



Arxius de poesia experimental

Perspectives de futur

Glòria Bordons, Lis Costa, Julieta Torrents (eds.)

Arxius de poesia experimental

Arxius de poesia experimental

Perspectives de futur

Glòria Bordons, Lis Costa, Julieta Torrents (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Filologia UB

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu



© dels textos i les imatges, els seus autors

Imatge de la coberta: Xavier Casadesús

ISBN

978-84-9168-358-2

Aquest volum és el producte de la celebració del Seminari «Arxius de poesia experimental: perspectives de futur», organitzat pel grup de recerca Poció. Poesia i Educació i celebrat a la Fundació Joan Brossa el 8 de novembre de 2018.

L'edició d'aquest llibre ha comptat amb el suport del projecte de recerca «Artes y poéticas: creación, archivo y educación» (FFI2016-75844-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad, i del Grup de Recerca Reconegut i Finançat per la Generalitat de Catalunya 2017 SGR 1668.

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Sumari

Arxius de poesia experimental: perspectives de futur, <i>per Glòria Bordons</i>	9
Geometria variable: de Cézanne, Kandinsky y libros de artista, <i>per Alicia Martínez</i>	15

ARXIUS, EDUCACIÓ I CREACIÓ

Arxius i educació. Les afinitats electives, <i>per Jordi J. Clavero</i>	27
Un magatzem d'obra potencial, <i>per Laia Torrents Carulla</i>	33
Els entra-i-surts de l'arxiu, <i>per Núria Solé Bardalet</i>	39
Resum del debat «Arxius, educació i creació», <i>per Júlia Ferrer</i>	49

ARXIUS, VISIBILITZACIÓ I CREACIÓ

La collecció de la Fundació Luigi Bonotto, <i>per Patrizio Peterlini</i>	57
Entre archivos: mi experiencia como investigadora y coleccionista de poesía experimental, <i>per Carlota Caulfield</i>	63
Més enllà dels documents: Guillem Viladot i la Casa de la Poesia Visual, <i>per Pau Minguet</i>	71
El impacto de los archivos digitales en el <i>new-media art</i> . Un camino para preservar y difundir el arte de los nuevos medios, <i>per Verónica Moll</i>	75
Resum del debat «Arxius, visibilització i creació», <i>per Mar Redondo-Arolas</i>	85

Arxius de poesia experimental: perspectives de futur

GLÒRIA BORDONS
Universitat de Barcelona

Aquest llibre és el resultat del seminari «Arxius de poesia experimental: perspectives de futur», que se celebrà a la Fundació Joan Brossa de Barcelona el 8 de novembre de 2018. Aquest seminari s'emmarcava en el projecte «Arts i poètiques: creació, arxiu i educació» (FFI2016-75844-P) i partia dels arxius de museus contemporanis, fundacions o particulars que des dels anys setanta han recollit tota mena de documents relacionats amb la poesia anomenada experimental.

Malgrat els esforços d'aquestes institucions, la poesia visual, sonora i performativa continua essent marginal tant al món de la crítica literària i artística, com a l'acadèmia i l'educació obligatòria. Per aquest motiu, en el projecte ens formulàvem, entre altres qüestions, la pregunta següent: «Quin paper pot tenir el material d'aquests arxius en la creació artística tant a la universitat com a l'educació obligatòria?». A fi de donar-hi resposta calia estudiar la diversitat i l'homogeneïtat dels materials reunits en alguns dels arxius de poesia experimental d'Europa, la seva interdisciplinarietat i les activitats que generaven per donar a conèixer el seu fons i impulsar la creativitat a partir dels seus documents. D'altra banda, volíem anar una mica més enllà i contemplar el paper que el descobriment dels arxius pot tenir en la promoció de la creació artística tant en àmbits educatius com en àmbits professionals.

Per conèixer més a fons aquestes qüestions confeccionàrem un qüestionari que vam adreçar a diferents arxius de poesia experimental amb la intenció de saber, de cada arxiu:

- La història i les característiques (material, procedència, període històric, accés, digitalització, criteris, registres, personal, condicions, finançament).
- La difusió que se'n feia (activitats, exposicions, web) i qui se n'encarregava.
- La presència d'activitats educatives i/o creatives, l'ús del material de l'arxiu, els mecanismes d'avaluació, etc.
- El grau de col·laboració amb altres arxius i la necessitat o no d'establir xarxes.

Un cop acordades les preguntes, vam decidir de provar-les amb alguns arxius, però no en format qüestionari, sinó d'entrevista. Gràcies a la implicació del MACBA i de la Fundació Antoni Tàpies, entrevistarem en profunditat les responsables dels seus arxius i, després d'una anàlisi col·lectiva per part de diferents membres del nostre grup, eliminarem preguntes, en formularem de noves, les agruparem i les revisarem fins a confeccionar un qüestionari mitjançant Google.

A partir d'aquí, l'enviarem a diferents arxius tant particulars com de museus o fundacions amb els quals teníem contacte, i els demanarem que el responguessin. Després d'insistir diverses vegades i transcorreguts tres mesos, vàrem optar per analitzar els resultats dels que havien contestat (18).¹ Som conscients que és una mostra força parcial, però considerem que pot ser representativa, ja que s'hi apleguen arxius totalment particulars (de poetes molt o poc coneguts), institucions dedicades a un poeta, arxius de col·leccionistes d'aquests tipus d'obres i arxius i biblioteques de museus d'art contemporani.

Resultats

El qüestionari era força extens. Per tant, en comentem els resultats tot seguint l'ordre dels tres grans apartats que l'estructuraven. En el primer, dedicat pròpiament a l'arxiu, vam constatar que el material era molt divers i que predominaven les institucions amb col·leccions de llibres art, mentre que els que tenien registres sonors eren més escassos i encara ho eren més els col·leccionistes d'art postal (*mail art*). En general, els arxius són d'autors que figuren en la col·lecció de la institució. No obstant això, hi ha una institució que es dedica a digitalitzar materials de fonts externes (es tracta de la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida). Els arxius de fora de Catalunya són més específics. Cal afegir també que la majoria del material procedeix de donacions, però en alguns casos també n'hi ha de compra. Pel que fa als criteris de classificació, són majoritàriament temàtics, tot i que en algun cas són molt més complexos en funció del tipus de material que contenen.

El període històric que abracen és bàsicament des de 1970 fins a l'any 2000, i té com a punt màxim les dècades de 1980 i 1990. Malgrat això, en algun cas comprèn un període anterior (com el Fons Joan Brossa, allotjat dins del MACBA, que comprèn papers des de 1940). En relació amb el tipus de material, se centra

1. Les entitats que van contestar el qüestionari foren les següents: el Corpus Literari Digital, l'Arxiu Aire, l'Archivo Gustavo Vega de Poéticas Visuales, l'Arxiu de la Fundació J. V. Foix, la Col·lecció Llibres d'Artista CRAI Belles Arts UB, l'Arxiu Viladot, l'Arxiu-Biblioteca Fundació Joan Miró, la Fundació Joan Brossa, l'Arxiu Fundació Antoni Tàpies, l'Arxiu del MACBA, el 3ViTre Archivio di Polipoesia, les Sound Houses, la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la Colección de libros de artista del Museo Reina Sofía de Madrid, el Black Kit (Performance Archiv), Tres Revistas (*Veneno*, *Lámpara* y *Laurel*), la Fondazione Bonotto i l'Arquivo Fernando Aguiar.

en els grans noms de la poesia visual, tant la catalana com la castellana. L'accés a la documentació és restringit i habitualment es fa amb cita prèvia. Pel que fa a la digitalització, en general s'hi està treballant, fora d'institucions particulars amb molt pocs mitjans, i el procés de catalogació no va més enllà del 80% (la mitjana, però, està per sobre del 50%). Gairebé totes les institucions públiques estan treballant en repositoris digitals, més o menys consultables a Internet. La dificultat per anar més enllà és bàsicament econòmica i de falta de personal, ja que fins i tot les institucions més grans no ho tenen com una prioritat. D'altra banda, hi ha molta disparitat en el nombre de registres (entre 12 i 50.000) i també en el nombre de persones que hi treballen, ja que el 70% només disposa d'una persona, mentre que una institució en té cinc i una altra, tres. El manteniment de l'arxiu és majoritàriament públic (el 75%). En relació amb la restauració i la conservació, el 55,6% té les condicions adequades de conservació, mentre que el 33,4% confessa que no i l'11% diu que ho intenta. Així mateix, el 50% té material que ha requerit la intervenció d'un restaurador, però cal tenir en compte que el 60% no té finançament per fer-ho. D'altra banda, en un 50% s'accepten les col·laboracions externes no remunerades.

El següent bloc de preguntes focalitzava l'atenció en la difusió. El 76% dels enquestats deia que organitzava activitats d'aquest tipus, bàsicament presentacions, exposicions, publicacions o visites en grups petits, a part dels webs. Respecte a qui se n'encarrega, depèn molt del tipus d'institució, ja que quan es tracta d'un arxiu del mateix autor, les activitats es limiten al que aquesta persona pugui desenvolupar. En els altres casos, és algú d'entre el personal de la institució qui se n'encarrega. Finalment, en el cas que l'arxiu estigui disponible a Internet, només s'han rebut tres respostes sobre el nombre de visites anuals (una de les quals rep 60.000 visites), ja que gairebé tots els altres són en el procés, però encara no és consultable.

Finalment, en relació amb l'educació, hi ha arxius que porten a terme activitats quan la institució té un servei educatiu i d'altres que, tot i no tenir-lo, també en fan. Mentre que aquest tipus d'activitats només les fan un 50% dels centres, són un 83% els que porten a terme activitats creatives, tot distingint entre visites i activitats pròpiament dites (*workshops*, seminaris, tallers, exposicions, etc.). La principal forma de divulgació és el web. Pel que fa a les edats a què s'adrecen, el 87,5% ho fa a majors de divuit anys i la resta, a alumnes de secundària. Per als més petits gairebé no es fan activitats (només en una institució). Fins i tot hi ha un comentari sobre el fet que un arxiu no seria atractiu per a pares amb nens petits. Les activitats s'adrecen tant a l'educació formal com a la informal, amb un predomini d'aquesta darrera (amb un 75%), i només en un 60% s'usa el material de l'arxiu. En general no hi ha mecanismes d'avaluació dels resultats aconseguits (72%) i només en tres casos es divulguen els resultats creatius.

Per acabar, en el darrer parell de preguntes es demanava si hi havia algun tipus de relació amb altres arxius semblants del país o de l'estranger, a la qual cosa el

50% contestà positivament i expressà, a més, que estava desenvolupant projectes concrets amb altres arxius. Finalment, el 70% estava interessat a formar part d'una xarxa europea d'arxius d'aquestes característiques (i la resta, quan ja tinguessin l'arxiu digital i accessible).

Conclusions

Aquests resultats ens porten a unes primeres conclusions: sembla que hi ha una certa por d'obrir l'arxiu d'alguna manera als infants més petits. D'altra banda, les experiències desenvolupades en alguns casos sobre la importància de la idea d'arxiu i sobre com aquest reflecteix un procés creatiu, demostren justament el contrari d'aquest prejudici, ja que reflecteixen que els arxius són autèntics motors de creació, de la qual cosa la mateixa institució no sempre és prou conscient.

Així mateix, en observar els tipus d'activitats que es desenvolupen, veiem que sempre són del mateix tipus: exposicions, visites i poca cosa més. De fet, aquesta qüestió evidencia que el primer repte per als arxius és la visibilització, i que costa encara pensar en els arxius com a estímuls a la creativitat.

A partir d'aquestes primeres conclusions (molt parcials, és clar) van sorgir noves preguntes, que vam convertir en eix del seminari celebrat el 8 de novembre de 2018:

- Com es poden acostar a un arxiu de poesia experimental les noves generacions? Què es pot fer educativament amb l'arxiu?
- Tot i que els arxius parteixen de productes, es pot treballar el procés creatiu a partir de la visió dels documents catalogats?
- Com es pot convertir l'arxiu en una eina de creació?
- En general, la visibilització de l'arxiu implica mostrar els documents en un repositori web o mitjançant una exposició, la qual acostuma a presentar continguts, moviments, etc., però rarament mostra l'arxiu tal com el va muntar l'autor. Quins altres tipus d'exposicions o d'activitats serien possibles amb la poesia experimental?

Continguts generats

Les aportacions que s'apleguen en aquest llibre intenten donar resposta a aquestes preguntes. L'encapçala un article d'Alicia Martínez, responsable de la Biblioteca i el Centre de Documentació del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, que, a partir d'una selecció dels llibres d'artista que formen part de la col·lecció del museu, ens presenta les dificultats d'establir criteris per definir el que seria un llibre d'artista i, alhora que ens exposa metafòricament les característiques de llibres d'artista totalment diferents, ens fa veure com les diverses ma-

neres de pensar l'art poden despertar la curiositat a les aules i, a partir d'aquí, encendre l'emoció que genera coneixement.

Arxius, educació i creació

A continuació, diverses contribucions ens introdueixen en dubtes i experiències al voltant dels arxius, l'educació i la creació. En aquest apartat, els primers ponents, del grup de recerca Didàctica i Arxius, de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona, Jordi Calvet (ICE de la UB) i Pilar Reverté (Arxiu Nacional de Catalunya i Departament d'Ensenyament), declinaren d'escriure sobre la temàtica desplegada en el seminari. D'altra banda, atès que Núria Solé, de l'Arxiu de la Fundació Antoni Tàpies, participà molt en el debat, li demanàrem un text per l'interès que despertaren les seves intervencions.

En primer lloc, Jordi J. Clavero, del servei educatiu de la Fundació Joan Miró, ens presenta la paradoxa que es produeix en els museus: «Les obres exposades bateguen, respiren, viuen, mentre que les obres preservades i reservades dormiten en un coma induït involuntari». A partir d'aquí ens fa observar que l'obra de l'arxiu pot ser unívoca, mentre que la del museu no, i ens explica dos tallers totalment diferents: un perquè els nens descobreixin el món de la tipografia i com es fa un llibre, i l'altre perquè gent adulta i després les famílies creïn a partir dels processos creatius del mateix Miró en col·laboració amb alguns poetes com Brossa.

Tot seguit, Laia Torrents, membre del duo creatiu cabosanroque, explica, d'una banda, la seva experiència en el Fons Joan Brossa com a punt de partida per a la creació de la instal·lació sonora *No em va fer Joan Brossa*, la seva immersió física, metafísica i patafísica en l'arxiu, i, d'altra banda, per a la creació d'una guia didàctica un cop construïda la peça, perquè els nens visquin una experiència semblant a la que ells van descobrir a l'arxiu.

I per tancar l'apartat, Núria Solé, arxivera de la Fundació Antoni Tàpies, ens introdueix, d'una manera trencadora, en els principis bàsics del que és un arxiu i acaba presentant-nos una sèrie d'activitats educatives que fan reflexionar sobre l'obra d'art, les convencions museístiques i l'art a partir de l'arxiu.

Arxius, visibilització i creació

A partir de la segona taula del seminari, «Arxius, visibilització i creació», els seus components presenten textos que parlen del mateix arxiu, del que han fet per tornar-lo visible i de com procuren que sigui un motor de creació. A més, per arrodonir la visió global d'aquests tipus d'arxius, demanàrem a Verónica Moll, col·laboradora de l'Arxiu Antoni Muntadas i investigadora en preservació i difusió d'art i literatura digitals, una aportació sobre els arxius de poesia digital.

En primer lloc, Patrizio Peterlini, director de la Fondazione Bonotto, intenta respondre especialment com un arxiu de poesia experimental pot atraure les noves generacions. Després d'explicar dues experiències, una amb artistes joves i l'altra amb comissaris d'exposicions, se centra en com s'ha de treure la pols i la floridura dels arxius i com es pot fer perquè un document esdevingui *cool*. Les reflexions sobre l'ús de nous sistemes de comunicació sense renunciar al rigor ens donen pistes per contestar amb èxit la pregunta.

En segon lloc, Carlota Caulfield, professora del Mills College i estudiosa de poetes que disposen d'arxius, ens presenta els arxius que ha utilitzat com a investigadora i alhora el seu propi arxiu com a col·leccionista de poesia experimental, tot intentant contestar les preguntes inicials del seminari.

En tercer lloc, Pau Minguet, director de la Fundació Guillem Viladot, ens explica la història i les noves línies de l'entitat que dirigeix. Sota la creença que la millor manera de defugir els homenatges pòstums és activant tot el material que hi ha a Lo Pardal i utilitzar el llegat de Viladot per poder dialogar amb les problemàtiques de la nostra contemporaneïtat, ens explica els diferents apartats de l'Arxiu Viladot i els objectius que persegueix.

Finalment, Verónica Moll analitza l'aportació dels arxius digitals dins del *new-media art* mitjançant una revisió crítica de cinc plataformes. L'anàlisi destaca com aquestes s'apropen a l'arxivística i alhora contribueixen al desenvolupament de les arts medials. D'altra banda, les conclusions de l'anàlisi són molt interessants, ja que, com diu l'autora, aquestes plataformes, com a entitats col·locades fora de qualsevol taxonomia existent, han hagut d'emprendre un procés de discussió i definició de noves categories que desafia l'ordre preestablert, però alhora re- vitalitza i reinventa la disciplina des de dins.

Els debats

Durant el transcurs del seminari, dues col·laboradores del nostre grup de recerca, Júlia Ferrer i Mar Redondo, van prendre nota de tot el debat. Inserim també aquests resums a fi que el lector pugui seguir la discussió molt profitosa que s'hi produí. D'altra banda, els que vulguin seguir en directe les ponències i les intervencions del públic poden fer-ho a l'enllaç següent: <https://vimeo.com/depoesia>.

Geometría variable: de Cézanne, Kandinsky y libros de artista

ALICIA MARTÍNEZ

*Biblioteca y Centro de Documentación.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid*

A Guy Schraenen, en memoria

Introducción

Mi propósito es mostrar, con la geometría como pretexto, una selección de libros de artista de las colecciones del Museo Reina Sofía e invitar a visitar su Biblioteca para experimentar de cerca esta forma de creación.

Geometría variable toma prestado el título de un libro de Bernard Villers: *Géométrie variable* (1991). ¿Por qué variable? Variable porque los libros de artista, como las formas geométricas, tienen la habilidad de modificar su aspecto y las ideas que contienen, y ser de una diversidad inesperada.

¿Y por qué la geometría? Porque la geometría, que nos sirve de hilo narrativo dentro de esta selección, es una rama de las matemáticas que, actualmente, se enseña en todas las escuelas. Pero esto no siempre fue así. Muchos de los geómetras más brillantes, hombres y mujeres, fueron autodidactas. Muchas de las personas que trabajamos en bibliotecas y archivos con libros de artista lo somos también. Aprendemos a diario de forma práctica, aprendemos de los mismos libros: los medimos, tocamos, hojeamos, estudiamos, reflexionamos sobre ellos, hacemos ensayos de prueba y error. Como señala Anne Moeglin-Delcroix, «en cada caso al que nos enfrentemos habrá que tener en cuenta las estrategias artísticas y las circunstancias en las que han trabajado los artistas» (Moeglin-Delcroix, 2012: 36). Y sucede que, muchas veces, nos encontramos con la dificultad de trazar los límites entre lo que es y no es un libro de artista, de sistematizar unos criterios que nos permitan identificar estas publicaciones.

La geometría también nació de la necesidad de trazar límites. Existe un pasaje de Heródoto que sitúa los orígenes de la geometría en la solución de problemas relacionados con la medición de tierras. Pero ¿cuál es el origen de los libros de artista? El filósofo Proclo, en sus comentarios sobre el primer libro de los *Elementos* de Euclides (siglo v d.C.) —recopilación de teoremas sobre geometría

que se usó en las escuelas hasta bien entrado el siglo xx—, nos explica que el término «elementos» significa ‘empezar por el principio’ (Pedoe, 1979: 171). Así, cuando Sherlock Holmes pronunciaba su famosa frase: «¡Elemental, mi querido Watson!», se refería a empezar por el principio, con la observación de un hecho que se le había escapado al doctor Watson.

Entonces, comenzaré por el principio, por lo elemental, con la geometría en blanco y negro de las veintiséis gasolineras de Ed Ruscha (*Twentysix gasoline stations*, 1962), libro que escapó a la observación bibliotecaria y, según cuenta el crítico Douglas Crimp, se hallaba en la Biblioteca Pública de Nueva York clasificado en la sección dedicada a los transportes. Como elementales son también los círculos perforados en las páginas de tebeos de colores brillantes de Dieter Roth (*Bok 3b and Bok 3d*, 1974).

Los libros de artista surgen en los primeros años de la década de 1960, cuando artistas de todas las tendencias, como Ruscha en Estados Unidos y Roth en la remota Islandia, comienzan a explorar el libro como espacio de creación.

Mediante una forma sencilla y un precio asequible, los artistas tratan de ofrecer a un público lo más amplio posible la oportunidad de encontrarse y familiarizarse con el arte contemporáneo.

Los libros de artista son una nueva forma de tratar el espacio del libro —recordemos el ensayo de Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*—. El libro ya no se considera como un simple contenedor de información, sino como un espacio creativo, una obra con su propio significado, que desvela las particularidades del trabajo del artista (Schraenen, 2015: 2).

Esto sucede en los libros de Bernard Villers, que nos desvelan los procesos de trabajo de este artista belga y editor, salvo excepciones, de sus propios libros —él mismo los imprime o los serigrafía y los distribuye.

Villers es, sobre todo, pintor, y en sus libros el color, el nombre de un color, la textura y fragilidad del papel, las sombras y transparencias, los formatos y pliegues, y los juegos de palabras de sus títulos nos seducen. Se trata de libros discretos, donde todo tiene su razón de ser.

Con el título *Geometría variable* —publicado por Guy Schraenen en su colección *In octavo*— configura un pequeño cuaderno que comienza con la impresión de una hoja de herbario. A través del papel se revela un cuadrado trazado con una línea negra y gruesa, de modo que las figuras geométricas se suceden y se insertan unas sobre otras: círculo, rombo, trapecio, para volver finalmente a la hoja de herbario en la cubierta posterior.

