

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

El Archivo Hipertextual como Resistencia a la Censura en el Arte Contemporáneo

Gloria Lapeña Gallego ¹

1) Department of Drawing, Faculty of Fine Arts. University of Granada.

Date of publication: June 3rd, 2022

Edition period: June 2022 - October 2022

To cite this article: Lapeña, G. (2022). El Archivo Hipertextual como Resistencia a la Censura en el Arte Contemporáneo. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 10(2), 29-47. doi: 10.17583/brac.7521

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.7521>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Type your text

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

The Digital Hypertextual Archive as a Resistance to Censure in Contemporary Art

Gloria Lapeña Gallego

Department of Drawing, Faculty of Fine Arts. University of Granada.

(Received: 20 January 2021; Accepted: 16 February 2022; Published: 3 June 2022)

Abstract

The contemporary artist committed to society echoes the different forms of censorship and adopts a critical stance on the archive, which has become one of the dominant formats in the most diverse contemporary productions. He collects fragments of memory and articulates them using montage strategies susceptible to multiple combinations that escape the historiographic hierarchy. The aim of this paper is to demonstrate the suitability of the digital medium for recording, disseminating and preserving cultural memory archives over time. To do this, we carried out a theoretical investigation on the subversive role of the artist in the writing of history using the archive as a tool and digital hypertext on the Internet as a format. We analyze three archival projects about censorship conceived as hypertext on web pages by artists Antoni Muntadas, Pedro G. Romero and Rogelio López Cuenca. We conclude that its network structure and its diffusion through the Internet allow to reflect the interrelationships that are established between the different information nodes in a three-dimensional space in which all the forgotten memories in the linear treatment of history have a place.

Keywords: Archive, hypertext, Antoni Muntadas, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca



El Archivo Hipertextual como Resistencia a la Censura en el Arte Contemporáneo

Gloria Lapeña Gallego

Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

(Recibido: 20 enero 2021; Aceptado: 16 febrero 2022; Publicado: 3 junio 2022)

Resumen

El artista comprometido con la sociedad se hace eco de las distintas formas de censura y adopta una postura crítica en torno al archivo, convertido en uno de los formatos dominantes en las más diversas producciones contemporáneas. Recopila fragmentos de memoria y los articula mediante estrategias de montaje susceptibles de múltiples combinaciones que escapan de la linealidad y la jerarquía historiográfica. El objetivo de este artículo es demostrar la idoneidad del medio digital para registrar, difundir y preservar en el tiempo los archivos de memoria cultural. Para ello, realizamos una investigación teórica sobre el papel subversivo del artista en la escritura de la historia utilizando como herramienta el archivo y como formato el hipertexto digital en Internet. Analizamos tres proyectos archivísticos sobre la censura concebidos a modo de hipertexto en páginas web por los artistas Antoni Muntadas, Pedro G. Romero y Rogelio López Cuenca. Concluimos que su estructura en red y su difusión a través de Internet permite reflejar las interrelaciones que se establecen entre los diferentes nodos de información en un espacio tridimensional en el que tienen cabida todas las memorias obviadas en el tratamiento lineal de la historia.

Palabras clave: Archivo, hipertexto, Antoni Muntadas, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca

L'Arxiu Hipertextual com a Resistència a la Censura en l'Art Contemporani

Gloria Lapeña Gallego

Departament de Dibuix. Facultat de Belles Arts. Universitat de Granada.

(Rebut: 20 gener 2021; Aceptat: 16 febrer 2022; Publicat: 3 juny 2022)

Resum

L'artista comprometès amb la societat es fa ressò de les diferents formes de censura i adopta una postura crítica entorn de l'arxiu, convertit en un dels formats dominants en les més diverses produccions contemporànies. Recopila fragments de memòria i els articula mitjançant estratègies de muntatge susceptibles de múltiples combinacions que escapen de la linealitat i la jerarquia historiogràfica. L'objectiu d'aquest article és demostrar la idoneïtat del mitjà digital per a registrar, difondre i preservar en el temps els arxius de memòria cultural. Per a això, realitzem una recerca teòrica sobre el paper subversiu de l'artista en l'escriptura de la història utilitzant com a eina l'arxiu i com a format l'hipertext digital en Internet. Analitzem tres projectes arxivístics sobre la censura concebuts a manera d'hipertext en pàgines web pels artistes Antoni Muntadas, Pedro G. Romero i Rogelio López Cuenca. Concloem que la seva estructura en xarxa i la seva difusió a través d'Internet permet reflectir les interrelacions que s'estableixen entre els diferents nodes d'informació en un espai tridimensional en el qual tenen cabuda totes les memòries obviades en el tractament lineal de la història.

Paraules Clau: Arxiu, Hipertext, Antoni Muntadas, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca

El renovado interés por el pasado como eje central de la cultura, la política y el arte frente a la idea dominante durante la modernidad de priorizar el futuro y la razón que caracteriza al positivismo, subraya el papel activo del presente a la hora de definir y enunciar el pasado. Como sostiene Walter Benjamin (2010) en su breve ensayo titulado *Excavar y recordar*, “la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente su medio” (p.350). Según Benjamin, el historiador debe comportarse como un hombre que excava:

El recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar. (Benjamin, 2010, p.140)

En su obra *La Arqueología del saber*, Michel Foucault (2003) llama la atención sobre la manera tradicional de escribir la historia, basada en la acumulación de capas estáticas de sucesiones lineales referidas a largos periodos. El filósofo e historiador francés considera que detrás de la historia de los gobiernos, de las guerras y de las hambres residen otras historias de diversa índole que es preciso recuperar y relacionar entre sí para otorgar un significado al conjunto. Vislumbra así un cambio de posición del historiador respecto del documento inerte y objeto de memorización, que es transformado en “una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos” (Foucault, 2003, p.11). Este nuevo método rompe con el relato tradicional para poner en evidencia las interrupciones mediante la excavación. No en vano Deleuze (1987) se refiere a Foucault como el nuevo archivista. Las relaciones entre la Historia y la Arqueología se invierten, y si antaño los monumentos no significaban si no eran contextualizados por el historiador, que los interpretaba como si fuesen documentos, con el método foucaultiano los documentos son recortados, seriados, relacionados y transformados en monumentos. Benjamin y Foucault coinciden, por tanto, en considerar que el nuevo historiador actúa a la manera de un arqueólogo interesado por todo lo que rodea al acontecimiento histórico, y que aborda la realidad desde lo fragmentario, relacionando entre sí cada una de las capas de memoria que va atravesando.

