loca la identitat gràfica de les exposicions que es desenvolupen en aquest espai (figura 165). La finalitat de la intervenció era triple: en primer lloc, obrir l'espai per observar l'estructura que aguanta la paret blanca, les connexions amagades i la paret original; en segon lloc, a través d'un gest, modificar aquest element identitari, movent-lo a terra, i, finalment, convertint-lo en un pla horitzontal, en comptes de vertical, perquè pogués ser trepitjat. La identitat de l'exposició era l'acció d'obrir i tirar a terra de manera literal la identitat mateixa de l'arxiu. En fer-ho es generava un espai on poguessin passar coses, un escenari de tres centímetres d'alçada.



FIGURA 165. MACBA, *Antibooks*, 2020, Arxiu del MACBA, Barcelona. Identitat gràfica principal de l'exposició «Mostreig #3».



FIGURA 166. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Brutícia fixada pel Departament de Conservació*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.

A la intervenció l'acompanyava una cartel·la (figura 167) que feia referència a l'estat de conservació de la brutícia que es podia observar rere el mur. Evidentment, era un espai que no s'obria des de feia anys i estava ple de pols i d'elements orgànics en descomposició. Amb Núria Olivé —arquitecta del museu— vam decidir com fer l'obertura, i un cop oberta, des del Departament de Conservació ens van dir que allò s'havia de netejar. Era perillós que tots aquells elements s'escampessin per l'arxiu, però per mi era una llàstima eliminar-los. Treballant amb Isabel Ayala, del Departament de Conservació, vam acordar que fixaríem la brutícia perquè es quedés en el seu estat original, com si estigués dissecada i quieta. Així l'espectador podria veure realment què hi havia darrere de la paret blanca del museu.



FIGURA 167. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Brutícia fixada pel Departament de Conservació*.

Seguint amb la visita a l'exposició, la vitrina següent que presento enllaça amb la tercera missió i definició d'*arxiu*. La missió és la tasca de difusió. Quin sentit té conservar i catalogar si ningú ho pot veure? I la definició d'*arxiu* ens assenyala que part d'aquest dispositiu és la gent que s'hi relaciona: l'*arxiu* són les persones, tant les que hi treballen com les que el visiten. Sense elles, no tindria sentit. Com hem vist en l'apartat 1.3, l'*arxiu* com a lloc i les persones que l'habiten també configuren el seu significat, i, de fet, precisament, són aquestes les protagonistes de la publicació *Aparicions* (2021), que estava dins de la vitrina que venia a continuació. El seu contingut respon a un treball desenvolupat amb el Departament de Publicacions. Tal com he explicat en l'apartat de recerca, durant el procés d'investigació, un dels departaments que vaig visitar va ser el de publicacions. Un dels aspectes que més em va interessar va ser que la cap del departament, Clara Plasència, em va comentar que allà precisament es dedicaven a «fer catàlegs», és a dir, a catalogar ítems que estaven relacionats amb el museu. Aquest, de fet, és l'origen dels catàlegs de les exposicions. Saber què hi ha hagut, com es diu, on és, a qui pertany, en quin estat es troba, etc.

Paral·lelament en el temps, parlant amb la primera directora de l'*arxiu* del MACBA, Mela Dàvila, aquesta em va comentar que Clara Plasència li havia dit que abans de jubilar-se, volia fer un llibre. Aquesta confessió de la Mela va ser significativa en aquest context, ja que, com sabem, una de les característiques de l'*arxiu* és que sempre es vol invisible. Com hem vist, l'*arxiu* entès en sentit ampli —espai, persones, documents i relacions— és un mecanisme de mediació clàssic, vol mostrar i no ser mostrat. I això és el que feia la Clara, llibres sense que es notés la seva presència. Tenint en compte que aquest projecte el que busca és girar el focus per observar com opera l'*arxiu*, aquest era el context perfecte perquè un llibre ideat per la Clara sense que hi hagués un encàrrec previ fos una realitat.

La idea era editar un llibre en el qual hi hagués les pàgines que més problemes li havien causat en la seva llarga trajectòria, aquelles que havien provocat que la gent entrés al seu despatx demanant explicacions o, fins i tot, plorant. Concretament, aquestes pàgines corresponen als crèdits dels catàlegs. Ràpidament, vam decidir dur a terme un llibre on hi haguessin publicats els crèdits que han aparegut en tots els catàlegs del museu des del dia que es va inaugurar. Aquesta idea tan senzilla va portar mesos de feina. Després de revisar tots els catàlegs (figura 168), vam veure que la publicació tindria cinc-cents pàgines. Posteriorment, juntament amb l'estudi de disseny Todojunto, vam decidir-ne el disseny. D'una banda, volíem que remetés a l'*arxiu* i als documents de treball i, de l'altra, havia de ser una producció senzilla amb els recursos que teníem a l'abast. Fent servir la fotocopidora del Departament de Publicacions, es van fotocopiar tots els llibres per tal de crear l'original que ens permetés fer les reproduccions.



FIGURA 168. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, MACBA, Barcelona. Documentació de l'estanteria del Departament de Publicacions on es troba la totalitat dels catàlegs publicats pel museu al llarg de vint-i-cinc anys.



FIGURA 169. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

Aquest llibre de llibres (figures 169, 170, 171, 172 i 173) és una publicació simple i exigent alhora, en la qual es posa de manifest, ni més ni menys, de quina manera volen ser recordades les persones dins d'aquest context de producció: qui-és-qui, qui-fa-què o potser qui-vol-ser-vist-com queda clar en aquestes pàgines d'aparent

no-ficció. El llibre d'artista anava acompanyat del text «A partir d'aquí res és ficció» (2021), de Mela Dàvila, que aborda la relació entre ficció i realitat en el context de les institucions, i se centra en l'exemple del *Manual del cinema fictici*, de Lukas Sonnemann (2006), i la intervenció de Jozef Wouters *Zoological Institute for Recently Extinct Species* (2013), que explica que en una intervenció al museu de ciències naturals de Brussel·les el van obligar a col·locar el cartell «A partir d'aquí tot és ficció». Agafant com a leitmotiv aquesta sentència, l'autora reflexiona sobre la ficcionalitat de les institucions i com es fonamenten en consensos en forma de paratextos, projectes arquitectònics o museístics o frases fetes, com per exemple «el museu tancarà les seves portes». El text conclou assenyalant que les pàgines de crèdits, reunides en forma de seqüència en el llibre, revelen microrelats que reflecteixen alts i baixos, relacions de poder i estructures d'autoritat, i suggereixen que, al final, la configuració de la ficció de les institucions continua sent, en tant que una construcció, un procés obert i dinàmic.



FIGURA 170. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.



FIGURA 171. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.



FIGURA 172. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

Un punt clau a l'hora de desenvolupar el llibre va ser la configuració dels crèdits de la publicació mateixa que estàvem fent. Vam estar pensant totes les opcions, des d'eliminar-los fins a fer-los de la manera més institucional possible. Finalment, vam arribar a la conclusió que d'alguna manera aquesta publicació en el seu conjunt el que estava fent evident és que la pàgina de crèdits no deixa de ser un retrat de qui produeix la publicació. Més enllà de cada un dels noms i de qui ha fet què, l'estructura i l'ordre ens estan explicant com és aquella institució, com s'organitza i com entén el món. Des d'aquesta perspectiva, vam decidir fer una llista amb tots els elements que havien participat en la producció d'aquest llibre d'artista i col·locar-los de manera aleatòria. Per assegurar-nos de l'aleatorietat de la llista, vam fer servir el servei en línia Random.org (figures 174 i 175).



FIGURA 174. Random.org. Captura de pantalla del web utilitzat per crear la llista en ordre aleatori dels elements que han format part de la publicació.



FIGURA 175. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

Un cop vam tenir enllestida la publicació, i el mateix dia que la vam col·locar a la vitrina de l'exposició de manera col·lectiva (figures 176, 178 i 179), la vam presentar en el context d'«El que pot un llibre», una activitat que forma part dels programes públics del museu i que dirigeix Anna Pahissa (figura 177). Aquest fet és interessant perquè, tal com va passar amb el programa de ràdio, el Fons Històric deixava de veure's afectat pels diferents departaments i ocupava un espai, en aquest cas en els programes públics, amb una presentació especial en què va participar Mela Dàvila, Clara Plasència, Anna Pahissa i jo mateix. El programa, actualment, forma part del Fons Històric i està disponible en línia al web del museu (2021).⁴⁸



FIGURA 176. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la col·locació col·lectiva de la publicació a la vitrina moments abans de la presentació pública.

⁴⁸ Per veure el programa complet, hi podeu accedir a través de l'enllaç següent: <<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/que-pot-llibre-13-enric-farres-duran>> (consulta: 06/12/2023).



FIGURA 177. Anna Pahissa, «El que pot un llibre#13. Aparicions», 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.



FIGURA 178. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la vitrina instal·lada després de la presentació.

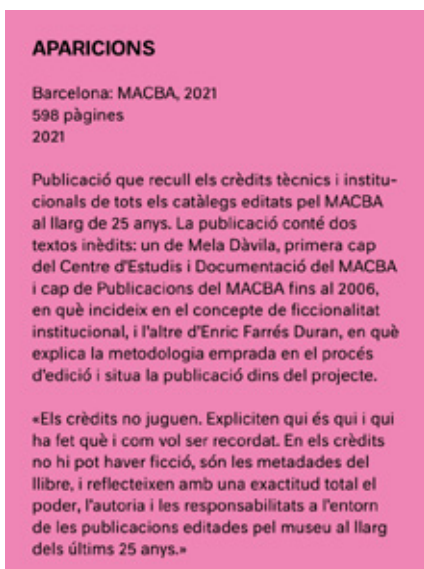


FIGURA 179. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la d'*Aparicions*.

Seguint amb els continguts de l'exposició, just al costat d'aquesta vitrina hi havia una tercera instal·lació a l'espai. Es tractava de *Porta d'impàs* (2021), que es basava a mostrar un fet que només passava en uns moments molt determinats. Durant el procés d'investigació anava sovint a l'arxiu. L'única via d'accés que hi ha per entrar a l'arxiu és a través d'una sala d'exposicions. Aquesta limitació permet als usuaris observar les exposicions que hi ha, però també veure el procés de muntatge i desmuntatge. Com que és un lloc de pas, no acostuma a ser un bon espai per fer-hi exposicions, tot i que té l'avantatge que permet veure aquesta part del procés expositiu que sempre està oculta al públic. De fet, la instal·lació del *display* expositiu és fascinant, atès que, d'una banda, desauritza les peces i, de l'altra, es veu com treballen tots els agents implicats. En una d'aquestes ocasions, vaig observar que, mentre desmuntaven una exposició, de sobte va aparèixer una porta enmig de la paret. Es tractava d'una porta «secreta» (figures 180, 181 i 182), que només es pot utilitzar durant els muntatges —després «desapareix» sota un paper i una capa de pintura— per accedir darrere el mur on hi ha els aparadors. La porta és l'única manera d'accedir rere el mur per tal de fer feines tècniques —col·locar el suport de les pantalles o dels altaveus, muntar alguna peça a l'aparador, etc. Després, la tapen amb un paper i pinten de blanc a sobre, fent que desaparegui i deixi la paret lliure. Aquesta *Porta d'impàs* (2021) m'interessava molt, atès que era un element que només es podia veure quan no hi havia res a veure, en aquells moments d'impàs entre una exposició i una altra. A més, només era coneguda per un públic especialitzat (aquell que visitava la biblioteca i l'arxiu), i un cop inaugurada l'exposició, era impossible per el públic general imaginar que allà hi havia un accés.