Como pintor, Villers nos lleva de la naturaleza a las formas geométricas y viceversa, o como decía Cézanne a Émile Bernard en 1904: «Todas las formas que existen en la naturaleza pueden reducirse a cubos, conos y cilindros. Hay que comenzar con estos elementos básicos; luego podrá hacer uno todo lo que desee» (Doran, 1978: 63).

Quizá, siguiendo las teorías de Cézanne, Sol Lewitt crea a partir de la geometría toda una serie de libros de artista con múltiples variaciones. Sus libros, cuya

idea y estructura desarrolla mediante dibujos, acuarelas, fotos de objetos, de animales o de paisajes, demuestran que el libro de artista puede ser la mejor aproximación a la obra de arte.

Como artista conceptual riguroso, Sol Lewitt utiliza como base de sus libros la estructura formal. Explora una idea aparentemente sencilla, que desarrolla en todas sus posibilidades y de la que da una descripción precisa en el título de sus cubiertas: *Geometries figures & color*, *The location of eight points*, *Arcs and lines*.

Así, en su libro *Lignes en quatre directions et toutes leurs combinaisons*, editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos en 1983, toma el título al pie de la letra y, como si se tratara de una pintura mural, despliega un leporello de cerca de cuatro metros con variaciones y combinaciones de líneas en blanco y negro y en los cuatro colores de impresión —amarillo, rojo, azul y negro.

Encuentro este ritmo de repeticiones y combinaciones de líneas de Sol Lewitt estampados en las camisas brillantes del *Father of Pop Dance* —padre del baile pop—, libro autoeditado del artista francés Tiane Doan na Champassak.

El libro, encuadernado en espiral, similar a un cuaderno, reproduce un álbum de fotos que Champassak encontró entre varios objetos que pertenecieron a su padre, donde aparece bailando en un estudio fotográfico de Los Ángeles en 1967. Las fotografías con el tiempo se habían pegado entre sí y se rasgaron al intentar abrir el álbum años más tarde. El efecto de esas marcas es visible de forma simétrica en cada doble página. Son marcas, cicatrices del papel. Dice Susan Sontag que «las fotografías envejecen, desaparecen, se vuelven valiosas» (Sontag, 1996: 14). En estas escenas de baile, de geometría en movimiento, tropezamos con la fragilidad del tiempo y de la memoria.

En ese mismo año de 1967, al otro lado de Estados Unidos, en Nueva York, Andy Warhol, figura incontestable del arte pop americano, publicó su *Andy Warhol's Index (Book)*. Se trata de un juego de apariencias, un libro en el que contrastan el formato, las fotografías, los objetos y los desplegados. Lo que parece ser un libro infantil divertido está lleno de imágenes turbadoras en blanco y negro del mundo nocturno de la factoría.

El libro incluía varios *pop ups* —imágenes recortadas que cuando se abren se despliegan en planos en el espacio, otra lección de geometría— como una lata de conserva —a modo del cilindro de Cézanne—, el ataque a un castillo, un aeroplano o un octaedro para manipular y montar. El octaedro de Warhol nos sirve de pretexto para enlazar con los sólidos platónicos. Estos sólidos tridimensionales, completamente regulares, son mencionados por Platón en el *Timeo*, aunque seguramente eran conocidos por los pitagóricos desde hacía muchos siglos (Pedoe, 1979: 254).

Pitágoras descubrió que existía una estrecha relación entre la armonía musical y la armonía de los números. Como los pitagóricos, la artista japonesa y fluxus, Takako Saito, juega con la relación entre geometría, música y azar.

En su *Music Book* reproduce cuarenta y seis cubos de diferentes dimensiones, cuarenta y seis sólidos platónicos hechos de cartón que recuerdan a terrones de azúcar.

De manera lúdica, Saito nos invita a dejar caer los cubos sobre una mesa o sobre el suelo y a escuchar. Escuchar el sonido velado, la música que obtenemos cuando, tras lanzar los cubos de distintos tamaños al azar, tocan una superficie.

Existe la geometría del azar, a la que dio nombre Pascal y sobre la que mantuvo una correspondencia en 1654 con Pierre de Fermat. En sus cartas resolvieron algunos problemas sobre juegos de azar, principal diversión de la alta sociedad francesa del siglo XVII.

Las nociones de «juego» y «azar» se despliegan en la tirada de dados de Peter Downsborough. En su libro *In passing* utiliza un juego de dados como metáfora visual de las posibles variaciones en diferentes situaciones de la vida.

Es posible que el motivo de la tirada de dados sea una referencia a la reflexión de Mallarmé sobre el azar en su poema *Un coup de dès jamais n'abolira le hazard*, esa tirada de dados que «todo pensamiento emite».

A lo largo del libro, las imágenes cambian de dos dimensiones a tres, de dados numerados a dados con palabras aisladas, de fotografías a dibujos que muestran las posibilidades poéticas cuando las palabras, los números y las ideas se combinan al azar al tirar de los dados.

Por su parte, Ulises Carrión combina líneas y palabras a modo de búsqueda poética. *Looking For Poetry / Tras la Poesía* fue publicado en 1973 por Beau Gesté Press, editorial creada en Devon (UK) por los artistas Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor. El libro propone, en cinco capítulos y a razón de una palabra por doble página, identificaciones y posibles lecturas de una secuencia ininterrumpida de líneas horizontales superpuestas; la poesía no tiene límites (Moeglin-Delcroix, 2012: 97).

Pienso que este libro refleja la relación ambigua que mantuvo Ulises Carrión con la literatura. Quizá la búsqueda de la poesía sea una tarea inútil. De ahí esa estructura de líneas sobre el papel que no tienen fin, que continúan y se suceden de una página a otra, a través del espacio del libro. Líneas trazadas y asociadas siempre a un juego de palabras; palabras que evocan todo lo que esas líneas pueden ser: hilos, látigos, horizontes, ríos, flechas o fronteras. Tal vez cuerdas para medir la hélice de un aeroplano.

El aeroplano de Panamarenko es una de las cajas-catálogo del Museo Abteiberg-Mönchengladbach, que entre 1967 y 1978, en ediciones limitadas y numeradas, se editaron bajo la dirección de Johannes Cladders. Con un diseño realizado por cada uno de los artistas invitados, todas ellas tienen un tamaño similar (21 × 17 × 3 cm aprox.), y contenidos distintos (Schraenen, 2015: 2). Son variables como la geometría. Algunas incluyen carteles, folletos, documentación o textos, mientras que otras son múltiples, como la cuerda de Panamarenko.

En la antigua Grecia, muchas personas realizaban mediciones y cálculos a diario. Nos ha llegado el nombre de un grupo, el *harpenodaptai* o «estiradores de cuerdas» (Stedall, 2017: 30). Si estiramos los quince metros de cuerda de esta caja, el largo corresponde al diámetro de la hélice del aeroplano que Panamarenko construyó en 1967 y que Joseph Beuys exhibió en la Academia de Düsseldorf en 1968.

Esta caja-catálogo de Panamarenko me gusta especialmente porque con una cuerda, además de medir, partiendo de un punto en el espacio, podemos dibujar un círculo.

De nuevo, los antiguos griegos consideraban que el círculo era la curva perfecta y, en consecuencia, que el movimiento de los planetas debía realizarse forzosamente en círculos, con la Tierra como centro.

El artista holandés Marinus Boezem quiso en 1969, de forma efímera, apropiarse del cielo al firmarlo con su nombre utilizando un aeroplano, no sabemos si el de Panamarenko. En *As wide as* se apropia del espacio fuera del libro. Con un gesto dibuja un centro y, alrededor, el diámetro de un círculo variable, un círculo que tiene la habilidad de modificar su tamaño y aumenta hasta desbordar las páginas del libro. La geometría no tiene límites.

Este círculo variable convertido en esfera tridimensional es el que pone patas arriba el mundo de figuras planas de la novela de Edwind A. Abbot, *Flatland: a romance of many dimensions*, una sátira de la sociedad victoriana publicada en 1884.

También un incidente geométrico sucede en el libro de Noé Sendas y Sandra Feio, *Geometries*, cuando fotografías de actrices y *pin-ups* de los años cuarenta desaparecen tras unas formas geométricas con aristas.

En una carta deliciosa que acompaña al libro como un encarte, el *camarada* Gonzalo Golpe nos cuenta:

El incidente que aquí refiero afecta al cuerpo de estampadores y en especial a la sección encargada de las intervenciones sobre la propaganda extranjera. Se ha observado que el uso de las formas geométricas simples estampadas sobre este tipo de material puede generar efectos contrarios a los deseados. En ocasiones su utilización produce una rara exaltación de la belleza que provoca que los operarios se distraigan de su cometido, realizando composiciones intencionadamente figurativas e incluso llevándolos a intervenir material gráfico que previamente había sido clasificado para su destrucción, algo que resulta ser especialmente grave (Sendas, 2014).

Sandra Feio edita y diseña *Geometries* en 2014. Mediante un juego de escalas, ritmos, colores y perforados crea un registro paralelo que dialoga con las imágenes de Noé Sendas.

Más osados, Laura Pilar Delgado y Miguel Ângelo Martins nos ofrecen un particular tratado de geometría plana.

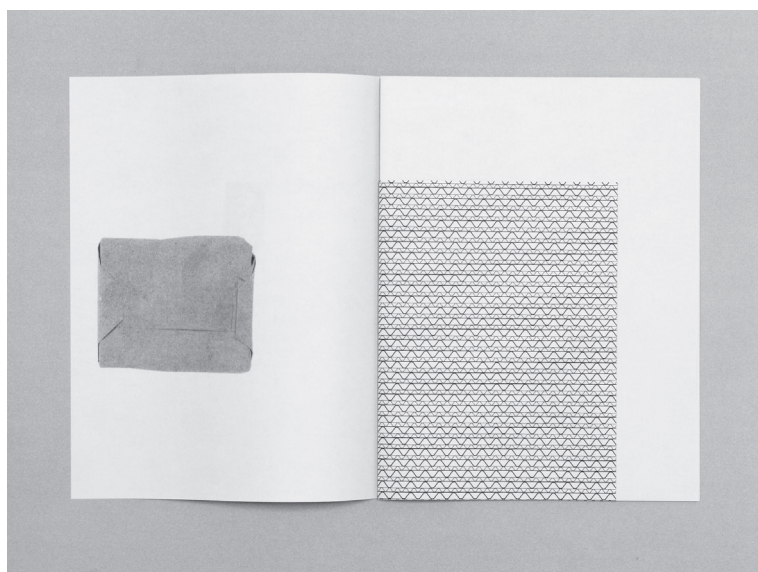
Frágil contiene treinta y nueve piezas envueltas, pertenecientes a la serie «Pintura entre bastidores», que han sido trasladadas a varias exposiciones entre España y Portugal durante un período de dos años (Delgado, Martins, 2014). Las pinturas aparecen cubiertas, veladas, reducidas a formas geométricas irregulares e inciertas, donde solamente es visible el gesto de los pliegues del papel.

Formas geométricas perforadas y tramas de líneas componen los *Cuadernos* que Jaime Narváez publica desde 2007 en Ediciones Puré, editorial independiente vinculada a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Se pueden mirar como di-

Figura 1. SENDAS, Noé (2014). *Geometries*. Madrid: Sandra Feio.



Figura 2. DELGADO, Laura Pilar; MARTINS, Miguel Ângelo (2014). *Frágil*. Salamanca: Raum Editions, Indisciplinadas y Beatriz Alonso, 2014.



bujos, aunque Jaime Narváez nos invita a utilizarlos como si fueran cuadernos convencionales, a escribir y a dibujar en ellos.

Razón por la que traje al Seminario los lápices de colores de Sara MacKillop. Los libros de Sarah MacKillop son de formato sencillo y en ellos se apropia, con

sentido del humor, de materiales como catálogos de venta por correo, accesorios de oficina o un *arreglo* de lápices de colores. Materiales modestos, efímeros, de uso cotidiano, en los que interviene para cambiar sus atributos y dimensiones. Lo familiar se convierte en extraño y lo cotidiano, lo anodino, en notable. Es con variaciones sutiles como MacKillop logra revelar la poesía en lo ordinario.

Además, me gusta pensar que, con estos lápices corrientes, de colores saturados, de MacKillop, podemos dibujar todas las formas imaginables, como sugería Cézanne, o tal vez, siguiendo a Kandinsky, trazar un punto y una línea sobre un plano.

Publicado en 2013, *Coeur, point et ligne sur plan* de Céline Duval surge a raíz de una invitación de Didier Schulmann, conservador de la Biblioteca Kandinsky del Centro Pompidou. Céline Duval descubre en los fondos de la Biblioteca una caja de fotografías familiares de Vassily Kandinsky, legadas en 1981 por la viuda del pintor, Nina. A partir de este archivo, imagina una versión totalmente personal del libro de Kandinsky *Point et ligne sur plan*.

Como escribe Eva Proteau, este libro:

[...] impreso en papel München, encuadernado en espiral, se asemeja a un cuaderno de dibujo. En cuanto al título, *Corazón, punto y línea sobre el plano*, formula con sencillez un nuevo equilibrio, que se debe buscar entre la emoción, las fuerzas elementales y el rigor geométrico (Documentation Céline Duval, 2018).

Céline Duval trabaja con la memoria afectiva y la voluptuosidad de las imágenes; fotografías encontradas con las que crea resonancias, analogías, nuevos sentidos y potencialidades. Nos lleva, como Villers, de la geometría —del punto y la línea sobre un plano— a la naturaleza de los afectos.

Me gustaría dibujar un punto final con unas palabras de Felipe Ehrenberg:

No importa cuánto digitalicemos nuestras vidas, los libros de artistas (o libros-obras) están aquí para quedarse:

en su exquisita intimidad,
en su profunda capacidad para contener ideas,
en su generosa ligereza física (son como copos de nieve, todos distintos e inviables),
en su encanto individual,
en su respeto al pasado y a la historia ininterrumpida de hacer libros para exponer
pensamientos,
en su capacidad para sintetizar y canalizar las inquietudes que compartimos (dicho en
el presente) tantos creadores en tantas latitudes...
el libro/obra, esta singular, casi modesta variación al arte, es la respuesta más generosa
que se le hubiera

podido ocurrir al siglo xx.

Es mi opinión.

(Freire, Longoni, 2009: 218)

Aprendemos lo que amamos, nos dice Francisco Mora (Acaso, Megías, 2017: 124). Quizá sea esta capacidad afectiva, esta capacidad para contener y transmitir ideas, este extrañamiento del libro, objeto cotidiano, convertido en libro-obra, una respuesta posible. Respuesta como experiencia estética y forma de pensar el arte para despertar la curiosidad en las aulas, y que la curiosidad en- cienda la emoción que genera conocimiento.

María Acaso y Clara Megías, en su libro *Art thinking: cómo el arte puede transformar la educación*, proponen abordar cualquier tema, cualquier contenido o cualquier asignatura a través de las artes: el románico a través del rap, la tabla pe- riódica a través de la *performance*, la mitosis a través de la arquitectura. Lo im- portante es el *a través de* (Acaso, Megías, 2017: 148). ¿Por qué no la geometría a través de los libros de artista?

Relación de libros de artista

- BOEZEM, Marinus (1975). *As wide as*. Eschenau: Eschenau Summer Press Publications.
- CARRIÓN, Ulises (1973). *Looking for poetry*. Devon: Beau Geste Press.
- DELGADO, Laura Pilar; MARTINS, Miguel Ângelo (2014). *Frágil*. Salamanca: Raum Edi- tions, Indisciplinadas y Beatriz Alonso, 2014.
- DOCUMENTACIÓN CÉLINE DUVAL (2013). *Coeur, point et ligne sur plan*. París: Sémiose Houlgate.
- DOWNSBROUGH, Peter (1982). *In passing: cut and move (or)*. París: E. Fabre.
- LEWITT, Sol (1983). *Lignes en quatre directions et toutes leurs combinaisons*. Burdeos: Musée d'Art Contemporain, CAPC, Entrepôt Lainé.
- PANAMARENKO (1969). *Das Flugzeug*. Mönchengladbach: Städtisches Museum.
- MACKILLOP, Sara (2013). *Colour pencils*. Londres: Sara MacKillop.
- NARVÁEZ, Jaime (2013). *Cuaderno perforado*. Cuenca: Ediciones Puré.
- ROTH, Dieter (1974). *Bok 3b and Bok 3d*. Stuttgart: Hansjörg Mayer.
- RUSCHA, Edward (1962). *Twentysix gasoline stations*. Los Ángeles: E. Ruscha.
- SAITO, Takako (1980). *Music book*. Düsseldorf: Noodle Edition.
- SENDAS, Noé (2014). *Geometries*. Madrid: Sandra Feio.
- TIANE DOAN NA CHAMPASSAK (2012). *The father of pop dance*. París.
- VILLERS, Bernard (1991). *Géométrie variable*. Antwerpen: Guy Schraenen Éditeur.
- WARHOL, Andy (1967). *Andy Warhol's index (book)*. Nueva York: Random House.

Bibliografía

- ABBOT, Edwin A. (1999). *Flatland. A romance of many dimensions*. Londres: Penguin.
- ACASO, María; MEGÍAS, Clara (2017). *Art thinking: cómo el arte puede transformar la edu- cación*. Barcelona: Paidós.
- CARRIÓN, Ulises. «The new art of making books». (1985) En: *Artists' books: a critical an- thology and sourcebook*. Rochester (Nueva York): Visual Studies Workshop Press.

- DORAN, P. M. (ed.) (1978). *Conversations avec Cézanne*. París: Macula.
- FERMAT, Pierre de; PASCAL, Blaise (2007). *La geometría del azar: la correspondencia entre Pierre de Fermat y Blaise Pascal*. Tres Cantos (Madrid): Nivola.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (eds.) (2009). *Conceptualismos del sur-sul*. São Paulo: Annablume.
- MALLARMÉ, Stephan (1991). *Antología*. Madrid: Visor.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne (2012). *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. París: Bibliothèque Nationale de France; Marsella: Le Mot et le Reste.
- PANAMARENKO (1995). *Multiples, 1966-1994*. Antwerpen: Galerie Jamar.
- PEDOE, Daniel (1979). *La geometría en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHRAENEN, Guy (1990). «La couleur, et puis...». En: *Arte Factum, Revue d'Art Contemporain en Europe*, vol. 7, núm. 35.
- (2014). *No es nuevo, es un libro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2015). *Más que un catálogo. Las cajas catálogo del Museo Abteiberg-Mönchengladbach (1967-1978)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2015). *Prefiero llamarlos simplemente «libros»*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2010). *Un coup de livres*. Madrid: Fundación Juan March.
- SONTAG, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, págs. 14-15.
- STEDALL, Jacqueline (2017). *Breve historia de las matemáticas*. Madrid: Alianza.

Webgrafía

- DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL. Consultado el 10 de septiembre de 2018 en www.doc-cd.net.
- DOUGLAS CRIMP. Consultado el 3 de septiembre de 2018 en <https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>.
- MARINUS BOEZEM. Consultado el 15 de septiembre de 2018 en www.upstreamgallery.nl/exhibitions/126/the-absence-of-the-artist.
- SARA MACKILLOP. Consultado el 15 de septiembre de 2018 en www.contemporaryartdaily.com/2016/09/sara-mackillop-at-haus-der-kunst/.

ARXIUS, EDUCACIÓ I CREACIÓ

Arxiu i educació. Les afinitats electives

JORDI J. CLAVERO
Fundació Joan Miró

L'1 d'octubre de 1968 Josep Lluís Sert, arquitecte, i Joan Miró, artista, inicien una relació epistolar molt particular, que es perllongarà sis anys. Sert escriu des de Cambridge, Massachusetts, on resideix; Miró, des de Palma, des de Barcelona o des de Mont-roig del Camp. Aquesta correspondència és un valuós document que permet resseguir la gènesi d'un projecte, la Fundació Joan Miró, així com el grau de sintonia entre ambdós.

Al principi tot és inconcret, sense una dimensió física definida ni límits mentals. No hi ha croquis, ni esbossos, ni plànols; l'únic dibuix, inaprehensible, es va definint lentament en les lletres que s'intercanvien i, a voltes, s'endevina en l'interstici blanc que separa les ratlles escrites. Il·lusió, o passió, i pragmatisme. Pensar en un espai per a la gent, «popular», i en un llegat de dècades que cal endreçar i presentar d'una manera adequada, compost de pintures, escultures, gravats, ceràmiques, tapissos i desenes de quaderns de treball que Miró ha anat acumulant. Els quaderns, o *carnets*, com els anomenava, constitueixen un immens diari de treball, meticulosament organitzat: un registre de reflexions, idees sense articular o embastades, textos poètics, llistes de materials, bibliografia, esbossos, dibuixos preparatoris, retalls d'articles, imatges impreses encolades i notes diverses. Com passa amb els diaris íntims, el registre és per a un mateix, privat, sincer, i és evident que té un component autobiogràfic important. En un moment determinat, Miró afegeix a les planes dibuixades un codi alfanumèric, cosa que converteix el registre alhora en un inventari parcial i en una mena de sextant per a l'orientació d'un hipotètic lector còmplice —amb el qual ha fantasiejat sovint l'autor de qualsevol diari personal— que algun dia consultarà tot aquell material.

El museu ha de custodiar, preservar i garantir que les generacions futures podran gaudir, si més no, del mateix privilegi de les generacions passades, que han pogut mirar les peces cara a cara. El museu ha de tenir cura de les peces, fer reconeixements periòdics, fer diagnòstics, detectar patologies i sanar-les. Bona part d'aquesta responsabilitat recau en els arxius. Són àrees asèptiques, controlades, que tenen el seu propi ritme. Només els conservadors estan autoritzats a manipular el material que atresoren; també alguns experts i, eventualment, persones alienes, intrusos accidentals proveïts d'una acreditació amb caràcter excepcional. Aquests, tanmateix, no toquen; només miren i escolten. Davant seu s'obren, cadenciosament, calaixos que contenen meravelles úniques; presencien l'acte ritual d'extreure-les una a una, de manera dosificada i calculada; veuen passar les pàgines amb delicadesa, acaronades per guants de cotó o de làtex. És un espai per a una minoria.