El tema que abordamos en este trabajo es el tratamiento de la memoria en el arte contemporáneo mediante la creación de archivos hipertextuales en red accesibles a través de Internet. Nuestro objetivo es demostrar la idoneidad del

medio digital para registrar, difundir y preservar en el tiempo los archivos de memoria cultural, refiriéndonos al caso particular de la función social del artista contemporáneo en la visibilización de una memoria desplazada ante el tratamiento lineal de la historia. Fundamentamos la investigación teórica en tres ejes que circulan paralelos a la *praxis* para la generación de proyectos archivísticos alojados en la red. El primero, referido a la temática, lo centramos en el rol social que asume el artista en la investigación sobre un pasado obviado o censurado. El segundo eje, relacionado con la metodología de la representación, lo focalizamos en las tipologías, estrategias, el vocabulario y las formas visuales de las prácticas artísticas que hacen uso del archivo como matriz conceptual. Por último, introducimos algunos aspectos acerca del sistema de organización hipertextual utilizado para presentar proyectos archivísticos en los soportes digitales, así como su difusión a través de la plataforma web. Una vez fundamentadas las bases teóricas, describimos tres proyectos artísticos seleccionados en base a su temática crítica en torno a la ocultación y la censura, y su presentación en páginas web de acceso público. En el apartado de discusión utilizamos un método analítico centrado en la interpretación de dichos proyectos, acorde con la estructura del pasado y del saber historiográfico, y en la contextualización del archivo hipertextual digital en el arte contemporáneo.

El Papel del Artista en la (Re)escritura de la Historia

La escritura de la Historia toma como fuente de información textos, objetos, representaciones, registros fotográficos o audiovisuales, los cuales suponen una importante fuente documental de una sociedad concreta ya desaparecida. A partir de los años setenta se plantean diferentes propuestas historiográficas desde diversas disciplinas, entre las que se encuentran la Filosofía, la Sociología, la Antropología, y también las Bellas Artes. Sus modos de actuación se centran en generar nuevos discursos con conciencia de las múltiples lecturas de la realidad, dando visibilidad a colectivos silenciados que no han tenido cabida en la escritura tradicional de la Historia, más (pre)ocupada por la exaltación del héroe y el acontecimiento (Márquez Estrada, 2014). La Arqueología amplía su campo de estudio desde el punto de vista cronológico. Así, se interesa por los objetos, restos materiales, ruinas y edificaciones procedentes del pasado reciente y rechaza el monumento legitimador del poder político y religioso (González Vergara, 2011). Además, incorpora la participación ciudadana, con la consecuente democratización y el surgimiento de la Arqueología Pública (Merriman, 2004) y otras formas cuya

práctica multidisciplinar y función reparadora o de recuperación de la memoria histórica permite la integración multidisciplinar que incluye a forenses, psicólogos y artistas (Lapeña Gallego, 2020).

La imposibilidad de representar todas las memorias colectivas por igual conduce hacia distintas formas de omisión, en ocasiones sujetas a censura. Ello provoca una reacción del artista contemporáneo, que se posiciona para participar de una (re)construcción y expresión de lo olvidado. En su faceta de investigador, indaga en el pasado y recupera el recuerdo individual para recomponer memorias colectivas silenciadas, cuya eliminación del discurso histórico, según Julio Aróstegui (2004, p.17) “tiene tanta significación como su conservación”. La finalidad última es dotar de mecanismos a la sociedad para la recuperación de testimonios que puedan contribuir a la relectura de la Historia y al reconocimiento social de los grupos minoritarios mediante un proceso subjetivo de hacer memoria basado en el recuerdo individual y colectivo (Crenzel, 2010). Erice Sebares (2010) afirma que la insistencia sobre la memoria colectiva hace que esta última se convierta en “un discurso que reemplaza a la historia”. Seydel (2014) resalta especialmente las memorias subalternas como manera de rescatar determinados recuerdos, que son activados por el carácter evocador y subjetivo de las imágenes.

Archivos de Memoria en el Arte Contemporáneo

Uno de los métodos de almacenamiento y presentación de la memoria que se ha venido utilizando de manera discontinua a lo largo del arte del siglo XX e inicios del actual es la creación de fichas o archivos, los cuales tradicionalmente habían sido considerados, literal y metafóricamente, como el sitio legitimado de la Historia y la cultura. El artista recolecta fragmentos del pasado (textos, imágenes y/o sonidos) y los articula haciendo uso de nuevas estrategias narrativas (bases de datos, inventarios, tesauros, glosarios, atlas o álbumes, entre otras) susceptibles de múltiples combinaciones donde se entrelazan diversas lecturas que escapan de la linealidad y la jerarquía. Utiliza de manera metafórica el gesto de búsqueda planteado por Benjamin, introduciendo la heterogeneidad, la discontinuidad, la fisura, la ausencia y la ruptura como métodos que posibilitan una continua redefinición y asociación por parte de cada nueva experiencia subjetiva activada desde el presente. La forma de representación de estos proyectos es muy variada y comprende desde la exhibición en formato instalación de los objetos en espacios institucionalizados hasta la puesta en circulación pública de los datos a través de Internet.