FIGURA 180. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Moment de l'aparició de la porta secreta.



FIGURA 181. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Porta secreta.



FIGURA 182. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Porta secreta.

El primer que vaig fer quan la vaig descobrir va ser accedir-hi i veure cap on em duia. Un cop la vaig travessar vaig quedar meravellat: a través seu vaig veure com una persona desconeguda orinava sobre l'edifici, és a dir, sobre l'Arxiu. Per tant, aquesta porta connectava directament amb l'espai descrit en l'apartat sobre la fase de producció, figura 117, que veiem a continuació:



FIGURA 117. Enric Farrés Duran, estat final del vidre. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

Amb la voluntat de fer visible elements estructurals que normalment esdevenen ocults i continuar transformant l'arxiu en un lloc des del qual mirar, vam decidir mantenir la porta mig oberta durant tota l'exposició (figures 184 i 185), i oferir als visitants la possibilitat de veure els usuaris de la plaça mentre orinaven sobre l'arxiu —i ser vistos per ells—, així com accedir a l'aparador on hi havia l'altaveu (figura 183).



FIGURA 183. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Interior de la porta secreta.



FIGURA 184. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Exterior de la porta secreta durant l'exposició.

Porta d'impàs

Materials diversos
2021

Aquesta porta apareix i desapareix. Durant el muntatge de les exposicions dona accés a la part que hi ha darrere del mur, on el personal tècnic fa la seva feina invisible des de l'aparador. Només és accessible quan està tancat al públic i no hi ha res a veure.

FIGURA 185. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Porta d'impàs*.

Abans de presentar els dos últims elements que formaven part de l'exposició, crec que és important parlar de dues activitats paral·leles que van tenir lloc la darrera setmana i l'últim dia de l'exposició. La primera va ser una excursió al Repositori Digital. Tal com hem explicat en l'apartat 2.3.1.2, «Recerca», el Repositori Digital és clau en l'arxiu històric, ja que exerceix de magatzem digital, ja sigui de les còpies de seguretat de les obres com de la documentació que genera el mateix museu. Durant la fase d'investigació, Paloma Geilburt —responsable del repositori—, després d'explicar-me de manera rigorosa i detallada el seu funcionament, em va comentar que mai hi havia estat físicament. Em va cridar l'atenció que un espai de tanta rellevància per a l'arxiu històric no hagués estat mai visitat. Ella sabia que aquest servidor estava allotjat al Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC), concretament a l'edifici Nexus (figura 186).



FIGURA 186. Lluís Nadal, *Edifici Nexus*, 1995, Barcelona.

A partir d'aquestes dades vam organitzar una *Excursió al Repositori Digital*. Degut a les característiques de l'edifici, a les condicions de seguretat que es requerien i al context de pandèmia que hi havia durant aquelles dates, només podien anar-hi dues persones. Juntament amb Elisabet Rodríguez i Paloma Gueilburt, vam decidir que nosaltres no hi aniríem, sinó que el visitarien «dos agents especials», que van ser: Dessilava Princhieva, mànager cultural, i l'investigador Jorge Blasco. Amb perfils molt diferents, van accedir junts a Nexus i després van fer una sessió de treball en la qual ens van explicar tot el que hi havia vist i experimentat. Aquesta sessió tenia un públic reduït: només hi podien accedir les persones amb les quals havia desenvolupat el projecte *Coses que passen*. Aquesta decisió subratlla el fet que no tot a l'arxiu ha d'estar obert, sinó que hi ha un cert tipus de pràctiques d'arxiu que només tenen sentit per a un col·lectiu determinat i que una obertura total i acrítica no és desitjable en tots els casos.

L'altra activitat realitzada l'últim dia de l'exposició va ser *La sessió de la cessió: la ficció documental a l'arxiu històric*. Aquesta activitat estava anunciada des del dia de la inauguració, a través d'una gran vitrina buida i la cartel·la que l'acompanyava (figura 187). Tal com funcionaven les altres vitrines, aquesta seria emplenada amb el resultat de l'acció, però com que l'acció es duia a terme el darrer dia, sabíem del cert que aquesta romandria buida durant tota l'exposició. La cartel·la anunciava l'activitat final, i indicava l'hora en què s'havia de decidir què fer amb tota la documentació generada durant els gairebé tres anys que va durar la realització del projecte.

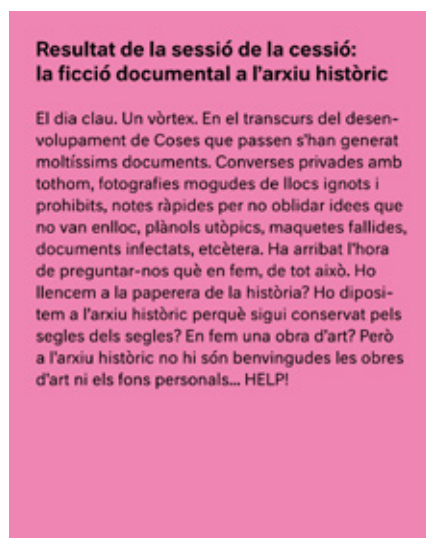


FIGURA 187. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de Resultat de la sessió de la cessió: la ficció documental a l'arxiu històric.

Per preparar aquesta activitat, vaig recopilar de la manera més exhaustiva possible tots els documents que s'havien generat per desenvolupar el projecte. Per començar, em vaig fer una llista per mirar de tenir-ho tot en compte:

- correus amb tothom
- textos (des del primer text on s'apunten unes idees, text oficial de comunicació, textos que descriuen les activitats, peus de pàgina de l'espai virtual, converses transcrits, textos de comunicació per les xarxes socials...)
- converses (gravades, anotades)
- imatges produïdes per mi
- fotografies
- esquemes, logotips, etc.
- proves d'àudios de la ràdio
- gravació en brut de la ràdio
- llistes de persones susceptibles de rebre la invitació
- llista del retorn de les invitacions
- elements comunicatius
- proves de tot el procés de comunicació general (imatge, logotips, elements tècnics)
- maquetes (llibre petit Ricardo)
- PowerPoint de presentació de la imatge
- plànols
- detalls tècnics de mobiliari
- proves de vídeos (producció de la pel·lícula crèdits amb el *hacker* anglès, per exemple)
- vídeos (matí, tarda i nit) que ha gravat en Víctor a través del forat
- publicacions, galerades i proves de tot el procés
- imatges del fong (seguiment d'Isabel Ayala)
- PowerPoint d'Isabel Ayala amb tots els noms dels fongs
- documentació de les activitats
- memes d'arxivística
- brífling de comunicació
- llistes de persones que s'han apuntat a les visites guiades
- llistes de persones que s'han apuntat a les activitats
- notes adhesives recollides a l'arxiu i substituïdes
- imatges de trossos de paret que van desaparèixer perquè va haver-hi una inundació
- documentació del testimoni de les persones que han anat a l'edifici Nexus a trobar-se amb el Repositori Digital
- etc.

Mentre redactava la llista, m'adonava que com més ítems escrivia més me'n faltaven. Era un d'aquells documents que sabem que és finit, però que quan comencem a desenvolupar-lo no s'acaba mai. Revisant tots aquests documents, veiem que la gran majoria no tenen res d'especial; sorgeixen de manera necessària quan treballem projectes, però no tenim mai temps de prestar-hi atenció. Un cop finalitzat el projecte ja no ens interessien. Tornar-hi fa mandra, ja que implica una reflexió sobre el que s'ha dut a terme, i el que tendim a fer és focalitzar els esforços a realitzar projectes nous. Però penso que potser revisar tota la documentació sense excepció d'un projecte

pot ser una acció que possibiliti generar un projecte nou. El perill de l'avorriment i el solipsisme truquen a la porta. Tal com hem vist en Foucault i en Isidoro Valcárcel Medina —per citar només dos exemples—, l'exhaustivitat és una opció que dona fruits interessants, atès que et permet especular amb un tot, sense perdre't en el detall. Les preguntes centrals que vehiculaven aquesta activitat va ser les següents: és interessant que algú pugui accedir a tota la documentació d'un projecte?, i és possible actuar sense cap mena de filtre davant d'aquesta informació? A partir d'aquí, amb Marta Vega —directora de l'arxiu— i Antònia Maria Perelló —directora de la col·lecció— vam debatre en directe i amb públic sobre què fer amb tota la documentació que havia generat el projecte, de si el conjunt documental en la seva totalitat era considerat una obra o no, sobre com s'hauria de consultar aquesta obra, de si una obra pot o no pot estar a l'arxiu, sobre els protocols de cada un dels procediments, etc. Potser un dels problemes clau era la impossibilitat d'acotar la informació del projecte. En no poder quantificar-se, tampoc podíem saber quin era el seu abast ni tampoc quina seria la seva forma. Vam acabar l'activitat amb més dubtes que al començament, i vam deixar obertes totes les possibilitats. Un cop finalitzat el projecte, és un misteri saber què passarà amb tota la documentació que aquest ha generat. Probablement es disgregarà, es desordenarà i es relacionarà amb altres documents.

Abans de visitar l'última vitrina de l'exposició, trobàvem dues pantalles de televisió col·locades de costat (figures 188, 189 i 190). Aparentment, semblava que hi havia el mateix vídeo a cada una d'elles. Es tractava d'una visita guiada a l'exposició que estàvem veient. Podíem observar a la pantalla tot allò que havíem vist fins ara, però acompanyat d'unes explicacions i una sèrie de gent que seguia el guia, que en els dos casos era jo mateix. Aquest era un tipus de document molt típic de l'arxiu històric. Tant la documentació de l'exposició com la documentació de les activitats de mediació de totes les exposicions les podem consultar a l'arxiu, però, generalment, no s'incorporen a l'exposició mateixa, i menys encara com si es tractés d'una peça més de la mostra. Aquí s'entén la visita guiada com una peça amb entitat pròpia, un discurs independent de l'exposició incorporat a aquesta. De vegades, és difícil mostrar aquest tipus de documentació a l'exposició, ja que posa sobre la taula perills de tot tipus: pot semblar que l'exposició només es pot veure de la manera que tu proposes, i encarnes una suposada veu d'autoritat per sobre de les altres, quan en realitat és una veu més en equivalència amb les altres, atès que hi ha moltes maneres de veure exposicions. També pot semblar que ets molt pedagògic, en el sentit que tens por que no s'entengui, quan les exposicions òbviament no s'han d'entendre. O aquest material pot arribar a devaluar l'exposició, i fer la sensació que tot el contingut —obres i no obres— és l'excusa per poder gravar aquest vídeo, és a dir, és l'*atrezzo* necessari perquè hi hagi una narració. Aquestes són algunes qüestions que estan al voltant d'aquesta peça, i, en definitiva, el meu interès ha estat assenyalar la relació entre obra i document,

entre allò que es diu de la cosa i la cosa, i veure com s'afecten mútuament. Durant la fase de recerca, em vaig adonar que, tot i que era molt comú trobar aquest tipus de visites al Fons Històric, normalment només hi havia una versió de les visites guiades. En aquest cas, el dia de la inauguració va haver-hi dues visites, una a les 19 h i una altra a les 20 h. Les dues van ser documentades i incorporades sincrònicament, de manera que el visitant podia veure que era el mateix però alhora diferent, sobretot perquè els visitants eren altres persones. Un moment clau d'aquest vídeo és quan, en el transcurs de la visita, arribem davant de les dues televisions de la sala i comunico que els assistents de la sessió de les 19 h apareixeran en una televisió i els de les 20 h en l'altra.