Després hi ha un altre museu, el museu obert a tothom, transitat per un públic heterogeni, envaït per una massa que es desplaça amb una certa llibertat i s'atura tot cercant un diàleg amb el lloc, amb les obres distribuïdes segons una ordenació que el museu ha decidit i que estableix les regles del joc.

El museu es dona generosament, perquè es deu a la gent i perquè les obres necessiten ser interpel·lades per existir. Una obra sense algú que la contempli monologa en el buit, és intranscendent. La paradoxa és que les obres exposades (això és, exposades per ser contemplades i exposades a un risc potencial) bateguen, respiren, viuen, mentre que les obres preservades i reservades dormiten en un coma induït involuntari.

El museu es deu als visitants, és la seva obligació moral, però té, així mateix, l'obligació de vetllar per les peces que té sota la seva tutela, de protegir un patrimoni que no és seu, però del qual té l'usdefruit. Amb totes les conseqüències. El museu es debat avui en aquest conflicte moral.

De passió i deure moral tracta també *Les afinitats electives*. El llibre, escrit per J. W. Goethe l'any 1809, és un paradigma de la novel·la romàntica. El títol deriva del tractat que duu el mateix títol del químic suec Torbern Bergman. Al llarg de la narració, Goethe aplica a les relacions humanes les teories d'aquest autor sobre les atraccions entre elements. La publicació inicia una de les etapes més prolífiques i influents de la literatura europea, una veritable *Weltanschauung*, per bé que, en l'àmbit científic, coincideix amb el descrèdit de les tesis de Bergman, superades per l'electroquímica, primer, i per la termodinàmica química, més endavant.

Si atenem a la història, el Romanticisme s'imposa en el pensament, en l'art, en la literatura i en la societat d'una època. L'arrapament hauria vençut la raó.

Si atenem a la ciència, és la lògica la que s'imposa: el comportament de les substàncies, al capdavant, ni és instintiu ni està predeterminat. L'impuls de les substàncies no és tal, la seva conducta obeeix a unes reaccions previsibles que no tenen res a veure amb el desbordament de les emocions.

L'arxiu és un espai reservat als *connaisseurs*. És hereu de la saviesa acumulada en els *scriptoria* dels monestirs medievals, del colleccionisme renaixentista i posterior. És un baluard del coneixement.

Les sales d'exposició i altres espais del museu són espais d'aprenentatge. El museu té, dèiem, l'obligació moral d'exhibir, però també d'educar (o de difondre). Els espais expositius, els espais educatius, els espais comuns són hereus dels ideals de la Il·lustració, de l'humanisme. És la democratització de la cultura, l'accés universal al coneixement.

Integrar (no pas acollir) els visitants en la dinàmica del museu és reconèixer que no són usuaris o convidats, sinó agents actius en la construcció de la idea de museu. El museu ha de ser un espai permeable i vital. La seva condició no és la permanència, sinó el flux.

L'obra, en l'arxiu, és una entitat completa, pura, incontaminada per la mirada, és una forma, una composició, uns materials, una tècnica, un context, una biografia, una voluntat expressada gràficament o visualment per un artista. En

canvi, l'obra en un emplaçament públic és un interlocutor, contamina i es deixa contaminar.

L'obra en l'arxiu pot ser unívoca; en una galeria d'art o en una sala d'exposicions, ja no. Cada observador la interpreta, la modula, se l'apropia, la recrea. L'obra és una suma de lectures i significats, on s'inclouen totes les connotacions i les evocacions d'una multiplicitat d'observadors. Davant d'un quadre és molt difícil destriar les sensacions: la contemplació és sinestèsica, calidoscòpica, complexa.

Compatibilitats

A la vista d'aquesta breu exposició, algú podria pensar que als museus hi conviuen dues realitats irreconciliables, aïllades entre si, que es limiten a acceptar l'alteritat i a coexistir. No és així. La permeabilitat del museu implica fluxos entre el dins i el fora, però també fluxos interns. Un corrent sanguini que rega els òrgans vitals, però que necessita transfusions periòdiques, sang nova, per oxigenar-se.

En aparença contraris, arxiu i educació s'atrauen. Són distints, si bé no són contradictoris. Des de la perspectiva d'una diligència exacerbada, que no vol dir real, els conservadors se centrarien, d'acord amb el sentit estricte del terme, en la conservació, a evitar qualsevol alteració que pogués perjudicar les peces, a assegurar unes condicions òptimes en tot moment.

Ara bé, en aquest supòsit, el concepte de generació futura seria una entelèquia, ja que la menor excepció a la norma posaria en qüestió tot l'esforç d'anys. Una seqüència retrata, com poques, tant la impotència com el sentit de la pèrdua: a *Roma* (1972), de Federico Fellini, un grup d'operaris que obren un túnel foraden un mur el temps just per contemplar, embadalits, frescos molt antics i, tot seguit, la seva volatilització. L'aire enrarit, al qual s'havien acostumat les pintures, no pot suportar l'aire fresc de l'exterior, l'aire de la civilització.

En aquest supòsit, el perquè de la catalogació i el de la preservació serien molt clars. Però i el qui?

No hi ha, en el fons, una gran diferència entre la funcionalitat i la finalitat de l'Arxiu de la Fundació Joan Miró i la metodologia de treball de Joan Miró, si més no pel que fa al desenvolupament d'una activitat callada i a la perseverança. Miró produeix uns quaderns que no veuran la llum fins a l'últim moment; una feina pausada i metòdica, rigorosa, sense escarafalls. La feina de l'arxiu és discreta i escrupolosa. Com Miró, l'Arxiu té en compte aquell lector potencial i sap, ara, que el lector potencial no és un, sinó molts, i que no és potencial, sinó real i concret.

La intimitat dels quaderns contrasta amb la desinhibició i la naturalesa persuasiva dels quadres de Miró, que van ser pintats, és evident, per ser mostrats.

Tampoc no hi ha conflicte entre la vocació pública, universal, dels qui consideren, dins del museu, que, així com hi ha una dimensió privada de l'art, hi ha també una dimensió més genèrica, emancipadora, de l'art. La primera se circumscriu a l'artista en el seu àmbit de treball, abasta les seves reflexions i les seves

decisions, la definició, la materialització d'una idea; la segona el depassa, és la dissolució de la seva creació en un espai obert, incommensurable i promiscu, que escapa al seu control.

Aquella vocació pública, universal, de la Fundació Joan Miró no és res més que la projecció de l'anhel de Miró d'un art públic, integrat en la vida, part de la vida, que ens parla des de la vida. Les seves escultures en places d'arreu del món, els seus tapissos monumentals, els seus mosaics de ceràmica, la seva obra gràfica, les múltiples col·laboracions amb escriptors i en espectacles de ballet o certes incursions en el món teatral, són ben explícits.

Intersecció arxiu-educació

Segurament la metàfora de l'iceberg —un bloc de gel que emergeix tan sols parcialment, mentre que la gran massa roman oculta a la visió del navegant— és molt adient aquí. El museu amaga més d'allò que ensenya. Els motius són diversos: la superfície destinada a l'exhibició, les condicions lumíniques, les característiques dels espais, la major o menor fragilitat de les peces, la desigual rellevància, el discurs curatorial, el compromís amb els prestadors. És impossible exposar-ho tot i d'una manera continuada.

Això no obstant, no sembla just enfocar només allò visible, la massa prominent, i obviar la magnitud del conjunt. És possible, així i tot, seguir interpel·lant els usuaris o els participants?

Esmentarem un parell d'exemples: una activitat adreçada a alumnes d'educació primària i primer cicle de secundària («Mirotipies») i un procés de cocreació (*Quadern 3615*).

El taller «Mirotipies» partia del llibre *Oda a Joan Miró*, de Joan Brossa. El llibre, concebut en commemoració de l'exposició retrospectiva de l'artista a l'Antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona el 1968, no es va publicar fins al 1973. Malgrat el retard, la coincidència amb el vuitantè aniversari de Miró el convertia en un homenatge i en un testimoni d'amistat. No és un llibre de text convencional, sinó una successió de poemes visuals a propòsit del nom o, més aviat, de la lletra inicial de Miró. La M, majúscula o minúscula, es divideix i es recompon, evoluciona en llibertat per l'espai blanc del full, el forada i el traspassa.

A petició del poeta, Miró va fer el pròleg i l'epíleg, ambdós de caràcter plàstic, i un conjunt de litografies. Les il·lustracions, en paraules de Brossa, havien de constituir una mena de música paral·lela. Les litografies en color s'intercalen entre les planes blanques poblades per lletres isolades i sòbries.

A banda dels originals signats, es va fer un tiratge numerat de 1.500 exemplars.

La primera part de l'activitat es desenvolupa a la biblioteca de la Fundació. El punt de partida és un dels exemplars numerats, no signat, situat al centre d'una de les taules. Un seguit d'elements l'envolten o l'orbiten, com satèl·lits. L'educador agafa el llibre i passa les pàgines amb les mans enguantades.

Els elements tenen a veure amb els autors, amb la impremta, amb el suport, amb el valor de l'objecte, amb la consulta i l'accés a la informació. Hi ha fotografies de Miró i de Brossa als estudis respectius, un altaveu amb una targeta de memòria que conté l'àudio d'una entrevista al poeta en què explica l'anècdota de l'encàrrec a Miró, un *pen drive*, la factura de compra del llibre, un carnet de la biblioteca... El procés, els agents, el producte, la tècnica, un tot desconstruït.

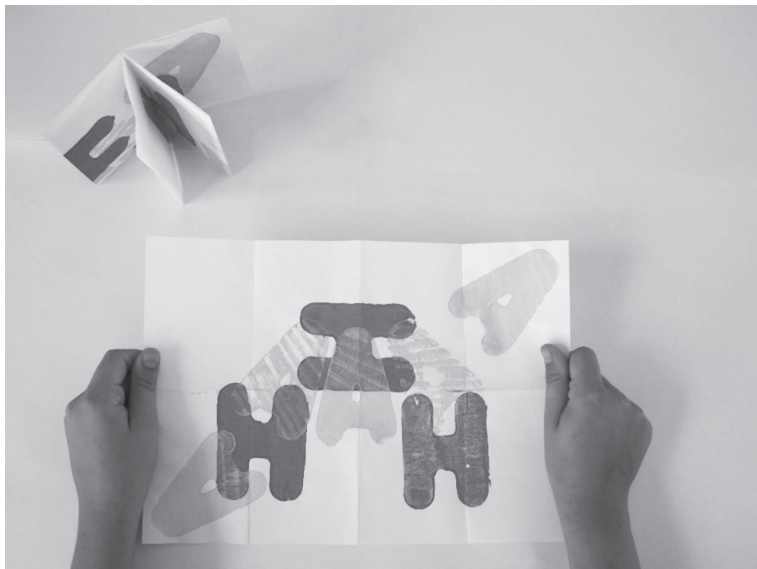
Els materials disposats damunt la taula són el detonant del debat, de la interrogació, de l'anàlisi. No hi ha un discurs lineal: es va conformant segons les inquietuds suscitées. Invariablement, la dinàmica condueix a parlar d'original, de còpia, d'edició, de reproducció impresa i digital. També de la relació entre l'autor, l'editor i la impremta.

La segona part té lloc en un altre escenari, l'Espai Taller, un pavelló annex a l'edifici emblemàtic de la Fundació, construït per Sert. Es comenten les famílies tipogràfiques i les parts constitutives de la lletra.

A continuació es demana que cada participant faci una composició lliure amb la inicial del seu nom o amb el nom sencer. El taller cerca una aproximació a l'univers de la tipografia mitjançant un procediment artesanal d'estampació. Se'n fan dues còpies: una per a l'autor i l'altra per a arxiu de la Fundació.

El *Quadern 3615* és un llibre-acció sobre els processos creatius de Joan Miró, inspirat en el quadern FJM 1554-1605 i 4489, conservat a l'Arxiu de la Fundació. La segona part del títol, *3615*, és un acrònim: *36* fa referència a l'any 1936, quan Miró comença a madurar la idea d'un llibre-objecte, finalment inèdit; *15* fa referència a l'any 2015, el del procés de cocreació.

Figura 1. «Mirotípies».



Hi van col·laborar prop de trenta persones: membres de Cuscusian*s, editorial i projecte cultural de l'artista i dissenyador Lluís Sabadell; representants de diferents departaments de la Fundació i treballadors de la impremta L'Automàtica.

La primera fase, virtual, va consistir en un abocament d'idees al web. Les sessions següents van ser al museu. Els participants van veure el quadern original de Miró i els llibres *Oda a Joan Miró* (1973) i *Tres Joans: homenatge a Joan Prats* (1978), de Joan Brossa, i *Les pénalités de l'enfer* (1974), de Robert Desnos, a l'Arxiu de la Fundació; van consultar monografies i un epistolari a la biblioteca; van visitar la impremta; van definir onze accions; van fer una maqueta, van compondre els textos i van assistir a la impressió.

Un cop editat, es va organitzar un taller per a famílies.

L'any 2017 es va reprendre el projecte. L'edició del *Quadern 3615* —molt minvada després de dos anys— el convertia en una raresa, en un material d'arxiu. Hi van confluïr, de nou, persones amb interessos molt dispars. Les accions del llibre van passar a les tres dimensions i van derivar en instal·lacions interactives. Aquest material va constituir l'exposició «Joan Miró. Apunts de taller», una immersió lúdica en l'esperit lliure i inquiet de Miró, fet de paraules, de música, de sons, de poesia i d'objectes.

La mostra es va inaugurar el dimecres 21 de juny de 2017 a la sala d'exposicions de la Casa de Cultura de Girona.

Figura 2. *Quadern 3615.*



Un magatzem d'obra potencial

LAIA TORRENTS CARULLA

cabosanroque

Se'm convida a participar en el seminari celebrat el novembre de 2018 i a escriure aquest article per donar una opinió, des del punt de vista artístic, sobre les perspectives de futur dels arxius de poesia experimental. I se'm convida perquè sóc la meitat del duo cabosanroque,¹ autors de l'obra *No em va fer Joan Brossa*² (2016) i d'una guia educativa³ per acompanyar la itinerància de la instal·lació pel territori.

En l'obra dramàtica *El cop desert* (1944), que vam trobar a l'arxiu de la Fundació Joan Brossa, el poeta diu: «T'he cercat. T'he cercat entre bruits d'engranatges timbalejant l'oïda». Podríem dir que aquestes dues frases resumeixen i simplifiquen el que nosaltres hem fet a *No em va fer Joan Brossa*: una aproximació sonora als engranatges de la màgia, el joc, el transformisme i el fet poètic que es troba en tota la seva obra. I per fer-ho ens hem submergit exhaustivament dins l'obra del poeta, visitant recurrentment l'Arxiu de la Fundació i servint-nos-en.

La meua visió sobre el futur dels arxius de poesia experimental —que anticipo en el títol— és provocativa. Aquesta opinió es forma a partir de la nostra experiència amb el Fons Joan Brossa i amb arxius digitals com els que es troben a UbuWeb (www.ubu.com/): una opinió formada des de la ignorància i l'atreviment, però al mateix temps amb la frescor i la intuïció que el desconeixement científic moltes vegades proporciona. Una mirada a l'arxiu «amb ulls de nen», per dir-ho amb paraules del pedagog Francesco Tonucci.

1. cabosanroque (www.cabosanroque.com) és un duo d'artistes sonors —que neix el 2001 com a col·lectiu musical—, constructors de sons que s'apliquen a diferents àmbits, com instal·lacions sonores, arts escèniques o música, sempre treballant amb el so, les capacitats expressives de la màquina i les seves possibilitats per vehicular emocions. Està format per Laia Torrents (llicenciada en Enginyeria Superior Industrial per la UPC i amb estudis superiors de composició, harmonia i aranjaments) i Roger Aixut (llicenciat en Arquitectura per la UPC). A cavall entre un grup de rock experimental, artistes plàstics i *performers*, desborden les categories gràcies als seus artefactes: matèria i ona.

2. *No em va fer Joan Brossa* (<https://vimeo.com/198698622>) és una instal·lació sonora i plàstica que té com a gènesi l'exploració transversal de la prosa més desconeguda i primerenca del poeta. Una obra transitable que interpreta els paisatges dins la prosa i el so de la paraula dins la poesia escènica dels anys quaranta. Es tracta d'una instal·lació de gran format que neix becada per l'àrea de recerca i innovació en l'àmbit de les arts visuals del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

3. Guia educativa associada a la instal·lació: <https://noemvaferjoanbrossa.cat/>.

1. Aproximacions a un arxiu de poesia experimental

L'experiència amb el Fons Joan Brossa ha estat intensa i fructífera gràcies a la generositat dels treballadors de la Fundació, i especialment de Glòria Bordons, que amb la seva amplitud de mires ens va obrir les portes de bat a bat. Com a artistes, ens hem endinsat dins l'arxiu de tres maneres diferents i complementàries al mateix temps, que han estat el preàmbul (l'avantsala) de la creació d'una obra contemporània de cabosanroque.

1.1. Aproximació física

En el cas de la poesia experimental és important remarcar que aquesta es transmet normalment de forma oral o bé impresa i, per tant, pràcticament sempre hi ha una manipulació o omissió en la versió que arriba al «consumidor». Tot i reconèixer que la digitalització democratitza l'accés als arxius i en facilita la consulta, amb els arxius digitals l'experiència deixa de ser directa i passa a ser una experiència intervinguda, on una interfície ens separa de l'obra física, la qual cosa comporta una consegüent pèrdua d'informació.

El contacte físic amb l'obra de l'autor proporciona una experiència personal que va més enllà del fetitxisme per convertir-se gairebé en un acte pornogràfic. L'experiència física amb l'arxiu de poesia experimental ens dona informació d'allò que no diu el poema, del que s'omet en les publicacions, d'allò que no es veu, d'allò que no s'explicita i d'allò que moltes vegades s'escapa de la consciència i/o voluntat de l'autor. Tota aquesta informació rau en la materialitat del suport, en l'evidència de l'eina utilitzada per crear l'obra, en la grafia, en les correccions, és a dir, en la corporeïtat de l'obra. I aquesta només se'ns fa evident si hi participen els sentits: la vista, l'olfacte, el tacte, i fins i tot podríem afegir-hi el gust i l'oïda.⁴

1.2. Aproximació metafísica

L'acció de picotejar físicament l'arxiu, sense un ordre ni un criteri concret o acadèmic, i fer-ho a partir només de la intuïció, la curiositat i els interessos propis, ens porta a una aproximació «que depassa el domini de l'experiència sensible, de la ciència positiva, de la realitat fenomènica».⁵ Aporta un coneixement suplementari al conjunt; ja no es tracta només de l'obra conservada, sinó que ens proporciona

4. Un bon exemple d'això és el que explica Enric Casasses en el pròleg de *Dimonis. Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*. Folgueroles: Verdager Edicions, 2014.

5. Definició de *metafísica* segons el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans.

una consciència sobre l'autor, l'entorn, l'espai físic, geogràfic, polític, etc. Aquells aspectes de l'obra que són inaccessibles a la investigació empírica i física. Una aproximació que modifica, augmenta i amplifica els nivells de significació de l'obra.

1.3. Aproximació patafísica

La patafísica, ciència transferida pel personatge Dr. Faustroll en el llibre d'Alfred Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898), no té una definició concreta, sinó moltes que es troben disperses pel llibre de Jarry. Una simplificació etimològica del terme seria que la patafísica és el que hi ha més enllà de la metafísica, però una definició que serviria per explicar aquesta altra aproximació a l'arxiu és la que ens arriba de Roger Shattuck:⁶ «La patafísica és una actitud interior, una disciplina, una ciència i un art que permet a cadascú viure com una excepció i no il·lustrar cap altra llei que la pròpia». A cabosanroque, una de les maneres com ens agrada veure la patafísica és amb el fet d'observar, viure i intervenir la realitat, utilitzant les mateixes propietats que les ciències convencionals, però canviant el punt d'aplicació.

En el cas d'un arxiu, es tracta, doncs, d'abordar-lo sense seguir cap dels criteris organitzatius i classificatoris d'aquest, sinó fer-ho a partir d'altres interessos, a priori, sense cap lògica acadèmica. I això és el que hem fet amb l'arxiu de Joan Brossa: resseguir-lo des d'una perspectiva sonora, obviat aquelles obres que ja van ser concebudes amb un propòsit musical i sonor (com les col·laboracions amb els músics Josep Maria Mestres-Quadreny o Carles Santos).

2. Un magatzem d'obra potencial. Canvi de paradigma

A partir de la immersió física, metafísica i patafísica en l'arxiu de Joan Brossa, se'ns revela un canvi de paradigma en el concepte d'arxiu i en el seu ús.

Segons el *Dictionary of Archival Terminology*,⁷ un arxiu és un conjunt de documents, de qualsevol data, forma o suport material, produïts o rebuts per tota persona física o moral, en l'exercici de la seva activitat, conservats pel seu productor o els seus successors per a les seves necessitats. És a dir, un conjunt d'obra acabada i classificada que es conserva i es preserva en el seu estat original: un punt final. Què passa si en comptes d'un punt final ho mirem patafísicament, des d'un altre punt de vista? Si aquest punt final és en realitat un punt de partida, un embrió, un origen? Una obra en potència?

6. «Au seuil de la 'Pataphysique'», *Evergreen Review*, 13. Nova York: Grove Press, 1960.