La historiadora y crítica de arte Anna María Guasch ha dedicado gran parte de sus investigaciones a explorar la cuestión del archivo. Su libro *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) resulta clave para entender la génesis, el desarrollo y la deriva actual de una línea específica y coherente de trabajos que vendrían a configurar un tercer paradigma del orden del archivo en la Historia del arte del siglo XX. Dicho paradigma, que ya había sido previamente vislumbrado por Benjamin Buchloh (1999) y Hal Foster (2004) acoge una tipología de proyectos que quedan excluidos de los dos grandes paradigmas bajo los que hasta el momento se habían analizado las primeras vanguardias, y que se caracterizan por un desplazamiento del objeto hacia el soporte documental y hacia la lógica de la clasificación y del archivo. Guasch (2005) encuentra las primeras expresiones de este paradigma en tres proyectos intelectuales desarrollados a principios del siglo XX: *El Libro de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg y *Ciudadanos del siglo XX* (1910-1964) de August Sander. Se trata de trabajos inacabados, interrumpidos por la muerte de sus autores, que reúnen imágenes y “objetos textuales”, en palabras de Hernández Navarro (2010), mediante los procedimientos del montaje surrealista.

Tal y como apunta Guasch (2011; 2012), desde finales de la década de los sesenta, en plena influencia del pensamiento conceptual, se inicia tanto en Europa como en Estados Unidos una clara tendencia hacia la consideración de la obra de arte como archivo en distintos géneros y formatos de investigación, que culmina en los años noventa con la consolidación de un nuevo *modus operandi* o estética del archivo en consonancia con la tendencia posmoderna hacia los pequeños relatos y la fragmentación del saber. Dicha metodología, regida por un estricto rigor formal de repetición de módulos a partir de (re)colecciones de documentos y objetos, según Guasch (2005, p.157) “nada tiene de tautológico, sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial”. Es, por tanto, una especie de *ready-made* histórico encontrado de manera casual o buscado intencionadamente y materializado en el presente para presentar las historias fuera del alcance de la historiografía tradicional (Hernández Navarro, 2012).

Otra de las contribuciones de Guasch (2011) es la distinción entre dos grandes categorías o máquinas de archivo. La primera se centra en “el principio regulador del *nomos* (o de la ley) y del orden topográfico” y se manifiesta en los proyectos de los fotógrafos alemanes Bernd & Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth y Andreas Gursky, caracterizados por el registro

sistemático y la organización continua y homogénea. La segunda “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)”. La autora relaciona esta categoría con el desarrollo de la teoría del psicoanálisis de Freud por Derrida en su obra *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), en tanto que el inconsciente del individuo permanece a manera de trazas de memoria impresas que no se pierden, independientemente de si en la percepción consciente se olvidan, tachan o reprimen. Proyectos pertenecientes a este segundo grupo son el *Atlas* de Gerhard Richter y los trabajos de Christian Boltanski. A diferencia del archivo sistemático, que atiende a unos criterios de relación muy definidos, el archivo anómico admite múltiples relaciones, por lo que según Guasch conectaría directamente con el archivo infinito de Internet, en el que desaparece la restricción topológico-espacial que supone una ordenación-jerarquización tangible.

Hipertexto Digital e Internet

A la hora de abordar el archivo infinito es necesario considerar dos aspectos: el soporte digital, apropiado para establecer múltiples relaciones entre los distintos fragmentos del archivo, y la plataforma web, que permite su difusión universal. El sistema de organización y presentación de la información del archivo en soporte digital es el hipertexto, el cual tiene su equivalente analógico en la enciclopedia impresa. El término, acuñado y presentado por Theodor Holm Nelson en la conferencia de la Association for Computing Machinery en 1965, se define como “un cuerpo de materiales escritos o pictóricos interconectados de una manera tan compleja que ellos no pueden ser presentados o representados en el papel” (citado por Rosenzweig, 2001). La estructura secuencial y jerárquica de la historiografía en formato libro impreso es sustituida por archivos digitales que albergan fragmentos de información contenidos en nodos conectados entre sí por medio de enlaces o vínculos asociativos, no existiendo una dirección o criterio único de navegación. El lector o usuario asume la capacidad crítica para seleccionar los contenidos que desea recibir, y dentro de cada contenido, administrar su forma y ritmo de lectura. La información alojada en el espacio virtual de Internet amplía su rango de difusión, participación y disponibilidad. La incorporación y el aprovechamiento de las nuevas formas de acceso y navegación que brinda una plataforma digital de expansión universal como es la World Wide Web trae consigo el desplazamiento de las formas tradicionales almacenamiento de

la información (la biblioteca, la colección, el museo, etc.) e involucra también, según Melo Flórez (2011), los numerosos recursos que circulan en el vasto paisaje de los medios de comunicación actuales.

En la actualidad, la gran mayoría de los estudios etnográficos incorporan tangencial o totalmente las tecnologías de Internet. Estalella y Ardévol (2010) distinguen entre aquellos que registran los datos por métodos tradicionales y utilizan Internet únicamente como medio para la publicación de los resultados (Internet como instrumento) y aquellos en los que el objeto de estudio es el comportamiento y la relación entre la sociedad y las redes virtuales (Internet como objeto de estudio). Este segundo aspecto es desarrollado ampliamente en la obra de Pink (2001), quien resalta la simbiosis que se establece entre la investigación etnográfica y los estudios audiovisuales. La primera participa en la resolución de problemas de producción e interpretación de las imágenes, mientras que los segundos permiten la comprensión del potencial de los medios audiovisuales. En definitiva, tal y como apunta Figueroa de la Ossa (2016), Internet ha provocado un giro en la investigación antropológica y etnográfica contemporánea, puesto que junto a la representación de la realidad en los medios digitales permite la expresión democrática y participativa de la audiencia en los procesos creativos.