FIGURA 188. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Visita guiada bis-a-bis*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació.

**Resultat de la sessió de la sessió:
la ficció documental a l'arxiu històric**

El dia clau. Un vòrtex. En el transcurs del desenvolupament de *Coses que passen* s'han generat moltíssims documents. Converses privades amb tothom, fotografies mogudes de llocs ignots i prohibits, notes ràpides per no oblidar idees que no van enlloc, plànols utòpics, maquetes fallides, documents infectats, etcètera. Ha arribat l'hora de preguntar-nos què en fem, de tot això. Ho llencem a la paperera de la història? Ho dipositem a l'arxiu històric perquè sigui conservat pels segles dels segles? En fem una obra d'art? Però a l'arxiu històric no hi són benvingudes les obres d'art ni els fons personals... HELP!

FIGURA 189. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Visita guiada bis-a-bis*.



FIGURA 190. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Conjunt de frames de *Visita guiada bis-a-bis*.

Finalment, abans de marxar de l'exposició, en la darrera vitrina, es va crear una espècie de *déjà vu*. El paper que tenien els visitants a les mans, és a dir, el full de sala que havien agafat a l'entrada i que havien mirat de reüll abans de plegar-lo per la meitat, apareix perfectament envitrinat i conservat (figures 191 i 192). Com una tipologia de documents típics del Fons Històric, el full de sala se'ns presenta, de costat, de dues maneres totalment diferents (figura 193). Un és múltiple, gratuït, mal·leable, sense cap valor més que la funció d'oferir una informació concreta. L'altre document, el de dins de la vitrina, és únic, protegit i inaccessible. Tot dos, encara que el de dins de la vitrina aparentment no ho semblava, ens parlen del que estava passant concretament en aquell moment. Simultàniament, les nostres mans brutes toquen i no toquen el document, és múltiple i és únic, és ara i és d'aquí a molts anys.



FIGURA 191. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la vitrina amb el full de sala de l'exposició.

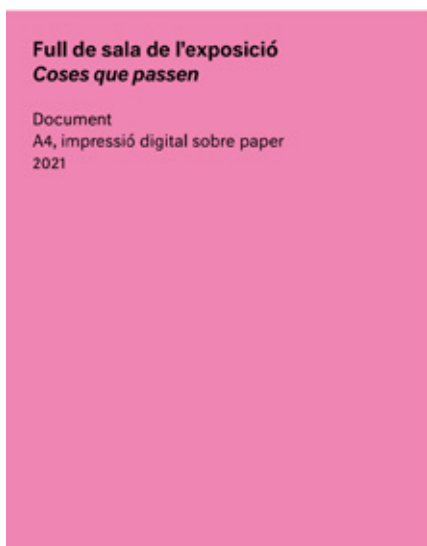


FIGURA 192. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Full de sala de l'exposició Coses que passen*.



FIGURA 193. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació en què apareixen els dos fulls de sala.

El full de sala, al final, acabava amb el text següent (2021):

Coses que passen és un programa públic d'activitats, un espai físic i un espai virtual des d'on preguntar-se sobre el format de l'arxiu mateix i com aquest es relaciona amb altres contextos de visibilització i d'intercanvi. L'arxiu és una manera d'accedir a la informació, així com també ho són el que entenem per l'exposició, l'objecte llibre o el programa de ràdio. Si tenim en compte que un arxiu és obert per definició, i que l'usuari té accés al contingut de manera permanent, què significa exposar un arxiu? Què estem exposant? A què l'estem exposant? Què es mostra, què amaga i com es mostra? És un lloc comú que l'arxiu en els seus processos s'imagina i es vol invisible, vol permetre accedir i no ser accedit, i és en aquesta invisibilitat on ens situem, donant-li la benvinguda per tal de poder percebre'n les seves característiques. És en aquest context on ens adonem que en el transcurs del procés de treball —d'una manera natural?— hem anat generant documents. I en tant que activitat realitzada pel museu-productor serem conservats, catalogats i visibilitzats dins l'arxiu històric.

Sembla inevitable doncs, que l'arxiu-riu acabi desembocant en el sistema que relata, i es barregi amb tot el que l'envolta.

Conclusió

Un mes abans de dipositar aquesta tesi, Xavier Nueno acaba de publicar *El arte del saber ligero. Una breve historia del exceso de información* (2023). En el llibre l'autor ens planteja que l'acumulació infinita d'informació i la problemàtica de la gestió d'aquesta no són un problema nou, i que a la barbàrie s'hi pot arribar tant a través de la falta de llibres com per la sobreabundància d'aquests. De fet, tal com ens explica Nueno (2023, p. 114), al final del *Fedre* (c. 470 aC) de Plató, Sòcrates ens narra el mite de la invenció de la paraula escrita, a través de l'episodi en què Thot —el déu que va descobrir el càlcul, la geometria, l'astronomia i el joc de les dames— es presenta davant Thamus, el rei de tot Egipte, per mostrar-li el seu últim invent, els jeroglífics. El rei pregunta sobre la utilitat d'aquest invent, i Thot afirma que l'escriptura farà més savis els egipcis, ja que ha «inventat un fàrmac (*pharmakon*) de la memòria». La resposta del rei és crítica, atès que aquest invent el que farà precisament serà destruir la memòria, fent-la innecessària a través d'utilitzar l'escriptura com a recordatori. Aquesta doble condició del *pharmakon* com a verí i antídot és intrínseca, també, en la idea d'arxiu, perquè ha d'assegurar, —cada cop més— no només la conservació i l'accés, sinó també l'eliminació de tota la informació que generem conscientment i inconscientment en el transcurs de la nostra activitat. Aquesta condició contradictòria és una de les parts més seductores de l'arxiu, i ha estat, en part, el motor de tota la investigació. Lluny d'aplanar el camí, a mesura que anava investigant, l'artefacte arxiu esdevenia més i més complex, i al final m'adono que aquesta investigació ha volgut assenyalar, d'una banda, la complexitat dels sistemes arxivístics a l'hora de preservar la memòria del passat i, de l'altra, com aquests donen forma de manera concreta a allò que contenen.

De manera més concreta, per tal de complir els objectius previstos en aquesta investigació, en primer lloc he buscat en què es fonamenta l'arxivística com a ciència. Entendre la diferència entre arxiu i arxivística m'ha facilitat poder-me acostar a la noció d'arxiu de la manera més autònoma possible, més enllà de les seves aplicacions pràctiques com a ciència auxiliar o de caracteritzacions vinculades a casos d'estudi concrets. La voluntat ha estat resseguir les principals fonamentacions arxivístiques, i situar el seu origen en la cèlebre circular de Natalis de Wailly, de 1841 —basada en la «naturalesa de les coses»—, i poder comprovar l'evolució i la vigència d'aquestes avui. Tal com s'ha vist en la investigació, el resultat m'ha permès entendre la importància del principi de procedència en la fonamentació de la ciència arxivística, i com aquest es diferencia d'altres metodologies adoptades en diversos contextos, com la basada en criteris temàtics o cronològics. El principi de procedència ens lliga al context de producció del fons documental, supera l'estatut individual dels documents i els entén com un tot amb significat retroactiu.

Tal com es detalla en l'apartat 1.1, «L'arxiu dins l'àmbit de la ciència arxivística», s'ha vist que el principi de procedència acaba operant des d'una doble posició: en primer lloc, posa l'èmfasi en el productor, ja que és a través de la seva activitat que es generen els documents i aquests agafen sentit, en el seu conjunt. Aquí cal destacar que, en el fons, s'està parlant d'una idea d'autoria molt concreta. Com s'ha anat explicant, aquesta es dilueix quan es comença a pensar en els processos d'arxiu vinculats a la conservació o a la catalogació, els quals també sumen capes de significat i, per què no, atribueixen noves autories al document. En segon lloc, aquest principi de procedència és el garant de la condició «natural» que permet l'anàlisi dels documents, atès que aquest és desinteressat i, com diu Bautier, funciona de la mateixa manera «que es formen els sediments de les capes geològiques, progressivament i constantment» (Bautier, 1961, p. 1120).

Un cop he aprofundit en aquesta noció d'arxiu, he delimitat quin tipus de pràctiques artístiques interessa analitzar, que són aquelles que, no sols utilitzen recursos d'arxiu, sinó que se situen dins el mateix dispositiu. És a dir la ciència arxivística com a eina metodològica per parlar d'altres temàtiques, però alhora fan una anàlisi crítica dels seus procediments. Per dur a terme aquest objectiu, he presentat casos concrets d'artistes que a través de les seves pràctiques analitzen, descriuen i desmunten la noció d'arxiu des de diferents perspectives. A través de la investigació, he constatat la vinculació entre aquestes propostes i la crítica institucional, entenent que d'una manera natural l'arxiu —com l'exposició— no és un mediador neutre i que actua de manera molt concreta a l'hora de donar forma als continguts que custodia i ofereix. En aquesta fase m'he ajudat de les reflexions de dos autors vinculats a la teoria arxivística postmoderna, K. J. Rawson i Terry Cook, que m'han possibilitat analitzar de manera específica com operen diferents tipus d'arxiu en les distintes fases de conservació, catalogació i difusió.

El tercer objectiu l'he treballat formalitzant de manera exhaustiva el projecte *Coses que passen* (2021) a l'arxiu del MACBA. A través d'una metodologia d'estudi basada en el treball de camp, la investigació m'ha portat per tots els departaments del museu. Per dur a terme la recerca pràctica, m'he deixat guiar pel flux d'informació i pel camí que realitzen els documents dins de la institució; d'aquesta manera he pogut observar la genealogia, la configuració i el funcionament del fons històric i les seves problemàtiques. El més rellevant del tercer objectiu ha estat que, a més d'observar i analitzar com funciona una determinada estructura, he pogut proposar i produir una sèrie d'activitats i de continguts, amb la voluntat d'activar la reflexió de les persones que la conformen i també de fer visible el seu funcionament a l'exterior d'aquesta. Contràriament a allò que es pugui pensar, he constatat que són moltes les urgències de l'arxiu. Cal dir que, en el dia a dia, les persones que treballen a l'arxiu han de processar una

gran quantitat d'informació i no poden dedicar-se a fer un exercici crític de la pròpia tasca. Aquest exercici ha estat possible en aquest context gràcies precisament a un encàrrec concret —produir una exposició amb motiu del 25è aniversari del museu— i a la meua condició d'artista, atès que, a través de la veu que s'atribueix a la figura de l'artista, he pogut suggerir activitats que permetessin aquesta reflexió. Així ha estat amb el treball conjunt que he fet amb el Departament de Publicacions, que ha conclòs amb l'edició del llibre d'artista *Aparicions* (2021) i la rellevant presentació pública amb Clara Plasencia, Mela Dávila i Anna Pahissa dins el cicle *El que pot un llibre*. Amb activitats com aquestes l'arxiu ha pres, per primera vegada, una veu pública, i ho ha fet en primera persona. En aquest sentit, un altre exemple d'aquesta voluntat de visibilitzar l'estructura de l'arxiu, el trobem en l'entrevista realitzada a la Radio Web MACBA, en què per primera vegada des de la seva fundació hem pogut sentir la seva veu, és a dir, la veu de qui la fa possible: Anna Ramos i Albert Tarrats. Ells mateixos ens han explicat metodologies de treball i el seu posicionament polític a la ràdio. Per acabar, un altre exemple clau en aquesta línia de treball ha estat la producció *Taller d'infecció de documents* (2021), en el qual es capgirava la funció principal del que és la conservació d'un arxiu. Per fer-ho, Isabel Ayala, del Departament de Conservació, va liderar un taller per fer proliferar la infecció de determinats documents de l'arxiu, ja siguin institucionals com propis. Aquests només són tres exemples clars de com l'arxiu ha pogut agafar la veu i fer visibles les lògiques que s'hi duen a terme i la tasca que s'hi realitza, encara que sigui a través de girs conceptuals característics de l'art contemporani. I el que és més rellevant, s'ha fet des del seu lloc: editant llibres, fent programes de ràdio i treballant amb elements fúngics. Vist amb perspectiva, haver pogut produir aquests continguts des de la pràctica artística per veure l'estructura del mateix arxiu considero que és el més important de la investigació. No perquè les altres parts no tinguin valor, sinó pel caràcter d'excepcionalitat d'aquesta aportació.

Finalment, m'agradaria assenyalar també la labor de l'arxiu com a productor imparable de coneixement i com a mediador d'aquest. L'arxiu té molta feina per endavant, i encara que el que dic sigui un lloc comú, no s'ha d'oblidar que, tot i que l'arxiu es troba avui amb més capacitat que mai per processar informació, té més informació que mai per processar. Per això, en un context polític conservador, la necessitat de poder recuperar la memòria esdevé una urgència, així com poder catalogar aquesta memòria amb la informació adequada. Al mateix temps, esdevé una necessitat poder esborrar la informació que genera la nostra activitat com a individus. Els artistes, amb les seves produccions, posen de manifest aquestes problemàtiques i les fan visibles. Precisament, poder esborrar els rastres, com un instint bàsic de supervivència, és del que parlava l'obra *Refregar-se amb un mort per desaparèixer* (Enric Farrés Duran, 2017). La frase fa referència a l'acció d'un gos, que quan troba un animal mort s'hi refrega instintivament. Aquest instint està relacionat amb la voluntat d'eliminar el

rastre propi i, per aconseguir-ho, s'impregna del rastre d'algú altre, algú que ja està mort. D'aquesta manera —tot i que esdevé un mort que camina—, es fa invisible, indetectable o no interessant respecte als altres.

En aquest estudi m'he dedicat, gairebé en exclusiva, a intentar no deixar-nos enganyar per l'aroma putrefacta del mort i a mirar d'entendre com es mou, com viu, aquesta tecnologia denominada *arxiu*. Com si d'un treball etnològic es tractés, he intentat barrejar-me amb l'arxiu i observar-lo en el seu dia a dia. La disfressa de l'art m'ha permès preguntar per allò que no es pot veure i accedir a llocs prohibits per copsar-ne el funcionament. La pregunta per les condicions de possibilitat d'un determinat sistema ens resulta propera en el context de les pràctiques artístiques, on hi ha tota una tradició que actua de manera autoreferencial per tal d'esdevenir crítics amb el mateix sistema i, per extensió, amb el context que ens envolta. Les preguntes clau d'aquesta investigació són bàsiques: quin és el marc on opera l'arxiu? Quin n'és el seu motor? Què és el que té sentit per a l'arxiu? De manera conscient he evitat preguntes ontològiques, i he posat al centre el lloc on opera (marc), allò que el mou (motor) i allò que entén (sentit). Gràcies a autors com Jorge Blasco i les seves lucidesa brillant, creativitat i capacitat crítica, he pogut intuir que l'arxiu no és un receptacle, sinó un procediment. Entendre el caràcter performàtic de l'arxiu, de l'arxiu viu, ha estat clau per desenvolupar la part pràctica d'aquesta tesi. L'aportació fonamental d'aquesta investigació és la radiografia d'un arxiu concret en un temps concret. *Site specific* però també *time specific*, tal com deia Antoni Muntadas a l'aula magna de la Facultat de Belles Arts el passat dia 26 de setembre. El projecte *Coses que passen* (2020) i, sobretot, el programa públic d'activitats, crec que ha funcionat com un mirall per a l'arxiu, un reflex juganer a través del qual iniciar un procés crític d'autoconeixement basat en les relacions personals i la confiança. Vist amb retrospectiva, aquest projecte no parteix d'una anàlisi exhaustiva, sinó d'un compromís amb les persones que fan arxiu dia a dia: conservant, catalogant, investigant, compromentent-se prenent decisions i equivocant-se. Si la tercera missió de l'arxiu és l'acció de difondre, en la investigació ens hem preguntat a qui difondre, i, per una vegada, l'arxiu ha esdevingut públic d'ell mateix, mostrant la seva estructura interior i meravellant-se del que és. Tot això no ha estat possible fins al moment de fer-ho, no hi ha hagut un pla previ a executar, sinó una investigació de camp guiada per intuïcions que s'anaven conformant en cada sessió de treball. La voluntat ha estat obrir l'arxiu des de tots els aspectes possibles, arquitectònics, tècnics i humans. Obrir en canal una cosa viva, que es mou, que s'escapa constantment, sense fer-li mal però mostrant la delicadesa de les seves entranyes. Finalment, tanquem les conclusions preguntant-nos sobre com les pràctiques artístiques poden afectar l'arxiu. Després de tota la investigació podem afirmar que l'arxiu dona forma a allò que conté, però les preguntes finals, que resten obertes, són: com podem, des de les pràctiques artístiques, influenciar-lo i modificar-

ne el funcionament? Tenen els arxius de les institucions artístiques agència suficient per decidir sobre si mateixos? Com podem donar forma a l'arxiu? És possible que la resposta ultrapassi el tema d'aquesta tesi, però de fet, si ho pensem bé, és evident que avui la gestió de la informació que generem ja no és cosa d'arxivers, sinó una responsabilitat de tots nosaltres.

Epíleg

A mode d'epíleg, m'agradaria compartir-vos dos textos que poden marcar un inici i un final d'aquesta investigació. El primer text és un exercici d'autoficció publicat en la revista *A*Desk*. Com una mena de resultats anticipats, em plantejava, abans de començar la tesi, com podrien ser les conclusions d'aquesta investigació. És un exercici juganer en el qual exposo, com si fossin les conclusions d'una tesi, una sèrie de referents que d'alguna manera estaven a l'inici d'aquesta investigació. Reprodueixo íntegrament el text publicat⁴⁹ el 4 de febrer de 2009:

[...] I un cop explicitades les conclusions d'aquesta tesi, donem pas a un epíleg de tancament, quatre paraules per sintetitzar tot allò exposat fins ara.

12.5_Epíleg

Aquest apartat es configura com una síntesi del procés d'investigació portat a terme en els últims quatre anys, en el qual he pogut analitzar des d'una perspectiva teòrica i crítica els punts clau que conformen aquesta investigació. Tal com he pogut comprovar des d'una posició empírica, hem de dir que no podem concloure res. La conclusió tanca un procés que es vol obert, i de fet, és el procés mateix d'investigació —en marxa— el que dona sentit a la pràctica artística. La conclusió, doncs, a mode de tancament, no deixa de ser un formalisme més, un espai de síntesi —de tot allò exposat fins ara— que se situa al marge. *O trajeto é a minha obra* que deia l'any 1978 en una postal l'artista conceptual brasiler Paulo Bruscky, i crec que té prou raó. Tot i que per ser sincer, no me'n vaig adonar fins fa poc temps. Quan llegia aquesta postal —no sé per què—, entenia que deia alguna cosa com: El tarjeto, el tarjetón, la tarjeta. Entenent que el que anunciava era que la targeta —personal, la invitació de l'exposició— era la seva obra. Una mica com en Marcel Broodthaers i la seva cèlebre invitació a la primera exposició que va realitzar [...]

«Yo también me he preguntado si no podría vender algo y triunfar en la vida. Hace ya un tiempo que nada se me da bien. Tengo 40 años...

Finalmente se me pasó por la cabeza la idea de inventar algo insincero y me puse manos a la obra. Al cabo de tres meses, mostré el resultado a Ph. Édouard Toussaint, propietario de la Galerie Saint-Laurent.

“Pero si es arte” dijo, “y lo expondré todo encantado”.

“De acuerdo”, le contesté. Si vendo algo se quedará con el 30 %. Por lo visto son las condiciones normales. Algunas galerías se llevan hasta el 75 %. ¿Y qué es todo esto? En realidad, objetos.»

Inventant *algo insincero* ens presenta un dels textos més sincers que he llegit mai en una

⁴⁹ <https://a-desk.org/ca/magazine/12-5_epileg/> (consulta: 12/11/2023).

condicions de possibilitat que la permeten, de com ens hi relacionem o el context que li dona sentit. De fet, podem afirmar que està controlant un dels accessos a l'exposició, com quan en Michael Asher apaga el llum de la sala —o més aviat no l'encén— o l'Oriol Vilanova permet regatejar l'entrada al MACBA. Modificant el context, l'assenyalem i, gràcies al fet que hi ha un context, podem modificar-lo. Un cop, el fotògraf i editor Pau Ardid em va recordar que les meves exposicions eren l'excusa per poder escriure el full de sala. Dic recordar perquè això, en teoria, li vaig dir jo mateix. Ja pot ser, la veritat és que és precisament a l'espai del full de sala on podem trobar un receptor més al descobert. Aquesta posició és deguda probablement a l'autoritat que reservem a aquest tipus d'informacions al marge, una autoritat que es funda precisament en el seu component extern —en teoria no ets tu qui parla— que possibilita una distància —crítica?— des d'on emetre un discurs (redundant) d'autoritat —no és qualsevol qui escriu, normalment és algú que té un pes rellevant en el context que possibilita allò que està veient (director, comissari, crític, o indeterminat que precisament en aquesta indeterminació encara fa més autoritari el text, ja que aquest se'ns apareix del no res, de manera revelada). Aquestes informacions al marge també es caracteritzen per una aparença de consens entre el text i allò que presenta, i és per aquest motiu que ens xoca quan veiem que hi ha artistes que modifiquen personalment aquests textos, com el cèlebre «Some of this is untrue» que l'artista americà Darren Bader va escriure a les seves cartel·les durant la biennial de Lyon del 2015, o, d'una manera més efectista, quan Antonio Ortega convida l'artista Mariona Moncunill a intervenir els textos de sala de l'exposició «Autogestió» realitzada a la Fundació Miró l'any 2017. Tenint en compte aquests exemples, és evident que al marge passen coses. El que començo a dubtar és si al centre hi ha alguna cosa interessant o si, com d'una carxofa es tractés, és un espai buit. I enmig d'aquest buit, com diu l'escriptor Víctor Balcells Matas que deia el poeta Juarroz, hi ha una festa.(1)

(1) Un cop escrites les conclusions de la tesi, ara em falta escriure la resta. No sé si d'una conclusió en podem extreure les premisses o si podem —tal com diu el pintor Rasmus Nilausen que diu en John Wayne— primer disparar i després preguntar. Però de fet, si el pròleg sempre va al principi però sempre s'escriu al final, em pregunto si és possible que les conclusions sempre s'escriuïn al principi i se situïn al final?