7. Walne, Peter (ed.). *Dictionary of Archival Terminology*. París: K. G. Saur, 1988 (ICA Handbooks Series, 7).

Amb aquesta premissa, l'arxiu esdevé un magatzem, com a lloc o espai físic per disposar-hi béns i tenir-ne cura, on es dispositen les primeres matèries, productes semiacabats o acabats, a l'espera de transferir-los a la següent baula de la cadena de subministrament. Aquest canvi de paradigma, que és sens dubte agosarat, ens porta a veure un arxiu com un magatzem d'obra potencial: una extensió del magatzem que tenim al taller, ple d'objectes i materials classificats, però que no són res en si mateixos, sinó obra futura en potència. Un conjunt d'objectes (productes semiacabats) que revises periòdicament amb un objectiu o un altre, i que esculls segons la funcionalitat que poden tenir en la nova peça que crearàs, ja sigui com a gènesi, estructura o part funcional. Un magatzem on entres i d'on surts amb total llibertat. Mires, remires i remenes sense la guia d'un professor, un comissari, un conservador, un arxiver o un historiador.

3. Arxius digitals

L'aparició i l'abaratiment de la tecnologia i l'emmagatzematge d'imatges, de so, de dades, etc., en un espai binari (de 0 i 1) que substitueix l'espai de tres dimensions que ocupaven les obres físiques fins fa molt poc, han convertit la pràctica artística de l'apropiacionisme en un hàbit i un costum (i hàbit de consum) per a la societat actual.

Figura 1. Una part del magatzem del taller de cabosanroque (foto: Laia Torrents).



Les tècniques del *found footage* (per a les imatges) i el *sample* (per al so) permeten intervenir les obres originals conferint-los propietats de producte semiacabat. L'ús i la intervenció d'imatges (per crear noves imatges, nous relats, noves formes d'expressió, etc.) i del so (per crear noves obres musicals o sonores, o també en altres formes d'expressió) s'empren vertiginosament en el dia a dia més quotidià. Nosaltres ens preguntem: dona això una nova vida a l'obra original, a la que es troba a l'arxiu? La contemporitza? La rellegeix? L'aproxima a nous públics? La resposta és categòrica: sí.

4. Guia educativa

Partim de la base que a *No em va fer Joan Brossa* hi ha parts de l'arxiu Joan Brossa que hi són fragmentàriament, utilitzades d'una forma poc usual, rellegides, reutilitzades, reapropiades per cabosanroque de manera que deixen de ser Joan Brossa i passen a ser cabosanroque. Amb aquesta premissa hem creat una guia educativa destinada a potenciar la imaginació i el fet creatiu entre els infants i els joves.

Partint de l'exemple de l'ús quotidià de molts arxius digitals i a partir de la nostra pròpia experiència amb l'arxiu Brossa ubicat al MACBA, hem generat una guia educativa amb l'objectiu de poder acostar el món poètic de Joan Brossa a nous públics d'una forma lúdica. De la mateixa manera que cabosanroque hem fet una interpretació plàstica i sonora que té com a resultat l'obra *No em va fer Joan Brossa*, hem volgut facilitar eines i recursos perquè es puguin explorar les obres per camins diferents dels acadèmics.

La guia educativa consta de tres propostes adaptables als usuaris per edat, focus d'interès, temps de dedicació o altres variables. Es complementa amb dues aplicacions gratuïtes per a iPad⁸ que es poden utilitzar individualment a casa, o també col·lectivament a classe. Es tracta de dues aplicacions que permeten crear paisatges plàstics o sons a partir de l'obra *No em va fer Joan Brossa*, ja sigui recreant-la o creant obres noves.

Els sons que se senten i es veuen en la instal·lació es presenten aïllats perquè l'usuari pugui, sobre una línia temporal, crear nous paisatges sonors, i el resultat es pot descarregar o bé penjar en un arxiu de YouTube per compartir l'obra amb la d'altres usuaris. D'una manera semblant funciona l'aplicació per fer paisatges plàstics: el paisatge físic de la instal·lació s'ofereix fragmentat i sobre diversos fons-horitzons, i es convida a crear-ne de nous. Els treballs resultants d'aquestes experiències es poden descarregar i compartir amb altres usuaris per obrir-los a noves recreacions.

8. Enllaç de descàrrega per a l'aplicació per a iPad per crear paisatges sonors: <https://itunes.apple.com/us/app/no-em-va-fer-joan-brossa-so/id1453375395?ls=1&mt=8>. Enllaç de descàrrega per a l'aplicació per a iPad per crear paisatges plàstics: <https://itunes.apple.com/us/app/no-em-va-fer-joan-brossa-img/id1453375501?ls=1&mt=8>.

Amb aquestes aplicacions ens interessava posar èmfasi en la socialització de l'acte creatiu, en el fet que el valor de l'obra està en la possibilitat que algú pugui crear una altra obra al darrere. Donar eines interpretatives per a l'obra però que al mateix temps impliquin la mateixa acció, és a dir, volem respostes obertes i creatives que alimentin i retroalimentin el gest poètic. Crear un magatzem i recursos perquè *No em va fer Joan Brossa* no quedi petrificada, invariable en el temps, sinó que també esdevingui gènesi, estructura o part d'una nova obra.

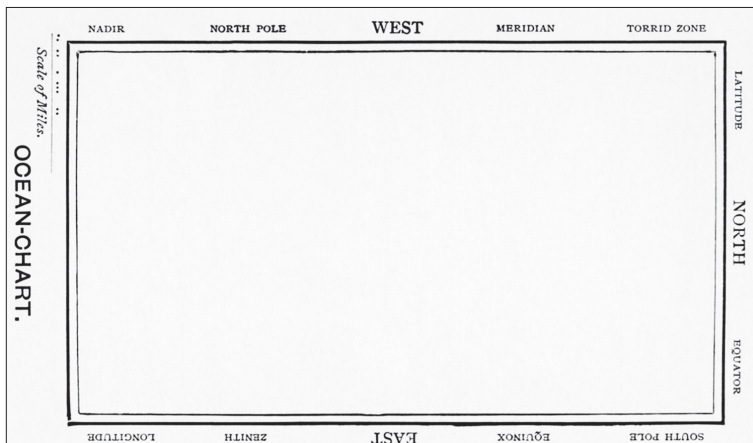
Els entra-i-surts de l'arxiu

NÚRIA SOLÉ BARDALET
Fundació Antoni Tàpies

Notes sobre el que busco

Si intento definir què vull fer en aquest article, la primera idea que em ve al cap és que el mateix text sigui un reflex d'allò que vull explicar. Que la construcció textual sigui la petjada de les idees que he anat acumulant durant els anys que he treballat en un arxiu. Com que l'encàrrec ve del seminari «Arxius de poesia experimental», m'agradaria que fos versàtil i juganer, voldria que fos un palimpsest de les meves idees, de les idees dels altres, del món que m'envolta i de la ficció. No m'és fàcil parlar de la meva feina de manera poètica; tot i així, intentaré fer una narració que defineixi la meva professió com un viatge d'aventures i de descobriments, i l'arxiu com un espai oceànic per explorar i navegar.

Figura 1. Ocean_Chart-1. El mapa de Bellman. Il·lustració de Henry Holiday per a l'edició de 1876 del llibre *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll.



Dels usos del mot *arxiu*

En la majoria de llengües europees, la paraula *arxiu* és un mot polisèmic que es refereix a un conjunt de documents produïts per una persona o una institució en l'exercici de les seves funcions, a l'edifici o estança que custodia els fons documentals i a la institució que la preserva i li dona un tractament arxivístic. Per acabar d'embolicar la troca, en la majoria de llengües, el català entre elles, i per raons òbvies d'analogia, la paraula *arxiu* significa també l'agrupament de fitxers informàtics i les seves metadades. Com a síntesi de totes les accepcions podríem dir, doncs, que un arxiu és un magatzem o dipòsit (immoble) on es conserven, s'organitzen i es difonen testimonis escrits, gràfics i audiovisuals (conjunt documental) en diferents suports (físics o informàtics) produïts per una persona o una institució pública o privada per aconseguir la seva missió.

Al món occidental, l'arxiu ha estat sempre relacionat amb la paraula i l'escriptura, i des d'aquest punt de vista la memòria que preserva un arxiu té a veure amb els documents. Documents amb valor històric i/o probatori d'una activitat humana. Registres de documents inèdits i únics que s'han generat de manera natural i necessàriament com a producte d'una activitat legal, comercial, administrativa o social regular d'un individu o d'una organització. La finalitat de l'arxiu és, doncs, organitzar i garantir l'accés i l'ús exhaustiu dels documents que preserva com a recurs bàsic d'informació d'una societat oberta i plural. L'arxiu, entès així, és un dels espais que garanteixen el nostre dret a saber i permeten l'exercici del nostre dret a recordar.

L'immoble o l'espai tridimensional

L'arxiu, al principi, no és res. És un espai buit, un espai per recórrer, una extensió definida pel que hi ha al voltant, el que hi ha dintre i a l'exterior. És un espai que es defineix pels objectes que conté: papers, pel·lícules, objectes, registres, fitxers informàtics, etc. Hi ha arxius administratius, judicials, històrics, científics, religiosos, d'artistes, militars, cinematogràfics, fotogràfics, etc. També hi ha arxius de poesia experimental. Els arxius estan habitats per documents de diversa natura dins d'unes parets que delimiten un espai que és frontera, frontera entre el que hi ha dins i el que hi ha fora. Els arxius són llocs, sols o acompanyats, que tenen unes normes específiques on la salvaguarda del patrimoni ha de conviure amb la difusió. L'arxiu és un lloc tancat i obert. És un lloc on l'ordre convida al desordre i a l'experimentació. És un món tancat que permet la interpretació del món i la creació de nous mons. Tot depèn dels ulls que s'hi acosten i de la mirada que recorre l'espai.

A l'arxiu hi ha lleixes, arxivadors, plànols, capses de pH neutre, camises, aspiradors, taules, cadires, termòmetres, deshumidificadors, neveres i moltes altres coses. És un espai habitat per artefactes destinats a fer de l'arxiu un lloc d'ordre, de classificació, de llistes i d'inventaris, i de jerarquies.

Més enllà de l'immoble hi ha l'espai sideral

Més enllà de l'immoble hi ha el ciberespai. Les constel·lacions de documents penjats a la xarxa. El contingut de l'edifici es replica en el món virtual. Els papers, les pel·lícules, les fotografies, els plànols, les cartes, les factures, els contractes, es converteixen en fitxers. Canvien la seva forma, però no la seva essència. La identitat es manté i viuen més enllà dels seus dominis. Els documents es digitalitzen, però cal avaluar-ne l'eficàcia. És necessari colonitzar el ciberespai? Té sentit que Internet sigui una rèplica exacta del món *real*? No cal duplicar-ho tot. Cal entrar en la lògica de l'ecologia i entendre que el món físic i el ciberespai tenen lògiques d'habitabilitat diferents. Cal enviar al ciberespai les dades, les descripcions, els catàlegs i els inventaris. Posar a la seva disposició tots els instruments de descripció i a partir d'aquí avaluar què cal duplicar i què no. De fet, el que és interessant de projectar-nos en l'espai és convertir allò material en eteri, fer perdre la corporeïtat als objectes. Les parets de l'arxiu cauen i estem en contacte amb altres arxius, amb altres documents, amb altres col·leccions. Ens contaminen. Ens posem en contacte amb l'univers. I des del ciberespai fem preguntes al món buscant noves respostes.

Els documents

Els arxius estan plens de coses endreçades i coses per endreçar. Un full de sala, un rebut, un bitllet de tren, un informe de condició, cartes d'una correspondència, una nòmina, fotografies, retalls de premsa, una partida de naixement, plànols i maquetes, enregistraments de conferències i d'entrevistes, un llibre de registre, la llista de la compra, un testament, instruccions, factures, informes d'intervenció, pel·lícules, una obra d'art, etc. Hi ha documents inèdits i documents que són l'*avant la lettre* de documents editats. Hi ha fonts. Documents originals. Registres d'activitat humana en tots els seus formats. I el conjunt, l'ordre, la classificació d'aquest material defineix l'espai que ocupa.

Un document és una informació enregistrada en un suport determinat que serveix de base, de prova o de suport d'alguna cosa. I a diferència d'altres formes de registre, el seu caràcter és performatiu, és a dir, allò que diu un document ho fa o ho ha fet. De fet, els documents són una representació de l'autoritat, i té tanta importància qui el dicta com qui n'interpreta el significat a posteriori. Res existeix fora del text que socialment escrivim, i en aquest sentit els documents creen capes de realitat. L'arxiu és el poder i la seva representació. És l'arsenal del poder i un instrument de les classes dominants. El secretisme i la marginació de l'arxiu són dues cares de la mateixa moneda, i és des d'aquí des d'on l'hem d'interrogar. Hem de ser suspicços. Incrèduls amb les proves que tenim i crèduls amb les nostres intuïcions, que se situen en els documents absents.

D'arxivar i de colleccionar: arxius, museus i biblioteques

Les colleccions, ja sigui de llibres o d'obres d'art, es poden classificar de diferents maneres: per ordre alfabètic, per any, per autor, per països, per format, per gènere, per període històric, per llengua, per color i per moltes altres coses. També es poden classificar tenint en compte un o més paràmetres dels esmentats anteriorment. Sigui com sigui, la classificació d'una biblioteca o una col·lecció de museu és arbitrària. L'ordre no té a veure amb l'objecte colleccionat, sinó amb el criteri i la finalitat intel·lectual del colleccionista. Té la mateixa lògica que l'ordre alfabètic; és a dir, cap. No hi ha cap resposta satisfactòria a la pregunta per què primer va la A i després va la B. L'ordre alfabètic és convencional, arbitrari, inexpressiu, neutre i, per això, tan efectiu. És un consens universal.

Hi ha colleccions de museu d'art contemporani, n'hi ha que fan referència a un artista, a un gènere artístic o a un grup, per exemple. En això, el museu i la biblioteca s'assemblen. L'arxiu no. La lògica de l'arxiu és la del document que tenim al davant i la de la institució i/o persona productora. El punt de vista es desplaça. La representació emana del mateix objecte d'estudi, és a dir, del fons documental.

Breus notes sobre l'art de classificar

Els documents que constitueixen un arxiu s'endrecen de manera diferent que els documents que formen part d'una col·lecció. Normalment i per motius de preservació, s'endrecen per formats, mentre que la seva classificació té a veure amb la funció que compleix el document dintre del seu context de creació i producció. Els arxivers, abans de classificar, moltes vegades fan llistes. Compten, descriuen sumàriament. Inventarien el material per tenir-ne constància i per fer-ne una primera aproximació intel·lectual. L'arxiver ha d'entendre un fons documental com una cosa orgànica, ha d'entendre el valor performatiu que tenen els documents i, per tant, ha de desxifrar què fan i quines ordres executen. A partir d'aquí es genera el quadre de classificació, que ha de ser la representació del funcionament del fons documental de la persona o institució que l'ha realitzat. Ens ha de permetre descriure el fons en el seu conjunt i establir les relacions contingents que hi ha entre els documents. Ha de fer referència sempre a l'activitat que desenvolupa i ha de dir sempre l'autoria o la provenença.

Un arxiu que no s'endrecja es desendrecja. Ara bé, l'arxiu és també la utopia de l'ordre.

Aprendre l'arxiu

Les línies que segueixen seran notes desendregades que contravenen la lògica de l'arxiu. Seran una acumulació d'idees i notes més intuïtiva que no pas organitzada. Un cop descrit el marc general, només em falta intentar respondre algunes preguntes: què podem fer un cop som dins l'arxiu? Com podem transmetre la passió de l'arxiu? Podem educar a partir de l'arxiu?

Conservem i classifiquem perquè tenim por de perdre les nostres petjades. Però arxivar és un acte conservador i l'arxiu, una invitació a la revolta. Entrar-hi amb un objectiu o passejar-s'hi com un *flâneur* són dues maneres d'aproximar-s'hi: la del detectiu o la de l'aventurer. Les dues són vàlides i les dues es poden aprendre.

Nota 1. Explicar què és la història i com es fa. Convidar a fer recerca i a entendre què són les fonts. Fonts primàries i fonts secundàries. Acompanyar en la construcció del coneixement. La història és la mirada crítica sobre la memòria. És la construcció d'un relat. Ensenyar a llegir els documents. Destriar on posem els accents i aconseguir que l'aprenentatge sigui significatiu i col·lectiu. El professor aprèn, l'alumne aprèn, l'arxiver aprèn. Treballar el museu des de l'arxiu. Treballar les obres d'art des de l'arxiu. Obrir perspectives. Fer entendre que una obra d'art és també un document. Context. I a partir d'aquí escrivim la història, fem exposicions, articles de premsa, repensem els museus. La recerca científica. L'ull clínic. La mirada de l'historiador. L'arxiu com a despertador de l'emoció de l'intel·lecte. (Vegeu el «Cas pràctic 1. La cartella expandida».)

Nota 2. Un creu que quan ha trobat els documents que busca, vol dir que ha descobert alguna cosa. Que ha posat llum a algun aspecte sobre allò que li interessava. Però no: quan succeeix la troballa, el que sabem és que hem trobat una cosa que era allí, un paper que hem de seguir interrogant, una prova que ens ha de permetre seguir parlant i escriure la història o una història. (Vegeu el «Cas pràctic 2. El document solitari».)

Nota 3. L'arxiu és també una metodologia. És una manera d'entendre el món i de fixar-lo. Una manera d'endregar. Una manera de trobar. Per què no ensenyem la metodologia? Per què pensem que el document és més important que els sistemes de classificació? Els instruments descriptius, la tècnica, també són coneixement. El 1384 Pere el Cerimoniós va crear a la Corona d'Aragó una de les normes arxivístiques més antigues del món. La importància dels instruments de classificació és cabdal per entendre com s'estructura i s'organitza el poder. Controlar la informació és poder, per això és necessari l'ordre.

Podem pensar l'arxiu? L'arxiu el podem pensar perquè l'habitam.

Nota 4. La imaginació és una facultat cognitiva. La memòria és la facultat constructiva per la qual la ment recorda el passat a través de la imaginació. Podem fer poesia amb els arxius? Podem utilitzar la documentació com un recurs creatiu? Pot ser l'arxiu una font d'inspiració? L'arxiu, tornant a la idea d'espai, és com una cova. És el lloc on podem explorar i cavar, buscar els minerals que ens

permeten construir un relat poètic. És matèria primera per treballar. Per esculpir. Per pintar. Per garbellar. És el que hi ha i el que no hi ha. Les absències que habiten l'arxiu poden ser els silencis d'una partitura. Els documents ja no són història, sinó font d'inspiració. Fer, compondre, generar una cosa que abans no existia. Recórrer l'arxiu a l'atzar. Passejar i trobar i deixar-se enredar. Els documents poden configurar espais sonors, espais literaris, espais històrics i espais científics. Són com l'*Odissea* de l'espai. (Vegeu el «Cas pràctic 3. Imaginar un museu».)

Nota 5. No voldria acabar aquest collage d'idees sense convidar a repensar l'arxiu com un instrument de futur. Deixo que ho expliqui Boris Groys, jo no ho sabia fer millor i afegeix un registre més a aquest meu palimpsest:

Archives are often interpreted as a means to conserve the past—to present the past in the present. But at the same time, archives are machines for transporting the present into the future. Artists always do their work not only for their own time but also for art archives—for the future in which the artist's work remains present. This produces a difference between politics and art. Artists and politicians share the common «here and now» of public space, and they both want to shape the future. That is what unites art and politics. But politics and art shape the future in different ways. Politics understands the future as a result of actions that take place here and now. Political action has to be efficacious, to produce results, to transform social life. In other words, political practice shapes the future—but it disappears in and through this future, it becomes totally absorbed by its own results and consequences. The goal of politics is to become obsolete—and to give way to the politics of the future. (Boris Groys, *Art Workers: Between Utopia and the Archive. E-flux. Journal #45*, 2013)

Per acabar aquest text és imprescindible citar les fonts i les persones que m'han inspirat i ajudat en la seva redacció. Primer de tot, agraeixo a Georges Perec els seus llibres *Espèces d'espaces* (París: Galilée, 2000), *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012) i *Penser/Classer* (París: Éditions du Seuil, 2015). També agraeixo a James Joyce cap llibre en concret i la seva idea de text com a acumulació de sediments. A Joan Brossa, el títol, manllevat del seu llibre de poemes *Els entra-i-surts del poeta* (Alta Fulla: Barcelona, 1986). A Maria Sellarès, que hagi tingut la bondat de llegir el text i fer-me suggeriments. I vull donar les gràcies a totes les persones amb qui he treballat en l'àmbit de l'educació. Gràcies a elles he estat capaç de construir projectes educatius al voltant de l'arxiu.

Tots els casos pràctics d'educació vinculada amb l'arxiu els he treballat a la Fundació Antoni Tàpies en el marc del projecte «Prototips en codi obert». Els meus companys d'aventura en aquest projecte van ser Oriol Fontdevila, comissari del projecte, Linda Valdés, coordinadora del projecte, i Rosa Eva Campo i Maria Sellarès, responsables d'educació del projecte.

Cas pràctic 1. La cartella expandida

Exercici de revisió crítica de la informació que conté la cartella que acompanya una obra d'art. Destinat a alumnes de segon cicle de primària i de secundària.

Objectius generals:

1. Analitzar quin tipus d'informació conté una cartella en un museu.
2. Posar en discussió si aquesta descripció formal de l'obra d'art és la més rellevant i la que millor ens informa sobre l'obra.
3. Què volem saber sobre una obra d'art? A partir d'aquesta premissa, enriquir la informació de la cartella a partir de la documentació que genera l'existència d'una obra d'art (fitxa de catalogació, fotografia oficial, informes de condició que descriuen l'estat de conservació de l'obra, assegurances de viatges i fulls de préstec, etc.).
4. A partir d'aquest exercici, explicar i reflexionar sobre quins són els agents que legitimen i donen valor a l'obra d'art i per què. Reflexionar i pensar quin paper tenen els documents a l'hora de donar estatus i valor a l'obra d'art.
5. Convidar els alumnes a llegir l'obra d'art més enllà del seu valor simbòlic. L'obra d'art com a document del seu temps.