El archivo en el arte contemporáneo, además de paradigma y metáfora, es una máquina social en el momento en que hace uso de las nuevas tecnologías de archivación. En este sentido, Tello (2015) plantea hasta qué punto las prácticas artísticas del archivo se basan únicamente en el registro digital de las imágenes combinadas de una manera estética y difundidas para definir la actualidad. Al utilizar los mismos soportes que los medios de comunicación, el arte, al igual que la etnografía y la antropología visual, siguiendo el compás de los tiempos, serviría únicamente como forma de estetizar el mundo de una manera superficial o de facilitar la comunicación. Sin embargo, Tello (2015) propone que

el archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una *praxis* política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente. (Tello, 2015, p.139)

Esta subversión del archivo implica entonces la destrucción de la cronología, las biografías y las clasificaciones sociales, utilizando estructuras narrativas de comunicación y difusión tan familiares como Internet. Al subvertir el ordenamiento del archivo, las prácticas artísticas presentan una

potencia política de las diferencias de la naturalización que supone la exposición de las imágenes a través de Internet en la esfera social.

El Archivo Hipertextual en Internet. *The File Room* (Antoni Muntadas), *Archivo F.X.* (Pedro G. Romero) y *Altercartografías* (Rogelio López Cuenca)

Con el fin de vislumbrar la hipótesis sobre la idoneidad del hipertexto digital para reflejar las interrelaciones de la realidad historiográfica, seleccionamos los siguientes proyectos inconclusos de tres artistas de reconocido prestigio internacional: *The File Room* (1994 -) de Antoni Muntadas, el *Archivo F.X.* (1999 -) de Pedro G. Romero y tres cartografías alternativas o “altercartografías” (1999 -) de Rogelio López Cuenca. El principal criterio de selección es la creación de un archivo digital como dispositivo de trabajo que permite poner de manifiesto distintas formas de ocultación presentes en la historiografía y cuyas causas son el tratamiento desigual de las distintas memorias colectivas, dominando aquellas ligadas al poder y al acontecimiento (omisión) y a la eliminación de episodios de la historia que desestabilizan su propia hegemonía (censura).

Uno de los trabajos más emblemáticos de Antoni Muntadas, *The File Room* (Imagen 1), es pionero en el uso de Internet como soporte expresivo del discurso artístico y como fuente inmaterial de memoria al servicio de la libertad de expresión. Consiste en una base de datos multimedia que invita al público a ejercer al mismo tiempo de archivista y receptor de una extensa recopilación de registros de censura artística y cultural producidos a lo largo de la historia a escala global. Las numerosas fichas de información aparecen clasificadas por fecha, localización, temática y medio de comunicación en el que han sido censurados. Cualquier usuario tiene la oportunidad de proponer para su registro sucesos de los que haya sido testigo o protagonista, siempre y cuando estos se adapten a las distintas definiciones que dan los diccionarios de diferentes lenguas a la acepción de “censura”. La ficha “Muntadas, TVE. Primer Intento”, como señala el propio Muntadas (1998) en una entrevista realizada por Laura Baigorri, fue introducida por él mismo para dejar constancia de la censura de su documental *TVE: primer intento* (1989), que fue vetado por Televisión Española una vez producido, a pesar de haber sido encargado al artista por la propia cadena estatal.

Además de su consulta y activación a través de las redes informáticas, *The File Room* se presenta en formato de instalación en el Chicago Cultural Center en 1994. Este edificio, datado en 1897, había sido durante un tiempo una red

de bibliotecas públicas, lo cual sitúa al archivo de Muntadas en un lugar a medio camino entre un espacio de acceso público y un espacio museístico, es decir, en un lugar de memoria colectiva. Como apunta el propio artista en una entrevista realizada a propósito de su proyecto *Des/Aparicions* (2011) en el edificio de Santa Mònica del barrio del Raval en Barcelona, en el que incluye *The File Room*, es importante la materilización de este tipo de proyectos y ligarlos al lugar bajo la idea de hacer hablar a las paredes a través de la memoria almacenada en el espacio (Ortuño Mengual y Lapeña Gallego, 2019). La sala se encuentra tenuemente iluminada, con las paredes repletas de cajones de archivador y monitores que permiten al espectador/usuario realizar las consultas. La aportación *in situ* de nuevas entradas se efectúa desde un pupitre con otro ordenador situado el centro de la habitación. Esta primera instalación ha sido posteriormente expuesta en Lyon (1995), París (1996), Barcelona (1996) y Hamburgo (1996), y se ha presentado en Medienbiennale (Leipzig, 1994), Ars Electronica (Linz, 1995), ISEA (Montreal, 1995), entre otros.



Imagen 1. Antoni Muntadas (1994). *The File Room*. [Instalación en el Chicago Cultural Center, Estados Unidos].

El proyecto *Archivo F.X.* consta de más de mil entradas, que desde 1999 Pedro G. Romero ha ido incorporando en una página web. Cada una de ellas se corresponde con una palabra clave o tesoro que alude a un estilo, movimiento, pieza o autor del arte moderno de la vanguardia, y que aparece vinculado, al clicar sobre dicha entrada, a una imagen sobre la iconoclastia política anticlerical acontecida en España entre 1845 y 1945. En torno a esta relación, una serie de textos históricos datan y aclaran el suceso en sí y sus

pormenores, generándose nuevas cadenas asociativas que emparentan la imagen con el índice del archivo. Avaria Saavedra et al. (2009) explican las tres acepciones o sistemas de clasificación a los que hace alusión Romero en su archivo abierto. El primero, el archivo como “File X”, refiere lo inclasificable, lo oculto, una especie de expediente X. En este sentido, permite visualizar imágenes testigos de un hecho y que permanecen bajo censura. Así, en el tesoro *Rappel à l'Ordre* se muestran tres fotografías tomadas por Gerhard Illi en 2005 a la escultura de un soldado ruso uniformado (“un rojo”) de la Primera Guerra Mundial (Imagen 2). La pieza, que en su momento sustituía a un sarraceno herido, se mostraba entre 1939 y 1945 en la Iglesia de Santiago el Mayor (Castaño de Robledo, Huelva) y fue retirada bajo pretexto de su peso excesivo para ser soportado en las procesiones del Santo, dejando el vacío sobre el que la figura del Apóstol Santiago apunta con su sable. La escultura del soldado se encuentra actualmente inventariada por la Dirección general de Patrimonio de la Junta de Andalucía, pero el acceso solicitado por parte de Pedro G. Romero al Obispado de Huelva y a la Conferencia Episcopal Española fue denegado.



Imagen 2. Fotografía realizada por Gerhard Illi en 2005 y que representa a un ruso uniformado de la I Guerra Mundial, un vil “rojo” con la estrella roja, el símbolo de la hoz y el martillo y blasfemando antes de que el Santo patrón de España le corte la cabeza.

Otra acepción de la designación del proyecto es la de “f.x.” o “archivo de efectos especiales” generados entre las imágenes y los tesauros. Al tratarse de un archivo abierto, paralelamente al desarrollo de la estructura hipertextual disponible en Internet se van generando diferentes actividades, entre las que cabe destacar el Laboratorio T.V., celebrado en el Aula del Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía en febrero de 2004, y que toma como documentos las imágenes sobre iconoclastia de Canal Sur Televisión desde su fundación en 1989. A lo largo de una serie de sesiones se reflexiona sobre diferentes aspectos, como la relación entre iconoclastia y el medio televisivo como forma de control político, y las acciones vandálicas sobre la iconoclastia en el espacio urbano y virtual como acción positiva encaminada a combatir la injusticia social. Una tercera acepción, el archivo como “f(x)”, consigna una función matemática que relaciona dos magnitudes: las imágenes y los tesauros. Las imágenes reflejan políticas radicales del fascismo y del comunismo, y los tesauros los excesos estéticos de las vanguardias artísticas, ligadas al nihilismo y a la deshumanización. El artista denomina “caja de herramientas” a los recursos conectivos utilizados para crear nuevas visiones y perspectivas una vez detectadas las contradicciones de la historia hegemónica. Retomando el ejemplo del tesoro *Rappel à l’Ordre*, a la derecha de las tres fotografías aparecen unos textos sobre el manifiesto generacional publicado bajo el mismo título por Max Jacob en 1926, en el que propugna la vuelta a los órdenes clásicos. Frente a este regreso al orden y recuperación de la figuración y el objeto, otros artistas ven en el fin de las vanguardias un retroceso originado por la nostalgia historicista.

Los proyectos de cartografía alternativa de Rogelio López Cuenca tienen como objetivo visibilizar y cuestionar los mecanismos de control que subyacen bajo la construcción del imaginario colectivo de ciudades turísticas de Europa y América en una época concreta. *Mappa di Roma, Roma 77; Mataró. El revés de la trama y No/W/Here. Ciudad de México*, entre otros, son contra-mapas derivados de una serie de workshops en torno al análisis y relectura crítica de folletos publicitarios, tarjetas postales, canciones populares, frases hechas, el cine, la televisión y otras fuentes consideradas de segundo orden, pero portadoras de información relevante. Los talleres acogen participantes de perfiles diversos (vecinos, militantes de asociaciones ciudadanas, artistas visuales, estudiantes e investigadores de diferentes disciplinas) que, según López Cuenca (2010) están interesados “tanto en la recuperación de las memorias colectivas como en la reelaboración de propuestas de relectura de determinados sucesos o aspectos excluidos o relegados por la historia oficial” (p.21). El resultado es una narración abierta

que responde a la multiplicidad de voces y perspectivas que conviven de manera simultánea en un mismo territorio. Roma muestra su faceta menos conocida en el proyecto *Mappa di Roma, Roma 77*. La idea de ciudad eterna es desechada, y en su lugar se ponen de relieve una serie de movimientos sociales y políticos “incómodos” que tuvieron lugar en torno a 1977, como la muerte de Pasolini, el secuestro y muerte de Aldo Moro y los inicios del movimiento feminista. Mataró, representada en *Mataró. El revés de la trama* (Imagen 3), se configura a través de los discursos subterráneos o subalternos que impregnan esta ciudad y su relación con los procesos globales. Conceptos como inmigración, esclavitud, lo exótico, poder y violencia sobre los cuerpos van tejiendo historias en torno a la industria textil de Mataró, dando lugar a diversas lecturas ante la imposibilidad de separar unos mismos problemas locales en distintas temporalidades. La ciudad de México es también objeto de trabajos colaborativos en talleres programados. Los resultados se recogen en archivos de historias locales que con frecuencia se contemplan de manera aislada, puestos en relación con lo global mediante una visión transversal en el proyecto *No/W/Here. Ciudad de México*.

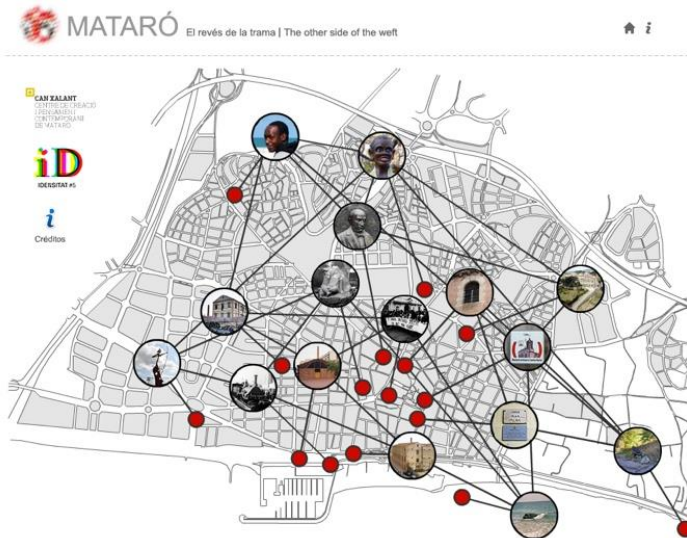


Imagen 3. López Cuenca, R. (2008). *Derrotas alternativas: Now/here Mataró* [Presentación cartográfica]

Discusión. Hacia una Democratización del Archivo

Los proyectos propuestos para este estudio se nutren de sucesos pertenecientes a diferentes temporalidades y tienen como finalidad última recuperar testimonios para hacer memoria según el concepto de Crenzel (2010). Estos artistas, que asumen el rol de historiadores en un sentido metafórico, no recaban datos en los documentos historiográficos, ni presentan los resultados por medio de la estructura narrativa propia de la historiografía, sino que reconstruyen la historia a base de la acumulación y el montaje de pequeños fragmentos de relatos textuales e imágenes. Siguen, por tanto, una metodología que atiende a las bases filosóficas de Benjamin en su ensayo *Excavar y recordar* (2010) y de Foucault en su tratado *Arqueología del saber* (2003).

The File Room refleja una preocupación social generalizada por la preservación de la memoria cultural a través de la creación de un archivo global de la censura que se encuentra en permanente estado de actualización por los propios prosumidores. Según Casacuberta (2003), el proyecto explota la naturaleza de Internet desde dos posiciones. En primer lugar, la temática, al incluir la censura en Internet, convertido en instrumento público de discusión sobre el control y la vigilancia estatal. En segundo lugar, metodológica, al hacer uso de una cualidad intrínseca de Internet, la creación colectiva, puesta al servicio de una reivindicación común. De esta manera, el archivo de Muntadas se presenta como un lugar de expresión y cumplimentación reglada de fichas que funciona como espacio de democracia y como biblioteca abierta a historias que han quedado fuera del circuito historiográfico y cultural.

El archivo iconoclasta de G. Romero es una reescritura constante de la historia desde la subjetividad propia de las imágenes, a las que el usuario accede por medio del tesoro correspondiente. Dicha subjetividad viene dada, según el propio autor de *Archivo F.X.* (2015), en el sentido de que “nadie ve la imagen, todo el mundo lee la imagen” (p.4), hecho que atiende a unas normas semánticas y gramaticales más complejas que las de la escritura. Los textos de los pies de imagen también participan de la subjetividad, puesto que emergen de la interpretación que le otorga aquel que lo suscribe. Crítica de este modo la pretensión de veracidad que habitualmente se le atribuye al archivo por el hecho de su origen institucional, y a la obsesión de escribir la historia para, a continuación, acomodar los hechos a base de relatos. Sin embargo, siempre hay un mínimo de veracidad entre esos fragmentos, y son los restos sobre los que trabaja G. Romero. Tal y como sugiere Enguita Mayo (2008) en una entrevista al artista:

Hay una línea roja que se va definiendo en tu trabajo, un intento de revisar el mundo, sobre todo, a partir de nuevas conexiones; destripando la historia, desgarrando los textos, forzando las imágenes, recuperando las ficciones de lo popular y relacionándolas con la alta cultura. (p.25)

La segunda relación que establece G. Romero, la del orden cronológico por año y dentro de cada año por fecha, hace pensar en un eje jerárquico en el que se representan aquellos sucesos considerados más relevantes de la historiografía clasificados en grandes periodos estáticos. Sin embargo, el “archivo de efectos especiales” reúne los trabajos recogidos de los resultados de laboratorios, exposiciones y discursos, por lo que tiene más que ver con una cartografía colaborativa que con una cronología. Un archivo, en definitiva, comparable a las cartografías de López Cuenca que también nos ocupan en este texto. Estas últimas constituyen archivos formados por historias cotidianas y memorias no oficiales con el fin de hacer frente a la manipulación de la historiografía, a la agrupación por estereotipos culturales, y al mapa político como formas de control, respectivamente, de la sociedad y del territorio.

Los principales puntos de encuentro en los proyectos de Muntadas, G. Romero y López Cuenca referidos a su papel como artistas-historiadores y su contribución a las diferentes maneras de hacer memoria, son el modo de indagar en los pliegues que se sitúan entre las grandes unidades discursivas de la historia y su (re)presentación a manera de archivos. Por un lado, excavar las capas que acumula la historiografía y desplegar lo que se oculta bajo la censura de producciones culturales en el caso de *The file room*, la guerra dialéctica entre las imágenes de la censura iconoclasta y los textos en el *Archivo F.X.*, y las historias locales de los espacios urbanos en las altercartografías de López Cuenca, origina fragmentos, narraciones divergentes a las de la institución y relatos múltiples que en conjunto conforman la memoria colectiva. Por otro lado, y como consecuencia de la heterogeneidad de cada una de las narraciones divergentes fuera de la media estadística y del documento oficial, se hace necesario ordenar y establecer relaciones entre ellas. Las fichas textuales de censura de *The file room*, los tesauros de *Archivo F.X.* y las altercartografías de López Cuenca son archivos de memoria y sus autores verdaderos archivistas deleuzianos.

Retomando la clasificación de Guasch (2011) sobre las dos “máquinas” de archivo, los proyectos estudiados en este texto se encuadran dentro del segundo grupo anómico (sin ley), puesto que cada memoria individual

recogida del inconsciente establece múltiples relaciones con el resto, al margen de un orden o lógica imperante. Los recursos digitales permiten alojar el material en espacios muy reducidos, editarlo, organizarlo según diversas categorías y reagruparlo en nuevas combinaciones que posibilitan una reinterpretación constante del archivo infinito. Subvierten y desplazan definitivamente a los archivos del pasado (biblioteca, museo, colección, etc.), no solo por cuestiones de espacio o de accesibilidad, sino también por la posibilidad de establecer múltiples relaciones entre los nodos de información.

Una de las formas de estructurar, gestionar y presentar la documentación en bases de datos digitales es el hipertexto. Cada una de las fichas independientes corresponden a un conjunto de datos que se encuentran suspendidos en el espacio digital, donde un nodo de información remite a otro, y ese último a otro, generándose una cadena infinita. El carácter rizomático de las narrativas hipertextuales, como apunta Blanca Montalvo Gallego en su tesis doctoral (2003), invita al usuario a pasear por el espacio virtual y a configurar diferentes historias a medida que avanza en su lectura. Al mismo tiempo está relacionado con las teorías del Rizoma de Deleuze y Guattari (1997) en tanto que se presentan múltiples posibilidades de combinación que se traducen en nuevas perspectivas o puntos de vista. Atendiendo a estas características del hipertexto, el soporte digital es un medio que aporta fluidez en la elección de las diferentes rutas a seguir. La información, encerrada en el espacio virtual, contiene todas las memorias posibles, las que no atienden a un recorrido fijo ni a la censura propia de la escritura historiográfica. Es una especie de transformación del material fragmentario y oculto en un “hecho físico espacial”, en términos de Guasch (2005). Uno de los puntos de encuentro de los proyectos analizados es precisamente la reflexión sobre el abuso del acontecimiento y del monumento con el fin de distraer la atención de sucesos paralelos a lo que se está conmemorando.

Los archivos de Muntadas, G. Romero y López Cuenca constituyen bases de datos sobre casos y noticias ordenados según diferentes criterios, al mismo tiempo que invitan al usuario a navegar por los distintos nodos de información. No cabe duda de que el potencial del archivo digital alojado en Internet reside en una mayor democratización de los documentos, ya que multiplica hasta el infinito las posibilidades de difusión. También permite vincular fácilmente cualquiera de la infinidad de contenidos que circulan por Internet en estado de reciclaje constante. Es un archivo sin límites ni fronteras, en el que la única forma de censura reside en la falta de oportunidad de los denominados por Oguibe (2002) los “no conectados” por razones económicas, de accesibilidad o de desconocimiento de los lenguajes digitales. Sin embargo, la principal característica de estos archivos hipertextuales que confirma su

idoneidad para hablar del pasado, las memorias y la censura desde el arte contemporáneo, es el carácter subversivo del propio archivo. Se trata de archivos destructores de la institución historiográfica, del orden en cronologías y biografías, y de la naturalización del poder como forma de configurar unas etapas o periodos históricos homogéneos.

Por último, cabe señalar que los proyectos estudiados, concebidos para ser albergados en el espacio virtual, han sido también corporeizados y exhibidos por sus autores en diversos centros de arte contemporáneo. Este dato, que en principio podría suponer dar un paso atrás respecto a la hipótesis que pretendemos demostrar, puede justificarse si atendemos por separado al contexto y particularidades de cada proyecto.

The File Room presenta, tal y como apunta Bonet (1998), una doble corporeidad. Por una parte, la arquitectura escenográfica, física pero temporal, de la instalación, y por otra, la arquitectura virtual, aunque permanente, de una base de datos consultable y ampliable a través de la red. A pesar de que esta segunda arquitectura constituye la esencia del proyecto y tiene entidad por sí misma, la primera tiene su razón de ser como metáfora que confiere un entorno kafkiano apropiado para albergar y presentar la obra. Es preciso recordar que *The File Room* es concebida en un momento en el que Internet apenas cuenta con un par de años de vida en España, por lo que el acceso al archivo virtual por parte del público y la oportunidad de enriquecerlo se promueve principalmente a través de la instalación.

En el caso del *Archivo F.X.*, la exhibición o teatralización en formato expositivo se lleva a cabo mediante la selección parcial del material y su adaptación al lugar específico en el que va a exponerse. De esta manera, G. Romero recupera determinadas fichas que conforman el archivo y permite que puedan ser revisadas en un contexto distinto. La muestra *Entrada: Wandlung* (*Àngels Barcelona*, 2012) escenifica una de las entradas que documenta las acciones llevadas a cabo por el Frente Popular durante la Guerra Civil española, y que involucra el desmantelamiento y fundición de material religioso con el fin de destinar el metal a la guerra o la industria del transporte. Tal y como afirma el artista (López Cuenca, 2012), le interesan las lecturas que puedan generarse al confrontar un tema relacionado con el trabajo y la mercancía con el espacio de la galería de arte.

López Cuenca plantea metodologías de mapeo colaborativo mediante la utilización de soportes gráficos y visuales de distinta naturaleza. Cuando se da por concluido el taller, las cartografías, como sostiene el artista, son alojadas en la web con objeto de que la información que recogen pueda ser utilizada como herramienta de lectura y de cuestionamiento por otros movimientos que vengan detrás. La exposición *Radical Geographics* (Institut

Valencià d'Art Modern, 2015) se plantea como una constelación-ensayo que interrelaciona varias de las cartografías críticas dirigidas por el artista desde finales de los años noventa, y que al mismo tiempo sirve para introducir un nuevo proyecto en proceso de construcción sobre la ciudad de Valencia. La cartografía, elaborada por un grupo de estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia a partir del workshop *No/w/here: Valencia*, se presenta como una red tejida a partir de material analógico visual y textual. En la página principal de la web se muestra una fotografía panorámica de la misma, tal y como es expuesta en la sala del IVAN. Dicha fotografía ha sido enriquecida con contenido digitalizado, pero también con enlaces a otras páginas web que se abren en nuevas ventanas cuando el usuario clica con el ratón en determinadas zonas de la imagen.

Conclusión

A medida que la historiografía se nutre de otras ciencias sociales y el artista comienza a interesarse por el pasado, las relaciones entre los distintos profesionales se tornan bidireccionales y se produce una motivación generalizada cuyo fin es hacer memoria frente a hacer historia, o lo que es lo mismo, construir la historia desde abajo, desde las memorias individuales locales. Ante esta necesidad de recordar, el artista contemporáneo recopila memorias censuradas, poniendo de relieve los restos que han quedado entre las unidades discursivas del poder. El nuevo artista-archivista se emancipa y encuentra en Internet un espacio en el que ubicar y difundir documentos y todas sus relaciones posibles, construyendo archivos infinitos de estructura hipertextual tridimensional similar a la realidad historiográfica, a la memoria múltiple colectiva y a las formas de pensamiento foucaultiano.

A partir del análisis de los proyectos concluimos que la tendencia hacia lo global que permite el archivo infinito, carente de fronteras y catalizador de los flujos de información mediática en constante mutación, convive al mismo tiempo con la necesidad de reivindicación de las memorias e identidades locales. Su potencial reside en la capacidad de aprovechar los códigos o repertorios globales y la posibilidad de difusión y libre acceso desde un compromiso con lo identitario.

Por último, cabe destacar cómo, en las últimas décadas, la aplicación y popularización de las nuevas tecnologías de geolocalización que sitúan al usuario en el espacio abre un inmenso campo de posibilidades en este tipo de archivos en red que tienen que ver con la historia y la memoria. El usuario puede acceder a la información digital de manera remota, constante y en

movimiento, asumiendo una vinculación con el lugar y el territorio. De este modo, se revelan las distintas capas históricas y múltiples narrativas vinculadas a los lugares.

Referencias

- Aróstegui, J. (2004). La memoria del pasado. *Pasado Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 3, 5-58.
- Avaria Saavedra, A., et al. (2009). *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Política*. Fundación Antoni Tàpies.
- Benjamin, W. (2010). Excavar y recordar. En *Imágenes que piensan* (p. 350). Abada.
- Bonet, E. (1998). Notas sobre Proyectos 1998⇌1974. En *Muntadas Proyectos/Projects*. Fundación Arte y tecnología.
- Buchloh, B. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117.
- Casacuberta, D. (2003). Las relaciones entre política y arte en red: descubra las 9 diferencias. *Armodes*, 3, doi: 10.7238/a.v0i3.690
- Crenzel, E. (2010). Historia y memoria: Reflexiones desde la investigación. *Aletheia*. 1(1), 1-13.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.
- Enguita Mayo, N. (2008). Conversación de abril y mayo sobre el archivo F.X. Aproximaciones con Pedro G. Romero. En *Archivo F.X.: La ciudad vacía* (pp. 25-48). Fundació Antoni Tapies.
- Erice Sebares, F. (2010). Combates por el pasado y apologías de la memoria. En Julio Aróstegui y Sergio Gálvez Biesca (eds.) *Generaciones y memoria de la represión franquista* (pp. 75-108). Publicacions de la Universitat de València.
- Estalella, A. y Ardévol, E. (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 1-21.
- Figueroa de la Ossa, G. (2016). El documental interactivo en la era digital: un análisis del potencial de creación de públicos recursivos y de lo audiovisual en la etnografía contemporánea. *Maguaré*, 30(2). 149-180.

- Foucault, M. (2003). *Arqueología del saber*. Siglo XXI editores.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- González Vergara, Ó. (2011). Conociendo el pasado industrial. Perspectivas desde la arqueología. *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, 2(3), 165-197.
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 5, 157-183.
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Guasch, A.M. (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*, 29, 2-5.
- Hernández Navarro, M.Á. (2010). Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano). En *Congreso Europeo de Estética. Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Madrid.
- Hernández Navarro, M.Á. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas.
- Lapeña-Gallego, G. (2020). Arte contemporáneo y arqueología del desastre en las fosas comunes de la Guerra Civil española. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 885-902. <https://doi.org/10.5209/aris.64042>
- López Cuenca, R. (2010). Mappa di Roma. *Roulotte: 07*, 21-25.
- Márquez Estrada, J. W. (2014). Michel Foucault y la Contra-Historia. *Revista Historia y Memoria*, 8(1), 211-243.
- Melo Flórez, J.A. (2011). Historia digital: la memoria en el archivo infinito. *Historia Crítica*, 43, 82-103.
- Merriman, N. (2004). *Public Archaeology*. Routledge.
- Montalvo Gallego, M. B. (2003). *La Narración Espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- Muntadas, A. y Baigorri, L. (1998). En torno a la censura. *Banda aparte*, 11, 58-62.
- Oguibe, O. (2002). La conectividad y el destino de los no conectados. *Criterios. Revista Internacional de Teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, 33, 135-149.
- Ortuño Mengual, P. y Lapeña Gallego, G. (2019). Los muros como documentos de memoria frente a la censura. Caso de estudio: El proyecto *Des/Aparicions* de Antoni Muntadas. *Artnodes*. 23, 40-48. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3193>

- Pedro G. Romero (2012). *Archivo F. X. Entry: Wandlung*. Inauguración Exposición Galeria Ángels (Barcelona, 12 abril 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=VHGtKgJP8J0>
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Sage.
- Rosenzweig, R. (2001). The road to Xanadu: Public and private pathways on the history web. *The Journal of American History*, 88(2), 548-579.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), 187-214. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.2.451>
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 125-143. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>

Gloria Lapeña Gallego: PhD. Department of Drawing. Faculty of Fine Arts. University of Granada.

Email address: lapena@ugr.es

Contact Address: Department of Drawing. Faculty of Fine Arts. University of Granada. Calle Periodista Eugenio Selles. s/n. 18014. Granada.