El segon text que us ofereixo en aquest epíleg el vaig escriure un cop acabat el projecte *Coses que passen*; és el full de sala d'una exposició realitzada a la galeria Nogueras Blanchard, a Madrid. Era l'última exposició de la seva seu al carrer de Doctor Fourquet. En ella vaig plantejar un pas posterior a l'hora d'abordar els significats de l'arxiu que havia treballat en *Coses que passen*. Mentre treballava en l'exposició, em vaig adonar que, d'alguna manera, l'arxiu tota l'estona promet l'eternitat. Els protocols d'entrada, les còpies de seguretat, els materials de conservació, tot va encaminat a fer que res no es vegi afectat, que res canviï, que tot es mantingui fresc eternament. L'exposició es deia «Acid Love Forever» (2022), i posava en relació aquests llocs comuns que comparteixen el desig d'eternitat: l'amor romàntic i els cartrons certificats lliures d'àcid. El resultat va ser un conjunt d'obres diverses de diferents formats i mides: objectes, materials de conservació, mobles o textos. El full de sala deia el següent:

Acid Love Forever és una promesa. La condició material de l'arxiu ens diu que no canviarà mai, que es mantindrà estable al llarg del temps per així conservar intacte allò que conté. Tres caixes obertes impossibles de tancar. La condició material de l'arxiu són paraules i substàncies. La neutralitat de les substàncies es transforma a través de les paraules, sent i no sent el mateix una vegada i una altra. L'objecte es veu afectat per la informació que l'acompanya, dinamitant la dependència jeràrquica entre informació i matèria. La condició material de les paraules és una substància produïda industrialment. És saliva de ningú. La condició del discurs, és sintètica.

Entenem el món com un lloc susceptible de ser etiquetat: un lloc comú, un discurs anunciat a través de formats històrics. En el transcurs de l'activitat pictòrica es generen documents. Abans i després. El relat explicat des d'una imatge no narrativa. L'adjudicació de característiques a través d'etiquetes com a anacronia vigent, com a ideologia aparentment intacta: taxidermitzada. Ideologia lliure d'àcids, certificadament neutra.

Allò clàssic podrint-se requereix taxidèrmia per a semblar viu. L'art de fer semblar viu alguna cosa morta: *empailler* - emplenar de palla. Al sobre buit el fong és el rei: Resultat del Taller d'infecció de documents.(1)

La materialitat de la certificació ens evidencia la seva condició ficcional, el seu caràcter de constructe, la seva capacitat d'afecció. La certificació es veu afectada per la seva condició material —els pigments que certifiquen s'acaben—, o es desordenen en una imatge que es representa a si mateixa, en la qual no hi ha reconeixement, sinó descripció. Fem nous, fem vells.

(1) Aquesta obra va ser produïda al taller d'infecció de documents, era un sobre personal d'Antoni Tàpies.

Aquest text és una mica més críptic, ja que acompanyava una exposició que aquí no veiem. En l'exposició hi havia una obra formada per tres capses de conservació penjades a la paret. Tot i que eren exactament iguals, hi havia una cosa que les diferenciava entre si: les metadades. Tenien títols i preus diferents, informació que d'alguna manera es mantenia oculta, en un document que era públic i privat alhora: la llista de preus. De fet, potser el lloc de l'obra era la relació entre la peça i aquesta llista, i no a l'espai tradicionalment expositiu. Les capses havien estat produïdes per l'empresa Arte y Memoria per ser mostrades a l'exposició. Eren una còpia exacta d'un model estàndard que ja existia prèviament, però se n'havia modificat un petit detall —que aquí em serveix per donar per acabada aquesta investigació—, un plec en el cartró que feia que les capses fossin impossibles de tancar, i s'haguessin de quedar, consegüentment, obertes per sempre.

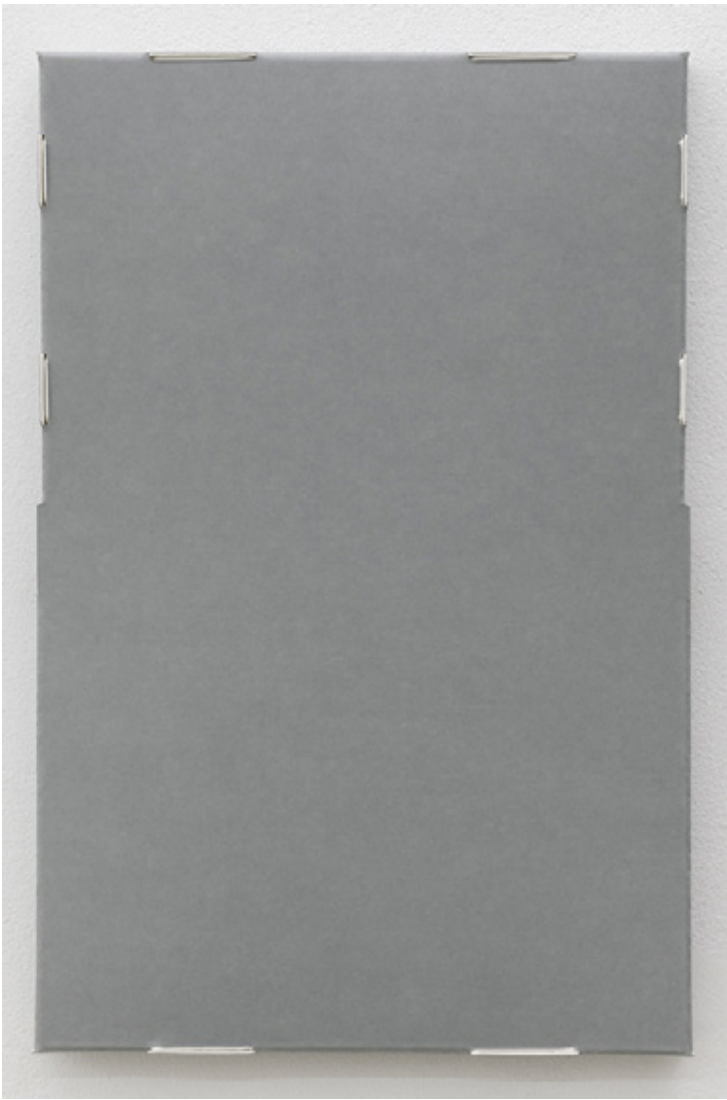


FIGURA 194. Enric Farrés Duran, *Love*, 2022, Col·lecció particular, cortesia Nogueras Blanchard. Cartró de conservació.

Lista de referències

ADORNO, T. (1950) «Charakteristik Walter Benjamins». *Neue Rundschau*, núm. 61, p. 571-584.

AKADEMIE DER KÜNSTE (2022). *Bertolt Brecht Archive*. [Recuperat el 25 d'octubre de 2022 de <<https://www.adk.de/en/archives/archives-departments/bertolt-brecht-archiv-publications.htm>>]

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon; BELLO I URGELLÈS, Carme; BORRÀS I GÓMEZ, Joaquim; BORRELL I CREHUET, Àngels; CANELA I GARAYOA, Montserrat; CASELLAS I SERRA, Lluís-Esteve; CERMENO I MARTORELL, Lluís; COLL I FONT, Carme; DOMINGO I BASORA, Joan; GARCIA I PUIG, Alfred; LOBATO I BUIL, David; MARTÍNEZ I RADUÀ, Betlem; MARTÍNEZ I RODRÍGUEZ, Carme; MATAS I BALAGUER, Josep; PAGAROLAS I SABATÉ, Laureà; PERPINYÀ I MORERA, Remei; PLANES I ALBETS, Ramon; SARDÀ I FONT, Jaume; SERCHS I SERRA, Jordi; SERRA I SERRA, Jordi; SUQUET I FONTANA, M. Àngels; TARRAUBELLA I MIRABET, Xavier; VALLS I MARINÉ, Gemma (2009). *Manual d'arxivística i gestió documental*. Barcelona: Associació d'Arxivers de Catalunya.

ANTICH, X. (2011). «Del “mal d'arxiu” a la “febre d'arxiu”. La noció d'arxiu en la cultura contemporània». *Lligall: Revista Catalana d'Arxivística* (Barcelona), núm. 32, p. 12-41.

ARAD, A. (1982). «The International Council on Archives and the archival methodology». *Archivum*, núm. XXIX, p. 182-186.

ASCHER, M. (1999). *Painting and sculpture from the Museum of Modern Art: catalog of deaccessions, 1929 through 1998*. Nova York: MoMA.

BACHS, I.; DÁVILA, M. (2013). «Más allá de la vitrina. Propuestas de nuevos formatos para las exposiciones». A: *Redefinición del vestíbulo del Centro de Estudios y Documentación MACBA*. Barcelona: MACBA.

BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

BAUTIER, R. H. (1961). «Les archives». A: SAMARAN, Ch. (ed.). *L'histoire et ses méthodes*. París: Gallimard. (La Pléyade; 11)

- (1968). «La phase cruciale de l'histoire des archives: la constitution des dépôts d'archives et la naissance de l'archivistique (xvième-xixème siècle)». *Archivum*, núm. XVIII: *Actes du VIème Congrès International des Archives*, p. 139-150.
- BENJAMIN, W. (1968). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BISHOP, Claire. (2023). «Information overload. Claire Bishop on the superabundance of research-based art». Nova York: ARTFORUM.
- BLASCO, J. (2010). «Ceci n'est pas une archive». A: ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando; SANTA ANA, Mariano de (ed.). *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Outer Ediciones.
- (2013). «Lo que siempre queda del arte». *Revista de Occidente* (Madrid: Fundación Ortega y Gasset), núm. 381: *Lo que queda del arte*, p. 5-21.
- BLASCO, Jorge; COOK, Terry; RAWSON, K. J.; SCHWARTZ, Joan M.; KETELAAR, Eric (2017). *Archivar*. Barcelona: La Virreina: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.
- BOE, núm. 155 (29 juny 1985).
- BORJA-VILLEL, M. (2008). *Museos del sur*. Madrid: El País. [Recuperat el 24 d'agost de 2022 de <https://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html>]
- (2009). «El museu interpel·lat». A: *Objectes relacionals. Col·lecció MACBA 2002-2007*. Barcelona: MACBA.
- BROOMBERG & CHANARIN, A&O (2013). *Holy Bible*. Londres: Mack. [Foto llibre - Llibre d'artista]
- (2021). *The late state Broomberg & Chanarin*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona: Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani.
- BUCHLOH, B. (1998). «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra». A: JIMÉNEZ, José (ed.). *El nuevo espectador*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor.
- (1999). «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo». A: *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona:

ConSORCI DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA.

CAMPANY, D. (2020). *1000 WORDS*. [Recuperat el 22 de setembre de 2022 de <<https://davidcompany.com/broomberg-chanarin-obituary/>>]

CAPELL I GARRIGA, E.; COROMINAS I GARRIGA, M. (coord.) (2009). *Manual d'arxivística i gestió documental*. Barcelona: Associació d'Arxivers de Catalunya.

CARRIÓN, U. (1975). «El arte nuevo de hacer libros». *Plural* (Ciudad de Mexico: Excélsior), núm. 41.

COOK, Terry (1996). «Interacción entre la teoría y la práctica archivísticas desde la publicación del manual holandés en 1898». A: *Actas del XIII Congreso Internacional de Archivos. Beijing*. Madrid.

CRIADO, M. A. (2017). «Los humanos han creado ya 208 nuevos minerales». *El País* (2 març). [Recuperat el 7 de setembre de 2022 de <https://elpais.com/elpais/2017/03/01/ciencia/1488363361_659358.html>]

CRUZ MUNDET, M. (1999). *Manual de archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

DEAN, T. (2001). *Tacita Dean*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

DELEUZE, G. (1986). *Foucault*. París: Les Editions de Minuit. [Trad. cast.: *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987; DDAA, *Michel Foucault: Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990]

DERRIDA, J. (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*. París: Galilée. [Trad. angl.: *Archive Fever: a freudian impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996; trad. cast.: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997]

DESJARDINS, G. (1889). *Le service des Archives départementales*. París .

DUCHEIN, M. (1985). «El respeto de los fondos en Archivística: principios teóricos y problemas prácticos». A: WALNE, P. (ed.). *La administración moderna de archivos y la gestión de documentos*. París: Unesco. Disponible en línea a: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000067981_spa>. [Consulta: 06/12/2023]

El País: Ideas (12 de febrer de 2023).

ELLIS, R. H.; WAINE, P. (ed.) (1980). *Selected writings of Sir Hilary Jenkinson*. Gloucester: A. Sutton.

ESCOLAR, H. (1988). *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

FARRÉS DURAN, E. (2021). *Full de sala exposició «coses que passen» MACBA*. Fons Històric. Disponible en línia a: <https://img.macba.cat/public/document/2021-04/cqp_full-de-sala_a4-fa-cat.pdf>. [Consulta: 06/12/2023]

FERGUSON, K. (dir.) (2010). *Everything is a remix*. Estats Units. [Documental]

FOSTER, H. (2016). «El impulso de archivo». *Nimio*, núm. 3, p. 102-126. [Recuperat el 06 de desembre de 2023 de <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>>]

FOUCAULT, M. (1969). *L'archeologie du savoir*. París: Gallimard. [Trad. cast.: *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 2009 (les citacions remeten a la paginació de l'edició en castellà)]

GAUR, A. (1990). *Historia de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Grup de treball | Ràdio Web MACBA | RWM Podcasts (2021). [Recuperat el 21 d'agost de 2023 de <<https://rwm.macba.cat/ca/grup-treball>>]

GUASCH, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

HEREDIA, A. (1987). *Archivística general: Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial.

KATELAAR, E. (2001). «Tacit Narratives: The meanings of Archives». *Archival Science*, núm. 1, p. 143-155.

LIGOS, Marc (2008). *Recipro_Creacions n.4: Table, Objectes, Subjectes i Accions*. [Recuperat el 8 de març de 2023 de <https://www.marcligos.com/RECIPRO_CREACIO-n-4-TAULA>]

LODOLINI, E. (1970). «Questioni di base dell'archivistica». *Rassegna degli Archivi di Stato* (Roma), núm. xxx, p. 325-364.

— (1993). *La gestion des documents et l'archivistique*. París: Gallimard. (La Pléyade)

LÓPEZ, P. (2019). *Esto es Internet Tour, turismo por las infraestructuras de internet*. Madrid: Binary. [Recuperat el 14 de setembre de 2022 de <<https://binarymag.es/cultura/internet-tour/>>]

MACBA (2017). *Què és el repositori?*. MACBA. [Recuperat el 14 de juliol de 2023 de <<https://repositori.macba.cat/?quees>>]

MARZO, J. L. (2015). «La sombra de la cueva en Full HD». A: FARRÉS, E.; LLAURADÓ, J. *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*. Barcelona: Consell d'Edicions i Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona.

MIRÓ, J. (1933). *Collage preparatori de Pintura*. Barcelona: Fundació Joan Miró. [Collage i llapis grafit sobre paper] [Recuperat el 26 de maig de 2022 de <https://www.fmirobcn.org/media/upload/pdf/ddpmiroilobjectecast_1453900880.pdf>]

MOREY, M. (2006). «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo». A: RUBIRA, S. *XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid: Registros imposibles: el mal de archivo*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes.

— (2018). Conferència dins el seminari *La condició de contorn sobre l'arxiu i els seus límits*. Barcelona: MACBA. [Recuperada el 2 de juny de 2022 de <https://www.youtube.com/watch?v=eYoLJ_r12HA&ab_channel=MACBABarcelonaOficial>]

MUÑOZ, M. (2017). «Dos archivos autogestionados entre la teoría y la praxis». A: CARVAJAL, F.; DÁVILA FREIRE, M.; TAPIA, M. (ed. i coord.). *Archivos del común II: el archivo anómico*. Madrid: Pasafronteras: Red Conceptualismos del Sur.

NUENO, X. (2023). *El arte del saber ligero: Una breve historia del exceso de información*. Madrid: Siruela.

PAHISSA, Anna; FARRÉS DURAN, Enric; PLASENCIA, Clara; DÁVILA, Mela (cur.) (s. d.). «El que pot un llibre #13: Aparicions». Barcelona: MACBA. [Recuperat el 22 d'agost de 2023 de <<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/que-pot-llibre-13-enric-farres-duran>>]

PEIRANO, M. (2023). «Cómo evitar que ChatGPT provoque un nuevo asalto al Capitolio». *El País* (10 febrer). [Recuperat el 14 d'agost de 2023 de <<https://elpais.com/ideas/2023-02-10/como-evitar-que-chat-gpt-provoque-un-nuevo-asalto-al-capitolio.html>>]

PEREC, G. (1978). *La vie mode d'emploi*. París: Hachette. [Trad. cat.: *La vida manual d'ús*, Barcelona, Proa, 1998]

RAWSON, K. J. (2017). *El acceso al transgénero // El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) Queer*. A: BLASCO, Jorge; COOK, Terry; RAWSON, K. J.; SCHWARTZ, Joan M.; KETELAAR, Eric. *Archivar*. Barcelona: La Virreina: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona

RIBALTA, J. (2008). *Archivo universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

RODRÍGUEZ, Elisabet; GUEILBURT, Paloma; FARRÉS DURAN, Enric (2021). *Metanoise party (la cuina de l'arxiu)*. MACBA. [Recuperat el 17 d'agost de 2023 de <<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/metanoise-party-cuina-larxiu>>]

SHELLENBERG, T. R. (1958) *Archivos modernos: Principios y técnicas*. La Habana: Imprenta del Archivo Nacional.

SILVER, J. (prod.); RITCHIE, G. (dir.) (2011). *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. Estats Units; Anglaterra: Silver Pictures. [Cinta cinematogràfica]

ROTH, D. (1930). *Ein Taschenzimmer von Dieter Roth = A Pocket Room of Dieter Roth [Multiple]*. Barcelona: Arxiu MACBA. [Tros de plàtan en procés de descomposició sobre paper il·lustrat amb un segell de goma, dins un targeter de plàstic (tapa removable), 11 × 7,5 × 1,5 cm]

TIEDEMANN, R. (2005). «Pròleg». A: BENJAMIN, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

VENTURA, G. (2021). *Veure, Mirar, Llegir: Pintar*. Barcelona: Nogueras Blanchard. [Recuperat l'11 de juliol de 2022 de <<https://enricfarresduran.com/wp-content/uploads/2022/07/VEURE-MIRAR-LLEGIR.pdf>>]

VERGÉS, François (2014). «A museum without objects». A: CHAMBERS, I.; ANGELIS, A. D.; IANNICIELLO, C.; ORABONA, M. *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*. Londres: Routledge.

VISTA ORAL (2018). «Empacho, obsesión y otros (necesarios) males de archivo». *A*Desk: Critical Thinking* [en línia]. [Recuperat el 26 de maig de 2022 de <<https://a-desk.org/magazine/empacho-obsesion-y-otros-necesarios-males-archivo/>>]

WALNE P. (1988). *Dictionnaire de terminologie archivistique: English and french, with equivalents in dutch, german, italian, ruman and spanish*. Munich: K. G. Saur.

WALSER, R. (2014). *Jakob von Gunten*. Traducció de Juan José del Solar. Barcelona: Debolsillo.

Llista de figures

FIGURA 00. Enric Farrés Duran, *Nota del seminari: Arxivar Exposar. Sortir-se del guió als arxius d'art*, 2022, col·lecció particular, Barcelona. Document, 6,5 cm. Foto: Enric Farrés Duran.

FIGURA 01. Joan Miró, *Collage preparatori de pintura*, 1933, Fundació Joan Miró, Barcelona. Document, 47,2 × 63,2 cm. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

FIGURA 02. Joan Miró, *Pintura*, 1933, LaM, Lille Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut, Villeneuve d'Ascq. Oli sobre tela, 97 × 130 cm. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

FIGURA 03. Joan Miró, 1935-1936, llibreta on Joan Miró inventariava ell mateix les seves obres, Fundació Joan Miró, Barcelona. Foto: Cortesia Fundació Joan Miró.

FIGURA 04. J. Silver (productor) i G. Ritchie (director), *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2011, Estats Units i Anglaterra, Silver Pictures. Cinta cinematogràfica.

FIGURA 05. Xavier Miserachs, 2015, Arxiu del MACBA, Barcelona. Quadre de classificació. Cortesia Arxiu del MACBA.

FIGURA 06. D. Roth, *Ein Taschenzimmer von Dieter Roth = A Pocket Room of Dieter Roth [Multiple]*, 1930, Arxiu del MACBA, Barcelona. Tros de plàtan en procés de descomposició sobre paper il·lustrat amb un segell de goma, dins un targeter de plàstic (tapa removable), 11 × 7,5 × 1,5 cm.

FIGURA 07. Bernd i Hilla Becher, *Framework Houses*, 1959-1972, col·lecció de Jeffrey Fraenkel & Alan Mark, MET, Nova York. Conjunt de fotografies, 40,3 × 30,9 cm cadascuna.

FIGURA 08. Gerhard Richter, *Atlas Blatt: 5*, 1962-1966. Conjunt de fotografies, 51,7 × 66,7 cm. Cortesia pàgina web de l'autor <<https://gerhard-richter.com/de/art/atlas/newspaper-album-photos-11585/?pg=6>> (consulta: 06/12/2023).

FIGURA 09. Ignasi Aballí, *Llistats (persones I, II)*, 1999-2003, EVA International Biennial of Visual Art CLG. Impressió digital, 150 × 105 cm.

FIGURA 10. Ignasi Aballí, vista d'exposició «Llistats», 1998-2005, 52a Biennial de Venècia. Conjunt d'impressions digitals, 150 × 105 cm cada panell.

FIGURA 11. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle*, 1968-1969, Brussel·les.

FIGURA 12. Isidoro Valcárcel Medina, *2000 años d. de J. C.*, 2000, Madrid, Entreascuas Editores. Llibre d'artista, 17 × 22 cm. Foto: Cortesia Ivorypress.

FIGURA 13. Enric Farrés Duran, *Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío*, 2015, Capella de Sant Roc, Valls. Instal·lació, 8 × 3 m. Foto: Cortesia Capella de Sant Roc.

FIGURA 14. Goya, *Casa de locos*, 1812-1819, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Oli sobre fusta, 46 × 73 cm. Foto: Cortesia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

FIGURA 15. Goya, *Corral de locos*, 1794, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas. Oli sobre llauna, 43 × 32 cm. Foto: Cortesia Fundación Goya a l'Aragó.

FIGURA 16. Enric Farrés Duran, *Un objeto de diseño...*, 2021, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Oli sobre tela, 92 × 73 cm. Foto: Roberto Ruiz.

FIGURA 17. Kazemir Malevich, *Analitical Chart*, 1925, The Museum of Modern Art, Nova York. Papers tallats i enganxats, llapis i tinta sobre paper, 72 × 98 cm.

FIGURA 18. Kazemir Malevich, *Analitical Chart*, 1924-1927, The Museum of Modern Art, Nova York. Papers tallats i enganxats, impresos gelatina de plata, llapis i tinta sobre paper, 72,4 × 98,4 cm.

FIGURA 19. Hannah Höch, *Album (scrapbook)*, 1933, Berlinische Galerie, Berlín. Papers tallats i enganxats, mides desconegudes.

FIGURA 20. Hannah Höch, *Album (scrapbook)*, 1933, Berlinische Galerie, Berlín. Papers tallats i enganxats, mides desconegudes.

FIGURA 21. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne, panel 47*, 1924, The Warburg Institute, Londres.

FIGURA 22. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne, panel 77*, 1924, The Warburg Institute, Londres.

FIGURA 23. Gerhard Richter, *Atlas*, 1969-avui, MACBA, Barcelona. 641 panells que contenen 5.000 imatges entre tots.

FIGURA 24. Gerhard Richter, *Atlas*, 1969-avui, MACBA, Barcelona. Detall d'un dels 641 panells que contenen 5.000 imatges entre tots.

FIGURA 25. Thomas Hirshhorn, *Caveman*, 2002. D.Daskalopoulos Collection Guggenheim, Bilbao. Fusta, cartró, cinta d'embalar, paper d'alumini, llibres, pòsters, vídeos, maniquins, llaunes, lleixes, pintura en aerosol i aplics de llum fluorescent, mides variables.

FIGURA 26. Tacita Dean, *Bubble House (beach)*, 1999, Marian Goodman Gallery, Nova York. Fotografia en color, 99 × 147,5 cm.

FIGURA 27. Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 1998, Steidl / Book Works, Göttingen. Pàgina de llibre.

FIGURA 28. «Bubble house». Font: Airbnb, <https://www.airbnb.mx/rooms/30966665/photos/1094070576?source_impression_id=p3_1658244532_TO4Y2JuvvcQHNP4bY> (consulta: 20/07/2022). En data de 06/12/2023 ja no hi ha l'anunci a la plataforma Airbnb, però podem trobar l'anuncia aquí: <https://www.vrbo.com/7295379ha> (data de consulta: 06/12/2023).

FIGURA 29. Sam Durant, *Partially Buried 1960s/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)*, 1998, Los Angeles. Terra, mirall, sistema de so, mides variables.

FIGURA 30. Georges Didi-Huberman, vista de l'exposició on s'observa la figura mitològica de l'atles, juntament amb els panells d'Aby Warburg, 2010, MNCARS. Fotografia.

FIGURA 31. Daniel Steegman Manzanera, vista de la papallona nascuda a les sales d'exposicions de la Fundació Antoni Tàpies amb motiu de l'exposició «-'— -'»», 2018.

FIGURA 32. Dan Perjovschi, *Sense títol*, 2022, Documenta de Kassel. Dibuix sobre paret.

FIGURA 33. The Black Archives, *Facing Blackness*, 2022, Documenta de Kassel. Documents i materials de conservació. Cortesia de Joana Hurtado.

FIGURA 34. The Black Archives, *Facing Blackness*, 2022, Documenta de Kassel. Documents i materials de conservació. Cortesia de Joana Hurtado.

FIGURA 35. *Calclacite*, 1992, Museu de l'Institut Nacional de Recerca Científica de Bèlgica. Mineral.

FIGURA 36. Mario Santamaria, *Internet Tour*, 2019, Madrid. Visita guiada.

FIGURA 37.1 Bertold Brecht, *Die Bibel*, 1924, Akademie der Künste, Berlín. Imatges cedides per Bertolt-Brecht-Archiv.

FIGURA 37.2 Bertold Brecht, *Die Bibel*, 1924, Akademie der Künste, Berlín. Imatges cedides per Bertolt-Brecht-Archiv.

FIGURA 38. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

FIGURA 39. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

FIGURA 40. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

FIGURA 41. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Holy Bible*, 2013, Londres. Llibre d'artista.

FIGURA 42. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Londres. Fotografia.

FIGURA 43. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Barcelona. Catàleg de l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».

Figura 43.5 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, vista de l'exposició. Barcelona.

FIGURA 44.1 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Barcelona. Catàleg de l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».

Figura 44.2 dam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Late Estate Broomberg & Chanarin*, 2021, Barcelona. Catàleg de l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin»

FIGURA 45. Oliver Chanarin, *Sense títol*, 2021, Barcelona. Fotografia de l'arxivera Eli Rodríguez realitzada per Oliver Chanarin durant el procés de catalogació, en l'exposició «The Late Estate Broomberg & Chanarin».

FIGURA 46. *Etiqueta*, 2985 aC (primera dinastia), British Museum, Londres.

FIGURA 47. *Etiqueta*, 2985 aC (primera dinastia), British Museum, Londres.

FIGURA 48. Yves Klein, transferència d'una «zona de sensibilitat pictòrica inmaterial», 1962, París (©Yves Klein c/o ADAGP, París, 2016).

FIGURA 49. Kishin Shinoyama, Mishima Yukio representat com a sant Sebastià en les pàgines del catàleg de l'exposició del centre comercial Tobu, 1970, Tòquio.

FIGURA 50. Francesc Abad, *El Camp de la Bota*, 2004, Col·lecció MACBA, Consorci MACBA, Barcelona, donació de l'artista (©fotografia: Joan Roca de Viñals; ©Francesc Abad, VEGAP).

FIGURA 51. Portada de llibre. En els crèdits del llibre posa: «Fotografia de la cubierta: Francesc Abad, *Camp de la Bota*, 2004. Cortesía del artista».

FIGURA 52. LACA, imatge de l'arxiu i la biblioteca de LACA, 2017, Los Angeles.

FIGURA 53. La Fanzinoteca, detall del catàleg del fons en línia de La Fanzinoteca, 2022, Barcelona.

FIGURA 54. La Fanzinoteca, digitalització col·laborativa durant un *tagging day* a La Dispersa, 2013, La Fanzinoteca, Barcelona.

FIGURA 55. LACA, xerrada «Dexter Sinister, Stuart Bertolotti-Bailey, (Nova York i Liverpool), presenta les històries de fons i els primers moments d'una pel·lícula en procés, *The Last Shot Clock*», 2017, Los Angeles.

FIGURA 56. LACA, reproducció del document que certifica el contingut i la durada del comodati, 2017, Los Angeles.

FIGURA 57. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Instal·lació, mides variables.

FIGURA 58. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Detall de la instal·lació, mides variables.

FIGURA 59. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas abans de la seva sortida, 2016, Sant Cugat del Vallès.

FIGURA 60. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas abans de la seva sortida, 2016, Sant Cugat del Vallès.

FIGURA 61. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.

FIGURA 62. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.

FIGURA 63. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.

FIGURA 64. Enric Farrés Duran, documentació de les capsas a la seva arribada, 2016, Los Angeles.

FIGURA 65. William Shakespeare, *Much adoe about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine his servants. Written by W. Shakespeare*, 1600, Londres. Llibre.

FIGURA 66. Andrea Fraser, *Information Room*, 1998, Berna. Instal·lació.

FIGURA 67. Enric Farrés Duran, *Una exposición de dibujos*, 2015, Galeria Ethall, Barcelona. Detall.

FIGURA 68. Enric Farrés Duran, *Una exposición de dibujos*, 2015, Galeria Ethall, Barcelona. Vista de l'exposició.

FIGURA 69. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Instal·lació.

FIGURA 70. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Detall del petjapapers, realitzat a través de passar

per la batedora *Los papeles del Siglo*, que fixa tota la documentació que han generat els projectes duts a terme.

FIGURA 71. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Escultura.

FIGURA 72. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Quadre.

FIGURA 73. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Resultat de l'acció.

FIGURA 74. Enric Farrés Duran, *Cualquier objeto excepto un papel*, 2016, Galeria Nogueras Blanchard, Barcelona. Documentació de l'acció.

FIGURA 75. Joana Llauredó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Audioguia.

FIGURA 76. Joana Llauredó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Simposi.

FIGURA 77. Joana Llauredó Farrés i Enric Farrés Duran, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, 2015, Museu Frederic Marés, Barcelona. Publicació.

FIGURA 78. Enric Farrés Duran, *París no se acaba nunca. Distrito Cinquè*, 2014, Barcelona. Recorregut. *Frame* del vídeo en què Guillem Alum, situat al seminari de filosofia de la ciència de la UB, defensa una posició estrictament realista davant la realitat: aquesta és una i es pot conèixer a través del mètode científic. Disponible en línia a: <<https://www.youtube.com/watch?v=5U3-BKgjkTY>> (consulta: 15/03/2023).

FIGURA 79. David Bestué, *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe*, 2005.

FIGURA 80. Luz Broto, *Abrir un agujero permanente*, 2015, Exposició Espècies d'Espais, MACBA, Barcelona. Intervenció.

FIGURA 81. Pep Vidal, {}, 2013.

FIGURA 82. Joseph Grigely, *Untitled Conversations (Speech is shaped breath)*, 1995.

FIGURA 83. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

FIGURA 84. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

FIGURA 85. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

FIGURA 86. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

FIGURA 87. Enric Farrés Duran, *Establir un principi de procedència*, 2016, La Casa Encendida, Madrid. Vista de la instal·lació.

FIGURA 88. Autor desconegut, plànol de situació dels edificis MACBA, a «Redefinició del vestíbul del Centre d'Estudis i Documentació MACBA», 2013, MACBA, Barcelona.

FIGURA 89. Lawrence Weiner, *Far too many things to fit into small a box*, 1996, Castell d'Ujazdowski, Varsòvia. Vista de l'instal·lació.

FIGURA 90. Aimée Zito Lema, *Paper Memory*, 2016. Seqüència del vídeo.

FIGURA 91. Pere Sousa, *P. O. Box [núm. 33]*, 1998, Merz Mail, Barcelona.

FIGURA 92. Espaço N. O. (grup d'artistes), *Xerox action. Detalhe do detalhe excercício de me ver-narcisse*, 1982, Espaço N. O., Porto Alegre.

FIGURA 93. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall dels elements protectors).

FIGURA 94. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall del vídeo).

FIGURA 95. Silvia Poch, *ANTIBOOKS*, 2020, MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació (detall de la reproducció de la paret).

FIGURA 96. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Captura de pantalla de l'estructura de les carpetes en la fase d'investigació del projecte.

FIGURA 97. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. MACBA, Barcelona. Documentació d'una etiqueta trobada el primer dia de la fase d'investigació del projecte, exemple del tipus de material que m'interessava localitzar.

FIGURA 98. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, Arxiu MACBA, Barcelona. Documentació d'un correu electrònic.

FIGURA 99. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació del taller de restauració i conservació del museu.

FIGURA 100. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Taula de treball d'Isabel Ayala, responsable de conservació especialitzada en paper de l'arxiu.

FIGURA 101. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació en quarantena.

FIGURA 102. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Captura de pantalla del registre en què s'aprecia la modalitat d'accés al document.

FIGURA 103. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de l'espai intermedi entre l'edifici i la sala d'exposicions.

FIGURA 104. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de l'espai intermedi entre l'edifici i la sala d'exposicions.

FIGURA 105. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de les capes que formen part de l'element estructural columna.

FIGURA 106. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. Documentació de l'espai arquitectònic de l'arxiu: detall de la porta secreta a través de la qual s'accedeix a l'exterior del cub blanc.

FIGURA 107. L'Internationale, *Stories and threads*, 2022, captura de pantalla del web de la plataforma <<https://www.internationaleonline.org/library/>>.

FIGURA 108. Francesc Català-Roca, *Joan Brossa-Doble retrat*, 1993, Col·lecció MACBA, Consorci MACBA, Fons Joan Brossa, Dipòsit Fundació Joan Brossa. Exemple d'un fons en què el productor s'ha mort. © Fons Fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2023.

FIGURA 109. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. *Frame* de la documentació de la primera visita guiada del dia de la inauguració. El vídeo sencer està disponible a <<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/obrim-portes-visita-lexposicio-mostreig-4-coses-que-passen-0>> (consulta: 24/07/2023).

FIGURA 110. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020, MACBA, Barcelona. *Frame* de la documentació de la primera visita guiada del dia de la inauguració. El vídeo sencer està disponible a <<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/obrim-portes-visita-lexposicio-mostreig-4-coses-que-passen-0>> (consulta: 24/07/2023)

FIGURA 111. UTE Harquitectes i Christ & Gantenbein, *Projecte Galeria*, 2021, MACBA, Barcelona. Imatge que forma part del dossier de premsa de l'ampliació del MACBA. Document sencer disponible a <https://img.macba.cat/public/document/2021-04/ndp-galeria_cat.pdf> (consulta: 17/08/2023).

FIGURA 112. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. Captura de pantalla de Google Maps en què s'observa el Centre d'Estudis i Documentació i el seu context.

FIGURA 113. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2020. Captura de pantalla de Google Maps en què s'observa l'edifici Meier i el seu context.

FIGURA 114. Enric Farrés Duran, detall de la descomposició de l'estructura exterior de l'arxiu a causa de la interacció amb l'orina dels usuaris. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

FIGURA 115. Enric Farrés Duran, estat del racó de la plaça previ a la substitució del vidre que permet observar els usuaris orinant des de l'interior de l'arxiu. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

FIGURA 116. Enric Farrés Duran, procés de substitució del vidre opac de l'arxiu per un de transparent. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

FIGURA 117. Enric Farrés Duran, estat final del vidre. Arxiu del MACBA, Barcelona, 2021.

FIGURA 118. Núria Oliver, document de treball de l'espai expositiu de *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.

FIGURA 119. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Instal·lació.

FIGURA 120. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la que acompanya la instal·lació *Coses que passen*.

FIGURA 121. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Llum entrant a l'arxiu.

FIGURA 122. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del vídeo *Crèdits*.

FIGURA 123. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vitrina buida durant la inauguració.

FIGURA 124. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la que anuncia l'activitat del programa públic que afectarà l'exposició.

FIGURA 125. Felix Gonzalez-Torres, cartel·la de l'obra «*Untitled*» (*Portrait of Ross in L. A.*), 1991. Consultat a <<https://hyperallergic.com/765768/art-institute-of-chicago-erased-aids-from-a-label-then-quietly-added-it-back/>> (consulta: 6/10/2023).

FIGURA 126. Todojunto, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de la cartel·la instal·lada a l'espai expositiu.

FIGURA 127. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de *Taller d'infecció de documents*.

FIGURA 128. Historyonics, *Constrain*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Insecticida utilitzat al Departament de Conservació.

FIGURA 129. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del primer dia del taller d'infecció de documents.

FIGURA 130. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents.

FIGURA 131. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; observació a través de llum ultraviolada.

FIGURA 132. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; preparació del document per al seu trasllat.

FIGURA 133. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; identificació del document amb el número de registre i especificació de les indicacions de trasllat.

FIGURA 134. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; entrega del document al poeta Gabriel Ventura, encarregat de realitzar el trasllat a l'exposició.

FIGURA 135. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; trasllat del document a l'exposició per part del poeta Gabriel Ventura.

FIGURA 136. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; comprovació de l'estat del document a l'arribada per part del registre i posterior redacció de l'informe.

FIGURA 137. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; col·locació del document infectat a la vitrina de l'exposició.

FIGURA 138. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall del segon dia del taller d'infecció de documents; estat final de la vitrina amb el document infectat.

FIGURA 139. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong abans de posar-lo a la vitrina.

FIGURA 140. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong en què se n'observa l'evolució.

FIGURA 141. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de l'estat del fong en què se n'observa l'evolució final.

FIGURA 142. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de la Metanoise Party.

FIGURA 143. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Element comunicatiu de la Metanoise Party.

FIGURA 144. Forensic Architecture, *The long duration of a split second*, 2018, Youtube. Vídeo.

FIGURA 145. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Un dels documents d'origen desconegut del Fons Històric utilitzats en la Metanoise Party.

FIGURA 146. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Tampó que pertany al Fons Històric utilitzat en la Metanoise Party.

FIGURA 147. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Carta de Michael Ascher utilitzada en la Metanoise Party.

FIGURA 148. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Documentació de la sessió de treball Metanoise Party.

FIGURA 149. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Estat final de la vitrina amb el resultat de la Metanoise Party.

FIGURA 150. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge en què s'observa la paraula clau introduïda permanentment dins el sistema de catalogació de l'arxiu.

FIGURA 151. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vitrina de l'exposició que fa referència a l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

FIGURA 152. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Part del conjunt de documentació del Fons Històric que va servir per desenvolupar l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

FIGURA 153. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Invitació de l'exposició (cara) que formava part de l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

FIGURA 154. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Invitació de l'exposició (dors) que formava part de l'acció *Invitació anacrònica* (2021).

FIGURA 155. MACBA, *Descoberta de la col·lecció*, 1997, Arxiu del MACBA, Barcelona. Interior de la invitació en forma de díptic de l'exposició «Descoberta de la col·lecció» (1997).

FIGURA 156. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació *Capes* (2021).

FIGURA 157. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Detall de la columna de la instal·lació *Capes* (2021).

FIGURA 158. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Capes* (2021).

FIGURA 159. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de l'interior de la instal·lació *Capes* (2021).

FIGURA 160. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Llibreria sonora Colapso* (2021).

FIGURA 161. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Aparador de l'exposició on s'observa l'altaveu.

FIGURA 162. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Captura de pantalla del correu electrònic modificat i enviat com a nova invitació.

FIGURA 163. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Moment de la gravació del programa amb Albert Tarrats (membre del grup de treball de RWM), Anna Ramos (responsable de RWM) i Maite Muñoz (entrevistadora).

FIGURA 164. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Captura de pantalla de *Coses que passen... a Ràdio Web MACBA*.

FIGURA 165. MACBA, *Antibooks*, 2020, Arxiu del MACBA, Barcelona. Identitat gràfica principal de l'exposició «Mostreig #3».

FIGURA 166. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Brutícia fixada pel Departament de Conservació*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.

FIGURA 167. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Brutícia fixada pel Departament de Conservació*.

FIGURA 168. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021 MACBA, Barcelona. Documentació de l'estanteria del Departament de Publicacions on es troba la totalitat dels catàlegs publicats pel museu al llarg de vint-i-cinc anys.

FIGURA 169. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 170. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 171. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 172. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 173. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 174. Random.org. Captura de pantalla del web utilitzat per crear la llista en ordre aleatori dels elements que han format part de la publicació.

FIGURA 175. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Fotografia de Gemma Planell.

FIGURA 176. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la col·locació col·lectiva de la publicació a la vitrina moments abans de la presentació pública.

FIGURA 177. Anna Pahissa, «El que pot un llibre#13. Aparicions», 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona.

FIGURA 178. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la vitrina instal·lada després de la presentació.

FIGURA 179. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la d'*Aparicions*.

FIGURA 180. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Moment de l'aparició de la porta secreta.

FIGURA 181. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Porta secreta.

FIGURA 182. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Porta secreta.

FIGURA 183. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Interior de la porta secreta.

FIGURA 184. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Exterior de la porta secreta durant l'exposició.

FIGURA 185. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Porta d'impàs*.

FIGURA 186. Lluís Nadal, *Edifici Nexus*, 1995, Barcelona.

FIGURA 187. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Resultat de la sessió de la cessió: la ficció documental a l'arxiu històric*.

FIGURA 188. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Visita guiada bis-a-bis*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació.

FIGURA 189. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Visita guiada bis-a-bis*.

FIGURA 190. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Conjunt de *frames* de *Visita guiada bis-a-bis*.

FIGURA 191. Enric Farrés Duran, *Coses que passen. Aparicions*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Imatge de la vitrina amb el full de sala de l'exposició.

FIGURA 192. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Cartel·la de *Full de sala de l'exposició Coses que passen*.

FIGURA 193. Enric Farrés Duran, *Coses que passen*, 2021, Arxiu del MACBA, Barcelona. Vista de la instal·lació en què apareixen els dos fulls de sala.

FIGURA 194. Enric Farrés Duran, *Love*, 2022, Col·lecció particular, cortesia Nogueras Blanchard. Cartró de conservació.

Fe d'errates

Un cop dipositada, defensada i avaluada la tesi, lamentablement, s'han detectat una sèrie d'errates, que es detallen a continuació:

- A l'índex, l'única pàgina que s'indica correctament és la 17. Pel que fa a la resta de numeració, s'han de restar dos números a la xifra que hi consta (per exemple, la 31 és la 29 i la 189 és la 187), excepte la pàgina 24, que és la pàgina 21, i la pàgina 28, que és la 25.
- A la dedicatòria sobra un espai entre *Aby Warburg* i la citació.
- A la pàgina 25 s'ha d'eliminar l'expressió «i una entrevista situada als annexos».
- A la pàgina 26 falta una «A» a l'inici del segon paràgraf, i s'ha d'eliminar aquest fragment de text: «En darrer lloc, podem trobar les conclusions de tota la recerca i els annexos. Els annexos estan compostos per dos textos —un de la investigadora i experta en arxius Mela Dávila i l'altre l'autoria del qual és de qui escriu la tesi— i dues entrevistes — una realitzada a l'investigador i comissari Jorge Blasco i l'altra a l'arxivera Elisabet Rodríguez».
- A la pàgina 53, línia 18, hi sobra un «que».
- A la pàgina 106, la figura 38 no és correcta, ja que no existeix.
- A la pàgina 113, la figura 42 és, en realitat, la 43.
- A la pàgina 115, el terme *Elisabet* ha d'anar a l'altra pàgina.
- A la pàgina 117, les figures correctes són la 44 i la 44.5, en comptes de la 43 i la 44.
- A la pàgina 129, la fotografia tapa parcialment el peu d'imatge, La informació que ha d'aparèixer és la següent: «Figura 50. Francesc Abad, El Camp de la Bota, 2004, Col·lecció. MACBA, Consorci MACBA, Barcelona, donació de l'artista (© fotografia: Joan Roca de Viñals; ©Francesc Abad, VEGAP)».