Cas pràctic 2. El document solitari

Exercici de contextualització documental i de construcció de relat històric. Destinat a alumnes de primària, secundària i d'universitat.

Objectius generals:

1. Aprendre a contextualitzar un document per tal d'entendre el conjunt de factors socioculturals que l'han produït.
2. Familiaritzar-se amb les tècniques, els mètodes i els procediments de la recerca històrica. El valor de les fonts primàries.
3. El document com a font primària de coneixement. On podem trobar els documents i per què els hem d'interpretar. El valor testimonial.

Material:

S'ha de fer una selecció de documents. Un bon punt de partida és que aquests pertanyin a un arxiu ja catalogat.

Cas pràctic 3. Exploradors del temps

Recerca sobre el pas del temps en un barri o en una escola i construcció d'un arxiu amb els materials originats durant la recerca. Destinat a alumnes de primària, secundària i d'universitat.

Objectius generals:

1. Conèixer la història del barri o de l'escola. Ha de ser un element de proximitat. A partir d'aquí, recollir fonts i generar-ne de noves (entrevistes, fotografies, dibuixos, memòria oral, arxius). Documentar el present per posar-lo en relació amb el passat.
2. Organitzar conjuntament el material elaborat buscant una estructura.
3. Generar elements i dispositius que presentin la recerca i permetin compartir-la amb la comunitat de l'entorn sobre el qual s'ha treballat.



Cas pràctic 4. Imagina un museu

Exercici per definir què és un museu i discutir sobre com voldríem que fos. Destinat a alumnes de primària.

Objectius generals:

1. Convidar els infants a explicar què entenen ells quan senten la paraula *museu* i contrastar el seu punt de vista amb la definició oficial de museu (es pot partir de la definició de l'ICOM).
2. A partir d'aquí, iniciar un exercici d'imaginació col·lectiva i crear el museu imaginari dels infants.
3. Aconseguir que els infants coneguin el museu a partir d'una aproximació crítica tot establint un diàleg amb un museu proper (geogràficament o per continguts).

Crèdits de les fotografies:

Projecte «Prototips en codi obert».

© Fundació Antoni Tàpies, 2019

Resum del debat

«Arxius, educació i creació»

JÚLIA FERRER
Universitat Oberta de Catalunya

Amb les intervencions de Jordi Calvet (ICE de la Universitat de Barcelona) i Pilar Reverté (Arxiu Nacional de Catalunya i Departament d'Ensenyament), tots dos membres del grup de recerca Didàctica i Arxius, Jordi J. Clavero (departament educatiu de la Fundació Joan Miró), Laia Torrents (grup cabosanroque), Núria Solé (Fundació Antoni Tàpies), Glòria Bordons (grup Poció, UB) i Eva Figueras (grup Poció, UB). Moderadora: Margarida Prats (grup Poció, UB).

A les ponències de la taula rodona «Arxius, educació i creació» s'ha reivindicat l'aprofitament educatiu dels arxius, la seva obertura a la ciutadania, la necessitat de coordinació entre educadors i arxiviers i la importància de l'emoció que hi pot haver en el contacte amb el document (Jordi Calvet). També s'ha parlat de l'aspecte poc objectiu de l'arxiu, pel fet que el material és fruit de fets fortuïts o d'una voluntat determinada de conservar o no, i pel fet que també el seu ús serà fruit d'una mirada determinada. Per això cal treballar des dels paradigmes de l'educació competencial, el constructivisme i la pedagogia activa, que van més enllà de l'observació per derivar gairebé en la creació; en tot cas, cal treballar en el paper actiu del fet d'observar per entendre, per fer-se preguntes i discutir. S'ha posat també de manifest el paper de visibilització del procés creatiu que permeten sovint els documents d'arxiu (Jordi J. Clavero) i l'aplicació dels mètodes de recerca a l'aula (Pilar Reverté). Amb la intervenció de Laia Torrents, aquesta visió ha fet un pas més enllà, ja que ha presentat la seva experiència d'ús d'un arxiu, en aquest cas el de Joan Brossa, com un magatzem d'obra potencial, com una font per provocar noves creacions.

En el debat, els assistents comparteixen la visió sobre l'aprofitament educatiu dels arxius i els museus, i es posa sobretot l'accent en la part afectiva d'aquestes experiències. Així, en la primera intervenció, Margarida Prats recull el concepte d'emoció que ha estat evocat i comenta que de vegades s'ha fet un ús una mica pervers de la paraula, però que realment és un mot clau en la construcció del coneixement i de les persones. Remarca que al llarg de la taula rodona s'ha vinculat molt aquesta emoció amb els materials que es preparen, amb les mirades diferents i amb una obertura de la ment en fer les activitats. Però es pregunta sobre la formació del mediador per poder transferir aquesta emoció i reivindica la necessitat que qui acompanya en l'observació l'hagi viscuda i tingui entusiasme, a més de mostrar un respecte pel temps que necessitem per percebre i observar les coses, per així obtenir molt més en els visitants. Finalment, pre-

gunta als ponents si s'han plantejat com s'ha de traspasar aquesta manera de fer a aquell mestre que acompanya l'estudiant, des de dins de l'arxiu o del museu o bé com a artista.

Per a Laia Torrents, el problema va més enllà de la necessitat d'una determinada actitud per part de l'educador, ja que des de la seva experiència, especialment en *workshops* que han fet per a nens molt petits, nota una tendència a una visió sempre des del punt de vista de l'educador, i afirma que sovint ens preguntem molt poc què volen els alumnes.

En canvi, Jordi J. Clavero reprèn la idea de Margarida Prats i s'hi mostra d'acord, en el sentit que el mediador és fonamental i que, sense entusiasme, una activitat fantàstica és un fracàs. Ho relaciona amb la importància excessiva, fins i tot insultant, que es dona de vegades a la possessió de l'objecte: que l'objecte sigui teu. En aquest mateix sentit, no està d'acord amb qui diu que obrir un museu és banalitzar l'obra perquè aquesta connexió de possessió mai no podrà existir. Per a ell, en els arxius hi ha la matèria. Quan parlem d'alguna obra d'art, el que ens costa realment és poder-la mirar. No podem mirar realment la *Gioconda* perquè hi ha massa capes de mirades que se'ns interposen, l'única manera és reinterpretar, manipular, veure les seves entranyes per arribar a les pròpies conclusions. Clavero afirma que els adults portem incorporat un bagatge, però aquesta arrogància es trenca quan arribem a l'arxiu i comencem a remenar des de la humilitat. Creu que als nens se'ls ha d'acompanyar, se'ls ha de fer descobrir, i la passió del mediador és clau.

Pilar Reverté hi està d'acord, però matisa el paper de l'educador i posa l'accent en l'emoció que aporta ja simplement el camí de la interpretació d'una obra. Per il·lustrar-ho, explica que des del servei educatiu també busquen preparar activitats que es puguin fer servir a l'aula i funcionin soles, sense la necessitat real d'un mediador. I el que funciona és repetir els processos que ens han portat a emocionar-nos. Posa èmfasi en el procés que et porta des de la pregunta «això que és?» fins a la interpretació d'aquella peça, i això és el que fan servir per planificar una activitat que porti l'alumne a reproduir aquest camí. Posa en relleu que el que es busca no és pas donar la síntesi construïda des del servei educatiu, perquè el que val és l'emoció que et produeix respondre aquestes preguntes, fer el camí de la interpretació. Per tant, l'emoció no ha de dependre tant de qui porta l'activitat, sinó dels materials, del plantejament i de la metodologia.

Quan sembla que s'està creant una dicotomia entre educador i servei educatiu, Jordi Calvet insisteix en la importància del partenariat, del binomi professional (arxiver o creador) / educador. Li sembla que estar passiu davant d'una obra, com ho estan els oients d'una conferència, és una via d'aprenentatge, però no és la via d'aprenentatge. I, per tant, l'ideal seria que els alumnes rebessin l'encàrrec que cabosanroque va rebre i que l'educador s'hi posés també, a aprendre, perquè és amb aquest binomi, actuant, que s'aprendrà. Explica que cal desaprendre el rol de professor, que cal tenir aquesta emoció i haver fet el procés d'aprenentatge, abans de portar l'alumnat a l'arxiu.

Margarida Prats fa una síntesi dels temes que s'acaben de tractar i diu que el tema de l'emoció es pot lligar amb el del coneixement, amb el d'apropar-te a les fonts, viure aquest contacte i després generar uns materials que no duguin només a un camí concret, sinó que permetin refer l'experiència als altres.

En aquest punt, Glòria Bordons remarca que s'estan tocant els aspectes més importants. Afirmar que és claríssim que l'educador, el mediador, ha d'entrar en els mateixos processos i que, en general, en una institució que tingui un arxiu és té molt clar el valor del que hi ha i l'entusiasme que s'hi ha de posar. Però quan les institucions ofereixen visites i activitats, a vegades dol veure que hi envien els nens sense que hi hagi hagut una guia prèvia per part del docent, sense la implicació del qual l'activitat no funciona. Tothom té el seu paper actiu. I, efectivament, no hi ha millor manera de donar a conèixer un artista que entrar-hi a fons i esmicolar-lo si cal.

En aquest mateix sentit intervé Eva Figueras, que reivindica la necessitat de més col·laboració entre el món docent i el món creatiu de l'art. Ho explica, en part, pel fet que sovint el primer que vol un docent és la fórmula. Una fórmula feta i fàcilment aplicable a l'aula sense haver-hi de donar tres voltes. Però d'aquesta manera ja no es té l'emoció creativa. Pensa que tots els docents en el fons haurien de tenir una actitud de creativitat, d'improvisació. Per a ella, l'activitat no ha de ser fer una visita per alliberar-se de feina durant un matí, sinó que és aquesta actitud d'artista la que fa el bon professor. Artistes i professorat haurien de treballar freqüentment.

Laia Torrents matisa aquest punt de vista dient que de vegades va bé que el professor vingui fent de professor i que hi hagi algú altre que guiï l'activitat als museus, perquè sovint funcionen els contraris. Posa l'exemple que si a una criatura li vols fer posar els pantalons pel cap, no podrà ocupar-se'n el pare, que és qui ha d'ensenyar a la criatura com es posen els pantalons bé. Insisteix que és difícil que el professor d'història de l'art et pugui provocar el que et pot provocar un educador d'un arxiu o una fundació.

Jordi J. Clavero, per altra banda, demana una actuació poc directiva quan diu que tothom té dret a fer la visita com vulgui, que no hem de controlar com es fa. Per a ell, cada centre, cada docent, és una realitat diferent. Però també veu que tenen més sentit les visites no com una excursió, sinó com un procés que ha de començar a l'escola i amb la família. Ho explica pel fet que cal començar la visita en la zona de confort, i el museu no ho és, és un lloc hostil on no pots tocar ni córrer. Exemplifica diverses maneres de fer de la visita un procés, com ara projectes petits amb l'escola de barri o el projecte «Creadors en residència», on l'institut rep la visita d'un artista durant tot el curs cada setmana i acaben produint una obra. A la Fundació Miró hi ha el projecte «Gravitacions», per a batxillerat artístic, en el qual, durant les visites d'exposicions, l'alumnat té contacte amb els artistes i amb els comissaris i treballen a partir de l'arxiu dels artistes, amb imatges del material que aquests han fet servir per a una obra.

Dins aquesta reflexió sobre el paper que hauria de representar cadascun dels elements que intervenen en aquest procés, Pilar Reverté afirma que també les ins-

titucions, tot i que redacten les propostes com si fossin per a l'alumne, s'adrecen realment al professorat. Remarca que han de buscar les estratègies perquè puguin conviure la necessitat de l'arxiu de preservar i la d'obrir-se per educar. També fa un apunt sobre el paper de la creativitat i afirma que l'escola reflecteix el que és la societat i que la societat no educa per a la creativitat ni, realment, per a l'esperit crític. Acaba dient que hem de treballar per a això, però un professor per ser excel·lent no només necessita la part artística, sinó també l'emocional, la racional, eines, tecnologia, etc. No podem demanar al professor el que no demanem a la societat.

Núria Solé, de la Fundació Tàpies, insisteix en la necessitat de coordinació entre els diferents agents apuntada en la intervenció anterior i ho exemplifica amb l'arxiu de la Fundació Antoni Tàpies, on s'ha observat que les experiències més significatives han tingut lloc quan diferents departaments han treballat junts. Esmenta el projecte «Prototips amb codi obert», en què es feia veure l'arxiu com a magatzem amb coses dipositades que poden ser significatives, i també el projecte «Experimentem amb l'art», que feia servir l'arxiu d'exposicions, cosa encara més difícil que fer servir un arxiu d'artista. Reprèn aquí la importància de tenir en compte el punt de vista de l'aprenent, que apuntava Laia Torrents al principi, ja que planteja que en aquest projecte van treballar no des del que jo vull ensenyar, sinó des del que ells volen aprendre. Així, van proposar als participants que triessin què volien fer, i van decidir fer un museu. D'aquesta manera, el coneixement es fa significatiu per a totes les parts, però lamenta que, com que és carregós, això només es pugui fer puntualment. Finalment, reivindica que la visita tradicional també funciona, que totes les experiències sumen i que, per exemple, si a un nen no li pots explicar el contingut de l'arxiu, sí que li'n pots explicar la metodologia, perquè ells arxiven continuament i més ara, amb els ordinadors. En resum, el que cal és buscar el potencial educatiu i creatiu que surt del material que tu tens.

En aquesta mateixa línia, Laia Torrents evoca l'experiència d'explotar la prosa escènica de Brossa treballant amb discapacitats psíquiques. Explica que els van portar als seus estudis de gravació i volien manipular després sonorament les seves diccions, però no va caldre. Perquè tota la poesia ja era a les seves diccions extremes. Explica també que quan els van fer venir per veure la peça resultant, una part de la qual eren diferents altaveus que generaven les veus, cadascú dels que hi havia intervingut es va buscar a ell, la seva veu, i es va passar tota la peça escoltant davant el seu altaveu. Això va fer veure que allò que els importava era sentir-se a ells mateixos. Van fer el seu paisatge sonor, cosa que casava perfectament amb la intenció del projecte, que havia estat precisament jugar amb el so de la paraula, i no amb el significat, cosa que a vegades és difícil en Brossa.

Les dues últimes intervencions tracten del tema del tipus d'aprenentatge. Per a Núria Solé és important vincular el contingut amb la metodologia. La gràcia de Brossa o de Miró és que dins aquests artistes també hi ha una metodologia, i si es combinen les dues coses i pots aprendre sobre Miró i la seva metodologia, és un èxit.

Jordi J. Clavero afegeix que no cal impartir grans continguts i que un museu o arxiu hauria de permetre tot un ventall d'opcions de visita. Si una persona vol marxar del museu havent après coses que no sabia, és respectable; però en el cas dels centres escolars, les maneres d'aprendre són molt diverses: explicant, tocant, utilitzant un procediment que feia servir l'artista; són coses que queden. Lligant amb l'experiència evocada per Laia Torrents amb el grup de discapacitats psíquiques, Clavero també remarca que a vegades qui ha dissenyat l'activitat s'espera una cosa i resulta que als participants els n'impacta una altra. Per tant, ja està bé, ja que aquesta experiència és la que recordaran.

ARXIUS, VISIBILITZACIÓ I CREACIÓ

La collecció de la Fundació Luigi Bonotto

PATRIZIO PETERLINI
Director de la Fondazione Bonotto

En la meua intervenció miraré de respondre a algunes de les qüestions proposades per l'organització en el seu text de presentació d'aquest seminari. En particular, com s'ha creat l'arxiu i com aquest pot generar o estimular el procés creatiu.

La collecció de Luigi Bonotto neix de la seva relació directa amb els artistes. Durant més de quaranta anys ha format un fons que recull moltíssims testimonis, entre obres, documents d'àudio i de vídeo, manifestos, llibres, revistes i edicions d'artistes fluxus i de les «recerques verbovisuals» desenvolupades a partir de finals dels anys cinquanta. L'amistat mantinguda durant anys amb gairebé tots els artistes de la collecció ha permès a Luigi Bonotto convertir-se en el dipositari de confiança de molts materials provinents directament dels arxius personals, com els esbossos de llibres i catàlegs realitzats o no, els fullets d'exposicions, les invitacions, els manifestos i tot el material «il·legítim» i difícilment localitzable que converteix la collecció Bonotto en una font inesgotable de sorpreses. La collecció, per tant, no tan sols conserva les obres dels artistes, sinó que custodia documents importants que són útils per a la reconstrucció de la història d'aquests moviments, plena de connexions, intercanvis, influències, polèmiques i lluites internes. En alguns casos, aquest material conté anotacions dels mateixos artistes o és acompanyat d'unes paraules de comentari crític i històric.

Tota la collecció està completament catalogada i digitalitzada i és accessible per tothom des del web de la Fundació. La digitalització dels més de setze mil documents (de vuitanta artistes fluxus i de cent vint poetes experimentals) ha requerit al voltant de quinze anys de treball i exigeix una feina constant d'actualització i manteniment. Una feina enorme, per tant, però que ha donat i continua donant enormes satisfaccions. La collecció és coneguda i consultada per nombrosos investigadors d'arreu del món, i les peticions de préstec i de consulta són contínues. Pràcticament —i això ho dic amb un cert orgull—, la Fondazione Bonotto s'ha convertit en un centre de referència internacional per a totes les persones que treballen sobre fluxus i la poesia experimental.

Pel fet de no posar-se com a objectiu una simple catalogació, sinó també esdevenir un lloc viu i productiu a disposició de les activitats de recerca i d'estudi, la Fondazione Bonotto ha creat efectivament un model de referència pel que fa a la possible posada en valor d'un patrimoni documental. Això respon, en part, a la qüestió de fons que preocupa a totes les persones que treballen en arxius: com fer-los atractius. I concretament, com atraure les generacions més joves.

Segons la nostra experiència, l'ús dels nous sistemes de comunicació ha estat fonamental. A banda del web, utilitzem de manera sistemàtica Facebook i Instagram per oferir informacions senzilles i accessibles. També hem desenvolupat una visita virtual als espais Bonotto, uns espais únics perquè integren una realitat industrial activa i una col·lecció d'art. Milers de persones, especialment a l'Àsia, han accedit des del nostre web a aquesta visita virtual i això ha fet créixer encara més la nostra visibilitat i, consegüentment, la de l'arxiu.

A més d'aquest treball d'imatge, hem desenvolupat també un pla de col·laboracions amb importants institucions culturals a Itàlia i a Europa en general. Gràcies a aquestes col·laboracions hem dut a terme exposicions, seminaris, convencions i tallers amb artistes joves i comissaris que en cada ocasió han establert un diàleg i han treballat amb el material de la col·lecció. A través d'aquesta activitat hem pogut confirmar la fam de saber que caracteritza les generacions joves.

La possibilitat d'accedir als documents d'una manera directa i d'estudiar-los ha estimulat literalment els joves artistes i comissaris que han visitat la Fundació durant aquests anys. Encara que hagin estudiat prèviament el moviment fluxus o la poesia experimental —cosa especialment inusual, almenys a Itàlia—, el contacte directe amb les obres i els documents ha revitalitzat o incentivat un interès molt més profund que ha resultat extremament productiu.

Us explicaré dues de les nostres experiències.

La primera és el taller portat a terme durant tres anys consecutius amb artistes joves residents a la Fundació Bevilacqua La Masa (FBLM). He comprovat que sovint la primera visita a l'arxiu crea una mena d'atordiment. O millor dit, una autèntica incomoditat. És a dir, una sensació que obstaculitza i impedeix que el pensament flueixi i obstrueix el moviment i l'acció creativa. L'efecte, per tant, és inhibitori, i inevitablement els artistes joves es pregunten què poden fer ells de nou. Però, al mateix temps, i amb la mateixa força o encara amb una de més gran, l'efecte també resulta estimulante. Apatia i excitació. Un oxímoron.

La suma d'aquests efectes es manifesta d'una manera més accentuada en els breus períodes durant els quals els residents FBLM intenten portar a terme la seva recerca. Dic intenten perquè la curiositat acaba vençant. És a dir, d'un interès específic es passa de seguida a una curiositat enciclopèdica i s'acaba més endavant en un desànim universal. Massa coses, massa estímuls. Però les nombroses activitats que han pautat el programa de tallers també els han permès distreure's, pensar en altres coses. Una autèntica sort per als artistes!

Començava així un llarg període càrstic durant el qual els suggeriments treballaven d'amagat. Erosionaven certes, excavaven dubtes, construïen coves meravelloses i finalment emergien. Purificats, transformats, enriquits. Aquests suggeriments, a través de processos de precipitació i d'evaporació, van ser la base d'una exposició, «Fluxbooks», i d'una edició, *Roll Up*. En tots dos casos, el diàleg i el replantejament han estat centrals. I en tots dos casos els resultats han estat sorprenents.

En primer lloc, perquè en els dos casos el component contemporani ha tret la pols i la floridura de l'arxiu. Val a dir que el diàleg amb els artistes contemporanis no tan sols ha estimulat el seu treball concret, sinó que d'alguna manera ha reactivat les poètiques i els missatges expressats pels documents estudiats. De sobte, un document de principis dels anys seixanta ha esdevingut contemporani, hipercontemporani, perquè alguns artistes hi han treballat també després de la trobada oficial de la mostra.

I això ens porta al segon motiu de sorpresa: els artistes joves, reactivant les pràctiques i les poètiques descobertes a l'arxiu, han superat el moment de desànim inicial i l'han transformat en una cosa pròpia. El treball càrstic de les idees ha tingut el seu efecte beneficiós i profitós.

El segon exemple, d'alguna manera semblant al primer, és el taller amb joves comissaris internacionals de la School for Curatorial Studies Venice. També en aquest cas, la trobada amb l'arxiu i els seus documents ha estat sorprenent. Però no hi ha hagut el moment d'incomoditat inicial que hi va haver amb els artistes. El punt de partida dels dos grups segurament és diferent. Si la preocupació dels artistes és ser innovadors i originals, aspectes estretament lligats al procés creatiu, per als comissaris la revaloració dels documents és cabdal.

Cal dir que per als comissaris és més interessant entendre quines estratègies de difusió i presentació dels documents i els treballs conservats en un arxiu s'han adoptat i quines es poden tornar a proposar i a valorar, o fins i tot quines estratègies cal adoptar per aconseguir una renovació radical d'aquestes mateixes dinàmiques. Ara bé, tenint en compte que els documents conservats en la col·lecció Bonotto testimonien una presa de posició molt radical contra el sistema de l'art, les seves institucions i el seu mercat —expressada pels artistes fluxus, en particular, però també per molts poetes—, l'efecte ha estat, des d'un cert punt de vista, còmic.

De fet, tots aquests joves comissaris tenien una formació molt orientada al mercat, pròpia d'aquest moment històric. Són, per tant, fills del seu temps. Trobar-se en un arxiu que conserva essencialment material descartat —*performances* descartades, sí, però també «descartat» en el sentit que parlem d'artistes que en la seva majoria van ser d'alguna manera descartats pel mercat— els ha obligat a posar-se a treballar. La seva formació, com deia, molt condicionada pel mercat i per les tendències contemporànies, ha hagut d'acceptar i fer-se seus uns valors i uns temes totalment contraposats a la tendència i a l'espectacularitat dominants.

En tots dos casos, per tant, el resultat ha anat més enllà de les expectatives i respon indirectament a la pregunta de si el procés creatiu es pot iniciar pel fet de veure els documents catalogats. Crec que sí, i la meua experiència ho confirma. La trobada amb obres o documents amb la seva presència física i original sempre és profitosa. Si es tracta d'una trobada, naturalment, d'un autèntic diàleg entre dues posicions conceptuals, i no pas d'una simple visió, consulta o estudi. La posició que s'expressa i està formalitzada en el document i la posició viva i bategant, potser encara de manera incipient, de l'artista o del comissari o de l'investigador.

Per tant, des del meu punt de vista tota la qüestió rau en com crear la possibilitat d'una trobada. No estic parlant, òbviament, d'una cita ràpida ni d'una mena de Tinder dels documents, però sí potser d'una mica de maquillatge.

Diguem que quan sortim per a una trobada ens preparem. Ens empolainem i ens vestim amb el que considerem que ressaltava les nostres millors qualitats. Per tant, per què no podem fer-ho també amb els documents? Si deixem un document tancat a la seva vitrina, amb una anotació acurada, i fins i tot el fem accessible per Internet amb una bona foto, sempre amb la seva anotació acurada, el fem atractiu? El fem interessant? O en perpetuem la idea de pols i floridura? Per tant, com podem fer que un document sigui *sexy*, *cool*?

Abans que res, un incís.

Per document aquí entenc una àmplia gamma d'objectes que van de les obres individuals a les cartes, dels discs als llibres, dels cartells al material de *performances* i a les fotos. Per tant, per a cada tipologia d'objecte caldrà un discurs específic. Convertir en *sexy* una carta implica estratègies diferents de les que demana una obra d'art. Aquesta última, com s'entén, té una vida pròpia, és a dir, és capaç d'expressar un concepte per ella mateixa. Essencialment, l'obra d'art parla.

Una carta necessita tot un aparell d'informacions i referències externes perquè pugui dir alguna cosa. A qui va dirigida?, en quin moment?, de què parla?, etc. Un aparell que d'alguna manera dificulta el gaudi de l'objecte en si. Per tant, *repetitiva iuvant*, per a cada tipologia de document necessitem un plantejament específic.

Però la qüestió de fons segueix essent: com podem fer que un document sigui *cool*? Primera cosa: un objecte *cool* és un objecte social; ser *cool* no és una particularitat pròpia d'un objecte. Això vol dir que el mateix concepte de *cool* és subjectiu i dinàmic, per això varia d'un públic a un altre i al llarg del temps. I això s'entén bé. Presentar els documents d'arxiu com es feia al segle passat, en vitrines segellades, amb notes detallades, és molt menys eficient, *sexy* i *cool* que presentar un document ampliat a la paret, amb un desplegament de recursos electrònics que en desenvolupen els diferents components.

Dit d'una manera més clara: presentar un document d'una manera sorprenent, improvisada, segurament és més *cool* que presentar-lo mort en una vitrina. Això ens diu que el concepte de *cool* té a veure amb la rebel·lió, amb el fet de trencar esquemes. Sí, cert, però tampoc no gaire. Una cosa es percep com a *cool* si trenca els esquemes prefixats, si es rebel·la contra el sistema però sense exagerar o escandalitzar. El document, per tant, s'ha de presentar d'una manera inusual, però ha de seguir vinculat a la seva historicitat i a la seva pròpia constel·lació de valors. No tan sols això: sembla que els conceptes d'autonomia i d'exclusivitat tinguin un paper essencial en el fet que un objecte esdevingui *cool*.

L'exclusivitat com a concepte és força clar. Com més estrany, únic, sigui un document, més interessant i important resulta. Però això el fa atractiu? Per als in-

investigadors segurament sí, però i per al gran públic? Perquè crec que el repte que es desprèn de les preguntes formulades per l'organització és aquest: com aconseguir que el gran públic s'interessi i aprecii els materials d'un arxiu. Perquè el fet que un determinat document sigui d'un àmbit molt reduït, com ho pot ser un document referent a una recerca estètica pràcticament desconeguda per al gran públic, no és un valor en si mateix. Això no fa que l'objecte sigui atractiu per si mateix.

Per tant, mirem l'altre concepte, el d'autonomia... Com pot ser autònom un document? Un document depèn, en tots els sentits, d'un determinat context. Una carta o una foto, aïllada del context de l'arxiu o del context que l'ha generada, perd totalment el seu significat. I, per tant, el seu valor i interès. Si pensem en una obra d'art, en canvi, aquesta sí que pot ser autònoma. Encara més, l'afirmació de la pròpia autonomia, el fet de desvincular-se dels lligams de filiació històrica per fer, ella sola, un pas més enllà, és un valor en si mateix per a una obra d'art. Però és això el que la fa atractiva?

Cal, per tant, que comencem a rumiar algunes estratègies de màrqueting? Bé, i per què no? Un bon inici és la lectura de l'estudi de Caleb Warren i Margaret C. Campbell «What makes things cool? How autonomy influences perceived coolness?», publicat en el *Journal of Consumer Research* l'agost del 2014. És d'aquest article d'on he tret el que us he dit sobre el tema. D'altra banda, les estratègies de màrqueting sempre han estat presents en el món de l'art. I en aquests moments potser són dominants. Però més enllà d'una certa polèmica respecte al mercat de l'art contemporani que es pot llegir en aquesta afirmació, cada vegada ens adonem més que la revaloració d'un arxiu ja no passa per la seriositat filològica i científica dels referents teòrics i dels aspectes que l'han fet catalogable i fruïble. Són uns altres, els elements que desperten l'interès. I els nostres polítics sembla que ho han entès molt bé...

Però què he après? Una obvietat: si els documents no resulten prou atractius, *cool, sexy*, les generacions joves mai no els vindran a veure ni a estudiar. Aquesta obvietat ens obliga a inventar nous mecanismes expositius, noves formes de fer-los explícits. Essencialment, ens obliga a ser creatius. Encara una vegada més, treballar amb els arxius posa en marxa el procés creatiu.

Entre archivos: mi experiencia como investigadora y coleccionista de poesía experimental

CARLOTA CAULFIELD

*W. M. Keck Professor, Department of Literatures and Languages,
Mills College, California*

Hablar de archivos de poesía experimental es abordar la problemática de la catalogación, la conservación y la difusión de los mismos. Catalogar este tipo de material y preservarlo es por lo general un trabajo arduo, pero su visibilidad y la diseminación de su contenido a veces conlleva un reto mayor. En este diálogo sobre archivos me presento no solo como investigadora, sino también como archivera de mi propia colección de poesía experimental.

A. Mi experiencia personal como investigadora de archivos de poesía experimental

Mi experiencia en archivos de Barcelona comenzó en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de Barcelona, en 1997, y continuó en 1998, 1999 y 2007. A la vez, los artistas Antonio Beneyto y Carme Riera pusieron a mi disposición sus archivos privados. Desde 1997 hasta hoy, he tenido acceso a los archivos de poesía visual/experimental de J. M. Calleja, Gustavo Vega, Xavier Canals y, en el año 2015, al Fons Joan Brossa.

Debo mencionar en este contexto de diálogos que fue gracias a la publicación de *Corner, an electronic online journal dedicated to the avant-garde* (*Corner*, 'una revista electrónica dedicada a la vanguardia'), proyecto editorial gestado en Barcelona en 1997 e iniciado, meses más tarde, en San Francisco, California, que empecé a estudiar la poesía experimental catalana y a formar mi propio archivo.

Tras el ímpetu de las nuevas tecnologías, *Corner* pronto se convirtió en una de las primeras revistas en la red en establecer un acervo visual multidisciplinario y multilingüístico. Su logotipo identificativo se inspiró en un poema visual del artista catalán J. M. Calleja.

Al igual que las revistas de la vanguardia histórica fueron puentes entre diferentes movimientos artísticos en su momento, *Corner*, entre 1998 y 2002, pasó a ser una plataforma experimental en la red —hoy en día continúa como archivo en www.cornermag.net.

Gracias a *Corner*, Calleja, Vega y Canals me abrieron las puertas de sus valiosos archivos privados. Estos contienen materiales publicados o inéditos, en diferentes formatos, tales como manuscritos, cartas, fotografías, documentales, grabaciones, obras de arte, libros, diarios, artefactos y, en algunos casos, los equivalentes digitales de esos materiales.

Corner fue también mi puente hacia la obra de Joan Brossa, ya que el primer número de la revista, dedicado a la vanguardia catalana, incluyó la entrevista «Reescrivre's amb llibertat amb el profeta ateu» ('Reescribirse con libertad con el profeta ateo'), que fue la última que se le hiciera al artista catalán y que aún puede leerse en <http://cornermag.net/corner01/index.htm>.

Mi experiencia de investigadora en el Fons Joan Brossa en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA se limitó a los meses de mayo y junio de 2015.

Presento brevemente a cada poeta para que aquellos no familiarizados con su obra puedan entender la relevancia de estos archivos para el estudio de la poesía experimental, y contesto tres preguntas clave que explican mi experiencia como investigadora en los archivos de Calleja, Vega, Canals y el Fons Brossa:

1. ¿Qué problemas he encontrado a la hora de estudiar los documentos de los poemas experimentales?
2. ¿Son estos fácilmente accesibles? y ¿qué se necesitaría para estudiar mejor los documentos que contienen esos archivos?
3. ¿Evidencian los archivos estudiados el proceso creativo de los poetas experimentales?

J. M. Calleja: poeta visual y su archivo

J. M. Calleja (Mataró, Barcelona, 1952) es un poeta visual, *performer* y agitador cultural. Su andadura visual se generó a partir del mundo del cine y de la fotografía. Fue uno de los principales promotores del Mail Art en España. Su actividad poética también abarca la poesía objetual, las instalaciones y la acción.

Su amplia bibliografía incluye, entre otros, *Llibre de les hores* (1980), *Sr. L. López López* (1985), + *Que mai, per als ulls!* (1988), *Mitxures* (1993), *Llibre anglès* (1994), *7poemesperanoapaivagarla7* (1998), *Alfàbia* (2000), *Desfilada* (2003), *Transbord* (2006), *Homenajes* (2007), *Poemes dels vuitanta* (2007), *Pets* (2009), *Fragments* (2009), *Mes de Maria* (2011), *Arxipèlag* (2012), *T(i)EMP(o)S VERBAL(e)S* (2012), *Masks* (2013), *Album 013* (2016) y *Dietari 015* (2018). Su página personal puede consultarse en www.jmcalleja.com/index.asp.

El archivo de J. M. Calleja está abierto a los investigadores interesados en su obra, pero se debe contactar con el artista con anticipación. El archivo se encuentra en Mataró, en la provincia de Barcelona. Para Calleja, la digitalización de su colección es un proyecto de futuro, pues la considera una tarea ardua. El archivo

es variado y contiene más de novecientos libros personales, antologías, catálogos, *plaquettes*, obras originales y estudios críticos, que pueden consultarse.

Gustavo Vega: poeta visual y su archivo

Gustavo Vega (1948), leonés residente en Barcelona desde 1972, es en la actualidad uno de los máximos exponentes de la poesía visual en España. Vega está dedicado a la investigación teórica y a la docencia y práctica creativa en tres ámbitos: filosofía, poesía y artes plásticas.

Entre sus publicaciones se encuentran *Habitando transparencias* (1982), *El placer de ser* (1997), *Prólogo para un silencio* (2001), *La frontera del infinito —método minimomaximalista—* (2005), *Plaça del Bonsuccés. Taller(e)s de Creació(n) Po(è)ética en Barcelona* (1994), y *PoÉticas visuales* (2007). Su página personal puede consultarse en www.gustavovega.com.

El archivo de Gustavo Vega es, por el momento, de uso privado. La intención es que dentro de unos diez años, o cuando el artista ya no lo necesite, pase a alguna entidad pública. Actualmente, se encuentra en Barcelona. Para dar a conocer este archivo es necesario digitalizarlo, pero Vega considera que es tarea imposible para él, ya que contiene centenares de libros, documentos y folletos, así como algunas imágenes digitales y vídeos. En el archivo se encuentran, también, carpetas de obras originales, objetos —de Brossa, Calleja, Barbero, etc.—, además de la propia obra compuesta por monotipos —de diferentes tamaños y técnicas— y múltiplos —serigrafías, grabados, impresión offset, etc.

Xavier Canals: poeta visual y su archivo

Xavier Canals (Gràcia, Barcelona, 1951) está considerado un manipulador del lenguaje, una especie de arqueólogo de imágenes. Sus ensayos son referencia esencial para estudiar la retórica visual, el experimentalismo visual-musical y la historia de la poesía visual catalana. Canals es autor de *Imatges a la recerca d'una identitat* (1977), *Alfa, bet...* (1981), *Es unazaña ser como un libro abierto* (1986), *Antología de poemas visuales* (1998), *Imatge robada* (1997) e *Imago* (2009).¹

El archivo de Xavier Canals se encuentra en Sabadell, ciudad catalana situada a veinticinco kilómetros de Barcelona. Aunque el archivo no es público, se permite el acceso a los investigadores. Este archivo no está digitalizado, y el artista va a legarlo en un futuro a un museo o institución especializada. Bien puede decirse que en el archivo Canals hay miles de documentos.

1. www.cornermag.org/corner01/canalscat/page_canals01.htm.

Los archivos de Calleja, Vega y Canals me han permitido estudiar el proceso creativo de estos poetas visuales/experimentales. Entre los resultados de mi investigación se encuentran varias presentaciones en congresos internacionales. Dos ejemplos que cabe destacar son: «Las poéticas visuales: J. M. Calleja, Gustavo Vega y Xavier Canals» en la conferencia «Crítica y recepción», celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), en octubre de 2012, y «Empremtes: Talking about Catalan Visual Poetry (1980-2000)» del Coloquio 2013 de la North American Catalan Society, celebrado en la Universidad de Toronto, Canadá, en mayo de 2013. Véase una selección de publicaciones en las referencias bibliográficas.

Fons Joan Brossa

Figura clave de la vanguardia catalana de postguerra, Joan Brossa (1919-1998) creó una obra que está profundamente arraigada en la cultura catalana y enlazada con los movimientos internacionales de poesía, arte y teatro del siglo xx. Una relación de su variada y amplia obra puede verse en <http://fundaciojoanbrossa.cat/>.

En 1999, para salvaguardar el legado del artista, se constituyó la Fundació Brossa, que asumió la custodia y catalogación de un enorme archivo de más de cincuenta y dos mil documentos. Tanto la biblioteca como el archivo personal de Brossa y su colección de arte pasaron a la custodia del Centro de Estudios y Documentación del MACBA en enero de 2012. En el Fons Brossa hay aproximadamente seis mil libros y un gran número de revistas, catálogos de exposiciones y ensayos sobre magia, cine y otras expresiones artísticas que fueron del interés de Brossa. Esta información puede encontrarse en www.macba.cat/es/fons-joan-brossa en catalán, castellano e inglés.

Mi investigación en el Fons Brossa se limitó al archivo de correspondencia que contiene 2 991 cartas, misivas, notas e invitaciones de Brossa y a Brossa, que datan de la década de los cincuenta a la de los noventa del siglo xx.

El archivo de Brossa en el MACBA es accesible a todos los investigadores acreditados que estén interesados en su obra y tengan proyectos de divulgación de la misma. Existen documentos digitalizados y se quiere lograr la total digitalización del archivo. Sin lugar a dudas, Brossa estableció una relación epistolar internacional que muestra su dinámica visual y performática, así como la de muchos de sus correspondientes, entre los que se encuentran João Cabral de Melo, Jacques Dupin, Alain Arias-Misson, Adriano Spatola, Felipe Boso, Roland Penrose, Julien Blaine, Sarenco, Klaus Peter Dencker, Julie Lawson y John London. Gracias a sus contactos estuvo siempre al corriente de los diferentes movimientos vanguardistas de aquellos años: letrismo, poesía concreta, poesía visiva, etc., a la vez que sus poemas —visuales, escénicos o antirretóricos— eran traducidos y divulgados tanto en Europa como en América.

Hasta el momento, esta investigación en el Fons Brossa se ha dado a conocer en el trabajo «Joan Brossa: relacions amb poetes experimentals internacionals a partir de la seva correspondència», presentado por Glòria Bordons y Carlota Caulfield en el 15è Col·loqui Internacional de la North American Catalan Society, que se celebró en el Institut d'Estudis Catalans (IEC) de Barcelona entre el 29 de junio y el 1 de julio de 2015, y en un ensayo publicado. Véanse las referencias bibliográficas.

B. Mi experiencia como coleccionista de poesía experimental: The Caulfield Archive

Soy optimista en cuanto al futuro de mi archivo, pero no tanto como para pensar que algún día el Caulfield Archive de poesía experimental será como el Sackner Archive, fundado en 1979 por Marvin y Ruth Sackner, y que contiene setenta y cinco mil libros, revistas, manuscritos, dibujos, cartas, portafolios impresos, efímera, libros raros, *out of print*, libros de artista y manuscritos que representan los movimientos artísticos del siglo XX, como el futurismo italiano, el *avant-garde* ruso, el dadaísmo, el surrealismo, el Bauhaus, el De Stijl, el ultraísmo, el Tabu Dada, el lettrismo y el ultralettrismo.

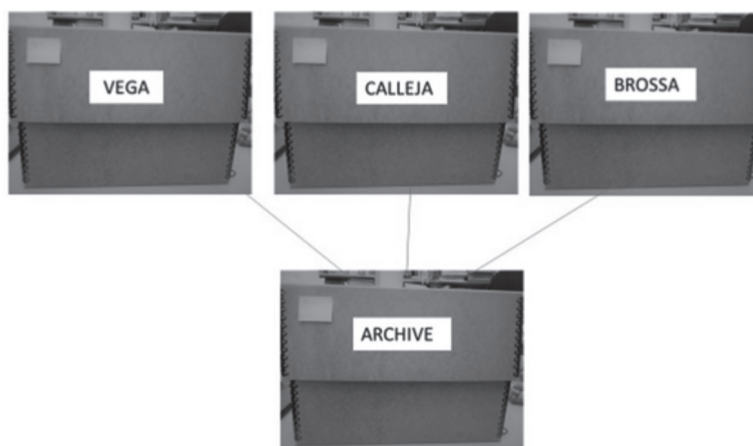
El archivo Caulfield contiene aproximadamente mil doscientos documentos relacionados con la poesía visual catalana y española, el arte correo mexicano, el dadá, el fluxus y las vanguardias latinoamericanas, así como también hay libros dedicados por autores, revistas, dibujos, carteles, artículos y recortes de prensa, catálogos de exposiciones, folletos, obras de arte, correspondencia y efímera.

Algunos materiales de la colección son regalos de los artistas visuales, mientras que otros han sido coleccionados por mí a través de los años —catálogos, folletos, carteles—. Diversos artistas —fluxus, poetas experimentales norteamericanos— me han regalado algunas de sus obras, y también, gracias a una pequeña red de interesados en la poesía experimental, han llegado a mí varios materiales. Otro lugar de adquisición de varias piezas dadaístas ha sido el Mercado de Portobello, en Londres, pero de manera muy limitada, ya que su adquisición es costosa.

Para dar a conocer mi experiencia como coleccionista-archivista, me he formulado tres preguntas como guía:

1. ¿Cómo he llevado a cabo el papel de archivista?
 2. ¿De qué manera he hecho accesible la colección?
 3. ¿En qué ha consistido mi proyecto a largo plazo para adquirir, preservar y, eventualmente, poner a la disposición del público estos materiales?
-
1. Mi papel como archivista ha sido y es algo caótico. Una parte del material está clasificado en cajas e inventariado; y el resto de los materiales se encuentran dispersos por mi biblioteca/oficina en la universidad y en mi casa.

Figura 1. Cajas del Caulfield Archive.



2. He hecho accesible la colección a estudiantes interesados en arte, tipografía y las vanguardias.
3. El proyecto del archivo ha consistido en mostrar a los estudiantes de mi *college* materiales únicos con los que pueden trabajar para proyectos en clases de poesía o investigación. También, parte de la colección del archivo se expuso bajo el título «A Fish Pierced the Moon: Visual Poetry from Catalonia» en el Mills College Heller Rare Book Room, F. W. Olin Library, entre el 12 de abril y el 28 de mayo de 2010.

Además de coleccionar y conservar en buen estado los materiales de mi archivo, mi proyecto a largo plazo es adquirir más materiales y, eventualmente, abrir el archivo al público como parte de un pequeño museo de poesía visual/experimental. Parte de este proyecto consistirá en la digitalización de materiales relevantes para darlos a conocer a un público más amplio, pero antes de continuar la búsqueda de patrocinadores para este proyecto, debo crear un inventario mucho más completo y especializado del Caulfield Archive.

Agradezco a Janice Braun, directora de la Special Collections del Mills College de California sus consejos de experta en archivos y colecciones de libros raros.

Referencias bibliográficas

BORDONS, Glòria; CAULFIELD, Carlota (2016). «Corresponsals estrangers de Joan Brossa: Col·laboracions i diàlegs sobre art i poesia experimental des de 1950 a 1998». *Catalan Review*, núm. 30, págs. 167-188.

- (2007) «- es +, o viceversa, Gustavo Vega, artista, filósofo y teórico de la poesía visual». Entrevista. *Agulha* 58. Recuperado de www.jornaldepoesia.jor.br/ag58vega.htm.
- CAULFIELD, Carlota (1998-2002). *Corner*, an electronic online journal dedicated to the avant-garde. Recuperado de cornermag.net.
- (2012 y 2016). «Talking about visual poetry: Interviews with J. M. Calleja, Gustavo Vega y Xavier Canals». En Helena Buffery y Carlota Caulfield (eds.). *Barcelona: Visual culture, space and power*. Cardiff: University of Wales Press, págs. 219-228.
- (2017). «*Corner* (1998-2002) y la poesía experimental catalana». En Carlos Méndez Llopis y Eva Figueras (coords.). *Lecturas liminares. Poesía desde el pensamiento visual*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, págs. 177-187.

Més enllà dels documents: Guillem Viladot i la Casa de la Poesia Visual

PAU MINGUET

Director de la Fundació Viladot

«Lo Pardal és la casa de la poesia visual. Ara, ple d'il·lusió i de desig, em sento feliç, no pas perquè els poders decisoris i les institucions hagin reconegut la meua feina, sinó perquè aquesta m'ha portat a un estadi angèlic de creativitat: estar amb mi mateix amb els llenguatges que estimo: la paraula com una essencialitat de la nostra condició, i la imatge com un sistema de signes que depassen la pura alfabetització.»

Aquesta cita de Guillem Viladot està reproduïda sobre un faristol de metall, a l'entrada de l'anomenat Pardal I —el primer dels tres edificis que va adquirir i adequar a la plaça del Pare Gras d'Agramunt l'any 1992 per convertir-los en espais on encabir el conjunt de la seva obra visual—. Quan el 2001 es va decidir crear la Fundació Viladot, dos anys després de la mort del poeta, la realitat de Lo Pardal va canviar forçosament. Mentre Viladot era viu, ell mateix obria els seus espais, la seva casa museu, per ensenyar la feina que havia realitzat durant molts anys a gent interessada en la seva obra o a curiosos visitants de la capital de la ribera del Sió. Un cop mort, s'havia d'evitar caure en un parany molt present en espais de característiques similars, en fundacions o museus dedicats a l'obra d'un sol artista: convertir Lo Pardal en un mausoleu, en un espai de simple rememoració d'una figura ja desapareguda.

Des de la Fundació Viladot es treballa amb la fermesa que la millor manera de defugir els homenatges pòstums és activar tot el material que hi ha a Lo Pardal i utilitzar el llegat de Viladot per poder dialogar amb les problemàtiques de la nostra contemporaneïtat, així com oferir els espais del museu a projectes expositius d'artistes contemporanis i facilitar a investigadors i investigadores qualsevol tipus de consulta bibliogràfica sobre el món de la poesia experimental.

L'arxiu paper

El dia 15 de desembre de 2016 va morir Montserrat Felip, companya de Viladot. En aquell moment, una gran quantitat de documents de l'arxiu personal de l'artista agramuntí (que encara es conservaven al seu estudi del carrer Sió) van ser traslladats a la segona planta del Pardal III. Un gran nombre de caixes de cartró, arxivadors i carpetes van omplir una prestatgeria amb l'objectiu de ser arxivades

Figura 1. Caixes de cartró, arxivadors i carpetes.



i inventariades. Gràcies a una classificació prèvia que havia fet Montserrat Felip, coneixem a grans trets el material que forma part d'aquest fons documental: correspondència amb personatges del panorama cultural ponentí (Manuel de Pedrolo, Francesc Porta, Josep Vallverdú...), fotografies familiars, cartells d'exposicions, els mecanoscrits de quasi totes les seves novel·les i un llarg etcètera de retalls, lletres, versos i anotacions.

Durant el temps que tot l'arxiu personal de Viladot ha estat a les dependències de la Fundació, s'han portat a terme diversos intents d'estudiar el material amb l'objectiu de posar-lo a la disposició de tothom que vulgui conèixer de ben a prop la seva obra. No ha estat, però, fins al febrer del 2019 que s'ha arribat a un preacord de conveni amb l'Institut d'Estudis Ilerdencs (IEI) per tal de col·laborar en la catalogació i la digitalització de tot l'arxiu documental de què disposa la Fundació Guillem Viladot. En els mesos vinents, Teresa Ibars, cap del servei d'Arxius, Estudis i Informació de la Diputació de Lleida, serà l'encarregada de dirigir les tasques d'arxivar i desglossar tota aquesta documentació.

Més enllà de tot el material personal de Viladot, la direcció anterior de la Fundació va engegar el projecte de crear a Lo Pardal un Centre de Documentació de la Poesia Visual. Aprofitant alguns volums de la mateixa col·lecció de Guillem Viladot, s'hi van anar afegint diferents llibres d'autors i autores especialitzades en la poesia experimental, fins al punt que la Fundació Viladot disposa d'un recull de bibliografia molt específica que no para de créixer gràcies a les donacions de diferents llibres que ens fan arribar artistes, investigadors i estudiosos d'aquest camp de les arts visuals.

Figura 2. Fons sobre poesia experimental.



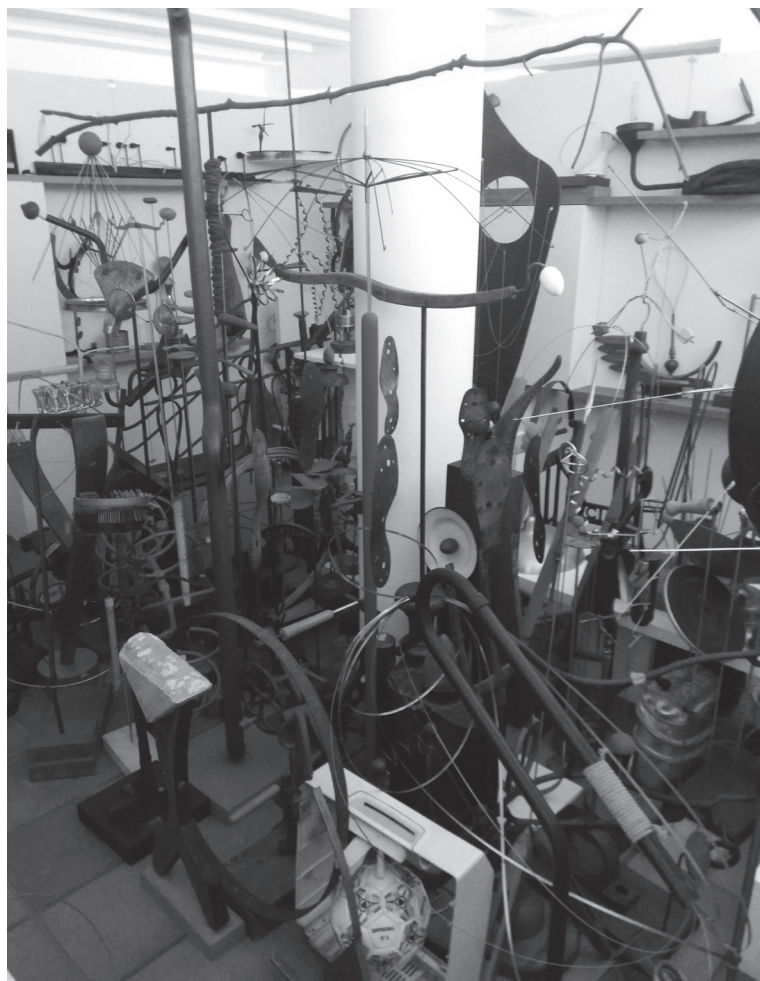
Dins del conveni que s'ha preparat amb l'Institut d'Estudis Ilerdencs també es preveu la classificació de tots aquests volums per tal de fer-los tan accessibles com sigui possible a totes les persones que necessitin consultar-los. D'aquesta manera, Lo Pardal es convertirà en un punt de trobada, en un centre especialitzat que no deixa mai de mantenir-se viu.

L'arxiu objecte

L'any 1957 Guillem Viladot va confeccionar el que es considera la seva primera experimentació dins del món volumètric, fins i tot escultòric. Unes pedres de riu, col·locades sobre petites peanyes de fusta, encetaven, per a ell, un nou univers d'experimentació. Els objectes trobats i descontextualitzats, el *ready made* «du-champià», van obrir en Viladot una etapa de creació. Sense deixar mai de banda la literatura ni la poesia concreta, una successió d'elements empeltats els uns dels altres, manipulats i acoblats van anar a parar, als anys noranta, a les sales dels seus Pardals. Gairebé set-centes obres volumètriques formen part del fons de la Fundació Viladot, des de les experimentacions més primerenques fins a les sobreproduccions dels estius de jubilació agramuntina.

Sovint associem la paraula *arxiu* a material conservat en format paper. No obstant això, molts altres elements també tenen un potencial arxivístic i classificador. Totes les escultures de Viladot, els anomenats «objectes de companyia», també es converteixen en un material susceptible de ser atès, repensat. A causa de

Figura 3. Escultures.



la immensa quantitat d'obra plàstica que es pot veure en dos dels edificis de la Fundació, sense connexions temàtiques, cronològiques o estilístiques, una de les iniciatives que ha engegat darrerament l'entitat és la línia de treball anomenada «Repensar Viladot». Amb aquesta proposta es pretén confeccionar petites exposicions utilitzant peces de l'immens fons que es troba a Lo Pardal per tal de crear petites mostres que reflexionin sobre diversos conceptes, temes o problemàtiques actuals.

Amb aquestes iniciatives i amb la ferma voluntat de dignificar l'aportació de Viladot a la cultura catalana, intentarem que Lo Pardal sigui un punt de referència per a l'art del territori i per a les noves generacions d'artistes, i un espai on mai no es deixi de qüestionar el paper que té l'art del present en la nostra societat.

El impacto de los archivos digitales en el *new-media art*. Un camino para preservar y difundir el arte de los nuevos medios

VERÓNICA MOLL

Estudiosa en arte y literatura digital

El propósito del presente artículo es analizar el aporte que tienen los archivos digitales dentro del género del *new-media art*.¹ Para ello, haremos una revisión crítica de cinco plataformas, partiendo de la concepción del archivo digital como un constructo dinámico y flexible, definido y determinado por «su modo de hacer».² Por ende, nos detendremos en destacar las singularidades de estos repositorios, en examinar sus aproximaciones hacia la archivística y en explicar sus principales contribuciones a la especialidad de las artes mediales.

Las plataformas que evaluar son: ADA – Archivo de Arte Digital, ArtBase, archivo Rose Goldsen, archivo del V2_ y el archivo del ZKM. Han sido seleccionadas, principalmente, por su vigencia y actual reconocimiento dentro del mundo artístico y académico, y son los repositorios digitales más mencionados y referidos por artistas, curadores, archiveros, investigadores y demás profesionales vinculados al *new-media art*.

Hemos decidido enfocarnos en el arte digital porque las características constitutivas de sus obras no solo lo hacen intrínsecamente obsolecente, sino también difícil de gestionar.³ Esta combinación de problemáticas, que en principio lo conducen a la desaparición y al olvido, impone, además, un gran reto a las disciplinas de la conservación y la archivística: ¿Cómo conservar y archivar obras basadas en la fluidez, la indeterminación y el cambio?

1. El *new-media art* o «arte de los nuevos medios» es un género artístico o forma de arte que se refiere a todas aquellas obras que surgen de las nuevas tecnologías o las incorporan en sus creaciones. Abarca un amplio rango de manifestaciones: videoarte, realidad virtual, instalaciones electrónicas, *Net art*, fotomontaje digital, *performances* virtuales, poesía electrónica, etc. A pesar de que no cumplen estrictamente con las características de esta definición, las denominaciones «artes mediales», «arte digital» y «arte electrónico» son utilizadas comúnmente como sinónimos.

2. Desde esta óptica, aquello que caracteriza a un archivo es, principalmente, la manera en que ejerce y pone en práctica la disciplina archivística. Coincidimos, por ende, con la siguiente premisa: «el principio del “registro de archivo” ha sido remplazado por la naturaleza dinámica del “campo de archivo”» (traducción propia, Ernst, 2013, pág. 99).

3. Prueba de ello son las características que tanto investigadores como instituciones les atribuyen a las obras del *new-media art*: variables, inestables, rebeldes, impermanentes, efímeras, etc.

Otro motivo que nos lleva a priorizar el *new-media art* es el especial impacto que el archivo digital puede tener en esta rama artística. Por la naturaleza interdisciplinaria, internacional y transinstitucional de sus actividades y procesos, las artes electrónicas tienden a generar relaciones y datos geográficamente dispersos (Fauconnier, Frommé, 2003, pág. 13). Esto convierte a los archivos digitales —y a las posibilidades de accesibilidad, flexibilización e interoperabilidad⁴ que estos ofrecen— en los aliados predilectos.

ADA – Archivo de Arte Digital

Nace en el año 2002 y, desde entonces, se gestiona como un proyecto colectivo,⁵ con la colaboración internacional de artistas, académicos e instituciones que estudian e investigan la intersección entre el arte, la ciencia y la tecnología. A la fecha, representa a casi seiscientos artistas de todo el mundo, seleccionados por su inclinación hacia la creación e invención artística, así como por el uso de interfaces, formatos y *softwares* innovadores en sus obras y proyectos.

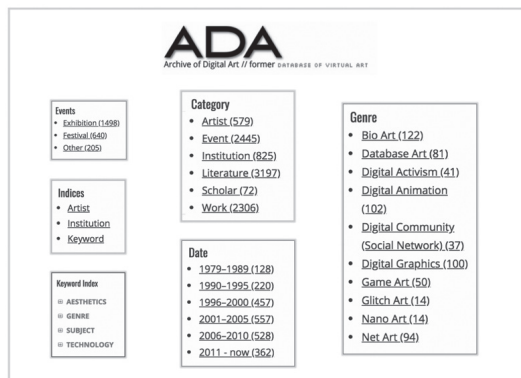
Además de permitir la interrelación de sus datos —cada pieza registrada puede ser relacionada y vinculada con una institución expositora, evento o referencia bibliográfica—, es notable el esfuerzo puesto en identificar y definir criterios, clasificaciones y categorías para hacer visible el material de archivo. Sus contenidos pueden ser explorados a través de cinco ejes —eventos, categorías, índices, fechas y géneros—, que, a su vez, se subdividen en casi treinta subcategorías. Adicionalmente, se pone a disposición la búsqueda por *keywords*, cuyo índice despliega cientos de etiquetas (véase la figura 1).

Son diversas las ventajas y oportunidades que se desprenden de las anteriores funcionalidades. En primer lugar, surge la posibilidad de generar información que puede ser permanentemente interconectada, lo cual es crucial para una preservación sistemática a lo largo del tiempo. Asimismo, la experiencia del usuario en la plataforma mejora y, con ello, indicadores como el *engagement* y el tiempo de visita —entre otros— podrían también mejorar su *performance*. Finalmente, se fomenta la curiosidad hacia el *new-media art*, el cual puede ser entendido, interpretado e imaginado desde sus múltiples y diversas manifestaciones: polisen-soriales, antropomorfas, tridimensionales, hipertextuales y alegóricas, entre muchas otras.

4. La interoperabilidad, de conveniencia y necesidad transversal a todos los archivos digitales, puede definirse como un «aspecto socio-técnico» que permite flexibilizar las plataformas tecnológicas, volviéndolas capaces de combinar diversas fuentes de datos y diferentes modos de representación y comunicación (Mariátegui, 2007, pág. 1).

5. Un proyecto de la Universidad Donau en Krems, que fue patrocinado por la Fundación de Investigación Alemana (DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft) y por el Fondo de Investigación Austríaco (FWF– Der Wissenschaftsfond). Archivo disponible en: www.digitalartarchive.at.

Figura 1. DataBase Info – Archive (1999-2014).
En *ADA – Archive of Digital Art*. Recuperado de
www.digitalartarchive.at/database/database-info/archive.html.



ADA	
Archive of Digital Art // former DATABASE OF VIRTUAL ART	
Events • Exhibition (1488) • Festival (640) • Other (205)	Category • Artist (529) • Event (2445) • Institution (825) • Literature (3197) • Scholar (72) • Work (2306)
Indices • Artist • Institution • Keyword	Date • 1979-1989 (128) • 1990-1995 (220) • 1996-2000 (457) • 2001-2005 (557) • 2006-2010 (528) • 2011 - now (362)
Keyword Index • AESTHETICS • GENRE • SUBJECT • TECHNOLOGY	Genre • Bio Art (122) • Database Art (81) • Digital Activism (41) • Digital Animation (102) • Digital Community (Social Network) (37) • Digital Graphics (100) • Game Art (50) • Glitch Art (14) • Nano Art (14) • Net Art (94)

Una última característica para revisar, donde probablemente resida la principal virtud de este archivo, es que ha habilitado un verdadero espacio interactivo para fomentar la colaboración, el intercambio y la discusión entre sus miembros.⁶ La preocupación por dar vida a una comunidad —captar usuarios, conectarlos con otros y exponerlos a un espacio colaborativo— evidencia cómo este proyecto pone en práctica las nociones de «preservación a través del uso»⁷ y del archivo como «territorio de intercambio cultural y social»⁸ —que invita a ser cocreado, complementado y enriquecido por sus seguidores.

6. En relación con este aspecto, puede ser interesante revisar las nociones relacionadas a los conceptos «*socially driven Internet*», «web semántica» y «web 2.0» —o «archivo 2.0»— (Mariátegui, 2007, pág. 1).

7. Principio tomado de la Red de Conceptualismos del Sur, plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva, que postula el modelo de los «archivos en uso» (Red de Conceptualismos del Sur, 2007).

8. Idea tomada de la artista y curadora Isabel García Pérez, quien fue directora del Centro de Documentación de las Artes del Palacio de la Moneda de Santiago de Chile. Presenta al archivo como un espacio de discusión y encuentro (García Pérez, 2006).

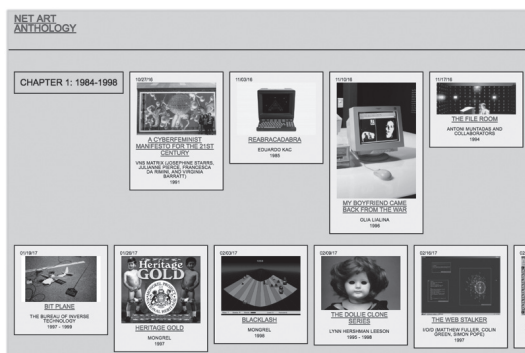
ArtBase

Desde 1999, ArtBase⁹ se constituye como un repositorio especializado en la reunión, preservación y diseminación de piezas de *Net art*. Sus contenidos, que van de 1980 en adelante, han sido producidos por artistas de todo el mundo y son técnicamente muy diversos: sus materiales son los *softwares*, códigos, imágenes en movimiento, videojuegos, etc.

La plataforma propone una navegación sencilla basada en tres criterios de búsqueda —año o período de años, nombre del autor y título de la obra— y, en relación con la información, se concentra en tres aspectos puntuales: describe la obra, presenta a su artista y facilita un enlace a la pieza original (véase la figura 2). Es el uso que la propia institución le da a su archivo, es decir, cómo Rhizome.org utiliza ArtBase en beneficio de la preservación y difusión de las artes electrónicas, lo más relevante de analizar en este caso.

Por un lado, los trabajos inoperativos del repositorio han inspirado la creación de un laboratorio que desarrolla herramientas y estrategias de recuperación. Estas son publicadas, anunciadas y compartidas de forma gratuita, favoreciendo así la supervivencia del *new-media art*. Una de ellas, el «Webrecorder», es un instrumento *open-source* que ofrece un servicio de archivado *on line* a cualquier persona o institución que quiera guardar y capturar páginas web.¹⁰

Figura 2. Net Art Anthology (2018). En Rhizome.org. Recuperado de <https://anthology.rhizome.org/>.



9. El archivo de *Net art* de Rhizome.org (1996), una iniciativa *on line* que promueve el *new-media art* a través de eventos, exhibiciones, publicaciones, proyectos de preservación y desarrollos de *software*. Actualmente, afiliada al New Museum de Nueva York, busca mantenerse dentro de un proceso de investigación activo y constante para hacer frente a la actual crisis de nuestra memoria social digital (Rhizome.org, 1996). Archivo disponible en: <http://rhizome.org/art/artbase/>.

10. Disponible en: <https://webrecorder.io/>.

Desde otra perspectiva, aquellos trabajos que sí que están operativos, alimentan y dan vitalidad a su programa artístico. Uno de sus proyectos más recientes es «Net Art Anthology»,¹¹ una exhibición *on line* conformada por cien piezas que re cuenta la historia del *Net art* desde los años ochenta hasta hoy. Las obras seleccionadas son presentadas por capítulos —cada uno alude a un período de años—, lo cual nos ayuda a entender el *Net art* por etapas, dentro de una cronología, confirmando la importancia de su evolución.¹² Además, por medio del envío de un *Newsletter*, cada semana se presenta un proyecto diferente de la muestra.

Archivo Rose Goldsen

Repositorio de arte y recursos de los nuevos medios enfocado en la investigación.¹³ Surge en el año 2002 con el propósito de hospedar proyectos internacionales, producidos en CD-ROM, DVD-ROM, vídeo, interfaces digitales e Internet. Actualmente, sus actividades de recopilación y documentación se concentran en torno a piezas multimedia desarrolladas durante el siglo XX en géneros como el cine, el vídeo, la instalación, la fotografía y el sonido. Asimismo, entre sus materiales de apoyo, archiva manuscritos, diseños, catálogos, monografías y guías de recursos para el *new-media art*.

El archivo Rose Goldsen se constituye desde la suma y reunión de diferentes patrimonios: una colección general, siete colecciones especiales, una colección de videoarte y una colección de *Internet art* (véase la figura 3).

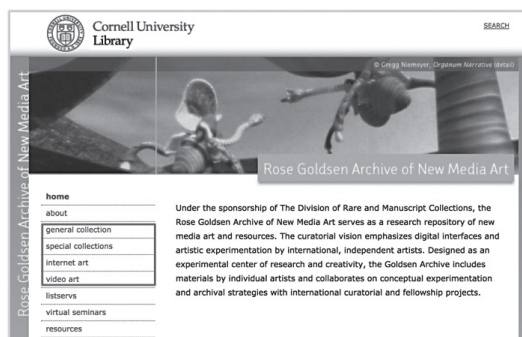
La colección general ha podido conformarse gracias a artistas colaboradores, que han cedido tanto sus piezas como materiales de referencia para su consulta desde el archivo. Los registros de esta colección no pueden visualizarse en línea, pero sus títulos se muestran en listas según el medio o contenido particular al que corresponden. Por otra parte, las colecciones especiales, así como las de videoarte e *Internet art* —que cubren temas como la historia del videoarte, la televisión experimental y el *avant-garde*— son adiciones o adquisiciones que el archivo ha logrado incorporar paulatinamente. Proviene principalmente de Estados Unidos y China, tanto de programas de beca y residencia como de artistas independientes experimentales. Sus contenidos son descritos, listados y enlazados en pá-

11. Disponible en: <https://anthology.rhizome.org/>. La exhibición *on line* llega hasta finales del 2018.

12. Algunos períodos reconocidos y estudiados dentro del *Net art* son el «período heroico» y el «nuevo *Net art 2.0*». Además, algunos teóricos han abordado como tema de investigación la transición del *Net art* al *Post-Internet Art*. Entre ellos: Gustavo Romano —artista y curador de NETescopio, archivo de *Net art* del MEIAC en Badajoz—, Ricardo Iglesias —artista digital, investigador del arte de los nuevos medios y profesor de Sistemas interactivos y Videoarte en la Universidad de Barcelona— y Roberta Bosco —periodista especializada en arte digital.

13. Patrocinado por la «División de Colecciones Raras y Manuscritos», de la Librería de la Universidad Cornell en Nueva York. Archivo disponible en: <http://goldsen.library.cornell.edu/>.

Figura 3. Rose Goldsen Archive of New Media Art (2002). En *Rosen Library Cornell*. Recuperado de <http://goldsen.library.cornell.edu/index.php>.



ginas informativas independientes, y están archivados tanto en línea como fuera de línea.

A partir de la anterior revisión, podemos concluir que esta plataforma presenta un concepto híbrido: cumple las funciones de una *web-hub*, de un catálogo *on line* y de un archivo digital al mismo tiempo. En este proceder, es curioso observar cómo la gestión del archivo obedece al «modo de archivar» que su fundador y curador promueve: «archivar debe ser una tarea abierta y flexible que permita al archivo crecer según las oportunidades y ocasiones que se presenten» (Timothy, 2010).

Archivo del V2_

Especializado en las artes electrónicas —o, como el V2_ las denominaría, «ines- tables»—, esta plataforma¹⁴ reúne y archiva proyectos, eventos, ensayos, publicaciones, entrevistas, perfiles de investigadores, artistas y organizaciones, entre otros ítems vinculados al *new-media art*.

A diferencia de otras, esta iniciativa ha decidido mantener una mirada interna, definiendo como su horizonte el núcleo de la propia organización: como regla, entonces, solo se dedica a archivar contenidos que estén específica y directamente conectados al V2_. Estos, que van desde el año 1981 hasta hoy, están siendo gradualmente digitalizados, incorporados y publicados, ya que en el año 2010 se de-

14. Iniciativa del *V2_Lab for the Unstable Media* (1981), un centro interdisciplinario de arte, tecnología y medios ubicado en Rotterdam, que produce, publica y archiva contenidos. Busca ofrecer un espacio, virtual y físico, donde programadores, artistas, científicos, investigadores y diseñadores puedan compartir sus ideas, experimentos, descubrimientos y proyectos, así como discutir sobre temas de arte contemporáneo, cultura y sociedad. Archivo disponible en: <http://v2.nl/archive>.

cide migrar a una nueva plataforma. En consecuencia, el archivo del V2_ se presenta como un «proyecto de investigación en proceso», incompleto y en evolución, dado que sus datos están en permanente revisión, actualización y mejora.

En cuanto a sus funcionalidades, resalta el detalle con que cada proyecto es presentado y descrito dentro del repositorio, utilizando diferentes recursos y medios, como el texto, las imágenes y el video. Asimismo, el modelo de interrelación que incorpora facilita el hallazgo de información y permite profundizar la búsqueda: al final de cada página, donde cada proyecto es expuesto individualmente, se muestran los eventos, las personas, las organizaciones, los documentos, otros proyectos y demás «ítems relacionados» (véase la figura 4). En cuanto a este aspecto —la interrelación de datos—, cabe mencionar que, en el año 2003, el V2_ condujo uno de los proyectos de investigación sobre archivística y preservación más importantes hasta la fecha: «Capturing the Unstable Media».¹⁵

Figura 4. Archive (2002). En *V2_Lab for Unstable Media*. Recuperado de <http://v2.nl/archive/works/esn>.



15. Sus principales aportes son: un modelo documental —que propone cómo «capturar» las actividades dentro del campo de las artes digitales— y un planteamiento de soluciones de metadatos —terminologías para describir el *new-media art*, la autoría distribuida, las dependencias entre *hardware* y *software*, la interacción del usuario, etc.— (Fauconnier, Fromm, 2003).

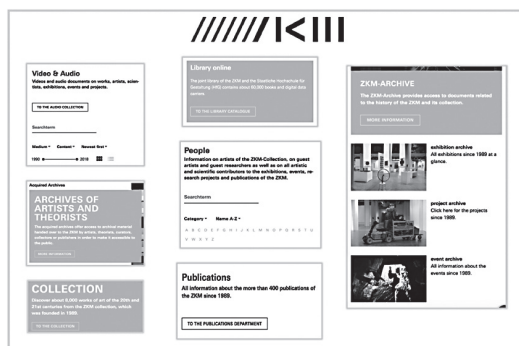
Las anteriores características pueden ser también vistas como valiosos recursos, pues ayudan a reducir el porcentaje de abandono temprano de la plataforma —por mencionar solo uno de los indicadores donde pueden tener un impacto positivo— e incentivan al usuario para que se involucre con el contenido del archivo, invitándolo a conocer y a aprender sobre *new-media art* o guiándolo en la ampliación de sus conocimientos sobre el mismo.

Archivo del ZKM

Este archivo¹⁶ sorprende por la enorme cantidad y variedad de contenidos que aloja: alrededor de cien mil registros procedentes de proyectos de todos los géneros —pintura, escultura, videoarte, *performance*, *computer art*, música, etc.— y de sus datos complementarios —publicaciones, libros, textos académicos, cartas, fotografías, revistas, dibujos, eventos, colaboradores, artistas, investigadores y residentes invitados, entre otros.

Sus contenidos están divididos en seis archivos diferentes: un archivo de la colección, uno institucional —subdividido en tres: proyectos, eventos y exhibiciones—, uno de archivos adquiridos —que reúne en total dieciséis repositorios de artistas, académicos y científicos—, uno de publicaciones, uno de personas, y una librería. (Véase la figura 5).

Figura 5. Collection and archives (1989). En ZKM | Center for Art and Media. Recuperado de <https://zkm.de/en/collections-research>.



16. Proyecto del ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe (1989), institución dedicada al estudio, preservación y diseminación de las artes digitales. Muestra una gran apertura al compartir el patrimonio que gestiona y el conocimiento que produce, no solo dentro del mundo académico, sino también con la sociedad en general: está abierto todo el año, organiza visitas guiadas, tiene un aplicativo móvil que sirve como guía durante la visita al espacio y su información al visitante está disponible en once idiomas diferentes. Archivo disponible en: <https://zkm.de/en/collection-archives/archives>.

Esta estructura convierte al repositorio *on line* del ZKM en un «archivo de archivos», y presenta un abordaje singular hacia la disciplina archivística: aquella que ve el archivo como una obra en sí misma¹⁷ (Otshoff, 2009). Además, el conjunto de los elementos que lo componen ofrece diferentes perspectivas y múltiples *insights* sobre la producción, práctica e historia del *new-media art* de los siglos XX y XXI.

Entre sus contribuciones más importantes sobresale un proyecto de investigación que condujo durante dos años, en el cual se estudiaron técnicas y metodologías, como los reportes y los *screencast*.¹⁸ Ambos facilitan la documentación de proyectos de *new-media art* y, por ende, su preservación. Sus casos de estudio, pruebas y resultados han sido materializados y publicados en un compendio¹⁹ de ineludible consulta dentro de la disciplina de la preservación de las artes mediales.

A partir del anterior análisis, se puede afirmar que archivar es una tarea aún más complicada, cuando aquello que se quiere registrar se ubica en una categoría *in between*: el arte de los nuevos medios produce «objetos intermedia» que no pertenecen ni se ajustan a una forma única o a un medio determinado (Higgins, 1984) y, por ende, se colocan voluntaria y automáticamente fuera de cualquier taxonomía ya existente. En consecuencia, los archivos revisados han tenido que emprender un proceso de exploración, discusión y definición de nuevas categorías que desafían el orden preestablecido en la archivística, pero que al mismo tiempo empujan la revitalización y reinención dentro de esta disciplina.

Otro aspecto primordial sobre el cual concluir es la forma en que los archivos presentados buscan «dominar la inestabilidad» del *new-media art*. A lo largo del análisis, podemos notar cómo estos muestran una estrategia decisiva y consistente hacia el «archivar a través de la captura». De esta forma, su propuesta no es solo registrar los ítems vinculados a una obra, sino capturar verdaderamente su esencia «atrapándola en su medio nativo». Para ello, las prácticas que conducen en sus proyectos, laboratorios o departamentos de preservación son esenciales, ya que les permite probar y aplicar técnicas como la migración²⁰ y la emulación.²¹ A través de estos procedimientos, se pueden obtener copias idénticas o casi idénticas de las piezas originales.

17. Según esta perspectiva, el archivo debe ser visto como «una obra de arte que debe ser “performada”» para convertirse, así, en un verdadero «medio de comunicación y arte contemporáneo», representativo de nuestra cultura digital (Otshoff, 2009).

18. Técnica que permite grabar las acciones y movimientos del usuario dentro de la pantalla del ordenador, es decir, registrar su interpretación e interacción en línea con la pieza.

19. Titulado *Preservation of digital art: theory and practice. The project «digital art conservation»*. Más información disponible en: <https://zkm.de/en/publication/digital-art-conservation-english>.

20. Acción que implica la actualización de la tecnología en la que está basada el proyecto. Por ejemplo, migrar una pieza a una versión de *software* más reciente para mantenerla activa y visible.

21. Procedimiento mediante el cual se busca imitar el aspecto original de una obra, utilizando herramientas de *software* o *hardware* que replican su comportamiento y funcionalidad en un nuevo ambiente —espacio o soporte—.

Finalmente, nos gustaría culminar este artículo alentando a los cinco archivos estudiados a continuar con su labor actual, tal como lo vienen haciendo hasta hoy, pues es así como han logrado construir una propuesta valiosa que favorece la permanencia y visibilidad del *new-media art*. De una u otra forma, pero siempre inspirados e impulsados por una ideología que se construye sobre los pilares de la innovación, evolución y mejora constantes, cada uno de ellos ha resuelto un «modo de hacer» propio y ha podido cumplir con la principal petición que se les hace actualmente a los archivos, la de ser «memorias del presente».

Resum del debat

«Arxius, visibilització i creació»

MAR REDONDO-AROLAS
Universitat de Barcelona

Amb la participació de Patrizio Peterlini (director de la Fondazione Bonotto), Carlota Caulfield (professora del Mills College i estudiosa de poetes que disposen d'arxius), Pau Minguet (director de la Fundació Guillem Viladot), Laia Torrents (grup cabosanroque), Núria Solé (conservadora de la Fundació Antoni Tàpies), Glòria Bordons (investigadora principal del grup de recerca Poció, UB) i Lis Costa (cocreadora de l'arxiu SUMMA Arxiu Videogràfic d'Habitual Video Team i membre del grup de recerca Poció, UB). Moderadora: Bibiana Crespo (grup Poció, UB).

Finalitzades les ponències de la segona taula rodona del seminari, titulada «Arxius, visibilització i creació», s'inicia un debat entre els ponents i els assistents per reflexionar al voltant dels possibles mecanismes i processos pels quals els arxius poden esdevenir contenidors actius per fomentar la disseminació del coneixement i la creació; patrimoni cultural per generar nova creació cultural. L'arxiu, entès d'aquesta manera, és un activador potencial de noves expressions culturals que, al seu temps, s'integraran en el circuit que promou l'arxiu i, alhora, retroalimentaran altres arxius. Amb el debat es tracta, doncs, de contribuir a desbrossar un recorregut complex per acostar el contingut dels arxius a la ciutadania; que la divulgació del patrimoni que preserven els arxius vagi incidint en l'increment progressiu del coneixement de la societat.

Les intervencions dels ponents convidats, Patrizio Peterlini, Carlota Caulfield i Pau Minguet, donen peu a les contribucions del públic assistent.

En la primera intervenció, Laia Torrents planteja l'aspecte més rellevant que orienta el debat. Es posa damunt la taula la dificultat perquè una mateixa accepció d'arxiu serveixi per caracteritzar de manera comuna els diversos arxius presentats (Caulfield, Bonotto, Viladot, Miró).

Aquestes diferències s'observen ja en les diverses maneres com s'han creat els arxius: d'una banda, reunir l'obra d'un artista i el seu univers de treball —com han fet les fundacions Viladot, Tàpies, Miró— o bé acumular els objectes i materials que responen als interessos de qui col·lecciona —per exemple, la Fondazione Bonotto.

Com remarca Pau Minguet, és diferent treballar amb un fons escollit, construït, o bé amb un fons que ve donat; efectivament, en el cas de la Fundació Viladot, les possibilitats d'accions a emprendre es veuen condicionades per les característiques de l'artista.

Precisament aquestes diferències conceptuals i fundacionals que distingirien un arxiu d'una col·lecció sembla que condicionen, en gran manera, les opcions per finançar la digitalització i l'accés de la ciutadania als continguts dels fons.

Sens dubte, l'objectiu principal dels directors o propietaris dels arxius és precisament la seva difusió. Convenen, però, que aquest procés requereix diverses fases, ja que el cost és elevat i complex.

Patrizio Peterlini refereix la peculiar aproximació al concepte d'arxiu que sustenta la Fondazione Bonotto. Més enllà de la catalogació i la conservació de les obres i dels documents, la seva voluntat és que els objectes siguin veritablement coneguts i utilitzats; consumits, fins i tot. Assumeix que aquest punt de vista presenta una clara contradicció amb la noció tradicional d'arxiu.

La col·lecció privada de Carlota Caulfield s'inicia a partir de la creació de la revista electrònica *Corner*¹ i amb diverses donacions d'artistes i poetes. Es podria dir que és un arxiu-col·lecció en procés. Va construint-se gràcies als interessos i les activitats de recerca de la directora —sobre la poesia experimental catalana, el moviment fluxus i el dadaisme—, a la xarxa d'autors sobre els quals treballa i a les complicitats i coneixences intel·lectuals. Caulfield tracta el contingut del seu fons com a material per a l'estudi i l'aprenentatge en l'àmbit universitari, raó per la qual el posa a disposició dels estudiants. L'arxiu, doncs, està en trànsit constant. No disposa de cap seu física ni virtual. Amb tot, està elaborant un projecte per traslladar-lo a Nou Mèxic.

Núria Solé aporta al diàleg la necessitat de distingir allò que és l'arxiu del que és col·lecció o biblioteca. Un arxiu es construeix per la necessitat de funcionament d'un artista o d'una institució. A l'arxiu s'hi dipositen documents inèdits i únics, per això difondre'ls requereix una atenció especial en termes de preservació. Amb tot, la digitalització facilita en gran manera la manipulació dels documents. Una col·lecció es conforma amb obres i documents publicats. Pel que fa a l'organització i també la conservació, aquesta distinció és fonamental perquè determina la localització a la qual es destinen els materials: les obres van a la reserva, els llibres a la biblioteca i els documents a l'arxiu. Una altra qüestió és que conceptualment es puguin establir connexions i diàlegs entre aquests àmbits.

Aquesta categorització, tot i ser acceptada pels curadors d'arxius, de col·leccions i de biblioteques, no sempre permet resoldre amb facilitat quin cal que sigui el destí dels diversos materials de les poètiques experimentals, com exposa Glòria Bordons referint-se al procés de catalogació del Fons Joan Brossa en el MACBA. Núria Solé precisa que aquesta problemàtica es deu a la porositat entre obres i documents, sobretot en l'art contemporani. Aquest continua sent el repte de les classificacions de les poètiques experimentals.

1. Revista pionera sobre les avantguardes i la poesia experimental que es va publicar entre el 1998 i el 2002. Avui es manté com a arxiu virtual: www.cornermag.net.

Si bé la distinció resulta especialment interessant per a les institucions perquè permet endreçar els materials i les responsabilitats, els protocols de conservació i, sobretot, d'accessibilitat als documents són diferents segons si s'ubiquen en l'arxiu o en la col·lecció. La difusió i el coneixement de les obres i els documents d'un fons, per tant, es veuen repercutits pels criteris de classificació de la institució que els acull (G. Bordons). Els documents que pertanyen a l'arxiu són accessibles i reproduïbles; els que pertanyen a la col·lecció, no (N. Solé).

Solé insisteix en la importància d'aquesta discussió, ja que els procediments de catalogació de les obres varien segons que es troben en un arxiu o en una col·lecció. En el primer cas, els materials s'uniformitzen, ja que es classifiquen en grups o col·leccions documentals. Quan es tracta d'una col·lecció, la classificació es fa peça per peça.

Patrizio Peterlini afegeix un element de reflexió al debat: moltes de les produccions que contenen els arxius de poètiques experimentals han estat realitzades per artistes el posicionament conceptual dels quals defuig, precisament, el valor de fetitxe de l'obra. Per això no s'hauria de fer cap distinció entre col·lecció i arxiu. En consonància, proposa revisar i superar les categories retòriques convencionals.

La intervenció de Lis Costa permet aprofundir en la qüestió de les taxonomies. Constata la creixent producció de gravació d'art en viu. Planteja com aquests documents tenen valor de creació a partir d'una obra efímera i trasllada a l'auditori l'interrogant sobre quin ha de ser el tractament que han de rebre aquests documents sonors i audiovisuals que caldria igualment preservar en un arxiu. S'exposen, d'aquesta manera, les problemàtiques que es deriven de la catalogació i la conservació d'art sonor, i de les tecnologies d'enregistrament: la sostenibilitat, l'obsolescència dels materials d'enregistrament i les dificultats per garantir-ne la supervivència (Bibiana Crespo). En l'art produït digitalment, intrínsecament accessible, s'hi afegiria la vulnerabilitat de l'obra i de l'autoria (L. Torrents).

Reprenent el tema de la visibilització dels arxius, Bibiana Crespo remarca les diferències en les estratègies dels tres arxius presentats en la taula rodona prèvia per disseminar els continguts dels seus fons i incentivar la creació: des del treball amb i per a la mateixa comunitat d'Agramunt que ha emprès la nova direcció de la Fundació Viladot, passant pel contacte directe amb els documents que facilita Caulfield als estudiants i investigadors, fins a les residències d'artistes que promou la Fondazione Bonotto. Apunta també la conveniència, la completesa i l'encert dels webs que ambdues fundacions s'han esforçat per construir i posar a disposició del públic.

Peterlini fa èmfasi en la clau de la seva ponència: més enllà de disposar d'un web o d'una plataforma digital per fer accessibles els arxius, és fonamental desvetllar en els més joves la curiositat per les obres i els documents. Glòria Bordons emplaça els participants del seminari a pensar com es poden fer atractius els documents dels seus arxius per donar-los a conèixer.

A mode de cloenda, Bordons planteja dues preguntes clau als assistents: Quina és la finalitat de l'arxiu? I a qui ens adrecem? Si l'objectiu és que els arxius es

coneguin, es fa imprescindible repensar la manera d'acostar-se a la ciutadania; cal imaginar activitats educatives obertes al conjunt de la societat, que desvetllin la curiositat per conèixer, per pensar, per crear. En definitiva, són els mecenes, els estudiosos, els conservadors, els curadors, els bibliotecaris, els responsables dels arxius, els qui han d'exercitar la inventiva i la creativitat per encaminar els més joves cap al gaudi de la descoberta del coneixement i de la creació.

Vídeos

En l'enllaç següent es poden visualitzar les intervencions en el Seminari «Arxius de poesia experimental: perspectives de futur», organitzat pel grup de recerca Poció. Poesia i Educació i celebrat a la Fundació Joan Brossa el 8 de novembre de 2018.

<https://vimeo.com/depoesia>



Els arxius de poesia experimental són imprescindibles per conèixer una part molt important de la creació del segle xx, sovint marginada per la crítica i l'acadèmia, i absent en els currículums de l'educació obligatòria. Aquest llibre recull els punts de vista tant dels productors dels arxius com dels responsables dels centres que els acullen, amb l'objectiu de fomentar el diàleg, conèixer els fons per impulsar la creativitat i traçar línies renovadores de futur.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions