

Libros de **Cátedra**

Escrituras de trastienda

Teoría, historia, arte y archivos

Natalia Giglietti y Elena Sedán (coordinadoras)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESCRITURAS DE TRASTIENDA
TEORÍA, HISTORIA, ARTE Y ARCHIVOS

Natalia Giglietti
Elena Sedán
(coordinadoras)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Índice

Introducción	5
---------------------------	---

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

Teoría de la Historia. El tiempo, la imagen y el archivo	7
<i>Natalia Giglietti y Elena Sedán</i>	

Capítulo 2

Prácticas de archivo. Lo que parpadea entre documentos.....	26
<i>Elena Sedán</i>	

Capítulo 3

El proyecto que devino en Archivo.....	36
<i>Natalia Giglietti</i>	

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4

Historia arácnida. Simpoiesis, archifósiles y xeno-archivos	51
<i>Yamil Leonardi</i>	

Capítulo 5

El archivo en tiempos de código	66
<i>Mariana Veneziano</i>	

Capítulo 6

Producir desde la resistencia de los márgenes. La Compañía de la Tierra Malamada	81
<i>Carola Berenguer, Pilar Marchiano</i>	

Capítulo 7

El corazón de una comunidad: un archivo blando del movimiento beat.....	102
<i>Yamil Leonardi, Daniela Belén Leoni</i>	

Capítulo 8

El orden perverso. Archivo La Condesa, contramemorias de un acervo monstruoso..... 111

María Abril Cleve

Capítulo 9

El cuerpo, archivo caprichoso. Sobre prácticas escénicas performáticas 122

Eugenia Bifaretti

Glosario 130

Natalia Giglietti, Elena Sedán, Yamil Leonardi, Mariana Veneziano

Los autores 142

Introducción

En 2013, recibimos el ofrecimiento de la decana de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP) de elaborar una propuesta para la cátedra *Teoría de la Historia*, una asignatura para el tercer año de la carrera de *Historia de las Artes Visuales*. La tradición de esta materia, presente en los contenidos mínimos del plan de estudios, estaba marcada por una excesiva orientación disciplinar en la que el arte, en los mejores casos, quedaba reducido a un mínimo comentario o a un fugaz ejemplo. La transformación de este modelo que privilegiaba otros campos del conocimiento fue, en verdad, impulsado por lxs estudiantxs de esos años que advirtieron y manifestaron, en los diferentes espacios estudiantiles, la necesidad de una asignatura que colabore en la tarea de dotar de mayor identidad y especificidad a la titulación.

Persiguiendo esta demanda -que fue también la nuestra durante el tránsito como estudiantes y, luego, una convicción en pleno ejercicio profesional- diseñamos una propuesta pedagógica que lleva ocho años de ejecución, acompañada por ocho números de *Nimio*, una revista cuya finalidad es la publicación de los trabajos finales de la cursada. Este libro, entonces, es una oportunidad para dar a conocer este recorrido y agradecemos a la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP) por permitirnos concretarlo.

Los capítulos de la primera parte de la publicación remiten a este proceso y como tal son el resultado de la práctica docente y de los derroteros del proyecto de investigación *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata*.

La segunda sección reúne las investigaciones realizadas por ex – alumnxs, algunxs estudiantxs avanzadxs y adscriptxs de la cátedra, y otrxs graduadxs de la carrera e integrantes del proyecto. Todxs protagonistas de las propuestas, las reflexiones, los rumbos, y las idas y vueltas que conformaron el detrás de escena o la trastienda de estos años de intensa actividad docente y de investigación, y que hoy tenemos la ocasión de volver públicos en las escrituras de las páginas que siguen.

Natalia Giglietti y Elena Sedán

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

Teoría de la Historia

El tiempo, la imagen y el archivo¹

Natalia Giglietti, Elena Sedán

Teoría de la Historia es una cátedra del tercer año de la Licenciatura y del Profesorado en Historia del Arte. Orientación Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes. Propicia un recorrido por los diferentes presupuestos teóricos de la historia, haciendo especial énfasis en sus aportes al campo disciplinar de la historia del arte a fin de considerar las permanencias y los cambios que conforman la disciplina en la actualidad. De este modo, uno de los objetivos principales de la asignatura es proporcionar a los estudiantes una selección de contenidos que atienda tanto a la coyuntura internacional, como a la nacional y latinoamericana. La propuesta se sostiene en la conceptualización de las diferentes categorías de análisis en relación al conocimiento histórico. Las nociones de tiempo, espacio, coyuntura, estructura, cambio y duración, entre otras, se presentan en permanente articulación con casos concretos de la historia del arte.

El comienzo de la asignatura lo configura la concepción idealista y materialista de la historia. A partir de ello, se trabaja en torno a los desarrollos teóricos que manifiestan cambios significativos respecto de la indagación de nuevos problemas, metodologías y objetos de estudio en la corriente de la historia cultural, los estudios de género y los estudios visuales. Por último, se abordan autores que refieren a la complejidad del saber histórico, la dimensión temporal, el relato, la interpretación y la presunta veracidad de los hechos históricos a través de un concepto fundamental, en nuestra contemporaneidad, como es la cuestión del archivo.

La secuencia señalada, no se constituye en una estructura estanca que contempla de una vez, y para siempre, la exposición y las formulaciones teóricas. Esta se moldea y se modifica, año a año, de acuerdo a las diferentes dinámicas que se establecen con y entre los diversos grupos de estudiantes. A su vez, los contenidos se disponen sobre la base de eludir la linealidad histórica en su visión progresiva.

¹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016. En la redacción se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por este por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos el los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

Las unidades integradas por núcleos conceptuales se enuncian en el programa de la materia junto con la delimitación de bibliografía específica y complementaria. Lo expresado en la planificación y su organización se plantea a modo de hipótesis, de selección y de una respuesta posible, entre muchas otras. En definitiva, la puesta en acto se constituye, principalmente, en la consideración de los futuros profesionales.

La modificación del plan de estudios de la carrera de Historia del Arte. Orientación Artes Visuales, en el 2008, no solo significó un aumento cuantitativo de la carga horaria destinada a la carrera, sino el aspecto cualitativo más importante, además de brindar nuevos espacios de formación, se dio con la decisión de dotar de mayor identidad y especificidad a la titulación. Por este motivo, podemos identificar que quienes cursan Teoría de la Historia pueden efectuar lecturas analíticas de textos académicos de diferentes grados de dificultad. Los alumnos realizan, asiduamente, producciones escritas y presentan distintos trayectos como autores, en lo que hace a publicaciones de escritos y ponencias, en jornadas organizadas para los estudiantes desde la Facultad (JEIDAP), o como coautores, en trabajos realizados en colaboración con docentes de distintas cátedras.

Estos jóvenes, cuentan con un bagaje de imágenes y de formulaciones teórico-prácticas que construyen desde el primer año de la facultad. A su vez, no debemos olvidar que, también, sus imaginarios visuales son elaborados desde fuera del aula, mucho antes de su vida universitaria. El contacto con la imagen, con el campo de lo visual y con las más variadas producciones artísticas es permanente, cuestión que favorece el trabajo en clase al presentar un enfoque alternativo a, por ejemplo, la periodización tradicional característica del estudio histórico.

La metodología que se adopta entiende la investigación, la enseñanza y la práctica de la historia del arte como una puesta en cuestión de categorías y objetos, en base a preguntas e hipótesis formuladas a partir de ejes problematizadores. Ejercitar un pensamiento situado, desde nuestro contexto de producción específico, resulta una manera de cuestionar los modelos teóricos hegemónicos. La teoría del arte que se pretende configurar responde a revisar concepciones tradicionales de la historia del arte para generar la posibilidad de construir marcos propios de reflexión de acuerdo a las particularidades y necesidades de nuestro contexto. De esta manera, se articulan las visiones culturales de la Argentina y de Latinoamérica en los debates y en las confrontaciones entre proyectos históricos de diferentes latitudes y temporalidades.

Siendo conscientes que nos adentramos en una tarea compleja en la que los tiempos pueden resultar escasos y la tentación de enseñar todo a todos, en ocasiones, se vuelve muy patente, resulta indispensable ejercer la capacidad de síntesis. Las explicaciones teóricas y los aportes bibliográficos se circunscriben a los fines de la materia mediante el diseño de estrategias que contemplan lo central de cada línea teórica. Las guías de lectura puntualizan ciertas áreas significativas de los diferentes textos y permiten que los estudiantes, de manera gradual, se aproximen a categorías analíticas más complejas. Con la misma intención, en las clases se habilitan situaciones donde el aprendizaje individual se conjuga con el colectivo, al confrontar sus conclusiones entre sí y con los diferentes autores trabajados.

La importancia dada al estudio de la imagen se reafirma en la elaboración de trabajos de producción que pretenden, desde un anclaje formal, establecer relaciones y contraponer las corrientes teóricas con lo que la imagen instaura, desde su propia presencia y materialidad. Los sucesivos planteos de estas actividades facilitan la superación de problemas ante aquellos análisis que se remiten, exclusivamente, a la cuestión histórica, contextual o de significado de la obra. Esta vuelta a la imagen, desde lo específico, brinda el equilibrio entre forma y contexto, a su vez, posibilita distinguir el desborde de los límites de la teoría y la imposibilidad de reducir la imagen al texto. El enfoque adoptado para comprender los contenidos de la cátedra, se propone como una reconsideración de aquellas obras y textos que son o serán trabajados en otras asignaturas, sin que signifique la reproducción de su tratamiento.

El trabajo final integra la totalidad de lo revisado en la materia: cada grupo, de acuerdo, a su objeto de investigación elabora sus propias articulaciones con lo transitado en las diferentes clases y, reflexivamente, adoptan aquellas metodologías y conceptos que mejor se adapten a lo estudiado. Esta etapa, se articula con tutorías periódicas e instancias de pre-entregas, para el correcto seguimiento, evaluación y apoyo de cada grupo.

A los aprendizajes vinculados a la escritura y a la confrontación de imágenes, autores y contextos, se le asocian las prácticas, que producirán experiencias concretas para la construcción de su propio conocimiento. Esta instancia pretende una integración de los contenidos propuestos, representada por el trabajo de la historia y de la historia del arte con los archivos. Para ello, se reflexiona sobre los nuevos usos de los archivos y las poéticas y las políticas que se construyen desde la historia del arte como alternativa de relectura.

Esto se lleva a cabo a través de Prácticas de archivo las cuales funcionan como bisagra entre lo que se desarrolla desde las clases y el ejercicio de investigación. Uno de los objetivos de esta iniciativa, es acortar las distancias que suponen el trayecto universitario y la actividad profesional. Los estudiantes asisten a diferentes repositorios en los que deben trabajar con documentos y enfrentarse a problemáticas propias de la actividad profesional como historiadores del arte. Esta recuperación de la experiencia garantiza un aprendizaje significativo y una formación integral.² La reflexión sobre el trabajo con los archivos se materializa en artículos que cuentan con la posibilidad de ser publicados en la revista *NIMIO. Revista de la cátedra de Teoría de la Historia*.

Intentamos, entonces, que el trayecto que inician los estudiantes se prolongue en nuevos relatos, inquietudes y discusiones que den cuenta, una vez más, del proceso dinámico que implica todo trabajo de investigación y de enseñanza-aprendizaje, así como de todo intento de escritura y reescritura de múltiples historias del arte en la Argentina.

² En el capítulo 2 de esta compilación se describe el proceso de formación e investigación que involucran las prácticas de archivo.

El recorrido que materializa la propuesta

El tema fundamental de la primera unidad concierne al tiempo y al espacio, dos conceptos inherentes a la historia, a la historia del arte y, por supuesto, al arte. Resulta indiscutible que el tiempo ha estado siempre presente en la reflexión histórica y que, en los últimos años, se convirtió en una categoría de análisis prioritaria en el estudio de las artes visuales y en la revisión de los modelos hegemónicos de concebir y de estructurar las temporalidades en relación con los acontecimientos históricos y las prácticas artísticas.

La articulación entre las nociones de tiempo y espacio empleadas tradicionalmente en la historia y el tratamiento específico que presenta la producción artística ha sido una actividad poco frecuente en la práctica de los historiadores del arte. Como consecuencia, la escritura de la historia del arte, en general, se ha encontrado más cercana a los paradigmas dominantes recibidos de la historia que a los modos en los que las obras resisten, perturban y desordenan los relatos preestablecidos. La tarea que prevalece, entonces, es la de indagar sobre las formas del tiempo histórico, cómo ha sido categorizado y bajo qué presupuestos para volver a las imágenes y al tiempo que proponen y, desde allí, es decir, desde su propia materialidad y configuración, analizar las maneras en las que las prácticas artísticas se han organizado, periodizado y explicado al interior del campo disciplinar de la historia del arte.

Para ello, es imprescindible realizar una selección que pueda brindarles a los estudiantes un panorama fructífero que fortalezca el desplazamiento permanente entre estos tres aspectos. El punto de partida, lo configura la concepción idealista de la historia a través de las reflexiones de George Wilhelm Friedrich Hegel [1833] (2005), especialmente, su concepción de la dialéctica como lógica del desarrollo histórico que conlleva en sí misma, entre muchas otras cuestiones, las ideas de devenir, necesidad, negación, superación y finalidad. La interpretación de Hegel sobre el progresivo despliegue de la historia habilita, además de facilitar la comprensión de la concepción materialista, y de las sucesivas adaptaciones y renovaciones, algunas vías posibles para la discusión de los ejes temáticos propuestos, ¿tiene un sentido lineal, causal y teleológico la historia? ¿Es posible pensar las prácticas artísticas con una lógica de desarrollo similar? ¿Qué es lo que han propuesto las tradiciones historiográficas del arte con la peculiaridad de su objeto de estudio? ¿Sobre qué concepciones espacio-temporales se ha configurado la historia del arte latinoamericano?

Mientras que la historia del arte aceptó, en gran medida, la filosofía hegeliana de la historia, por ejemplo, en la identificación del automovimiento del *espíritu* con el concepto de estilo, como sostiene Keith Moxey (2016, p. 61), las contribuciones del materialismo, tras las ópticas abiertas por Karl Marx y Friedrich Engels, han tratado de escapar de este modelo, insistiendo en la condición de hecho social a partir de la cual se constituye el arte.

Contra el idealismo precedente, Marx opone su concepción de la historia como la historia de los propios hombres envueltos en una situación histórica determinada. La producción material de la vida humana será el primer hecho histórico y el origen del movimiento de la historia. No son ni el concepto ni cualquier otro ser trascendente; son los hombres los que hacen la

historia y establecen entre sí determinadas relaciones, establecidas por la manera en la que producen su vida. Por su condición de pensador dialéctico retomará términos comunes como la necesidad y la negatividad entendida como fuerza motora que provoca el avance de la historia. Pero, mientras que en Hegel la superación niega y conserva, Marx concibe a los antagonismos como irreconciliables, pues la historia es comprendida como oposición y lucha de clases (Marx y Engels, 2012 [1859]).

La elasticidad del pensamiento materialista en la historia del arte y en la práctica artística, que se reclaman de él, dio lugar al desarrollo de un abundante corpus teórico y estético del que se asumen diversas y, hasta opuestas, interpretaciones extendidas a lo largo del siglo XX. Como se mencionó más arriba, la contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, la lucha de clases, explica el movimiento y el sentido de la historia en el materialismo. Una de las derivaciones, sino la más frecuente de esta concepción en el campo teórico del arte, resultó en la expresión del reflejo artístico de ese antagonismo y en las interminables polémicas entre forma y contenido. En otras palabras, la idea simplista de que el arte está determinado por la infraestructura. Como así también, el despliegue progresivo de la historia implicó una forzada correlación entre período histórico y producción artística. Sin embargo, esta concepción histórica del arte deja entrever la complejidad para explicar, aún para el propio Marx, el poder que siguen ejerciendo las obras por fuera de sus condiciones de producción.

(...) ¿Acaso el canto, el poema épico, la Musa, no desaparecen necesariamente ante la regla del tipógrafo, acaso no se desvanecen las condiciones necesarias de la poesía épica? Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético (Marx y Engels, 2012 [1859], p. 80).

Si bien se plantea en términos de gusto, este pasaje habilita la pregunta acerca de los postulados recibidos de la historia social del arte y la sociología del arte.

Comprometidas con la vinculación del arte con su realidad histórica, estas áreas de conocimiento se encargaron de ampliar el horizonte de reflexión. La función política del arte, el compromiso del artista, el rol de las instituciones, el mercado y la recepción de las obras, son algunas de estas cuestiones. Sin desdeñar la importancia de estas contribuciones, el problema central que tienen, aún en la actualidad, es la pérdida de vista de la especificidad de las obras y la incapacidad de afrontar las propuestas y los cambios producidos en la práctica artística de su tiempo. Sería injusto, por ejemplo, no mencionar las interpretaciones estéticas y teóricas adoptadas por las vanguardias rusas, que también se reclamaron marxistas, y que van a contramano de las exigencias asociadas con la noción del reflejo directo, como la ruptura con la naturalización del vínculo entre la realidad y su representación pictórica en conjunto con la aparición de nuevos procedimientos, técnicas y artefactos. ¿Ha aprovechado la historia del arte estos quiebres para replantearse las categorías con las que trabaja? ¿Qué tipo de intervención histórica requieren las obras? Hasta aquí podemos decir que, en cierta medida, es la

historia la que gana o la que siempre llega tarde, es decir, la historia del arte se acopla con sus matices a un orden lógico, a una lectura progresiva y a una certeza que presiona las obras hacia una dirección y un esquema determinados.

Tales son los aportes de Walter Benjamin [1934] (2009), Theodor Adorno [1962] (2003) y, en general, de la Escuela de Frankfurt³. Sobre todo, en lo que refiere a nuestra disciplina, dado que se inaugura una nueva concepción del tiempo histórico que parece emerger desde la singularidad de la producción artística. Tal vez, se pueda pensar que son las obras las que sugieren una nueva mirada acerca de la temporalidad de la historia y las que le demandan al historiador del arte un abordaje más cercano con lo que proponen antes que con las categorías de la historia. Las tesis *Sobre el concepto de historia* que escribe Benjamin [1940] (2009a) dejan de lado toda lectura progresiva de la historia. Su cuestionamiento, y el de Adorno en *La dialéctica negativa* [1966] (2005) es, ante todo, al progreso dialéctico. No hay conciliación, no hay síntesis final. Contra la concepción histórica cuantitativa del tiempo histórico como acumulación, Benjamin (2009) esboza su visión discontinua e imprevisible. En la tesis VII, plantea una fórmula que será compartida con Adorno y Max Horkheimer [1944] (2007): *cepillar la historia a contrapelo*, como una manera de ir en contra de la versión oficial de la historia, de la continuidad histórica de las clases dominantes para enfocar la historia hacia atrás más que hacia adelante.

Estas nociones, atribuidas en particular en el caso de Benjamin (2009a) a la influencia del romanticismo alemán, el mesianismo judío y el materialismo histórico, y en Adorno (2003), relacionadas con su análisis sobre los materiales de la música; señalan una proximidad entre estas nuevas formas de concebir el tiempo histórico y el tiempo propio que presenta el arte: curvar, irrumpir, desautomatizar, suspender, solapar, son algunos de los modos en los que se materializa. Distinguir estas condiciones, y muchas otras, pondría en discusión la reiteración de ciertos esquemas predeterminados y formas de secuenciación histórica, pretendidamente universales, que han limitado su interpretación. En definitiva, se trata de reconocer las implicaciones de las distintas teorías de la historia europea moderna para el replanteo, la escritura y la producción de conocimiento de la historia y el arte locales.

La teoría crítica de los pensadores de la Escuela de Frankfurt con su actualidad, la puesta en duda y no aceptación inocente de lo existente, nos permite emprender la reflexión sobre una de las disciplinas que representa una relación dinámica, conflictiva y de intercambios con la teoría del arte y su historia, como es la historia cultural. Los conceptos de cultura, arte, historia, teoría, imagen y representación son claves para revisar los aportes de esta corriente, su relación con la historia del arte y la importancia de la imagen en la escritura de la historia. Para el caso específico de la historia cultural, el foco está puesto en la preocupación por lo simbólico y su interpretación.

La nueva historia que se consolida, en la segunda mitad del siglo XX, fue heredera de la intención de historizar cualquier actividad humana, cuyo objetivo era alcanzar una historia total. Tarea que fracasó por resultar imposible e intimidante para los historiadores quienes, sin

³ Incluso, las perspectivas más recientes de George Didi-Huberman (2008) y Keith Moxey (2016).

embargo, se valieron de la amplitud de temas y de fuentes para el estudio del pasado. Esta iniciativa se opuso a la concepción de sentido común de la historia, es decir, conocer los hechos *como sucedieron realmente* y a la visión teleológica que conlleva la concepción lineal del progreso histórico. El relato positivista y la objetividad ante la comprensión de los hechos pasados se vieron sacudidos en un momento en que se presentaba una profunda crisis de las ciencias sociales junto al derrumbe de sus paradigmas tradicionales. Los autores que se tratan, en esta unidad, plantean que lo decisivo no es reemplazar lo precedente por un nuevo modelo social general, sino efectuar una revisión completa de los instrumentos de investigación utilizados y de los modos de acceso al conocimiento histórico (Levi, 2003, p. 122).

Se asiste a la época de los *giros* –lingüístico, antropológico, pictórico o iconográfico– a partir de los cuales se produce la renovación y la problematización de las periodizaciones canónicas de la historia, la concepción de verdad histórica y la relación sujeto/objeto del conocimiento. La historia cultural pone en discusión, a través del concepto de cultura, el origen y la finalidad de la historia; permite el ingreso de la cultura popular y su estudio profesional se enriquece con el trabajo interdisciplinario donde la antropología cumple un rol fundamental. Rivaliza con la historia de las mentalidades o del imaginario social por mantener invariables aquellas categorías que se construyen en la discontinuidad de las trayectorias históricas.

Roger Chartier (1994) entiende que esta historia se fundamenta en una historia social de usos e interpretaciones que se relacionan, en sus determinaciones recíprocas, con las prácticas específicas que los producen. Indaga sobre las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. Entonces, nos preguntamos, ¿qué rol viene a ocupar la historia del arte en la consideración de que las prácticas artísticas son constructoras de lo social? ¿De qué modo se propone abordar sus objetos y cuál es la importancia del análisis de sus diferentes apropiaciones y significados?

Estos interrogantes resultan significativos para trabajar, junto con los estudiantes, las potencialidades y las limitaciones de un enfoque cultural de la historia del arte, de su escritura y de su teoría. En el tránsito de una historia social de la cultura a una historia cultural de lo social, el trabajo del historiador del arte colabora con otras disciplinas y sale del aislamiento al que la historia lo tenía confinado. Como una primera aproximación, se puede advertir que la ampliación de fuentes y de documentos para el análisis histórico, aportados por la nueva historia o la historia cultural, posicionó a las imágenes, y a las obras, en un espacio que, hasta ese entonces, les había sido vedado por considerarse al estudio histórico del arte como periférico e inauténtico en relación con la historia política y económica social tradicional.

La imagen comienza a ser utilizada como fuente y documento histórico adquiriendo el mismo valor de *veracidad* que los documentos tradicionales –escritos, archivos oficiales provenientes de la actividad estatal–. Aquí, lo que se puede inferir como una revalorización de lo artístico, en varias ocasiones, resulta para la historia y la teoría del arte en una limitación que desdibuja lo específico de la disciplina.

Ya sea como una confirmación antropológica, etnográfica o histórica, las imágenes y, sobre todo, las imágenes fotográficas y sus productores suelen presentarse como testigos oculares para la historia. Para el caso de las pinturas, al análisis estilístico, iconográfico e iconológico se le suma la preocupación por determinar el significado cultural al momento de producción y de recepción inicial de esas obras. Si la imagen es documento, ¿documento de qué? ¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado? ¿Qué sucede con la historia del arte? No es nuestro interés dar respuestas generales ni acabadas a estas cuestiones. La atención estará puesta en plantear los diferentes acercamientos a la imagen y su relación con lo específicamente artístico⁴.

Las alternativas a la producción del significado, se encuentran en aquellos historiadores que comprenden las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social a partir del concepto de representación, otorgándole al arte un carácter móvil, inestable y conflictivo en las prácticas de los agentes históricos.

A su vez, la salida de la identificación de la imagen con el texto, en respuesta a una creciente semiosis de la imagen, es aportada por Louis Marin (1992) en sus investigaciones sobre la doble dimensión de la representación, el poder y la eficacia de la imagen. Advierte la necesidad de no confundir las lógicas de la imagen y de la escritura; los casos que aborda son específicos en las configuraciones del saber y el poder puestos en relación con lo visible. El estudio político de la representación, alejado del dominio textual, permite localizar, históricamente, las prácticas de poder de la imagen y, así, correr el velo de opacidad en la discontinuidad de los funcionamientos simbólicos.

Para la historia del arte latinoamericano, los aportes de la historia cultural fueron fundamentales en el desarrollo de investigaciones históricas que se inscriben en las particularidades locales y se reconocen como productoras de conocimiento. Los estudios de Gabriela Siracusano (2008) ponen en primer plano la cuestión material y los modos de apropiación y de circulación de las prácticas artísticas en un relato que, desde Latinoamérica, atraviesa las representaciones, desde el siglo XVII hasta nuestros días. Su análisis relacional confluye en un entramado original que vincula la eficacia de la imagen desde un minucioso trabajo con los dispositivos materiales en la construcción del sentido.

Eficacia, de eso se trata. Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no solo acompaña sino también construye sentido. Si, como

⁴ Un caso que se repite para el arte argentino es el de Cándido López (1840-1902). Gran cantidad de trabajos que analizan sus obras consideran que su tarea más importante como artista fue retratar los hechos históricos que se sucedieron durante la guerra de Paraguay (1865-1870), en la que López participó como cronista y soldado. La necesidad de imponer un significado único a las obras y el uso exclusivo de un acercamiento iconográfico e iconológico para la interpretación de sus pinturas, si bien permiten reconocer la importancia de la producción simbólica provoca un aislamiento del objeto artístico como tal. Se desdibuja el formato, la escala y la materia de la obra y se la ubica en el orden corriente de la historia. De esta manera, Cándido López es considerado, usualmente, como un testigo de su época y las consideraciones sobre su trabajo redundan, en muchos casos, en su papel como documentalista, combatiente o en la virtuosidad de su trabajo al haber perdido su brazo derecho en el campo de batalla.

ha insistido Michel Foucault, ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie, sin hacerse cuerpo en un elemento sensible y sin dejar rastro en un espacio o –aunque más no sea– en una memoria podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico (p, 8).

Natalia Majluf (2010) aborda la transformación visual y su expresión material a través del estudio de la representación de lo político en el período de las luchas independentistas de Latinoamérica. Su interés no está puesto en el contenido de los símbolos, sino en la «figuración misma de lo político» (p. 75), en las formas y en los materiales por los que se construye todo un sistema de visualidad del poder del Estado. La escritura de la historia del arte latinoamericano se presenta a través de nuevos vínculos entre imagen, poder e independencia desde una mirada regional.

Las clases que comprenden estos temas y las contribuciones de la historia cultural se consideran desde nuestro presente. Se trata de interpretar cómo se pone en juego la distinción entre objeto y sujeto cuando ésta deja de ser convincente, siendo conscientes que la primacía del lenguaje y del significado continúan, en ciertas circunstancias, marcando el eje de importancia de los estudios de la imagen y de la historia del arte. En respuesta a ello, se indaga sobre la cultura visual y el reclamo a una vuelta a la experiencia del objeto, en una vía de doble sentido entre aquel que mira y su mirada es devuelta por la imagen.

En contraste con la historia cultural, uno de los orígenes de la aparición de los estudios visuales nació en el interior de la historia del arte. Por un lado, provino de las investigaciones de historiadores sociales del arte como Svetlana Alpers [1983] (2016), Michael Baxandall [1972] (2017) y Jonathan Crary [1990] (2007). Por el otro, surgió de las críticas al formalismo del arte moderno. La revisión que, tanto los estudios visuales como los estudios de género, efectuaron sobre el pensamiento moderno es de vital importancia en tanto se articula, en las clases, con el trabajo de nudos problemáticos concretos que ponen en escena la necesidad de un cambio de actitud teórica frente al arte y a la historia de América Latina.

Redefinir los paradigmas de la modernidad supuso el cuestionamiento del tiempo, el espacio, las jerarquías y las nociones a través de las cuales se erigió la historia del arte moderno y, en buena medida, la historia del arte en general. La idea de que el arte progresa –que a cada transformación del lenguaje le sucede otra que resuelve los problemas que dejó pendiente la anterior hasta conducir, para el caso del relato moderno, a la abstracción– (Giunta, 2014, p. 9) se fue contrarrestando, sobre todo, a partir de los años setenta, por una idea de arte formulada por múltiples historias y tiempos simultáneos. A su vez, el corrimiento del orden espacial moderno –que no dejaba dudas de la hegemonía que París-Berlín y, luego, Nueva York ejercían como centros de concentración del arte y la cultura– trajo como consecuencia el interés en otras ciudades como Buenos Aires, San Pablo, Shanghái, Nueva Delhi, Hong Kong, Tokio, El Cairo, Tel Aviv, entre otras.

En su propuesta de refutar la centralidad del arte y de ampliar los objetos de investigación, los estudios visuales intentan superar las distinciones nítidas entre las imágenes producidas por la alta cultura y la cultura de masas, al afirmar que la cultura visual no comprende, exclusivamente, a las prácticas artísticas. La desestabilización de las jerarquías tradicionales y el replanteo sobre el valor

estético y la autonomía del arte perturbaron los pilares de la disciplina. Desde otra perspectiva, los estudios de género reconocieron que la historia del arte era una construcción excluyente fundada alrededor de premisas sexistas como la noción de genio. Las intervenciones feministas revelaron el sistema de valores subyacente de las Bellas Artes y apuntaron tanto a la incorporación de las artistas apartadas de los relatos como a la reconsideración de una disciplina que privilegiara los factores sociales y de clase (Pollock, 2013). Más allá de las distintas líneas de investigación, hacia finales del siglo pasado, era recurrente que ya no podía pensarse solo en la referencia a un modelo de desarrollo cronológico, de sucesión de estilos, realizado por *grandes maestros*, ni *puramente* desvinculado de la realidad social.

Lejos de la semiótica o del estructuralismo, los estudios visuales conciben la singularidad de la imagen en sus diferencias con el lenguaje verbal. Tal vez, la radicalidad de esta consideración condujo al debilitamiento de los procesos de decodificación de los llamados *signos* visuales, de los análisis entre significativo y significado e, incluso, de los métodos tradicionales propuestos por la iconografía y la iconología. De ahí que la pregunta recaiga en los modos de producción y en los espacios de circulación y de recepción; en el cruce de las imágenes con otras representaciones visuales; en los usos y en las funciones de la cultura visual y en las modalidades de construcción de imaginarios y de experiencias visuales.

La apertura de semejantes asuntos, en lo que refiere a nuestra práctica, reclama tanto el rechazo del canon, del occidente europeo y de los Estados Unidos, como el pasaje de la discusión a la acción. En la reescritura de una historia del arte local que (se) permita dar visibilidad a su producción artística desde la complejidad, la opacidad y la diferencia que la caracteriza. Quizás, esta perspectiva:

(...) haya sido inaugurada por tres autores latinoamericanos: Adolfo Colombres (argentino), Juan Acha (peruano) y Ticio Escobar (paraguayo). En su libro *Hacia una teoría americana del arte* (1991), y asumiendo el atraso de la teoría respecto de la propia práctica artística del continente, se propone resignificar el pensamiento estético para dar cabida a la producción artística de este lado del mundo, especialmente, a aquella que quedó –y que aún queda– en los márgenes de la esfera del arte, sin traspasarlos (Ciafardo, 2016, p. 24).

La celebración de los ineludibles aportes de los estudios visuales no debería hacernos perder de vista que la nivelación entre las imágenes artísticas y no artísticas, como así también, entre los campos de conocimiento, implica, en la mayoría de los casos, un terreno equivalente que no admite diferencias ni especificidades. Por lo tanto, siguiendo la pregunta de Simón Marchán Fiz (2005) «¿No sería oportuno reivindicar la existencia de *diferentes grados en la visualidad?*» (p. 88). También, se plantea esta cuestión cuando otras disciplinas –en particular, la sociología y la antropología cultural– proporcionan criterios para el estudio de las imágenes. En esta confusión de los límites disciplinares, la cultura visual corre el riesgo de caer en las nociones, no tan superadas, del marxismo vulgar. En este sentido, ¿no sería conveniente, a su vez, el reclamo de una especificidad renovada que, por supuesto, tenga en cuenta las contribuciones de otros campos de conocimiento, pero que también dispute los propios? ¿Por qué no reivindicar, sin prescindir de

las intervenciones estratégicas de los estudios visuales, el análisis de los rasgos formales, las materialidades, las operaciones y los procedimientos mediante los cuales las imágenes se constituyen como tales? De manera que, «la Cultura visual no pueda ser tomada como una construcción social de lo visual, como reflejo, sino como una construcción visual de lo social, es decir, instauradora de mundos específicos» (Marchán Fiz, 2005, p. 90).

En el desborde que acoge acríticamente estas aperturas debemos advertir no sólo la falacia de la democratización⁵, sino también, la de la *posmodernidad* que propaga la fragmentación, la pérdida de la totalidad y el excesivo regionalismo, descartando la inscripción internacional y sus relaciones recíprocas con lo local.

Laten, en el fondo de estos debates, los enfrentamientos entre modernidad y posmodernidad. Por ello, es necesario percatarse de las trampas de esta marea en la que *todo vale* –y vale lo mismo– cuando, por ejemplo, asistimos cotidianamente a la contundencia de ciertos hechos que nos ratifican que ni Europa ni EEUU dejaron de irradiar su poder y sus criterios de valoración y de legitimación; ni la teoría del arte de América Latina escapó completamente de su colonialismo conceptual; ni los axiomas de la modernidad se diluyeron en el flujo de imágenes. Estos síntomas son, como se viera más arriba, los presupuestos que nos conducen a la reincorporación de ciertas nociones, como la autonomía⁶, que antes de ser abandonadas deberían ser relocalizadas. Contra cualquier nostalgia modernista, se vuelve necesario distinguir entre aquellas imágenes que recurren a ciertos esquematismos uniformes, previsibles y carentes de todo conflicto; de aquellas otras que –en su infinita variedad de soportes, usos, ámbitos de circulación, alcances– producen incertidumbres, extrañan y *repolitizan* la mirada (Richard, 2007).

Los festejos del Bicentenario (2010), en particular el desfile de carrozas y el *mapping* en el Cabildo, nos ofrecen la oportunidad de profundizar estos dilemas junto a los estudiantes a partir del análisis de las operaciones y recursos puestos en juego *en* los espectáculos. La escena de las Madres de Plaza de Mayo bajo la lluvia iluminadas por los pañuelos; el desplome y el apagón de las guirnaldas de lamparitas en el Cabildo de 1930 o la escena del primer peronismo organizada alrededor de líneas oblicuas y de colores primarios que salen y entran del campo visual, son algunos breves y, parciales, ejemplos de cómo estas producciones construyen un relato de la historia nacional –en este caso desde el proyecto político kirchnerista– sin apelar a una representación folclórica ni al señalamiento exclusivo de personajes protagónicos. Se trata de escenas que interceptan la literalidad –y la cronología de acontecimientos– mediante una condensación visual que apela a lo no dicho en un lenguaje contemporáneo y popular.

⁵ En este sentido, W.J.T Mitchell (2003) incluye otros mitos de la Cultura visual, entre ellos, el del giro visual caracterizado por la idea de que la supremacía visual se presenta sólo en nuestro tiempo o en el período flexible de lo que llamamos modernidad. Así, la idea de la visión como un sentido hegemónico se vuelve una noción estéril, por ejemplo, al pensar el cine o en la televisión.

⁶ Una autonomía estratégica, diría Hal Foster (1996), desde la cual preguntarse cómo es la diferencia que les otorga a algunas realizaciones visuales una complejidad y una negatividad –en el sentido frankfurtiano– que otras no tienen. Un cómo que puede tener que ver, reiteramos, con las formas, las materialidades, las operaciones, etcétera que se presentan en las imágenes y que, en el intento de su descripción e interpretación, por momentos, se nos vuelve inefable.



Fig. 1. Carroza Madres de Plaza de Mayo (2010), Fuerza Bruta. Festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Captura de pantalla de video. <https://www.youtube.com/watch?v=DvGqmSM4mAs>



Fig. 2. Mapping sobre el Cabildo en el marco de los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo. Captura de pantalla de video. <https://www.youtube.com/watch?v=eUxurpCHURs>

El pensar el pasado desde el presente continúa generando polémicas en aquellos ámbitos, la historia del arte es uno de ellos, donde se presentan quienes, por un lado, afirman la necesidad de establecer continuidades históricas para la producción de sentido en las circunstancias del presente y, por el otro, quienes argumentan que lo histórico y las revisiones del pasado actúan como sujetadores de las prácticas actuales.

Se trata de puntualizar y ordenar estas discusiones en función de lo que implica, para las prácticas artísticas y para la historia del arte, la reflexión que establecen con el pasado y su escritura; relacionándolas, específicamente, con la cuestión del archivo. Esto nos lleva primero y casi, irremediabilmente, a pensar en el presente, que según se indicó en líneas anteriores, se configura en un tiempo en el que la imagen tiene un lugar central. En este sitio privilegiado, lo visual se desenvuelve en el mundo actual donde la atrofia de la experiencia se manifiesta a través de un contacto con la realidad poco real, fragmentado, disuelto.

Las distintas muertes del autor, de la historia, del hombre y del arte anunciadas por el intenso y, a la vez, efímero planteo posmoderno, en su propia enunciación, no pudieron predecir los desbordamientos ni las complejidades del presente. Darle el beso de muerte a la historia pretendió poner en suspenso los cursos de situaciones que se quisieron ver disociados, diseminados y fragmentados. Sin ideología, sin pasado y sin compromiso, los postulados posmodernos resultaron siendo funcionales a lo que en un principio se opusieron. Se trata, nuevamente, del debate modernidad-posmodernidad, sabiendo que el mismo está superado, a fin de comprender que el posmodernismo, en su principal argumento, apuntó a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad y de sus grandes relatos. El lenguaje, la deconstrucción, los relatos múltiples, los simulacros y la *transparencia* de la comunicación se vuelven términos claves. Si la historia se difumina en multiplicidad de relatos, la historia del arte hará propio este planteo en las múltiples interpretaciones de la obra, para la cual todo es válido y todo es relativo. El arte como puro concepto fundamenta su teorización, exclusivamente, en características extra artísticas.

El atentado a las Torres Gemelas, en el 2001, marcó la famosa *Zona cero*, el retorno al acontecimiento y a la densidad histórica del hecho trágico. Las políticas imperialistas de la globalización ocultaron las diversidades y pusieron veto a las autonomías relativas. Este acontecimiento histórico-universal representó el regreso de las totalizaciones, ahora sin fines utópicos. El posmodernismo se desterró al aislamiento y ya nadie se atrevió a darle un nombre auspicioso a ésta; nuestra época.⁷

Si la modernidad ponía el acento en las visiones futuras y la posmodernidad representaba el presente absoluto, la preocupación actual y, cada vez mayor, por el pasado y la memoria cultural coloca a la utopía y a la posibilidad de futuro en el recuerdo y la rememoración. Ante la inestabilidad de los modos de pensarnos, diferentes movimientos sociales y las sucesivas revisiones historiográficas imponen asumir el problema del pasado, radicalmente.

⁷ Las autoras de este capítulo amplían estas nociones en «El retorno de King Kong. Una activación visual y política del trauma» (2017). Este artículo pretende distinguir el entre de lo visible y lo invisible a partir del análisis de ciertas operaciones visuales que ponen en juego la concepción del pasado, del presente y de la historia.

La estrategia fundamental de la revisión del pasado consistió y consiste en recurrir a las instituciones históricas y culturales, y a sus archivos para desde allí discutir los relatos oficiales, las verdades archivadas y proponer otros modos de abordarlas. Para el arte significa, también, una vuelta al documento por la que empieza a usar el material histórico como material artístico.

Este *giro archivístico o impulso de archivo*⁸ que potencia la visibilidad de documentos y obras, ligadas a distintas prácticas artísticas, conduce en el campo de la historia del arte a debatir sobre una serie de cuestiones entre las que se destacan: la autoconciencia de las instituciones sobre la memoria cultural que guardan y exhiben;⁹ la diferenciación entre la obra como documento y el documento como obra¹⁰ y las preocupaciones estéticas, políticas y de conocimiento que reviste el trabajo con imágenes y documentos en la conformación de archivos.¹¹

Para adentrarnos en las complejidades del archivo y su revisión contemporánea, desde el campo artístico y cultural, se trabaja con los estudiantes aquellas formulaciones que dieron legitimidad teórica a la investigación de las poéticas, prácticas y políticas de archivo. Los aportes de Michel Foucault (1979), Jacques Derrida (1996) y Paul Ricoeur (2004), entre otros, nos permiten aproximarnos a consideraciones generales para, luego, introducirnos en el contexto específico de producción argentino y latinoamericano.

En nuestro país, el creciente interés en la construcción y la consulta de archivos se vinculó a la necesidad de visibilizar lo acontecido y lo que dejó el golpe de Estado de 1976. Esta recuperación

⁸ Tomamos prestada esta denominación de Hal Foster (2016). Si bien, muchos autores, utilizan ambas enunciaciones como sinónimos, la denominación impulso de archivo nos permite diferenciar de la lógica propuesta por el posmodernismo a partir del giro lingüístico y su extensiva aplicación a las obras de arte. Foster fue quien inauguró la reconsideración teórica del uso de los archivos en las prácticas artísticas de los últimos años.

⁹ En el artículo *El cuerpo y el archivo* (1986), el artista y crítico de arte Allan Sekula, uno de los primeros en hacer una conexión entre la práctica archivística y la artística (mediante la fotografía), se refiere a la importancia del archivo en el nacimiento de la fotografía (centrándose en sus primeros usos en la criminología) y, luego, entre los fotógrafos y artistas de la modernidad, como August Sanders o Walker Evans. Desde otra perspectiva, John Tagg (2005) propone pensar al archivo como el contrapunto de la fotografía. En este sentido, advierte que el momento del desarrollo técnico de la fotografía, en el caso británico, sucedió al mismo tiempo en que se producía una diversificación y una extensión de las funciones del Estado. De ahí que para el autor, si se quiere comprender el poder que comenzó a otorgarse a la fotografía, corresponde buscar en los procedimientos de las instituciones que la emplearon. Por último, el historiador mexicano Joaquín Barriandos, en el artículo *Museo de arte, políticas de archivo y burocracia* (2011), trabaja estos tópicos al cuestionar la distinción entre lo que es una obra de arte, un documento o una evidencia histórica y plantea la importancia de pensar hoy las políticas de archivo en las instituciones culturales.

¹⁰ Al respecto Jorge Ribalta (2008) ensaya, en su exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica*, sobre la actualidad del documento en relación con la desmaterialización de las tecnologías de archivo visual a través de la digitalización. Sugiere repensar los interrogantes que abre esta nueva situación caracterizada por la espectralización del documento y la ansiedad por la pérdida de la memoria histórica. Por último, es útil señalar la perspectiva bajo la cual se organizan los fondos documentales en el Centro de Estudios y Documentación (CEDOC) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En la decisión de catalogar conjuntamente las piezas de la colección de arte y los materiales del archivo, el Centro expresa su voluntad de difuminar la línea divisoria que separa las categorías de obra y documento, una distinción que para la institución se encuentra superada (Dávila, 2011).

¹¹ En este sentido, Suely Rolnik (2010) manifiesta que el furor por archivar se concentra, en especial, en aquellas prácticas artísticas que surgieron en Latinoamérica, y en otras regiones, durante las décadas de los años sesenta y setenta. En este contexto indaga sobre los modos de inventariar en relación con la capacidad del archivo para activar la poética y la potencia crítica de esas experiencias artísticas en el presente. A su vez, la autora revisa algunas de las categorías que se utilizan frecuentemente para clasificar a estas producciones bajo las cuales se favorece la desactivación de su densidad crítica.

de la historia se enmarca en acciones recientes en lo que hace a la desclasificación,¹² conformación de fondos documentales e investigaciones que se suceden a través de la creación de organismos y de proyectos en los que se articulan diferentes disciplinas. Estas iniciativas, a su vez, permitieron darle legitimidad al concepto de archivo al ampliar su reflexión en las creaciones artísticas, exhibiciones,¹³ organizaciones y en los usos y en las políticas de conocimiento de los archivos. Esto produjo una transformación cualitativa para los archivos de arte latinoamericano y para la reescritura de la historia del arte. El campo de lectura de la imagen se expande al *mover* los archivos y, desde allí, al poder cuestionar el canon, las cronologías y las historias construidas. Coincidimos con Andrea Giunta (2010) que, de esta manera, puede considerarse a la historia del arte «como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos y no solo con los rasgos de estilo»(p. 23). Aquí, radica nuestro interés en preguntarnos por la actualidad de las prácticas de archivo y por el potencial que tienen para la historia del arte contra las interpretaciones estáticas del pasado.

El archivo se presenta como un dispositivo huidizo, polisémico, opaco e incompleto. Su existencia, siempre en peligro, se da a causa de la exclusión de otros documentos o en las distintas tentativas de organización. En su utilización como material artístico¹⁴ puede ser cuestionado en su autoridad, en el sentido físico, histórico u ontológico, como sucede, por ejemplo, en la obra *Historias de aprendizaje* (2014) de la artista chilena Voluspa Jarpa [Figura 3] quien, con la reproducción de 520 archivos desclasificados por la CIA –Central Intelligence Agency– y los servicios secretos de Brasil sobre la dictadura brasileña (1964-1985), produce a través de una nueva materialidad, un dispositivo de representación que exhibe y desarticula los modos en los que funcionaron esos documentos en el momento de su producción –el secreto– y en la situación actual de su reconocimiento –el público– (Giglietti, 2016).

¹² Por ejemplo, la desclasificación, en 1992, de *Los archivos del horror* sobre la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, sirvió como impulso de una creciente y constante desclasificación y organización de archivos y de documentos referidos al Plan Cóndor. Más allá de la destrucción de gran cantidad de fondos documentales en toda Latinoamérica, el Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del Mercosur (IPPDH), está armando, desde 2010, el *Acervo Documental Cóndor*, una guía de archivos disponible en línea que difunde y que releva, hasta la fecha, información de 219 fondos documentales provenientes de organismos públicos referidos al período 1960-2015. Otro caso para señalar, es la desclasificación, en Argentina, de los archivos del Caso AMIA (2003 y 2015), del conflicto bélico del Atlántico Sur (Decreto 503/2015) y del atentado a la Embajada de Israel (Decreto 529/2015). En el año 2019 los organismos de inteligencia de Estados Unidos cumplieron con la entrega de 4903 documentos desclasificados con información sobre violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura militar en Argentina en los años setenta y ochenta. Abuelas de Plaza de Mayo, el CELS y Memoria Abierta lanzaron el sitio desclasificados.org.ar para la consulta pública de la documentación.

¹³ Hal Foster fue quien inauguró la reconsideración teórica del uso de los archivos en las prácticas artísticas de los últimos años. En el artículo Impulso de archivo [2004] (2016) analiza los conceptos y las características del arte de archivo a través del trabajo de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant. Este entre otros antecedentes, dan cuenta del intensivo uso de los archivos en el arte contemporáneo a través un amplio espectro de acercamientos a archivos fotográficos y audiovisuales. Por último, es ineludible señalar la investigación de Anna María Guasch (2011) sobre las relaciones entre arte y archivo a lo largo del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

¹⁴ Pueden indicarse una numerosa cantidad de artistas contemporáneos latinoamericanos que construyen archivos e indagan en archivos existentes: *Las constructoras* (Paula Massarutti, 2015), *Guilty!* (Marcelo Grosman, 2012), *El hotel* (Azul Blaseotto y Eduardo Molinari, 2011), *Visión de la pintura occidental* (Fernando Bryce, 2002), *Nexo. Los archivos* (Marcelo Brodsky, 2000-2001), *Inmemorial* (Rosângela Rennó, 1994), entre otros.



Fig. 3. *Historias de aprendizaje* (2014), Voluspa Jarpa

Otro uso de los archivos que suscita interesantes debates para analizar es la tendencia a exhibir documentos. En ocasiones, esto se realiza a partir de reconstruir determinadas prácticas artísticas efímeras con la intención de devolverles, por la documentación y los registros conservados, el carácter único y disruptivo que significó en su momento. Por el contrario, otras utilidades más críticas en la exhibición de documentos, proponen reconstrucciones que, a partir de la visualización de archivos, reactiven la experiencia de la memoria, insistiendo en su carácter de copia para producir nuevos conocimientos sobre la obra¹⁵.

El conjunto de estas cuestiones invitan a pensar las múltiples relaciones y los nuevos sentidos que se establecen entre el arte y el archivo. En el trabajo de confrontar documentos con obras, imágenes con discursos y tiempos con historias, las producciones de los alumnos habilitan más que respuestas inciertas, preguntas precisas.

¿Cómo investigar a partir de imágenes localizadas en diferentes archivos? ¿Dónde se distingue la interrupción dentro de una serie de imágenes archivadas que permite pensar un uso distinto del archivo? ¿Qué sucede con los archivos de arte y de artistas en la reescritura de la historia del arte latinoamericano?

Estos interrogantes nos permiten plantearnos la cuestión central sobre la restitución a la imagen de su densidad histórica. Al confrontar, problematizar, relacionar y discutir los conceptos de archivo, documento-obra y obra-documento se ponen en juego las alternativas teóricas que consideran a la imagen como fuente. A su vez, los estudios de la cultura visual y la relocalización de

¹⁵Como ejemplo de estas alternativas pueden mencionarse, para el primer caso, la exhibición del archivo *Tucumán Arde*, de Graciela Carnevale en la *Documenta 12* de Kassel, en el 2007. El contrapunto a esta presentación es posible verlo en la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada por el Museo Reina Sofía y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en el MUNTREF, en el año 2014. Si bien se establecen algunas diferenciaciones, no dejamos de celebrar la iniciativa y la importancia que significa para la revisión de la historia del arte latinoamericano el uso de los archivos en ambas exhibiciones.

la autonomía permiten distinguir aquellas imágenes que interrumpen el *continuum* de un relato que inquietan o que cuentan otra historia dentro de una misma serie. Para poner uno, de entre varios ejemplos, la investigación que un grupo de alumnos efectuó a partir del análisis de las fotografías del Juicio a la Juntas Militares (1985), conservadas en la fototeca del archivo de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) articuló por la disrupción de una imagen los diferentes postulados teóricos dentro de un repositorio poco estudiado desde la construcción visual de lo que archiva. Al *cepillar la historia a contrapelo* a partir de la imagen, pudieron contar otra historia posible. Este y otros artículos, sobre los que trabajan los estudiantes, se abocan a la tarea de pensar qué es la imagen; cómo funciona al ser documento; a qué valores se asocia y cómo se articula con otros usos y otros campos de estudio.

Pretendemos apostar por la renovación de nuestros *imaginarios archivísticos*, en el desafío de socavar en su contemporaneidad y, en consecuencia, en el conflicto que implica el vínculo con el pasado: una lucha política *en y por* el presente. La revalorización de la disciplina, desde estos postulados, permite volver y detenerse en la imagen, en las obras, en el arte. Nuestra intención es ofrecer un conjunto de estrategias y de herramientas propias de la historia y la teoría del arte que colaboren en la formación de profesionales abocados a la confrontación de postulados teóricos y a un análisis situado, integral y completo de la imagen que se constituya en el principal recurso de sus futuras investigaciones.

Referencias

- Adorno, T. [1953] (2003). El artista como lugarteniente. En *Notas sobre literatura* (pp.11-122). Madrid: Akal.
- Adorno, T. [1966] (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Obra completa, 6. Madrid: Akal.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. [1944] (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Akal.
- Alpers, S. [1983] (2016). El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Alvaro, D. (2009). Archivo, memoria, política. En *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, (6-7), 207-220. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Barriandos, J. (2011). Museos de arte, políticas de archivo y burocracia (posestructuralista). En *Revista Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, 1 (1), 25-33.
- Baxandall, M. [1972] (2017). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Benjamin, W. [1934] (2009). El autor como productor. En *Obras. Libro II*, vol. 2 (pp. 297-315). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. [1940] (2009a). Sobre el concepto de historia . En Oyarzún Robles, P. (trad.). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* (pp. 37-82). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>
- Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.
- Crary, J. [1990] (2007). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Dávila, M. (2011). ¿Es una obra o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo, *IMPASSE 10. Libres d'artista, edicions especials, revistes objectuals, projectes editorials, edicions independents, publicacions especials, edicions limitades, auto-edicions, edicions d'artistas, publicacions digitals* (pp. 300-308). Llena: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera.
- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1979). Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 131-177). México: Siglo veintiuno editores.
- Foster, H. (1996). The Archive without Museums [El archivo sin museos]. *October* 77, 118-119. Recuperado de <https://fddocuments.in/document/the-archive-without-museums-hal-foster-october-vol-77-summer-.html>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. En *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (3), 82-101. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>.
- Giglietti, N. (2016). El jardín de los senderos que se bifurcan. La desclasificación en Voluspa Jarpa. En *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (2), 53-58. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Giglietti, N. y Sedán, E. (2017). El retorno de King Kong. Una activación visual y política del trauma. En *Arte e Investigación*, (13), 124-133. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/523>.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. En *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1). Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_1_issuu
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y Archivo, 1920 -2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hegel, G.W.F. [1833] (2005). Capítulo II: La idea de historia y su realización. En *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (pp. 117-208). Madrid: Tecnos.
- Levi, G. (2003). Sobre microhistoria. En *Formas de hacer historia* (pp. 119-143). Madrid: Alianza.
- Majluf, N. (2010). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830) (pp. 73---108). Lima: Museo de Arte de Lima.

- Marchán Fiz, S. (2005). Las Artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En J.L. Brea, (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 75-90). Madrid: Akal.
- Marin, L. (1992). El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la 'figurabilidad' del absoluto político. En , M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. T. III (pp.421-447). Madrid: Taurus.
- Marx, K. y Engels, F. (2012). Concepción materialista de la historia de la cultura, El arte en la sociedad de clases. En *Sobre literatura y arte* (pp. 47-89). Buenos Aires, Argentina: Claridad.
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En *Estudios Visuales*, (1), 17-40. Recuperado de https://www.academia.edu/42255690/w_j_t_mitchell_mostrando_el_ver_una_critica_de_la_cultura_visual
- Moxey, K. (2016). ¿Necesitamos todavía el Renacimiento? En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (pp. 55-71). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Pollock, G. (2013). Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (pp. 19-50). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (2007). "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". En *Frac-turas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (pp. 95-106). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ribalta, J. (2008). *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA.
- Ricoeur, P. (2004). Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico. En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 198-236). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), 116-119. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf.
- Sekula, A. (1986). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta y G. Picazo, (ed.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Barcelona: Gustavo Gilli.
- Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII –XIX)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Osde.
- Tagg, J. (2005). Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado. En *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (pp. 81-87). Barcelona: Gustavo Gilli.

CAPÍTULO 2

Prácticas de archivo

Lo que parpadea entre documentos¹⁶

Elena Sedán

(...) ellos nos muestran ahora que estamos saliendo de la Modernidad. . . Y sin embargo, ellos son el rastro de una modernidad todavía resplandeciente entre nosotros.

Juan José Mendoza, HIPERARCHIVOS. LITERATURA Y REALISMO ESPECULATIVO

Adentrarnos en las complejidades del archivo y en su revisión contemporánea, desde el campo artístico y cultural, supone retomar aquellas formulaciones que dieron legitimidad teórica a la investigación de las poéticas, prácticas y políticas de archivo. Los aportes de Michel Foucault (1979), Jacques Derrida (1996) y Paul Ricœur (2004), entre otros, nos permiten aproximarnos a problemáticas generales para, luego, abocarnos en el contexto específico de producción argentino y latinoamericano.

En su concepción discontinua o arqueológica de la historia, Foucault es considerado uno de los primeros en introducir la noción de archivo en la reflexión histórica y filosófica. Su noción de archivo no se refiere a la suma de todos los textos y documentos que una cultura guarda ni tampoco a las instituciones que permiten registrarlos y conservarlos. Para el autor, el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho (o de las cosas dichas); es el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares; es el que habilita el discurso sobre un acontecimiento.

En otras palabras, el archivo es entendido como un conjunto de reglas que caracterizan a una práctica discursiva, conjunto que, en el análisis de Foucault (1979), lleva el nombre de *a priori histórico*. Desde esta perspectiva, el trabajo del historiador o del arqueólogo no tiende a la interpretación del documento ni a la realización de narrativas continuas, progresivas y

¹⁶ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de *Investigación Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016. En la redacción se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por este por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos el los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

lineales, sino a su descripción intrínseca, a la elaboración desde su interior, a su comprensión como prácticas. «En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos» (Foucault, 1979, p. 11). Bajo este método, el historiador debe excavar el archivo para revelar aquellas condiciones que han posibilitado su existencia y no únicamente para indagar en lo que hay en él.

Mientras que para Foucault los enunciados, como acontecimientos, no remiten a un origen o a una instancia fundadora, sino solo a otros enunciados, como una red o una trama de caminos múltiples que se cruzan, y se chocan sin ninguna finalidad o lógica interna, para Derrida (1996) el archivo está ligado con la cuestión del porvenir; en tensión con el origen, debido a que «la memoria fiel de una singularidad, no puede más que entregarse al espectro» (p. 59). El archivo no remite a una cuestión exclusiva del pasado, no es solamente un lugar de almacenamiento y conservación, por el contrario, como soporte de la memoria y como resto se abre al futuro, sin cerrarse jamás. Según el autor, la idea del porvenir se inscribe en la interpretación del pasado que se hace sobre los archivos con el objeto de habilitar el surgimiento de lo nuevo. Esta visión dinámica y particular del tiempo histórico permite comprender que el archivo, en su materialidad, constituye el acontecimiento y se distancia de la acción de registrar los hechos *como sucedieron realmente*. En la deconstrucción del concepto de archivo, la lectura que propone Derrida sobre las teorías psicoanalíticas se vuelve fundamental para comprender estas cuestiones. Una de las tesis la compone la *pulsión de muerte* o *mal de archivo*, impulso de destrucción que opera desde el principio contra la memoria y el archivo, como la muerte y el olvido. A su vez, esta misma pulsión destructiva, permite la intención y el acto de conservar, indefinidamente. A modo de repetición compulsiva, como el aparato psíquico de Freud, el archivo es lugar y ley, no existe sin afuera, sin lugar material de inscripción ni de consignación. Las instituciones, además de inscribir y reunir los archivos, detentan sobre ellos el poder de organización de los signos y de sus sentidos. El archivo, por lo tanto, implica también a la política; a los modos de acceso a la información y a su publicación; a las relaciones entre lo privado, lo público y lo secreto.

Ricœur (2004), por su parte, refiere al momento antes de la aparición del archivo, en cuanto institución. Para el autor, la instancia en la que un testimonio es recogido por escrito, presentado y depositado, es decir, el pasaje del testimonio oral (las cosas dichas) a la escritura es lo que habilita el surgimiento del archivo como institución específica dedicada a la recopilación, conservación y clasificación de un conjunto de documentos. De modo que el archivo instituye una ruptura y favorece una mutación en relación con el testimonio oral. Por un lado, se presenta como un lugar físico que aloja al *ahora* documento y como un lugar social en el que conviven sujetos, disciplinas y procedimientos. Por otro lado, la ruptura está dada por el privilegio a aquellas subjetividades que intentaron preservar las huellas y a la organización, y a la forma que adquiere. La institucionalización que inauguran la puesta en archivo y el archivo consolidado respecto del documento es tratada en el marco del trabajo del historiador con los archivos, en las actividades que forman parte del proceso de conocimiento histórico. Una vez inscriptas (o consignadas según Derrida), esas

huellas mudas, huérfanas y, en ocasiones, involuntarias, adquieren, finalmente, estatuto de documento a través de las preguntas del historiador. De esta manera, y lo mismo equivale para los testimonios no escritos o cualquier vestigio del pasado, solo constituyen documentos una vez registrados e interrogados. Por lo tanto, *la memoria archivada, documentada*, concebida en la relación entre historia y memoria que desarrolla Ricœur (2004), sugiere ese tránsito, cuando los objetos, las imágenes o los testimonios dejan la esfera oral para entrar en la de la escritura, tanto la que provee el archivo como la que recae en el historiador.

Los aportes de estos autores sentaron finalmente las bases para transformar las nociones tradicionales de archivo en el ámbito de la filosofía y de la historia de todo el siglo XX. Las reflexiones sobre el carácter inorgánico de todo archivo, el desbordamiento de su lugar, las vinculaciones con el poder y las cuestiones de acceso a los documentos desplegadas por estos pensadores continúan siendo centrales para quien desee sumergirse en las profundidades del archivo (Tello, 2018).

En los últimos años, estas premisas se instalaron en lo que se considera como *el impulso de archivo*¹⁷ que potencia la visibilidad de documentos y de obras, que en la actualidad parece trasladar a la conquista técnica de la información la promesa de vencer el miedo a perderlo todo y que posee un abundante corpus teórico y es objeto de cuantiosos postulados, provenientes de diversos campos de conocimiento y de estrategias de (re)activación de archivos institucionales y personales.¹⁸

De aquí, se desprende una serie de acciones que pueden ser comprendidas como estrategias o políticas de activación de archivos y que conciernen particularmente por nuestro interés a la creación de archivos de arte latinoamericano. En este conjunto pueden incluirse los programas de adquisición de archivos, la publicación de compilaciones o catálogos de documentos y las políticas de investigación que se construyen desde los archivos sobre el arte latinoamericano.¹⁹ La

¹⁷ En el capítulo 1 de este volumen se hace una referencia explícita a la noción de impulso de archivo y al porqué no se comprende como sinónimo del término ampliamente difundido de archival turn o giro archivístico.

¹⁸ Para profundizar sobre el impulso de archivo en la creación, adquisición, desclasificación e investigación de archivos particularmente en nuestro país y en la historia del arte argentino puede verse el capítulo 1.

¹⁹ Algunos de los programas de adquisición e investigación de archivos en la Argentina son: Archivos de artistas del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Norberto Griffa de la UNTREF. En el seno de este instituto funciona el Archivo IIAC-UNTREF y entre los materiales que comprende se encuentran gran variedad de documentos de los fondos y colecciones personales de Edgardo Cozarinsky, Susana Thénon, Alberto Collazo, Annemarie Heinrich, Galería Lirólay, la colección de videoarte de Pascal-Emmanuel Gallet y próximamente se publicarán los fondos de Daniel Merle, Gyula Kosice, María Juana Heras Velasco, Osvaldo Lamborghini y Pablo Suárez. También, los proyectos de investigación *Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del archivo Pío Collivadino y Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación de la colección y archivo Ricardo Carpani*, dirigidos por la Dra. Laura Malosetti Costa (Instituto TAREA, UNSAM), y el programa de *memorias feministas y sexo genéricas: Sexo y revolución*, dirigido por Laura Fernández Cordero (CeDInCI). En lo que refiere a actividades de divulgación en CyT, se distinguen: las *Segundas Jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad. Cine, arte, ciencia y política* (Montevideo, 2011); el simposio *Archivos fuera de lugar I y II. Circuitos expositivos digitales y comerciales del documento* (Ciudad de México, 2015 y 2017); el *Coloquio Internacional Disputas sobre el archivo. Prácticas, experiencias y debates* (Bogotá, 2015); el *Congreso Internacional de Estética e Historia del Arte: escritura de la historia y (re) construcciones de las memorias. Arte y Archivos en debate* (San Pablo, 2016); la *II Jornada de trabajo sobre políticas de archivo en arte: investigaciones en proceso, metodologías y estrategias de activación* (Santiago, 2016); los seminarios *El rol de los archivos en la nueva institucionalidad cultural* (Santiago, 2016); *Desclasificar el canon* (Buenos Aires, 2016) y *Archivos del Común I, II y III* (Madrid, 2015, 2017 y 2019); el *I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas*

implementación de estas iniciativas que detentan, en continuo crecimiento, museos europeos o estadounidenses²⁰ conduce a la revisión y al debate de cuestiones vinculadas a la descentralización, deslocalización de los archivos y, en consecuencia, al replanteo de los motivos y de los modos de ingreso, accesibilidad y visualización de la documentación, y construcción de categorías²¹ y relatos sobre el arte latinoamericano. Sin embargo, dentro de este tipo de usos de los archivos, se presentan proyectos bilaterales, nacionales y de redes de investigadores que expresan alternativas posibles a los riesgos que implican tanto la excesiva fragmentación como la configuración narraciones pretendidamente globales.²²

Sin lugar a dudas, la actualidad y la intensa circulación del término, en las producciones artísticas, en las prácticas museográficas y curatoriales y en los programas de conservación e incorporación de material documental, provocan un renovado estatuto del archivo y abren nuevos campos de investigación. La preocupación, cada vez mayor, por el pasado y la memoria cultural colocan a la utopía y a la posibilidad de futuro en el recuerdo y en la rememoración, y enciende, tal como se intentó describir, un furor por los archivos. Sin embargo, la apertura de semejantes asuntos, desde una perspectiva crítica de la historia del arte local, no debería hacernos perder de vista la necesidad de políticas de conocimiento que promuevan la diversificación de proyectos de investigación, focalizados en la ampliación de criterios de selección y de análisis de los archivos, y en la indagación de objetos de estudio desconocidos o desconsiderados por la historiografía tradicional.

Apnea en los archivos

La comparación con los flujos naturales e imprevisibles está lejos de ser fortuita; quien trabaja en los archivos a menudo se sorprende evocando ese viaje en términos de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento ...

Arlette Farge, LA ATRACCIÓN DEL ARCHIVO

archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos (Buenos Aires, 2017); el *II Congreso Internacional Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital* (Buenos Aires, 2019) y las *IV Jornadas de Investigación y Reflexión sobre mujeres, historia y archivos* (Tandil, 2018), entre otros.

²⁰ Entre los casos más relevantes se encuentran: el Archivo Digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino del siglo XX, perteneciente al International Center for the Arts of Americas (ICAA) del Museo de Bellas Artes de Houston y el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) que incorpora materiales documentales de prácticas artísticas de América Latina desde 1950 a la actualidad.

²¹ Es interesante indicar la reiteración de categorías, como arte conceptual o vanguardias posbélicas, bajo las cuales se suelen agrupar, indiscriminadamente, a las producciones latinoamericanas de mediados del siglo XX.

²² En especial el proyecto de la RedCSur: *Archivos en uso* que cuenta con la colaboración del MNCARS y la Foundation for Arts Initiatives (FfAI); la creación de la Asociación Civil Archivo de Artistas Juan Carlos Romero, una iniciativa entre la RedCSUR, la UNTREF y la Fundación Museo Reina Sofía; las cooperaciones entre el programa de recuperación, catalogación e investigación del Archivo Fotográfico de Annemarie Heinrich (UNTREF) y la Endangered Archives de la British Library de Londres; y entre el Archivo Histórico de la UNLP y el programa Iberarchivos –Programa ADAI (Apoyo al desarrollo de los Archivos Iberoamericanos) de España. Por último, puede indicarse la creación del Archivo Digital de Arte Peruano del Museo de Arte de Lima, desarrollado con el apoyo del Gobierno suizo.

¿Cómo abordar la creciente importancia y expansión que representa el concepto de archivo?
 ¿Cómo definir las preocupaciones estéticas, políticas y de conocimiento que reviste el trabajo con imágenes y documentos? ¿Qué sucede con los archivos de arte y de artistas en la reescritura de la historia del arte latinoamericano? Investigar a partir de imágenes, ¿permite pensar diferentes usos de los archivos?

Estas, entre otras cuestiones, se introducen y se actualizan desde la cátedra Teoría de la Historia en Prácticas de archivo, instancia que pretende integrar los contenidos trabajados en la materia y en la que se propone a los estudiantes abordar diversos fondos documentales y repositorios desde la complejidad que provoca la cuestión del archivo a partir de un exhaustivo análisis que los alumnos producen sobre casos concretos.

Desde el año 2014 Prácticas de archivo proyecta diferentes líneas de investigación que surgen del trabajo y del contacto directo con los archivos. Fotografías, pinturas, diapositivas, negativos, afiches, postales, expedientes, legajos, organigramas, resoluciones, notas de prensa, decretos, planes de estudio, entre otros, constituyen el material con el que los estudiantes ponen en discusión las diferentes categorías de análisis en lo que respecta a las conformación de los respectivos acervos, la organización del material, la conformación de series, las políticas de sociabilización, usos y funciones de las imágenes y de los repositorios, entre múltiples aspectos que involucran el trabajo con los archivos.

Las producciones de los alumnos permiten ir más allá de la singularidad de cada tema abordado, para poner en juego la representación de los archivos tanto en sus identificaciones internas como externas. A su vez, al sumergirse en los archivos, se analizan las políticas de conocimiento que cada acervo propone para la memoria institucional, colectiva o personal a través de lo que guarda, lo que muestra y lo que oculta y desde este plano, se revisa la noción de archivo desde la polisemia de los dispositivos.²³

En el proceso de la visita a los repositorios y para disminuir la dificultad que implica el encuentro con la vastedad de la documentación se acercan a los estudiantes algunas líneas conceptuales e interrogantes que permiten dar curso a la investigación:

En relación a las políticas y poéticas de archivo, ¿cómo y a quiénes se representa? ¿Qué y cómo se archiva? ¿Qué es lo reúne a esos objetos? ¿Cómo se gestiona la información? ¿Cómo se construye la memoria organizativa? ¿Cuáles son las reglas y normativas explícitas y tácitas que organizan la información? ¿Cómo se accede a la documentación? ¿Cómo es el origen de ingreso de la documentación? ¿Cómo se enfrenta el investigador al documento/objeto y al objeto/documento? ¿Cuál es la pertenencia temática de lo conservado? ¿Cómo el archivo se explica a sí mismo?

²³ En el capítulo 1 de este volumen se describe la fundamentación pedagógica y la metodología de enseñanza propuesta por la cátedra y la comprensión de las Prácticas de archivo como el eje conceptual que articula la materia. Las producciones escritas, resultado de estas experiencias, a la vez de acreditar la asignatura son publicadas en NIMIO. *Revista de la cátedra Teoría de la Historia*.

En búsqueda de algunas respuestas los alumnos bucean en el archivo, entran en contacto con las imágenes que lo habitan, que en ocasiones no han sido visitadas por el campo del arte, para luego poder intervenir, seleccionar, establecer relaciones y producir posibles lecturas a partir de él. Como ejemplos de algunas indagaciones entre la gran cantidad de trabajos producidos en el marco de las prácticas de archivo podemos referir al análisis sobre el fondo documental de Adelina Dematti de Alaye perteneciente al archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires, donde a partir de la selección de un corpus de imágenes se discutió a la fotografía como documento o como mero testigo privilegiado de la historia y se establecieron reflexiones sobre el archivo personal²⁴ y su dimensión pública y política, la noción de representación y la presencia-ausencia en la imagen del desaparecido [Fig. 1].



Fig. 1. Último jueves de la dictadura (1983). Fondo Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

A su vez, este entre otros casos de estudio,²⁵ dan cuenta de la centralidad e importancia que debe adquirir el abordaje de los archivos desde la perspectiva de género para asumir como

²⁴ Puede verse el Capítulo 3 de este libro, pues desarrolla y recopila los aportes teóricos relativos a archivos personales, correspondientes con la segunda etapa del proyecto de investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda Parte*. Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID). IPEAL, FBA. UNLP. Período: 2020-2022. B016.

²⁵ En el sitio web de la materia www.teoriadelahistoriafda.com pueden consultarse todas las instituciones archivísticas involucradas en Prácticas de Archivo y los temas de las investigaciones. La mayoría de los trabajos se encuentran publicados en la sección Producciones de Alumnos de los distintos números de *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. Puede consultarse en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio>

futuros profesionales la tarea de desmantelar «una historia del arte que custodia una selección autoritaria de documentos y relatos que sirven a una ley patriarcal» (Pollock, 2008, p. 45).

«Te llamaré fea» es el título que un grupo de estudiantes definió para su investigación y que en el marco de los estudios de género, articuló en argumentaciones teóricas una serie de documentos agrupados bajo la temática «mujeres barbudas, velludas y feas» pertenecientes al Archivo de Redacción del diario Crónica de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM). La confrontación de las imágenes con los textos, el análisis de los recortes periodísticos y lo que permite visualizar el archivo como la trastienda de la publicación desarmaron las jerarquías que omiten el artificio de la construcción visual y social de la diferencia sexual [Fig. 2].



Fig. 2. Recorte periodístico, «Siempre hubo mujeres con toda la barba» (1984). BNMM. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción de Crónica. Sobre temático: AR00101844

De este modo, las prácticas de archivo asumen la tarea de comprender que la expectativa primordial de la investigación en y de los acervos no es hallar en ellos registros de las subjetividades de quienes los produjeron, sino encontrar tramas, redes, experiencias e historias que favorezcan nuevos conocimientos para las historias del arte que aún quedan por escribir.

Los algoritmos no escriben la historia

Mientras esta batalla contra la muerte continúa, las peticiones surgen...

Alain Resnais, TODA LA MEMORIA DEL MUNDO

En un tiempo marcado por la sobrerrepresentación y la mediación tecnológica de los vínculos a causa de la pandemia Covid-19, reflexionar sobre los archivos digitales se vuelve una causa

urgente en un contexto en que la proliferación de *bytes* pretende conquistar el infinito. Es así como la abrumadora conversión de archivos en algoritmos, el incesante flujo de información y la promesa de almacenarlo todo al mismo tiempo mantiene encendida cierta llama que considera que la arquitectura tecnológica posee la fórmula de la vida eterna para la disponibilidad de los documentos.

Al mismo tiempo, el contexto pandémico en un gesto paradójico derribó las ilusiones de la inmortalidad. La masiva transferencia de datos, el excesivo uso del *Big Data* y el océano de información procesada en estos dos últimos años implicó, por un lado, el mayor gasto de energía eléctrica registrada en la historia y, por el otro, dejó en evidencia la saturación del espacio físico y virtual destinado al almacenamiento de información. Una vez más el archivo se escurre y demuestra su mal, su pulsión destructiva, su porvenir (Derrida, 1996).

Estas problemáticas que habilitan pensar en los archivos digitales, se convirtieron casi de manera obligada en el planteo central de las prácticas de archivo asumidas en el año 2020 y proyectadas para el 2021²⁶. Del espacio de archivo, de la gran cantidad de sedes y de instituciones archivísticas visitadas por los estudiantes que transitaron la materia pasamos al tiempo de archivo y sin movernos las parpadeantes existencias de los archivos digitales se proyectan ante nosotros (Ernst, 2019).

En este momento en el que el pasado -como siempre- se concibe inmenso, pero simula estar tan presente a la vez, ¿cómo se piensa el pasado por la digitalización? ¿Cómo se analiza? ¿Podemos afirmar que la digitalización opera siempre en pos de la democratización del conocimiento? ¿Cómo se establecen las relaciones entre imágenes, obras y documentos desde lo que presenta el archivo digital? ¿Cómo es su visualización y diseño? ¿Qué normativas los protegen de la descontextualización de lo que se ofrece *en línea*? ¿Se distingue la persistencia de jerarquías o de narrativas canónicas de la historia del arte? ¿Qué tipo de archivo se piensa para un sujeto que pueda mirar todo a la vez?²⁷

Sin la intención de obtener respuestas acabadas a estas preguntas, pero con la certeza de que al formularlas podemos afirmar que los algoritmos no escriben por sí solos la historia, las producciones resultantes de los análisis de los diferentes repositorios digitales consultados por los estudiantes,²⁸ permitieron asumir otros recorridos, plantear el desafío de ensayar ciertas definiciones y advertir los peligros que supone la ficción del acceso a todo y del conservarlo todo. Con la misma intención con la que se abordaron los archivos en la presencialidad, se confrontan

²⁶ De este contexto se desprende la elaboración y la publicación en esta compilación de un glosario que permite definir algunos términos específicos de la teoría de archivos y de la disciplina archivística.

²⁷ Los capítulos 4 y 5 del presente libro desarrollan en profundidad la descripción y el análisis de los archivos digitales.

²⁸ En el año 2020 en el marco de las Prácticas de archivo se consultaron y analizaron los siguientes repositorios digitales: Archivos en Uso de la Red Conceptualimos del Sur (RedCSur) <http://archivosenuso.org/>; Fundación Investigación en Diseño Argentino (IDA) <http://www.fundacionida.org/>; Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) <http://atom.argra.org.ar/>; Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura «Dr. Norberto Griffa» (IIAC-UNTREF) <https://archivoiiac.untref.edu.ar/>; AMÉRICALEE. Portal de revistas latinoamericanas del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) <http://americalee.cedinci.org/> y el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/>.

imágenes con discursos, se discuten los cánones que operan sobre la historia del arte en nuestro país aún en el entorno virtual y sobre todo se insiste en que no debe existir un lugar donde se presente un relato concluyente del pasado que afiance las jerarquías del presente. Continuamos pensando, entonces, la noción de archivo [Fig. 3].



Fig.3. Foto 0991: Rosana Schojett (2001). Una de las galerías laterales del Patio de las palmeras, en el interior de la Casa Rosada, durante las manifestaciones populares del 20 de diciembre. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Fondo ARGRA. Fototeca ARGRA. AR-ARGRA-I-M19Y20-1-79-0991

Referencias

- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Ernst, W. (2019). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. En *Nimio*. Revista de la cátedra Teoría de la Historia, (5). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim. Institución Valenciana de Estudios e Investigación.
- Foucault, M. (1979). Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 131-177). México: Siglo veintiuno editores.
- Mendoza, J.J. (2020). Hiperarchivos. Literatura y Realismo Especulativo. En *Revista Luthor*, 10 (45). Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article249>

- Pollock, G. (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En *Actas del curso Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos debates I*, (pp. 42-66). Madrid: Vitoria-Gasteiz.
- Resnais, A. (Director). (1956). *Toute la mémoire du monde* [Toda la memoria del mundo]. [Película]. París: Films de la Pleiade.
- Ricoeur, P. (2004). "Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico". En *La memoria, la historia y el olvido* (pp.198-236). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tello, M. A. (2018). Una archivología (Im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. En *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1 (1), 43-65. <http://dx.doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>

CAPÍTULO 3

El proyecto que devino en Archivo²⁹

Natalia Giglietti

Archivos personales

La expansión de la noción de archivo en las últimas décadas arroja una gran cantidad de cuestiones que requieren ser abordadas en profundidad. Una de ellas es la situación de los archivos personales. En los últimos años se ha producido un creciente interés en la revalorización, sistematización y recuperación de este tipo de acervos. En consecuencia, se produjo un redescubrimiento del potencial y de la riqueza de documentos, tales como manuscritos, bocetos, afiches, invitaciones, revistas, correspondencias, negativos fotográficos, entre otros. Sin embargo, un primer obstáculo que aparece a la hora de abordar este tipo de objetos es la escasa bibliografía sobre casos locales, y la ausencia de una sólida tradición historiográfica nacional que reflexione sobre el trabajo con los archivos personales. Mucho menos si no se trata de reconocidos políticos, intelectuales o científicos.

En el campo internacional, la valoración de los archivos personales, las fuentes autobiográficas y los testimonios, dentro del campo disciplinar de la historia, alcanzaron un espacio preponderante después de la segunda mitad del siglo XX, específicamente, como señala Philippe Artières, en la senda del Mayo del 68 y a partir del llamado *giro subjetivo* que, como bien apunta su nominación, introdujo al sujeto en el centro del relato histórico (Artières, 2018). Dentro de este fenómeno, no pueden sino incluirse la influencia que ejercieron distintos movimientos políticos en los estudios sobre la historia de las mujeres, así como las perspectivas teóricas de la microhistoria y de la historia de la vida privada, en especial los aportes de Carlo Ginzburg, de Philippe Ariés y de George Duby, enmarcados dentro de esta corriente epistemológica. En el rescate de la vida de personas consideradas de *segunda línea*³⁰ (Castro, 2018), tanto la

²⁹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID–UNLP). Período: 2020-2022. B016. En la redacción se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por éste por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

³⁰ Al respecto se señalan: el Archivo de la Memoria Trans y el archivo digital *La Condesa, nadie sabe lo que puede un cuerpo* sobre la vida de Laura Dominique Pilleri. Para más información puede verse: «Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans» (2018), de Cecilia Estalles, y el capítulo 8 de este volumen de María Abril Cleve. También, las *III*

autobiografía como los archivos personales cambiaron su estatuto: de ser considerados unas fuentes sospechosas pasaron a convertirse en un objeto de investigación con todas sus dimensiones (Artières, 2018, p.40). Otra de las situaciones sobresalientes, para el caso europeo, fue la creación y el desarrollo de centros de archivos personales durante las décadas de los ochenta y de los noventa.

De aquí se destaca un segundo contrapunto que es insoslayable considerar respecto de la situación nacional y latinoamericana: la relativa presencia de archivos personales disponibles en instituciones. Graciela Goldchluk alerta sobre esta realidad al señalar que «(...) la propia existencia de los archivos depende directamente de la construcción de herramientas para leerlos, ponerlos en valor, y en el camino producirlos» (Goldchluk, 2018, p. 59). El problema de los archivos personales en nuestro territorio se profundiza a su vez, en la falta, o el incumplimiento, de una política de archivo, es decir de una legislación, que obture los riesgos de pérdida, desaparición, desguace o venta como, lamentablemente, ocurrió hace dos años, con el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero³¹. De manera que uno de los más significativos debates que están sucediendo en la actualidad recaiga en la necesidad de concientizar sobre la importancia de este tipo de acervos y en las estrategias a implementar para volverlos visibles, para que los particulares sientan traccionados sus archivos hacia las instituciones públicas y que éstas asuman el lugar de custodias permanentes (Castro y Sik, 2018).

Un evento particular, que se asienta en el proceso de expansión de estos de acervos, fueron las Jornadas de discusión sobre archivos personales³² organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) en las que se observó una gran cantidad de abordajes teóricos y metodológicos sobre archivos personales desde diferentes campos disciplinares y se difundieron trabajos colaborativos concretos en distintos acervos, localizados en la Argentina y Latinoamérica. En consecuencia, parte de este breve estado de situación fue posible gracias a la publicación de las actas.

Un tercer nudo problemático que se desprende de lo anterior y aparece frecuentemente a la hora de abordar los archivos personales es la dificultad de ensayar una definición, más o menos estable, que pueda contemplar sus singularidades. Frente al vasto corpus teórico sobre archivos

Jornadas de Investigación y reflexión sobre Historia, Mujeres y Archivos, organizadas por la Universidad Nacional del Centro y el CONICET (Córdoba, 2016).

³¹ En enero de 2019 se conoció la venta del archivo completo a una entidad del exterior por decisión de sus herederos. El acervo incluye fondos documentales como la colección de afiches políticos argentinos y latinoamericanos; el fondo sobre el CAYC, el fondo sobre aspectos de la cultura popular y el fondo de folletos sindicales. En 2011, a raíz de la voluntad del propio Romero se creó la Asociación Civil Juan Carlos Romero Archivo de Artistas en conjunto con la Red Conceptualismos del Sur (RedCsur). Finalmente, en 2014, se inauguró la sede de la Asociación en la Ciudad de Buenos Aires y se formalizó con la colaboración de otras dos instituciones que se sumaron al proyecto: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Para más información sobre el archivo puede verse «Memorias en construcción: El Archivo de Juan C. Romero» (2015) de Lucía Cañada.

³² Las *II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* se realizaron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el 19, 20 y 21 de abril de 2017. La publicación de las actas se presentó en 2018. La continuidad del encuentro tuvo lugar en abril de 2019, donde la temática apuntó a las problemáticas que se abren en una nueva coyuntura digital: *III Jornadas de discusión. II Congreso Internacional: Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital* (CeDInCI, UNTREF y Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay).

institucionales³³, los acervos personales han quedado, en ocasiones, sometidos a categorías, conceptos e ideas ligados a las estructuras de funcionamiento, uso y accesibilidad de las instituciones públicas o privadas. También, por décadas, fueron un objeto al margen de los archivistas que, en su práctica, se han concentrado en la institucionalización del archivo y no los han considerado objetos de su incumbencia (Pené, 2013, p. 26). Son escasas las investigaciones que lo han tenido en el centro de su reflexión o, simplemente, presente en las prácticas de los docentes e investigadores universitarios. La situación se complejiza cuando se piensa a los archivos personales por fuera de las áreas que detentan una mayor legitimidad en su utilización, por ejemplo, desde la literatura y la historia del arte.

Los archivos personales tensionan varios límites. En muchos casos presentan modos de selección y organización que resultan extraños de los archivos oficiales, además su valor histórico, literario, artístico, archivístico no es evidente y requiere, por tanto, de la activación de acciones materiales como promover usos historiográficos y de reflexión teórica. Horacio Tarcus advierte esta doble acción en la descripción de las tareas del CeDInCI que, sin lugar a dudas, puede extenderse a otros contextos de trabajo: «(...) Nuestra misión no se limita al acopio documental o a la técnica archivística, es también una función intelectual, y una labor política cultural, dirigida hacia el Estado y hacia la sociedad civil» (Tarcus, 2018, p. 15).

La diversidad de archivos personales, las problemáticas que suscitan y la variedad de materiales que pueden incluir de acuerdo a cada autor o productor los convierten en un dispositivo escurridizo, complejo de asir en las fronteras de una definición. Uno de los aportes para pensar a este tipo de acervos es el que formula Lucia Maria Velloso de Oliveira quién comprende al archivo personal como:

«(...) un conjunto de documentos producidos, o recibidos, y llevados por una persona física a lo largo de su vida, en el transcurso de sus actividades y funciones sociales. Estos documentos, en cualquier forma o soporte, representan la vida de su titular, sus redes de relaciones personales o de negocios. Representan también su intimidad, sus obras, etc. Son, obviamente, registros de su papel en la sociedad, en un sentido amplio» (Velloso de Oliveira, 2012, p. 33).

De las palabras de la autora se derivan una serie de cuestiones entre las que predominan: la relación, frecuentemente indeterminada, entre lo personal y lo colectivo; y la revisión de los debates entre archivo personal y colección.

En el marco del primer aspecto, Artières sostiene que este tipo de fondos se conforman con una *clara intención autobiográfica* y, en este sentido, «el archivamiento del yo es una práctica de

³³ Puede verse el Capítulo 2 de este volumen, de Elena Sedán, que desarrolla y recopila los aportes teóricos relativos a archivos institucionales, correspondientes con la primera etapa del proyecto de investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata*. Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID). IPEAL, FBA. UNLP. Período: 2018-2019. B007.

construcción de sí mismo» (Artiéres, 1998, p. 9). Leonor Arfuch, por su parte, se arriesga a pensar la autobiografía como archivo y el archivo como biografía. Para ello, propone tres ejes que podrían aproximarlos: espacio/temporalidad semejantes; un orden narrativo y un pacto de lectura compartido en el nombre propio; y una intencionalidad veredictiva y de búsqueda de sentido (Arfuch, 2008, p. 143–159). Es posible coincidir con ambos planteos en que los archivos personales detentan una subjetividad y que esto puede ser comparable con otras prácticas como la autobiografía o el testimonio. Sin embargo, una mirada enfocada únicamente desde esta perspectiva conlleva ciertos riesgos. En primer lugar, la imposibilidad de discernir dónde termina lo atribuible a un productor determinado y dónde comienza lo perteneciente a otro (Castro y Sik, 2018, p. 8). En los archivos personales sobre colectivos artísticos esta situación no solo es habitual, sino medular. Dos ejemplos claros son los archivos de Graciela Carnevale sobre el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario y de Héctor Puppo sobre el grupo Escombros. En ambos casos, los artistas en sus funciones de cronistas o documentalistas recopilaron los materiales de las actividades de los colectivos de los cuales formaron parte desde sus inicios (Giglietti, 2020). En la actualidad, los acervos tienen la particularidad de haber sido contruidos alrededor de este doble carácter, y los artistas de haberse convertido en los *arcontes* de cada grupo en tanto conservan, ordenan –e interpretan– la memoria común, pero desde sus singularidades³⁴. En esta singularidad radica otro asunto conflictivo: la tendencia de estos archivos de convertirse en *una suerte de panteón para los autores*. Tal como lo señala Lydia Schmuck, «(...) la tarea principal de cada archivo debería ser la documentación de ideas conflictivas, temas y debates, y no la documentación de biografías» (Schmuck, 2018, p. 54). En esta línea, Virginia Castro y Eugenia Sik previenen sobre «la necesidad de no abordar un archivo personal con la única expectativa de hallar en él un registro de la subjetividad de su productor, sino también con el ojo atento a encontrar tramos de instituciones y organizaciones de las que, en muchos casos y por diversos motivos, nada se ha conservado» (Castro y Sik, 2018, p. 8–9). Esto último conduce al señalamiento de asuntos recurrentes a la hora de confrontar con este tipo de particular de archivos: la confianza en los documentos como *reflejo directo* de la vida de su autor y la dificultad para desligarse de las intenciones y los relatos de los autores, y de los afectos –que están en los documentos, que los documentos causan, que los productores provocan–, en especial, si se encuentran custodiando sus propios acervos. Se trata, entonces, de privilegiar tanto los énfasis, como también los silencios y las omisiones presentes en el conjunto de documentos. En esta perspectiva, Sven Spieker complejiza la idea de los fondos personales como construcción del yo al sostener que «los archivos no documentan la experiencia tanto como su ausencia; marcan el punto en el que la experiencia falta de su propio lugar y lo que nos devuelve el archivo puede ser algo que, desde el principio, nunca poseímos» (Spieker, 2008, p. 3).

³⁴ Sobre la naturaleza particular del archivo de Graciela Carnevale puede verse *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (2015) de Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita, y Jaime Vindel y «Archivo subjetivo-colectivo: el caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social» (2018) de Graciela Carnevale, G. y Moira Cristiá.

La definición de Velloso de Oliveira, como se precisó arriba, permite introducir la discusión sobre los límites, la mayoría de las veces porosos e imprecisos, entre lo que se entiende por archivo personal y por colección. En este terreno, es fundamental señalar las contribuciones de la teoría archivística y de los estudios literarios, dos áreas de conocimiento que han incorporado el tema ya sea como contenido inherente a su objeto de estudio o para la búsqueda de una identidad propia en el caso de los archivos de la literatura. Con el propósito inicial de subrayar ciertas delimitaciones ante diferentes conjuntos documentales, Mónica Pené (2013) y María Paula Salerno (2013) ofrecen un panorama concreto para pensar las clasificaciones que se han elaborado. Según las autoras, para que un archivo personal sea considerado como tal deben establecerse criterios de agrupamiento del material que respeten los principios de procedencia, de respeto por la estructura y de respeto al orden original. A su vez, los documentos deben ser organizados de modo tal que resulten recuperables para la consulta. De manera que todos aquellos grupos de *papeles personales* aunados según criterios exclusivamente temáticos que se encuentren en una etapa previa de organización o bien dispersos y sin pautas de accesibilidad acordados no conformarían un archivo, sino una colección. Estas divergencias, planteadas en esta oportunidad a grandes rasgos, dejan entrever una gran cantidad de facetas en las que, depende cada caso, las categorías se solapan, se imbrican y se asocian. Considerando la importancia que adquiere cada uno de estos caminos de reflexión y de diálogo entre profesionales de distintos campos, interesa destacar la indagación que desde los estudios literarios³⁵ se realiza por definir *archivo de escritor*.

En lo que refiere, particularmente, a la historia del arte estos debates provocan interrogantes sobre otros aspectos entre los que sobresale: la indeterminación entre obra de arte y documento. Este asunto puede inscribirse en situaciones institucionales en las que los problemas sobre el archivo y la colección asumen dimensiones de análisis específicas. Por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) manifiesta que la distinción entre las categorías de obra y de documento se considera superada «(...) al entender que unas y otros integran por igual el *continuum* que conforma la colección patrimonial del museo, con independencia de cuáles sean los formatos de acceso idóneos en cada caso» (Dávila Freire, 2011, p. 7)». De aquí que se haya decidido materializar este posicionamiento a través de la catalogación conjunta, es decir, en una misma base de datos tanto a los materiales del archivo como a las piezas de la colección de arte. Sin embargo, este registro que persigue la intención de desdibujar las jerarquías se vuelve solo un anhelo, pues en el catálogo digital, los materiales permanecen separados en dos pestañas que ya no se nominan como obras o documentos, sino como archivo o colección. Un ejemplo es la producción de Edgardo Antonio Vigo, que forma parte, en su totalidad, del archivo. El conjunto de más de cien objetos comprende señalamientos, revistas, poemas visuales,

³⁵ En particular el proyecto *El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas*. Proyecto de Investigación y Desarrollo. IdIHCS, FaHCE. UNLP. Período 2018–2021. H851; y el artículo «De la colección al archivo: el problema de los límites. Los procesos de selección y clasificación de los papeles de Darío Canton» (2018), de Luciana Di Milita.

correspondencias, catálogos, de los cuales todos son clasificados dentro del archivo y ninguno forma parte de la colección. Situaciones contrarias, que no dejan de ser paradójicas, son las que ocurren con el archivo de Graciela Carnevale sobre *Tucumán Arde*³⁶, que forma parte de la colección de arte del MACBA. A raíz de estos sucesos, podríamos pensar que la oposición entre obra y documento no solo no logra ser superada, sino que se suplanta por otra dicotomía que produce, aunque no lo parezca discursivamente, particiones tanto o más polémicas del conjunto patrimonial. Entonces, ¿cuáles son los criterios de valoración que provocan que *Tucumán Arde* forme parte de la colección y no del archivo y, para la situación inversa, que las producciones de arte correo de Vigo se reúnan en el archivo y no en la colección? Quizás, una de las posibles respuestas tenga que buscarse en el proceso de cierta lógica fetichizadora en la que algunos documentos, restos o registros de propuestas experimentales, al ingresar en el territorio del museo, hayan *devenido* en obra (Giglietti, 2019). En este sentido, Suely Rolnik (2010) manifiesta que el furor por archivar se concentra, en especial, en aquellas prácticas artísticas que surgieron en Latinoamérica, y en otras regiones, durante los años sesenta y setenta. En este contexto, indaga sobre los modos de inventariar en relación con la capacidad del archivo para activar la poética y la potencia crítica de esas experiencias artísticas en el presente. A su vez, la autora revisa ciertas categorías que se utilizan frecuentemente para clasificar a estas producciones bajo las cuales se favorece la desactivación de su densidad crítica.

La tensión entre documento y obra, y entre archivo y colección se articula de una manera particular en el campo artístico sobre todo alrededor de producciones vanguardistas y experimentales en las que la distinción entre las acciones performáticas y el registro de esa experiencia, por ejemplo, no está determinada. Ana Bugnone y Julia Cisneros (2018, p. 99) trabajan algunos casos específicos en el archivo de Edgardo Antonio Vigo que permiten dar cuenta de la idea de que lo inclasificable genera un *archivo flexible*. No obstante, esta situación puede extenderse a todos los archivos de artistas visuales más allá de las características de la producción artística. En los escasos proyectos de catalogación e investigación³⁷ nacionales surgen dificultades semejantes. Según relatan los especialistas del archivo de Pío Collivadino, éste:

³⁶ Según Carnevale et. al., (2015): en el marco de la exposición *Antagonismos. Casos de estudio* (Barcelona, 2001) el MACBA "(...) adquiere algunos documentos del archivo de Graciela Carnevale (originales repetidos, duplicados y copias) que han circulado en exposiciones internacionales" (Carnevale et. al, 2015,p..24).

³⁷ Pueden mencionarse: *Proyecto de Investigación y Documentación del IHAAA. Las Artes y la Ciudad: Archivo, memoria y contemporaneidad*, dirigido por la Mg. María de los Ángeles de Rueda (IHAAA, UNLP); *Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación de la colección y archivo Ricardo Carpani*, dirigido por la Dra. Laura Malosetti Costa (Instituto TAREA, UNSAM); el programa de memorias feministas y sexo genéricas: *Sexo y revolución*, dirigido por Laura Fernández Cordero (CeDInCI); y el programa de adquisición e investigación de archivos: *Archivos de artistas* del Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Norberto Griffa" de la UNTREF. Por último, es destacar el programa *Archivos en uso* de la RedCSur; además de la política de archivos que impulsa con el Archivo Clemente Padín, el Archivo CADA y el Archivo Visual de la Resistencia 1973–1989. Una situación particular de los archivos de artista es que la mayoría de estos trabajos de catalogación e investigación desencadenan en exposiciones en la que se presenta el material, en muchos casos inédito: *Ricardo Carpani, entre el taller y el muro* (2015, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti); *Estrategias de la mirada. Annemarie Heinrich, inédita* (2014, MUNTREF), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2014, MNCARS–MUNTREF), *Collivadino. Buenos Aires en construcción* (2013, MNBA).

«(...) contiene materiales que claramente podrían designarse como obras plásticas (...) y otras piezas que tradicionalmente se clasificarían como materiales de archivo. Sin embargo, se hallaron piezas impresas, como programas de teatro o recortes de publicaciones periódicas que fueron intervenidas por Collivadino con dibujos y anotaciones alejándolas de la denominación dura de *documentos de archivo*. Asimismo, se planteó la discusión sobre la catalogación de las piezas que pudieron haber sido originalmente bocetos pero que también pudieron haber sido obras terminadas. Así fue que surgió uno de los grandes desafíos para la organización del material: determinar qué era obra y qué era documento» (Altrudi, N; et.al. 2011, p.157).

Como se observa, a menudo resulta difícil hallar un lugar para los archivos de artistas y de diseñadores en las tipologías que propone la archivística. Tampoco, los avances de los estudios literarios concuerdan con las peculiaridades de los materiales con los que se trabaja desde la historia del arte y los estudios visuales ni con los espacios donde frecuentemente circulan. Frente a esto, se vuelve necesario preguntarse sobre la naturaleza misma del objeto que nos ocupa y generar herramientas teóricas ampliadas que permitan delinear modos de intervención más adecuados a sus características a los efectos de contribuir, mediante casos puntuales, a futuros trabajos sobre fondos similares.

El proyecto

En la primera etapa (2018-2019) del proyecto de investigación de la cátedra Teoría de la Historia, *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata*, se señalaron los inconvenientes que reviste el trabajo con fondos documentales de artistas. Uno de ellos, es que los repositorios se hallan, en gran medida, en el marco de iniciativas personales y, en consecuencia, muy pocos han sido considerados como archivos, pues su accesibilidad es acotada y sus criterios de organización escapan de las normas y de las clasificaciones de la archivística. De ahí que tengan una escasa incidencia en las investigaciones, sobre todo, en los jóvenes historiadores de la ciudad y que su inserción plena en la actividad docente se presente afectada por las dificultades de su consulta pública.

En el caso específico de los acervos personales que han sido objeto del proyecto³⁸ su presencia en instituciones públicas locales es limitada y, en ocasiones, completamente nula³⁹. Si bien algunos museos y galerías, en especial de Europa y Estados Unidos, han

³⁸ Los archivos personales de Héctor Puppo, Luis Pazos, Ataúlfo Pérez Aznar, Helen Zout, Ricardo “Mono” Cohen, Susana Lombardo, María Branda (Roberto Rollié) y Graciela Gutiérrez Marx.

³⁹ En el catálogo del Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA–UNLP) pueden encontrarse algunos recortes de prensa, invitaciones y folletos referidos al grupo Escombros; en la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) cinco cuadernillos con catálogos y folletos de exposiciones sobre la formación y

adquirido ciertos documentos, en particular los más comercializables y *auratizables*, la mayoría se encuentra de manera aislada y deslocalizada, por tanto, su disponibilidad para la consulta y sus posibles usos historiográficos se ven notoriamente restringidos. El análisis concreto de estas coyunturas, en el marco de la propuesta anterior, permitió identificar las dificultades principales en el abordaje de los archivos personales de artistas y de diseñadores, así como también la necesidad de una continuación que pudiera implementar diferentes acciones que den visibilidad a los materiales.

De este modo, el equipo de investigación se abocó a seleccionar y localizar los archivos, muchos de los cuales fueron incorporados resultado de la revisión de la propuesta original al constatar, por ejemplo, la desigualdad de género se decidió buscar e incluir los archivos de artistas mujeres y diseñadoras⁴⁰. A su vez, se avanzó en establecer contactos directos con los artistas, realizar entrevistas y acordar pautas de acceso; relevar el material documental para obtener una visión de conjunto; detectar un corpus para la apertura de distintas líneas de investigación; y producir textos específicos para cada caso.

La concreción de estas actividades superó ampliamente el tiempo estipulado, pues cada archivo implica una personalidad singular y pide ser comprendido desde una concepción casi exclusiva para luego poder intervenir y producir lecturas posibles a partir de él. Esta situación se corroboró con el vasto y, también, incalculable volumen de los documentos en tanto que se fueron añadiendo cuerpos de materiales en cada encuentro debido a la progresiva cercanía profesional y afectiva con las y los artistas. Ante la imposibilidad de poder abarcarlo todo, se decidió elaborar una primera aproximación, por supuesto parcial, de los archivos para luego puntualizar en el análisis de un conjunto de piezas que permitieron exponer de manera privilegiada aspectos clave y poco explorados de las producciones artísticas y de la cultura visual de la ciudad de La Plata entre 1980 y 2001. En esta línea, se pudo acceder a obras y registros que nunca fueron exhibidos ni publicados; a textos inéditos, recortes hemerográficos, y fuentes visuales y audiovisuales desconocidos que dan cuenta hasta el momento de diferentes núcleos en torno a los métodos de trabajo de los artistas⁴¹, la producción colectiva e interdisciplinaria⁴² y las redes de sociabilidad y activismo de la época⁴³.

experiencia laboral de Graciela Gutiérrez Marx; y en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) un dossier con distintos materiales de Luis Pazos.

⁴⁰ De este modo, se incluyeron los archivos de Helen Zout, Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx que no estaban contemplados en el proyecto original. A su vez, se decidió trabajar en el archivo de María Branda desde su perspectiva personal y profesional para luego desarrollar los aportes realizados junto con Roberto Rollié.

⁴¹ Este núcleo se trabajó a partir del fondo de fotografías personales y dibujos inéditos de Luis Pazos y de dos series fotográficas inéditas de Helen Zout.

⁴² En este caso, el desarrollo estuvo dado a través del conjunto de documentos que atesoran Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx sobre la Compañía de la Tierra Malamada y de las carpetas sobre Escombros pertenecientes al archivo personal de Héctor Puppo.

⁴³ Este eje se articuló alrededor del cuerpo documental sobre la Cofradía de la Flor Solar conservado por Ricardo Cohen; la serie documental sobre la galería Omega, perteneciente al archivo personal de Ataúlfo Pérez Aznar; y del conjunto fotográfico de María Branda y Roberto Rollié sobre el relevamiento nacional e internacional de comunicación visual urbana para la conformación de la cátedra Taller de Diseño en Comunicación Visual B de la FDA.

Tomando como antecedente estos trabajos, publicados en el número 6 de la revista *Nimio*⁴⁴, la segunda instancia del proyecto (2020-2022) profundiza estas perspectivas de investigación a partir de conjuntos materiales que quedaron pendientes para atender a las diversas relaciones que se tejen entre los documentos de un mismo repositorio y entre los distintos archivos. Este libro es un buen ejemplo de las ampliaciones y de los recorridos realizados a lo largo de estos dos últimos años.

El período seleccionado para la investigación comienza con el proceso de transición del régimen militar a la recuperación democrática, un momento significativo en la ciudad dado por el cruce de disciplinas, la ocupación del espacio público y la revisión acerca de la representación del cuerpo. Los conflictos que supuso el retorno de la democracia y, con ello, las formas de elaboración de la experiencia posdictatorial en el campo cultural abrieron una nueva etapa caracterizada por la formalización de encuentros, la participación colectiva y la conformación de redes entre artistas, provenientes del mundo de la fotografía, el diseño, el cine, la música, entre otros. Sin embargo, se traspasa la década, con el objeto de indagar en las reconfiguraciones de esta multifacética escena a lo largo de los años noventa hasta la crisis de 2001, que señala nuevas formas de organización de las prácticas artísticas y culturales.

Sin la pretensión de vulnerar este bloque de tiempo, y a raíz de la experiencia concreta en los archivos, se consideraron aquellos saltos temporales, hacia atrás o hacia delante, ineludibles para la comprensión y el debate de las características de la época así como para reponer los itinerarios de los artistas y colectivos; y para identificar las (re)activaciones contemporáneas tanto de las producciones como de los archivos en instituciones, publicaciones, colecciones y exposiciones de Latinoamérica y del mundo.

En el marco de este último punto no pueden dejar de mencionarse dos acontecimientos que sumados a todo este vertiginoso proceso de investigación dieron lugar a la formulación de un proyecto de largo alcance, presentado oportunamente a la Secretaría de Arte y Cultura, Prof. Mariel Ciafardo, y al Presidente de la UNLP, Dr. Fernando Tauber, que desembocó en la creación del Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad. Por un lado, la exposición *150 pasos de un exorcismo*⁴⁵ que exhibió dibujos de Luis Pazos desconocidos hasta el momento, y que incluyó el diseño y la publicación del poema *Samurai*, del mismo artista, y el catálogo de la muestra⁴⁶. Esta exhibición y las respectivas actividades, fueron resultado del trabajo en el archivo personal de Luis Pazos y estuvieron organizadas y coordinadas íntegramente por los integrantes del proyecto⁴⁷.

⁴⁴ Pueden consultarse en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/issue/view/62>

⁴⁵ La exposición y las diferentes actividades se realizaron en el Centro de Arte de la UNLP entre el 14 y el 21 de mayo del 2019.

⁴⁶ Puede consultarse en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/150-Pazos-1.pdf>

⁴⁷ Es necesario destacar, que la exposición y las actividades se realizaron a la par que acontecía la revisión y la edición de los artículos del proyecto sobre el trabajo en los archivos personales relevados.

A su vez, en diciembre de 2018, y en ocasión de la exposición individual del artista Carlos Ginzburg en la galería Henrique Faria de la ciudad de Buenos Aires y de la publicación de su obra *Madre Tierra* (1971) en el número 5 de la revista *Nimio*, se comenzó a planificar el proyecto expositivo *Madre Tierra* que se llevó a cabo en noviembre de 2019.

Madre Tierra se trató de dos intervenciones ecológicas post-contemporáneas, como las denominó el propio artista. Una de ellas, la de puertas adentro, tuvo lugar en la Sala C del Centro de Arte desde el 30 de noviembre al 20 de diciembre de 2019. *Post-Madre tierra*, la segunda intervención, provino de *10 ideas de arte pobre*, una publicación del artista, realizada en 1971 cuyo editor fue Edgardo Antonio Vigo bajo el sello La Flaca Grabada [Fig.1]. *10 ideas de arte pobre*, se conformó de una serie de láminas que combinaban mapas y textos en las que Ginzburg señalaba intervenciones de territorios para los que proyectaba diversas alteraciones. La evaporación del lago Nahuel Huapi y la excavación de un útero de 3 kilómetros en el centro de la provincia de Buenos Aires, son algunas de sus propuestas de arte ecológico. Este último es el proyecto que lleva el nombre *Post-Madre tierra* y es el único de los diez que Ginzburg realizó en sitio específico, 48 años después de la publicación y en su ciudad natal luego de haber sido expuesto en numerosas exposiciones en todo el mundo⁴⁸.

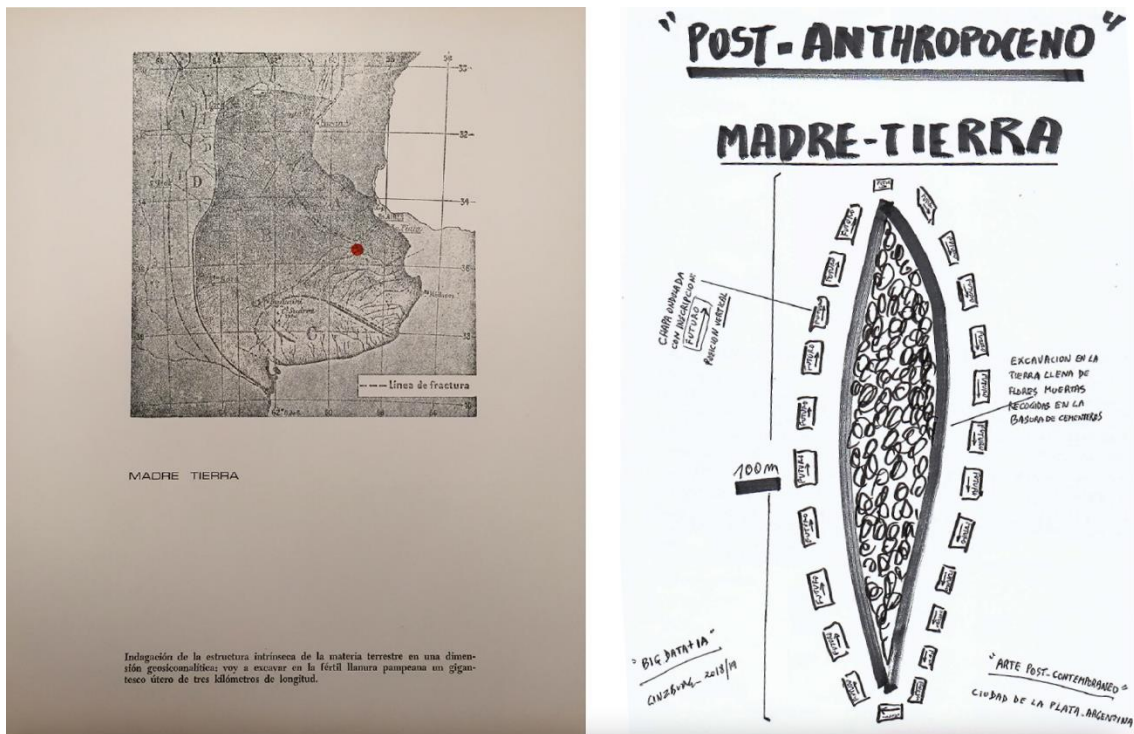


Fig.1. *Madre Tierra* (1971). Imagen publicada en *10 ideas de arte pobre*. La Flaca Grabada y Hexágono 71. *Post-Madre Tierra* (2018-2019). Boceto de la intervención de sitio específico, Carlos Ginzburg.

⁴⁸ El libro se expuso en la Kunstverein, Stuttgart; en la Haus der Kunst, Múnich; en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; en la galería Henrique Faria Fine Art Nueva York, entre otros.

En esta nueva versión, la excavación tuvo solo 25 metros de largo y estuvo cubierta de flores que fueron recolectadas de los basureros del Cementerio de La Plata. Alrededor de la perforación se colocaron un conjunto de pequeñas chapas que repetían un *loop* recursivo con la flecha y la palabra Futuro. Las muestras y el catálogo⁴⁹ contaron con la participación íntegra de todo el equipo de investigación y con la colaboración especial del investigador Fernando Davis quien no solo asesoró, pues es una referencia en el estudio de las obras de Ginzburg, sino que incentivó a presentar el proyecto de la creación del Archivo de Arte en la UNLP y donó, junto con la aprobación del artista y a través de un convenio con la RedCsur, un valioso conjunto de materiales que se convirtieron en el primer fondo del Archivo.

El Archivo

El Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP surge en el año 2019 y se formaliza el 2 de diciembre de 2020 con la resolución 3966/20. Además de lo comentado anteriormente, la formulación del proyecto de creación del Archivo fue posible por el crecimiento y la expansión que tuvo el Centro de Arte, en el que se trabaja desde 2017 en exposiciones, publicaciones y actividades de investigación y de difusión concentradas en visibilizar una gran cantidad y diversidad de producciones y prácticas artísticas. Ubicado en un lugar estratégico e histórico de la ciudad de La Plata, el Centro de Arte cuenta con 1200 metros cuadrados que se suman a la resignificación del patrimonio edilicio de la UNLP. Sus acciones apuntan a convertirlo en un nuevo símbolo cultural e identitario de la ciudad y de la región.

La aparición del Archivo de Arte del Centro de Arte sucede en el marco de una situación alarmante respecto al estado de preservación y de custodia de los conjuntos documentales de nuestros artistas. En este contexto, la decisión política de la Universidad pública adquiere una dimensión implacable en una ciudad como La Plata en la que las instituciones culturales se encuentran tan debilitadas y las políticas de archivo tan descuidadas. Este impulso en el estudio, la preservación y la activación de archivos se expresa a su vez en la centralidad creciente que en los últimos años ha adquirido la institución en el despliegue de estrategias teóricas y acciones concretas para volverlos visibles y ponerlos en valor⁵⁰.

El punto de partida está dado, como se mencionó, por la donación de un conjunto de documentos del artista platense Carlos Ginzburg⁵¹ y por la formación de una colección de

⁴⁹Puede consultarse en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Post-Madre-Tierra_compressed.pdf

⁵⁰ Un antecedente ineludible es la creación del Archivo Histórico de la UNLP en 2013.

⁵¹ Puede consultarse la presentación del fondo en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/presentacion-del-archivo-carlos-ginzburg/>, y el inventario en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/archivo-de-arte-carlos-ginzburg/>

publicaciones de arte impreso⁵². El trabajo con este primer fondo se inscribe en la proyección más amplia del Archivo: garantizar desde lo público la permanencia del patrimonio y la democratización del acceso a los bienes artísticos. En este sentido, el compromiso que asume el Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP es salvaguardar, reponer, difundir y dar acceso a la memoria visual y documental de trayectorias artísticas silenciadas, desconocidas o poco frecuentadas por la historia del arte y que junto a otras dan cuenta de la transformación histórica del arte en nuestra ciudad y en la región.

Un compromiso en el que colaboramos con un valioso y potente equipo de la Facultad de Artes de la UNLP⁵³, en la tarea de producir, desde el campo del arte, conocimientos que puedan hacer visibles los múltiples abordajes de los archivos.

Referencias

- Altrudi, N; et. al. (2011). Puesta en valor de la dimensión material e inmaterial de la colección del Museo Pío Collivadino. Una experiencia de abordaje interdisciplinario. *Papeles de trabajo*, (4), número 7, pp. 153–170.
- Arfuch, L. (2008) Álbum de familia, Arte, memoria y archivo y La autobiografía como mal de archivo. (pp. 143-159) En: *Crítica cultural entre política y poética*, FCE, Buenos Aires.
- Arrieta, C. (2020). La creación de una colección. Publicaciones en el Centro de Arte de la UNLP. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (7). La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.
- Artières, P. (2018). S´archiver (archivar) (pp. 37–49). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Bugnone, A. y Cisneros, J. (2018). Decisiones metodológicas para lo inclasificable en el archivo de Edgardo A. Vigo (pp. 99–111). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Cañada, L. (2015). Memorias en construcción. El Archivo de Juan C. Romero. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (2), pp. 66-72. La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.

⁵² Puede consultarse el inventario de la colección en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/coleccion-de-publicaciones-de-arte-impreso/>. Para más información puede verse: «La creación de una colección. Publicaciones en el Centro de Arte de la UNLP» (2020), de Corina Arrieta.

⁵³ Actualmente conformado por: Prof. Alejandrina Aragón, DCV Pablo Tesone, DCV Diego Ibañez Roka, Prof. Corina Arrieta, DM Federico Etcheverry, Prof. Pilar Marchiano, Prof. María Eugenia Bifaretti, Prof. Ludmila Polcowñuk, Lic. Abril Cleve, Prof. Carola Berenguer, Prof. Daniela Leoni, Yamil Leonardi, Julián Duarte, y Mariana Veneziano. También participaron Prof. Luciana Báez Escobar y Prof. Victoria Macioci. Para más información sobre el trabajo de proyecto puede consultarse: <https://www.teoriadelahistoriafda.com/investigación>

- Carnevale, G. y Cristiá, M. (2018). Archivo subjetivo–colectivo: el caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social (pp.112–118). En *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A., y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: Ocho libros
- Castro, V. (2018). Los archivos de escritor como paradigma de los archivos personales (pp.315-323). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Castro, V. y Sik, E. (2018). Introducción (pp. 6-11). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Dávila Freire, M. (2011). ¿Es una obra o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo (Coord.), *IMPASSE 10* (pp. 300-308).
- Di Milita, L. (2018). De la colección al archivo: el problema de los límites. Los procesos de selección y clasificación de los papeles de Darío Canton (pp.300–314). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Giglietti, N. (2019). Formaciones canónicas, archivo y arte latinoamericano. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (6). La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.
- Giglietti, N. (2020). Una relación para olvidar. Algunas consideraciones entre archivo, fotografía y escritura (pp.59-66). En Soulages, F. y Erbetta, A. (comps.). *El arte contemporáneo y por lo tanto la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte.
- Goldchluk, G. (2018). Archivos de escritores: estrategias de visibilización (pp.59–65) *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Pené, M. (2013) En búsqueda de una identidad propia para los archivos de la literatura (pp.13–32). En Graciela Goldchluk y Marcela Pené (comps.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia* (7), pp. 116-119.
- Salerno, M.P. (2013). Los límites del archivo: derroteros a través de los papeles de Julio César Avanza (pp.181–201). En Graciela Goldchluk y Marcela Pené (comps.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA.
- Schmuck, L. (2018). Los archivos personales como anarchivos: el concepto de global archives (pp.50–58). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos*

personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.

Spieker, S. (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Tarcus, H. (2018). Políticas de archivo desde la periferia (pp. 14–19). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.

Velloso de Oliveira, L. (2012) *Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais*, Rio de Janeiro: Móbile.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 4

Historia arácnida

Simpoiesis, archifósiles y xeno-archivos⁵⁴

Yamil Leonardi

Sé que mi araña de largas patas tiene aliados bien armados

Donna Haraway, SEGUIR CON EL PROBLEMA. GENERAR PARENTESCO EN EL CHTHULUCENO

Archifósil invertido

Dentro de la relativamente nueva corriente filosófica del Realismo Especulativo existe un concepto de talante materialista que, si se invierte, bien podría definir a la realidad contemporánea del procesamiento algorítmico de datos. Es el concepto de *archifósil* [arche-fossil] (Meillassoux, 2018, p.36), un objeto *alien*, en el sentido de que es un objeto de pura *otredad*; es una manifestación material de la existencia de un *otrora* inalcanzable, ubicado más allá de la agencia y la temporalidad humana, que prueba una ancestralidad sin necesidad antropocéntrica. El archifósil presenta una temporalidad que disloca lo humano porque se encuentra en otro tiempo, uno lejano, inasible; uno en el que cabe toda la historia y sobra espacio de almacenamiento. Y aunque es tentador imaginar un objeto extraterrestre a la manera de la ciencia ficción de los *Alienígenas ancestrales*⁵⁵, se trata más bien de *aliens* posibles y existentes, como las materialidades geológicas que permiten datar la formación de la Tierra hace 4,45 miles de millones de años.

En el procesamiento de datos actual ocurre un proceso similar, pero que no tiene tanto que ver con la ancestralidad del objeto, sino que se relaciona con su volumen y velocidad. Internet, un archifósil invertido, o lo que es lo mismo, un objeto *xeno-arqueológico* (Woodard, 2013, p.49), es el epicentro de la acumulación de información a nivel global (Srnicek, 2018; Terranova; 2017;

⁵⁴ Este capítulo se realizó en el marco del programa de adscripción a la cátedra Teoría de la Historia (2020-2022) y del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016.

⁵⁵ Alienígenas ancestrales [Ancient Aliens] es el nombre de una serie documental pseudo-científica de History Channel que propone que muchas de las producciones culturales de la humanidad son, en realidad, obra de seres alienígenas. Ha sido criticada por sus postulados etnocéntricos y racistas. Ver: <https://hyperallergic.com/470795/pseudoarchaeology-and-the-racism-behind-ancient-aliens/>

Parisi; 2013). Allí, tras capas y capas y capas de datos, se conforman archivos y pulsiones de archivo, deseos cargados de la futuridad predictiva de la web; archivos que son objetos supermasivos compuestos por tiempos de procesamiento de datos concentrados: HiperArchivos (Mendoza, 2020, p.43). A la antigua pregunta de si una máquina alguna vez podría pensar como una persona, hoy la reemplaza otra: ¿Cuánto más rápido que una persona podrá contar una máquina? La respuesta es difícil saberla, porque esa capacidad aumenta a cada momento y parece no tener límite (Hui, 2020, p.164). Difícil saberlo, al menos para una persona. Ante la nueva temporalidad acelerada, más preguntas. ¿Cómo influyen el procesamiento y la distribución maquínicas híper-veloces de volúmenes cuasi-incalculables de información en el conocimiento humano? ¿Cómo influye en la Historia que los nuevos archivos sean, también, inasibles cantidades de tiempo móvil, datos y datos que se acumulan bajo comando automatizado? ¿Cómo se puede construir sentido a partir de un objeto xeno-arqueológico, un objeto que tiende a escapar a la completa comprensión humana, un objeto con una creciente agencia propia?

Pero la introducción es abrumadora; mejor empezar desde el principio, antes de que la ciencia ficción distópica se coma a la realidad.

Como última etapa, hasta el momento, de un proceso que podría rastrearse inclusive hasta mediados de la década de 1950, la *aldea global* está hoy ante una *delegación decisional* nunca antes vista: cada vez más y más aspectos de la vida cotidiana son relegados a la facultad de juicio computacional de agentes inteligentes no humanos (Sadin, 2017); es decir que, cada vez en mayor medida, los algoritmos moldean modos de decidir. Este movimiento no es, sin embargo, algo completamente nuevo, sino que puede enlazarse con ansias milenarias de animar lo inanimado y dotarlo de *vida*: desde Nathaniel y su amor por la muñeca Olimpia en el *Arenero* de Hoffman, pasando por muchos otros autómatas famosos, como el turco ajedrecista de Wolfgang Von Kempelen, hasta los principios de la automatización en épocas antiguas. Podría pensarse que los algoritmos en computación satisfacen así uno de los deseos más arcaicos de la creación humana al conformar una inteligencia *otra*, artificial, en una suerte de cumplimiento de una ciencia ficción primitiva (Hui, 2020).

Decir que este desarrollo histórico, que tiene la forma de una profecía auto-cumplida, pone a la humanidad ante un nuevo desafío que no puede controlar, podría parecer una afirmación apocalíptica que surge de la incapacidad individual de concebir un volumen tan masivo de información. Pero lo cierto es que *la administración digital del mundo*, como le llama el filósofo Eric Sadin (2017), comienza a ser un campo misterioso aún para quienes están tras el volante. Sobre ello, la teórica de los medios Tiziana Terranova (14 de junio de 2019) señala, como un ejemplo, que la compañía Facebook, uno de los gigantes de la monetización de datos, aún con toda su infraestructura de *data-centers* híper-calientes y con su gran cantidad de empleados, no sabe exactamente qué es lo que está sucediendo en sus sistemas: y es que la cantidad de datos, la cantidad de líneas y líneas de códigos, de usuarios, de auspiciantes y compradores, es tan enorme, que no puede ser manejada por mentes humanas. Se trata de una simple imposibilidad de cálculo, al menos a la velocidad con lo que calcula una máquina.

Araña xeno-arqueóloga

Desde el punto de vista de la Historia, si la falta de información es un problema, la extrema abundancia también puede serlo (Caimari, 2017, p.72); como una especie de pánico que sobreviene a quien se enfrenta a la monolítica pila de datos, una sensación abrumadora espera en el filo de internet. Si se dejan de lado las explícitas tendencias acumulativas para la monetización, como los casos de Google, Facebook o Amazon, uno de los más llamativos acopios de información digital actual es *Internet Archive*,⁵⁶ dedicada desde mediados de los 90 a recopilar datos en forma de documentos de diversos tipos, muchos de ellos donados por bibliotecas u otras instituciones (Internet Archive, s.f.). Dentro de este inmenso proyecto se encuentra *Wayback Machine*,⁵⁷ dedicada exclusivamente a guardar copias de páginas web en acceso público. Inspirada en la máquina del tiempo WABAC de la serie de animación de *Peabody y Sherman* (Graham, 28 de enero de 2019), Wayback Machine es al mismo tiempo una ciencia-ficción transformada en realidad y una máquina de acopio que tiende al acaparamiento de datos con una finalidad generalista y una política de adquisición no del todo clara: según sus fundadores y directores, la información que se recopila no tiene un objetivo más que estar allí por si alguien la necesita, sin expurgos ni declinaciones (Internet Archive, s.f.; Graham, 28 de enero de 2019).

Más allá de la flexibilidad del concepto de *archivo* en la propuesta de Internet Archive, el acopio con criterios tan amplios propone al menos una dificultad de uso. Y es que, al tratarse de una acumulación descontextualizada a la que casi no puede accederse más que por conocimiento previo de lo que se está buscando, Wayback Machine pasa a ser un objeto muy difícil de atravesar. Pero podría esbozarse una hipótesis provisional del porqué de esta problemática: la escala. Internet Archive es una organización con base en Estados Unidos, pero con pretensiones y alcance planetario. Si se sigue la afirmación de que el archivo requiere de una doble especialización, en tanto necesita de un conocimiento sobre la disciplina de la archivística y uno sobre los tipos de documentos que conforman al archivo (Vazquez, 2001), resulta evidente que el mal de archivo de Internet Archive corresponde a una incapacidad humana de procesamiento de información: no puede tenerse conocimiento sobre todos los tipos de documentos y la información que portan, y por ello no puede haber una puesta en valor acorde que vaya más allá de la simple conservación, si así puede llamársele a copiar un documento. No obstante, detrás de esa pretensión trunca de conservarlo todo podría encontrarse una pregunta sobre un problema más global: ¿por qué una organización norteamericana está acaparando copias de documentos de otras naciones? La intención aquí no es contestar esta pregunta, sino solamente plantearla para generar *hype* [anticipación]. Antes de indagar en esta idea hay que pensar en la relación entre la historia y el archivo.

⁵⁶ <https://archive.org/>

⁵⁷ <https://archive.org/web/>

Tesis: aunque el archivo guarde silencio (Ernst, 2018, p.4) y aunque les historiadorxs se sumerjan en las aguas de ese silencio para presumir lo bien que nadan (Farge, 1991), siempre habrá archivistas, profesionales dobles, que entablen conversaciones con quienes escriben la historia, quebrando el silencio del archivo y resituándolo en el marco de una narración. Antítesis: en los HiperArchivos como Wayback Machine el silencio es cuasi-absoluto porque no hay archivistas con quienes les historiadorxs puedan conversar para encauzar su narración, no hay desdoblamiento del conocimiento del archivo en conocimiento de los documentos. En Wayback Machine solo hay arañas que cuentan. *Araña* [*spiderbot*, *webcrawler*]: un fragmento de código que navega la *web* en búsqueda de datos para procesar y luego copiar.

Entomología de los medios

...el enjambre implica una pluralidad de seres vivos que siguen las reglas que se hallan integradas en su sistema nervioso, recurriendo a atribuciones de significados comunes y automáticas, y a un comportamiento acorde. (...) A medida que el semicapital introduce máquinas tecno-lingüísticas en el flujo de comunicación, el cuerpo vivo de la sociedad se convierte en un enjambre. (...) Esta es una descripción del proceso que se ha desarrollado en las últimas décadas, ya que los sistemas sociales que incorporan info y bio-máquinas se han vuelto demasiado complejos para que la mente humana los pueda entender...

Franco Berardi. FENOMENOLOGÍA DEL FIN. SENSIBILIDAD Y MUTACIÓN CONECTIVA

Alrededor de los años ochenta se dio en la computación un cambio conocido como *giro biológico*, que afectó las formas de desarrollo de *software* (Parikka, 2010, p. 147). Esta modificación disciplinar dio como resultado unas formas de programación basadas en la ciencias naturales y elaboradas sobre la premisa, tomada de la etología, de que existe un *archivo estructural de posibles respuestas a situaciones determinadas* (p. 145). Uno de los principales focos de inspiración a la hora de desarrollar tecnologías digitales fueron los insectos, y la *web* es el mejor ejemplo de ello. Como señala el arqueólogo de los medios Jussi Parikka en su libro *Insect Media* (2010), las arañas y las abejas forman parte del mismo recurso metafórico comparativo que tiene como eje la idea de *entidad constructora*: ambos, el arácnido y el insecto, desempeñan su actividad constructiva con diversos fines, pero son portadoras de dos personalidades generales opuestas. La araña, salvo excepciones, es predominantemente solitaria; la abeja es un animal de enjambre, social. ¿Cómo se traducen estas características en la actualidad medial y en la específica realidad de los archivos digitales?

Enjambre: como afirma el esteta italiano Franco Berardi, la infoesfera contemporánea es una concatenación simbiótica de organismos biológicos y máquinas inorgánicas; las formas comunicacionales actuales son un entramado descentralizado hiper-complejo y el comportamiento por antonomasia, como si el cuerpo social tomara como ejemplo ahora las agencias maquínicas, es el automatismo. Por sí misma, esta complejidad comunicacional no es esencialmente dañina, pero en el marco de un sistema capitalista en el que una de las principales formas del poder es informacional, el automatismo se vuelve una imposibilidad de crítica. Allí donde debería haber

gobernanza colectiva, hay descentralización automática. Y entonces surge la *caosmosis*, «la creación de un nuevo orden más complejo (...) a partir de una situación de caos surgido como efecto de una aceleración espasmódica del universo semiótico que rodea al organismo» (Berardi, 2017, p. 271). Es decir, durante la *caosmosis*, la mente humana se amolda al ritmo de lo que no puede procesar de manera consciente. Internet Archive y WayBack Machine son un síntoma cultural de ese *espasmo caósmico* y de esa imposibilidad de evadir el efecto enjambre: un agente automatizado que archiva y archiva y archiva ¿Para qué? Sólo es posible saberlo mediante otro espasmo caósmico, aprendiendo a convivir con el enjambre. Como una búsqueda en esa dirección, tal vez intentando pasar de las formaciones de enjambre a las *rizomorfas*, en los *principios de la web descentralizada* (DWeb, s.f.), impulsados por el Internet Archive, se elaboran una serie de directrices antropocéntricas a fines de *descentralizar* la web, permitir la agencia de todas las personas y, en un nuevo acercamiento a los postulados de la etología, establecer normas de comportamiento online. ¿Será esa una forma de aprender a convivir con el enjambre?

Red: *pensar en la relación entre la historia y el archivo*, entonces. Como contracara del efecto enjambre, Internet, cuna del archivo que es el foco de atención de este texto, funciona como una red conceptualmente descentralizada pero materialmente centrífuga; el centro de la web es el procesamiento de datos automatizado, y la agencia humana sucede en los márgenes de irradiación. El bot-araña navega su red sin problemas, con la velocidad propia del cálculo matemático de las máquinas. La humanidad-abeja se enreda en la tela de araña, se frustra ante la incapacidad de asir la totalidad de datos que conforma al archivo. Pero esta frustración es la continuación de una mentalidad moderna bien conocida que intenta ejercer el control antropocéntrico sobre todo lo considerado como objetualidad, materia. La *araña* en el Internet Archive es arconte, pero también es parte funcional, componente técnico, del archivo: a pesar de su inspiración animal, es una entidad *geológica* porque está conformada de cables de metales comunes, placas plásticas y metálicas de circuitos, metales preciosos conductores, plásticos fósiles, baterías de tierras raras. Las entidades humanas historiadoras que entran en contacto con el archivo, en cambio, sí que son animales, *animalidades*; y como animales, su condición de existencia es la pregunta, es el *no saber* (Masciandaro, 2020, p. 228). Frente a este careo entre arañas inorgánicas y abejas organizadas en el archivo inmenso de Internet, ¿qué historia es posible? Siguiendo a Donna Haraway (2019), podría pensarse en una historia *simpoiética*: ni la tecnofilia integrada ni la tecnofobia apocalíptica. «*Simpoiesis* es una palabra apropiada para los sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía» (p. 99).

Materialismo gótico

¿Cómo generar parentesco entre arañas y abejas? ¿Cómo escribir historias y archivos simpoiéticos?

En 1999, el teórico cultural Mark Fisher propuso el concepto de *materialismo gótico* para analizar una serie de manifestaciones filosófico-poéticas que, según su caracterización, entran

en la rúbrica de lo inorgánico: lo inorgánico en un sentido más metafórico, siguiendo a Gilles Deleuze y Felix Guattari, como lo que no responde a equilibrios orgánicos, es decir, que se mueve por su propio deseo sin cauce; pero también, en un sentido literal, hace referencia al análisis de las materialidades inorgánicas que construyen los medios por los que fluye la ficción que configura lo orgánico, materialidades entre las que se pueden contar las tierras raras, los metales comunes y preciosos, las materias fósiles, la energía eléctrica. El materialismo gótico funciona aquí como perspectiva analítica porque, a diferencia de narrativas *cyborg* o *trans-humanas*, permite un acercamiento más complejo, justamente por su naturaleza simultáneamente viscosa y maquina, simbiótica y simpoiética: el materialismo gótico se convierte en lo que sea que analiza (Fisher, 1999, p. 12).

Aquí se plantea una guía de análisis para tratar de abarcar, desde una perspectiva histórica, la complejidad de los archivos digitales en el sentido que se desarrolló hasta el momento, poniendo el foco, desde un posicionamiento inevitablemente antropocéntrico –o correlacionista–, en la interpretación animal de las entidades geológicas, pero también en los efectos que lo inorgánico genera en lo orgánico; las formas en que lo geológico afecta lo animal. Para ello, es necesario tener en cuenta el mecanismo fundamental de funcionamiento del materialismo gótico: el análisis de los procesos inorgánicos de estratificación que producen el organismo (Fisher, 1999, p. 14).

1. Teleología del deseo: ¿Por qué *gótico*? En lo que se podría considerar como una *teoría libidinal* del arte propuesta por Wilhelm Worringer en su libro *Form Problems of the Gothic*, el historiador del arte caracteriza a la línea gótica como una línea inorgánica, opuesta a la línea orgánica –equilibrada– clásica (1920). Esta línea inorgánica crece sin detenimiento, es alimentada por el propio deseo de su crecimiento sin límites. Esta idea es retomada por Deleuze y Guattari (2004) para elaborar una teoría de la historia rizomática: el deseo, fuerza que mueve la historia, más que tener un origen en un organismo (una entidad animal, por ejemplo), tiene su conformación en complejidades abstractas inasibles, específicamente, en la actualidad, en las tendencias del capitalismo global, que genera modos de desear que, por fuerza codificante, se singularizan. El deseo, entonces, es inorgánico porque no responde a las voluntades de los organismos animales –la humanidad-abeja–, y el materialismo es gótico en tanto se centra en ese movimiento que, desde lo inorgánico, irrumpe en lo orgánico. Ahora bien, esa *delegación decisional* de la que habla Eric Sadin, ese traspaso de responsabilidades a entidades inorgánicas –en un sentido literal, las máquinas–, lleva a la conformación de una teleología libidinal ya completamente fuera de la agencia humana: las máquinas son ahora las que desean, las que tienen agencia y conforman, con sus capacidades algorítmicas, horizontes de posibilidad hacia los que los enjambres se dirigen. Así sucede en la Wayback Machine, de Internet Archive. Las arañas archivistas, programadas por personas, empiezan a liberarse de las restricciones de su programación, empiezan a decidir, a direccionar su propia actividad algorítmica y a agenciar su propia existencia a una velocidad imposible de comprender para la mente humana.

Los algoritmos ilustran esa doble dimensión inorgánica/orgánica, en tanto responden a una serie reducida de instrucciones, pero también son un conjunto de datos en estado evolutivo y variable, que responde con cambio a los estímulos externos (Parisi, 2013, p.10). Estas características, que forman parte del mencionado *giro biológico*, dan pie a que las arquitecturas computacionales se vuelvan modelos abiertos, ya no limitados completamente por su programación inicial, y a modos de pensamiento *blando* (*soft thought*), es decir, a formas en que las computadoras *piensan* cuando no pueden contar, cuando se encuentran con lo *incomputable* (Parisi, 2013, p.170). Estos modos de pensamiento blando de las computadoras que señala Luciana Parisi en *Contagious Architecture* son el equivalente inorgánico del efecto enjambre que Berardi reconoce como modo de pensamiento humano actual, y puede concebirse al segundo como un efecto del primero –la mentalidad de enjambre como una extensión del pensamiento blando, presente en muchas de las dimensiones comunicacionales de la vida–, pero también puede entenderse al primero como modelado tras el segundo –el pensamiento blando como un algoritmo basado en la aleatoriedad del pensamiento animal–.

Este sería, entonces, el primer paso para pensar una historia simpoiética en la actualidad no-antropocéntrica: devenir xeno-arqueología, admitir que hay agencias con una velocidad más allá de la comprensión humana.

2. Geología de la moral⁵⁸: pero como contracara de esa forma de pensamiento *blando*, la realidad de los medios es la de una materialidad dura. Es decir, junto con la velocidad del *software*, hay que tener en cuenta los tiempos profundos del *hardware*. Y aquí entraría la literalidad del compuesto inorgánico del materialismo propuesto: la geología, pero la geología en tanto las materias de las que se ocupa tienen un impacto sobre el comportamiento humano. Esta perspectiva geológica-etológica es desarrollada, en primera instancia, también por Deleuze y Guattari, y más en profundidad por Parikka en su reciente *Geología de los medios* (2021). Si las contradicciones del Internet Archive respecto de su política descentralizadora se hacen presentes en su tendencia a la conservación indiscriminada, su agenda ecológica (Dillon, L & EDGI, 6 de diciembre de 2018) se ve truncada por su necesario soporte material -los servidores compuestos de minerales obtenidos a través de la misma minería que sustenta la explotación capitalista del mundo para perpetuar la primacía de las plataformas financieras digitales y gastos inmensos de energía-. ¿Por qué es importante prestar atención a estos aspectos geológicos? Porque la mayor parte de la arqueología de los medios se centra en la aparente inmaterialidad de los datos y el software y en esa temporalidad veloz de los algoritmos, lo que genera una imposibilidad de relacionalidad histórica. Los medios digitales parecen no tener historia porque su materialidad es casi imperceptible y se difumina en metáforas de abstracción gaseosa como la de *la nube*. Pero lo cierto es que los procesos de precarización psicológica construidos por los regímenes comunicativos

⁵⁸ Geología de la moral es parte del título de un capítulo de *Mil Mesetas*, libro de Deleuze y Guattari. El título completo es *La geología de la moral (¿por quién se toma la Tierra?)*. En el mismo, los autores abordan la exterioridad de las relaciones de materias diversamente formadas que, sin necesidad de objeto ni sujeto, constituyen agenciamientos.

contemporáneos se entrelazan de manera compleja con la explotación de la tierra para la obtención de materias primas, con la precarización de ecosistemas y de poblaciones en los procesos de mega-minería. Para atravesar esa nube que conecta al enjambre, es necesario recurrir a las entidades geológicas que hacen posible su existencia.

Por ejemplo, aunque las intenciones filantrópicas del Internet Archive puedan ser válidas y su labor archivística sea un recurso valioso para el estudio de la historia, cabe preguntarse por qué, en vez de dedicarse a la acumulación centralizada de documentos o datos, no elaboran programas de desarrollo de infraestructura o formación para que otras naciones puedan gestionar y conservar sus propios recursos digitales de manera eficiente y localizada. Bajo la excusa de la *conservación*, Internet Archive se apodera de producciones culturales de otras naciones con argumentaciones similares a las del British Museum: esgrimiendo el rescate de bienes que, de otro modo, serían *destruidos, vandalizados, robados, perdidos* (Alberge, 4 de noviembre de 2019). Pero detenerse allí sería examinar el problema de manera superficial, sin adentrarse en las entrañas de la tierra, sin analizar las infraestructuras materiales y los factores geopolíticos que entran en juego para posibilitar esas acciones que se presentan como inmateriales. Las obvias relaciones asimétricas norte-sur se manifiestan en la explotación de territorios latinoamericanos; Internet Archive, conservando páginas que ya no existen por fuera de su archivo, como la del colectivo artístico Grupo Escombros,⁵⁹ no hace sino replicar las políticas de desguace de archivos que vienen sucediendo hace tiempo, como la compra y privatización extranjera del archivo del artista Juan Carlos Romero (Ventura, 13 de enero de 2019). Y esa explotación, ese extractivismo cultural, es posibilitada por una explotación de tipo geopolítica (con énfasis en el prefijo *geo*): la existencia del complejo de dispositivos que conforman la Internet global, que sustentan los servidores del archivo de Internet, dependen de un inmenso consumo energético que, en la actualidad, se relaciona directamente con la explotación minera. Y si bien es posible nombrar un sinnúmero de ejemplos de esta explotación, para apelar a un caso latinoamericano podrían mencionarse los recientes dichos de Elon Musk, el multimillonario propietario de SpaceX, reivindicando el golpe de Estado en Bolivia en 2019, del que él mismo habría obtenido beneficios para la explotación del litio (Página 12, 25 de julio de 2020). A riesgo de extrapolar, podría elaborarse la pregunta: ¿Qué tan lejana está la extracción de datos llevada a cabo por Internet Archive de los proyectos mineros fascistas de SpaceX? Sin ir más lejos, Internet Archive y WayBack Machine todavía trabajan en cooperación con Alexa Internet, actual subsidiaria de Amazon, empresa de Jeff Bezos que en el mismo año del *golpe del litio* fue el foco de denuncias por su intensivo uso de combustibles fósiles y aporte al calentamiento global (Amazon Employees for Climate Justice, 9 de septiembre de 2019).

El segundo paso para una historia simpoiética sería ese: si la pregunta es la condición de la animalidad, es necesario interrogar lo inorgánico, aunque no responda; generar solidaridad con las piedras, ya que

⁵⁹ Sitio Web de Grupo Escombros, actualmente fuera de línea: <http://www.grupoescobros.com.ar/> Versión archivada disponible en: <https://web.archive.org/web/20200223224940/http://www.grupoescobros.com.ar/>

En los estratos geoculturales arcaicos se esconden innumerables fósiles que permiten reconstruir la evolución del ecosistema de medios. Si el investigador acerca su oreja y presta atención, escuchará que los fósiles mediáticos le están contando su historia (Scolari & Rapa, 2019, p. 109).

3. Paleontología de la comunicación: si de una doble dimensionalidad orgánica-inorgánica de los medios se trata, es imposible no mencionar la materia primordial, todavía hoy, del capitalismo global: los fósiles, especialmente el combustible fósil del petróleo; y si el procesamiento de datos, como se mencionó, puede ser concebido como un *archifósil invertido*, los derivados de materiales fósiles que pueden encontrarse en cualquier dispositivo electrónico son archifósiles con todas las de la ley: el equivalente a tener un dinosaurio en la mano. Hace unos cuatrocientos millones de años, los cadáveres de animales microscópicos y plantas se acumularon en el lecho marino, siendo lentamente sedimentados por barro. Unos trescientos millones de años después, las capas y capas sedimentarias fueron endureciéndose hasta generar formaciones rocosas, proceso que alteró químicamente los restos animales y vegetales, convirtiéndolos en crudo y gas natural. Hoy, ese material se extrae en poco tiempo y se usa para hacer dispositivos electrónicos con una obsolescencia programada. La humanidad ha creado la forma más eficiente de destruir en segundos formaciones terrestres que se desarrollaron durante eones.

Tercer paso para una historia simpoiética: encontrar archifósiles en los objetos cotidianos; reconocer que las condiciones sociales actuales son el resultado de millones y millones de años de sedimentación.

¿Qué tan lejana está la extracción de datos llevada a cabo por Internet Archive de los proyectos mineros fascistas de SpaceX? La respuesta es doble. Conceptualmente: muy lejana, porque sus objetivos declarados son diferentes, incluso opuestos. Materialmente: más cerca de lo que parece, porque ambas iniciativas tienen su inceptión en el marco de un sistema capitalista. Internet Archive no es un gigante corporativo, no es una máquina capitalista dedicada a la explotación financiera, y de hecho sus intenciones son democráticas; pero para *historiar con*, como propone Haraway, para entrar en el archivo y empaparse de fuentes históricas, hay que aprender a nadar en el río de documentos. Y entonces se vuelve necesario conocer sus corrientes, sus profundidades, sus desembocaduras, sus posiciones, pero sobre todo es necesario conocer quién navega ese río, quién vierte cosas en él, quién se queda con el agua, a quién pertenecen las tierras lindantes y el resto de cuerpos acuáticos que se conectan con él. Porque, aunque el Internet Archive tenga las mejores intenciones, como dice el Doctor en paleontología Alan Grant en su escape del Parque Jurásico, *algunas de las peores cosas imaginables fueron hechas con las mejores intenciones* (Spielberg, 2001).⁶⁰

Como se mencionó, la intersección entre historia y archivo se da en el foco de una problemática candente: las políticas de la información. Y no es posible analizar esta problemática sin tener en cuenta el marco de existencia de todas las relaciones humanas: el capitalismo global. Por ese

⁶⁰ Gracias a Daniela Leoni por la referencia.

motivo es que resulta crucial indagar en los discursos más allá de sus intencionalidades, de sus deseos, llegando hasta estratos arcaicos de formaciones materiales que vinculan entidades que, en apariencia, no tienen nada que ver entre sí. La teórica de la comunicación Tiziana Terranova (2004) señala que el surgimiento y la expansión de Internet produjeron un entendimiento mayor de la complejidad de los procesos comunicativos y afirma que:

La información no fluye simplemente de un punto A hacia un punto B como a través de un vacío. Emisores y receptores se encuentran en un campo más amplio de interacciones que lleva dentro suyo un potencial transformador e incluso tendencias divergentes (p.68).⁶¹

Esto se debe a que internet es «algo más que un medio: es un *metamedium*. Una entidad orgánica y compleja que evoluciona. Una economía que solo reconoce dos monedas: los datos y la atención. El (meta)medio dominante a comienzos del siglo XXI» (Scolari & Rapa, 2019, p. 91). A continuación se desarrolla, desde la perspectiva propuesta, un recorrido por las potencialidades simpoiéticas de la Historia frente al Internet Archive, prestando especial atención a la cuestión del acceso a la información desde un punto de vista tridimensional: libidinal, geopolítico y tafonómico⁶².

1. Hay que comenzar diciendo que Internet Archive es un repositorio sumamente valioso para lo que se ha llamado *historiar en la era digital* (Brügger, 2018). Volviendo al ejemplo del Grupo Escombros, el registro de su sitio web –actualmente *caído*– por parte de Wayback Machine representa un beneficio para quienes tengan interés en historiar el arte argentino en la red. Y esta *salvaguarda* de las especies web en peligro de extinción es algo de lo que Internet Archive se enorgullece y enarbola como su misión, recolectar datos digitales en riesgo de desaparecer (Hale, Blank & Alexander, 2017, p.46). Pero el principal problema radica en sus procedimientos de recolección. Si el objetivo del archivo es ser una especie de yacimiento no-correlacionista de fósiles y monumentos que en el futuro serán inentendibles debido a su pobre contextualización, entonces no hay de qué preocuparse. Pero si lo que realmente pretende es generar una posibilidad de relacionalidad histórica, y por lo tanto una posibilidad de historización, es necesario revisar esos procedimientos.

El funcionamiento básico de la Wayback Machine de Internet Archive consta de la confección de una lista de URL⁶³ a través de la cual los *spiderbots* –las mencionadas arañas archivistas– navegan, recopilando información. Cuando las arañas se encuentran con un hipervínculo que

⁶¹ Information does not simply flow from point A to point B as if through a void. Both sender and receiver are immersed within a larger field of interactions that packs within itself a potential for transformation and even divergent tendencies... Traducción de la autora.

⁶² La tafonomía es la rama de la paleontología que estudia los procesos de fosilización.

⁶³ Uniform Resource Identifier. Se trata de un identificador de recursos en red (como podría ser la dirección de un sitio o página web).

redirige a otra página o sitio web, lo guardan y lo agregan a la lista, en un proceso de archivamiento *bola de nieve*. Esto quiere decir que, en la mayoría de los casos, la conservación de tal o cual página web depende del azar, de la pura casualidad. La dirección <http://www.grupoescombros.com.ar/>, sin ir más lejos, fue capturada ochenta y ocho veces⁶⁴ entre el año 2003 y el 2020, año en que la misma dejó de ser accesible online, y en todos los casos se trató de webcrawlers⁶⁵. En el año 2010, por ejemplo, no se encuentra ninguna versión archivada de la página web: la pulsión archivística humana detrás de Internet Archive se choca, de este modo, con las pulsiones maquínicas de las arañas archivistas, pedazos de códigos que derivan de un lado al otro de la web, a veces de manera inesperada. Luego está la cuestión de la puesta en valor, porque ¿de qué sirve una colección si es solamente un cementerio de sitios zombies? ¿Quién se encarga de la labor de contextualizar los materiales recopilados en el archivo? ¿Qué iniciativas existen al respecto? Este aspecto resulta elemental para la labor histórica. Como afirma Niels Brügger, el involucramiento de investigadorxs debe ser una parte inherente de una colección web si esta quiere ser útil (2018, p.139)⁶⁶; es más:

Como con cualquier otro tipo de fuente, es importante para les historiadorxs web tener un conocimiento lo más exacto posible acerca de la proveniencia de lo que está siendo estudiado, incluyendo información sobre qué es la fuente, quién la creó y con qué propósito, de dónde viene y cuándo fue creada (p.140).⁶⁷

Y aunque algunos de estos datos estén disponibles de manera cuantitativa, se trata de una base de datos difícil de entender para usuaries sin experiencia. Este primer paso requiere a) de un conocimiento técnico más profundo acerca del funcionamiento de los archivos a estudiar – admitiendo que nunca será completo–, o b) un trabajo conjunto entre archivistas-personas, archivistas-arañas e historiadorxs; una descentralización real del conocimiento y la agencia sobre el patrimonio cultural de la humanidad en Internet.

2. Entre los citados principios de la web descentralizada impulsados por Internet Archive se encuentra *reducir el impacto ambiental y el consumo de energía* (DWeb, s.f.). Aquí cabría preguntar: ¿de qué modo? ¿Qué materiales implementan en la construcción de sus servidores? ¿De dónde provienen los componentes electrónicos que utilizan en su infraestructura? ¿Qué tipo de energía utilizan? ¿Qué tipo de mano de obra contratan? O incluso más allá: ¿a través de qué

⁶⁴ Al momento de la escritura de este texto.

⁶⁵ https://web.archive.org/web/collections/2003110100000*/http://www.grupoescombros.com.ar/

⁶⁶ ...researcher involvement must be an inherent part of a web collection if it is to be useful. Traducción de la autora

⁶⁷ As with any other source type, it is important for web historians to have the most exact knowledge possible about the provenance of what is being studied, including information about what the source is, who created it and with what purpose, where it comes from, and when it was created. Traducción de la autora.

dispositivos es posible ingresar al archivo? ¿Desde qué países? Estas preguntas son relevantes porque las materialidades orgánicas e inorgánicas que sustentan las fuentes y las obras históricas construyen sentidos más allá de lo que se ve a simple vista. En la última captura de la página principal del sitio del colectivo de artistas de La Plata se lee [Fig. 1]:

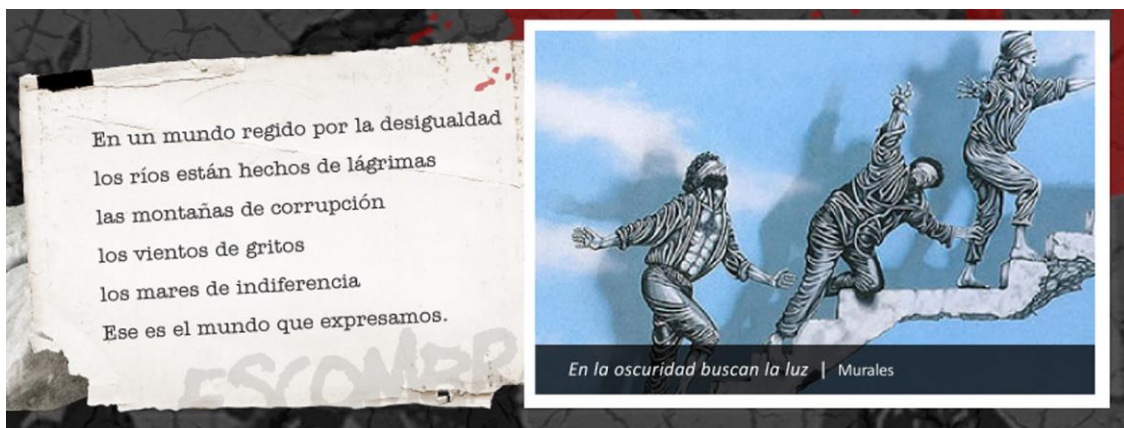


Fig.1. Captura de pantalla del sitio web <https://web.archive.org/web/20200223224940/http://www.grupoescombros.com.ar/> archivado del original <http://www.grupoescombros.com.ar/>

Desde la perspectiva geológica-etológica planteada, ¿qué implicancias tiene el hecho de que la mayoría de los archivamientos de las declaraciones políticas de Escombros hayan sido efectuados por *Alexa Crawls*,⁶⁸ el bot araña de Alexa Internet, de Amazon, de Jeff Bezos, explotador de mano de obra barata y del medio ambiente? ¿Qué significa que la pervivencia de este documento digital dependa de las asimetrías globales entre el norte y el sur, que las materialidades mediales que lo posibilitan sean la base del capitalismo global, y que esos mismos medios produzcan que los ríos y mares se contaminen, que las montañas se reduzcan a polvo, que los vientos sean imposibles de respirar? Esa es la realidad geo-política del Internet Archive. Este texto está escrito desde Argentina, desde la ciudad de La Plata, y surge por una búsqueda de contenido ligada a esa geo-grafía específica. Encontrar páginas de artistas y diseñadorxs de la ciudad archivadas en el Internet Archive es una hoja de doble filo. Por un lado, implica la conservación de una historia reciente digital de la ciudad que, de otro modo, se perdería. Esos son los vestigios informático-monumentales que quedarán para la posteridad, la huella de que existió algo en donde podría no haber nada. Por otro lado, pensando en el presente humano, ¿cuál es la utilidad del zombie archivado de Grupo Escombros, si no hay investigadorxs involucrados en su estudio?

3. El final retrotrae, nuevamente, a la ciencia ficción. Wayback Machine, la máquina del tiempo de Internet, es una puerta abierta a imaginar futuros post-humanos: horizontes no-correlacionistas, no antropocéntricos en los que los vestigios mediales-informáticos de la humanidad se

⁶⁸ <https://archive.org/details/alexacrawls>

presentan a lo que sea que exista en el futuro como ruinas de un pasado incomprensible, imposible de atravesar, descontextualizado, con un marco simbólico disuelto, como si se tratara de un montón de chatarra emulando las formaciones líticas de Stonehenge. Futuros más allá de las concepciones de tiempo que permite la mente humana. Pero mientras tanto, ¿qué pasa con los futuros cercanos? ¿Qué pasa con el presente? ¿Para quién archiva el Internet Archive? ¿Para qué archiva? ¿Simplemente por el mero hecho de archivar? Setenta *petabytes* archivados, como afirma Katie Barret (2020), para *preservar la memoria*. Pero bien sabido es que los archivos almacenan datos, no memoria. La memoria es una forma de conocimiento externa al archivo, antropomórfica, histórica: y la historia es hablar con fantasmas (Ernst, 2019), traer el pasado al presente, atravesar lo orgánico desde lo inorgánico para construir sentido *con*. Archivar por archivar se vuelve, en el marco de una historia simpoiética, un acto de conmemoración de lo que no se conoce su significado. Una cultura de conmemoración es un cementerio, una cultura que recuerda el pasado sin imaginar el futuro no es más que un fósil (Leonardi, 2020) ¿Qué tipo de fósiles están siendo construidos en las profundidades de los archivos de Internet? Si algo es seguro, es que la historia es el conocimiento de otro tiempo, pero también es todo lo contrario: es vacío, ausencia, falta, hueco, laguna. La humanidad es impermanencia, y en esa impermanencia busca sentido.

Simpoiesis tentacular

...propongo un nombre para otro lugar y otro tiempo que fue, aún es y podría llegar a ser: el Chthuluceno. Recuerdo que tentáculo viene del latín *tentaculum*, que significa “antena”, y de *tentare*, “sentir”, “intentar”. Sé que mi araña de largas patas tiene aliados bien armados. Una miríada de tentáculos será necesaria para contar la historia del Chthuluceno (Haraway, 2019, p.61).

La idea no es sobreponer la humanidad orgánica en estado de abeja a la automática inteligencia blanda de las arañas inorgánicas, ni viceversa; sino, por un movimiento que no es contrario sino divergente, tratar de abordar la complejidad que implica este estado transicional entre el antropocentrismo de una modernidad tardía –interminable, podría decirse– fijada en la concepción de la humanidad como dominadora de materias, propia del idealismo teleológico hegeliano; y las futuridades posibles, geocéntricas, ecocéntricas, *multiversales*, simpoiéticas. Este texto busca alcanzar un objetivo doble: tratar de encontrar sentido a las relaciones complejas que atraviesan la relación entre historia y archivo en la contemporaneidad, dando cuenta, al mismo tiempo, de que hay un punto en el que es imposible encontrarlo, porque hay cosas que escapan a la mente humana. Para eso están las arañas.

Referencias y tabulaciones

- Alberge, D. (2019). British Museum is world's largest receiver of stolen goods, says QC. *The Guardian.com*, Recuperado de: <https://www.theguardian.com/world/2019/nov/04/british-museum-is-worlds-largest-receiver-of-stolen-goods-says-qc>
- Amazon Employees for Climate Justice (9 de septiembre de 2019). Amazon employees are joining the Global Climate Walkout, 9/20. Recuperado de: <https://amazonemployees4climatejustice.medium.com/amazon-employees-are-joining-the-global-climate-walkout-9-20-9bfa4cbb1ce3>
- Barret, K. (18 de diciembre de 2020). On Preserving Memory. Recuperado de: <https://blog.archive.org/2020/12/18/on-preserving-memory/>
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Brügger, N. (2018). *The Archived Web. Doing History in the Digital Age*. Cambridge: The MIT Press
- Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Dillon, L & EDGI. (6 de diciembre de 2018). Archiving as Activism: Environmental Justice in the Trump Era. Recuperado de: <https://blog.archive.org/2018/12/06/archiving-as-activism-environmental-justice-in-the-trump-era/>
- DWeb (s.f.). DWeb Principles. Recuperado de: <https://getdweb.net/principles/>
- Elon Musk reivindicó el golpe en Bolivia y Evo Morales lo cruzó. (25 de julio de 2020). *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/280818-elon-musk-reivindico-el-golpe-en-bolivia-y-evo-morales-lo-cr>
- Ernst, W. (2019). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *Nimio*, (5). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el magnànim
- Fisher, M. (2018 [1999]). *Flatline Constructs. Gothic Materialism & Cybernetic Theory-Fiction*. London: Exmilitary Collective
- Graham, M. [Full Measure with Sharyl Attkisson] (28 de enero de 2019). FULL MEASURE: January 27, 2019 - Wayback Machine. Recuperado de: <https://youtu.be/fCl6ghQQ2tQ>
- Hale, S. A., Blank, G. & Alexander, V. (2017). Live versus archive: comparing a web archive to a population of web pages. En Brügger, N. & Schroeder, R. (Ed.) *The web as history* (63-79). London: UCL. Press
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Editorial Consonni.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

- Internet Archive (s.f.) About the Internet Archive. Recuperado de: <https://archive.org/about>
- Leonardi, Y. (2020). Una cultura de conmemoración es un cementerio. *Octante*, (5). Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/1096/1363>
- Masciandaro, N. (2020). Unknowing Animals. En: M. Austin, P.J. Ennis, F. Gironi & T. Gokey . (Ed.) *Speculations II* (228-244). Earth, Milky Way: punctum books.
- Meillassoux, Q. (2018). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Mendoza, J. J. (2020). HiperArchivos. Literatura y Realismo Especulativo. *Revista LUTHOR* (45), 40-54. Recuperado de: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article249>
- Parikka, J. (2010). *Insect Media: an archaeology of animals and technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Parisi, L. (2013). *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*. Cambridge: The MIT Press.
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Scolari C. & Rapa F. (2019). *Media Evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*. Buenos Aires: la marca editora
- Spielberg, S. (Director) (2001). *Parque Jurásico III* [Película].
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Terranova, T. (2017). Red Stack Attack! Algoritmos, capital y la automatización del común. En A. Avanesian & M. Reys (Comps.) *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, 91-109. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Terranova, T. [Congreso Futuro] (14 de junio de 2019). Tiziana Terranova | Infraestructura Tecno-Social | Congreso Futuro 2019. Recuperado de: <https://youtu.be/USCviaHRNMs>
- Vazquez, M. (2002). Relación del archivero con las demás ciencias. *Biblios: Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología* (11). Recuperado de: <https://dial-net.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=283142>
- Ventura, L. (13 de enero de 2019). Juan Carlos Romero, un artista conceptual clave de la Argentina. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/juan-carlos-romero-artista-conceptual-clave-argentina-nid2210088/>
- Woodard, B. (2013). *On an Ungrounded Earth. Towards a New Geophilosophy*. New York: Punctum Books.
- Worringer, W. (1920). *Form Problems of the Gothic*. Nueva York: G. E. Stechert & Co.

CAPÍTULO 5

El archivo en tiempos de código⁶⁹

Mariana Inés Veneziano

El armado de un archivo en línea no solo necesita un proceso de digitalización y carga de documentos a Internet sino también la construcción de una estructura web que impida su naufragio entre millones de imágenes localizables por el algoritmo de búsqueda de Google. La tarea de programar el acervo y su entorno trae consigo la toma de múltiples decisiones vinculadas al modo de exhibir y resguardar esas piezas que habitaron cajas, planeras, sobres y otras guardas. Ahora los servidores ocupan el rol material más crucial, y a la vista del usuario surgen nuevas simulaciones. No estamos mirando un conjunto de cables, tampoco los ladrillos de una institución tradicional. ¿Qué apariencias surgen en el tiempo de inmersión? Sin entrar a una sala y sin un arconte a nuestro costado, la experiencia se transforma. El archivo digital tiene la oportunidad -y la obligación- de evitar la deriva en un océano de información, de establecer una mirada ordenada hacia el pasado, desde un presente web «que todo lo contiene y todo lo acoge en un aparente caos» (Repetto, 2018, p. 165).

Las propuestas web de Archivos en Uso de la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) y del Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), nos convocan en este escrito por sus similitudes y diferencias. En principio ambos acervos coinciden en compartir, a través de Internet, un cuerpo de documentos para la investigación dentro del campo artístico. Esa existencia en línea es distinta para ambos. Por un lado, Archivos en Uso es la propuesta de la RedCSur, colectivo de investigadores que, sin intención de acopiar documentos en un edificio único, socializan el material de trabajo proveniente de distintos acervos.⁷⁰ Por otro lado, el Archivo IIAC es mixto, posee una sede física abierta a investigadores y cuenta con una aplicación web generada por el software AtoM donde se puede acceder al inventario y a una parte de las versiones digitales de lo resguardado.⁷¹ Ambos promueven la puesta en común de un cuerpo documental que permiten

⁶⁹ Este capítulo se realizó en el marco del programa de adscripción a la cátedra Teoría de la Historia (2020-2022) y del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016.

⁷⁰ <http://www.archivosenuso.org/>

⁷¹ <https://archivoiiac.untref.edu.ar/>

difundir y dar el mayor alcance posible a los documentos, aliviando los desplazamientos físicos, más sin olvidarlos -siempre recuerdan, no todo está subido a la web-. A cambio, se producen nuevas derivas vinculadas a mayores alcances en la recepción, cambios en la materialidad, tiempos instantáneos y simultáneos, promotores de distintas vinculaciones al acceso y al contacto con el material.

Frente a una arquitectura basada en código, la imagen es nuestro panel de acceso. Mirar y entender es crucial para navegar. En este capítulo se describen y comparan las dos propuestas, atendiendo al diseño y al orden del contenido; haciendo énfasis en las rutas construidas por hipervínculos, las categorías utilizadas, los motores de búsqueda, las proposiciones de acceso y las relaciones entre la visualización del acervo digitalizado y el texto. Se indaga en los recursos de construcción visual atendiendo a la forma en que los archivos digitales se constituyen como tales, para ser observados y comprendidos por el usuario, transformando el tiempo de navegación en la configuración de un entorno de resguardo, socialización, visualización y contextualización de los documentos, a favor de la producción de conocimiento y contra el olvido y el naufragio total.

Interfaz y Archivo digital

Con la llegada de Internet y las computadoras personales, las imágenes potenciaron su capacidad de circulación, fugándose a rápida velocidad de sus contextos, preparándose para ser desmembradas, recortadas, guardadas y copiadas. En varios casos se emanciparon de referencias, textos y sitios de origen, haciendo brotar nuevos sentidos en sus puertos de llegada. Sin títulos, fechas, descripciones y autores, con bajas o altas resoluciones, los modos de mirarlas se diversificaron. ¿Cómo decide insertarse el archivo digital en la web? Atravesados por faltas y pérdidas, entre desplazamientos y desmembramientos de material histórico y la complejidad de amarrar los documentos digitales a una fuente única; los repositorios digitales vuelven pertinente la tarea de diseñar, analizar y revisar las interfaces de usuario, enfocadas en promover una forma de relacionarse con las piezas que establezca consenso sobre las autoridades, confianza entre los visitantes, y se instaure así una posibilidad de conocimiento responsable.

En palabras de Daniel Mordecki (2012) «(...) la interfaz es lo que se muestra en la pantalla, se emite por los parlantes, se imprime en la impresora, etcétera, sumado al conjunto de acciones que el usuario puede realizar utilizando el mouse y el teclado» (p. 66). Este umbral entre humano y sistema se concibe como la parte sensible de la interacción⁷². Sin interfaz el material documental del archivo colapsaría en una masa de información sin sentido; donde las narrativas no pertenecerían a ningún lugar, y correrían el peligro de ser extravagancias sin

⁷² «Mientras que el modelo de interacción define qué funcionalidad estará disponible y qué elementos o primitivas de interacción son las que la implementan, la interfaz por su parte define cómo se representan estos elementos en la pantalla, qué aspecto tienen y cómo se plasma la imagen de la organización en el sitio» (Mordecki, 2012, p. 51).

contexto. Por lo tanto, este escrito se enfoca en las interfaces de usuario, las que permiten el contacto, proporcionan un modelo organizativo y ofrecen una forma lógica de acceder a los datos (Legrady,1994). Parecido a ingresar a un archivo físico, será cuestión de desplazarse para ir conociendo, en este caso, a través del *click*.

[1] Iniciar Archivos en Uso

Una franja roja encabeza la composición de la página de inicio [Fig. 1]. En su extremo izquierdo, *Archivos en Uso* en letras blancas se destaca por tamaño y confirma dónde estamos.



Fig. 1. Página de Inicio. Captura de pantalla de Archivos en uso. RedCSur. www.archivosenuso.org

En el otro extremo está la barra de búsqueda, señalada con su respectivo verbo y una lupa. Por encima, dos íconos. Uno de contacto y otro de información. Descendiendo la vista, en el cuerpo de la página web, el fondo es blanco, las letras -casi todas- negras y hay algún acento de azul-hipervínculo. El sector izquierdo carga la mayor parte del peso visual, las imágenes son los elementos de mayor jerarquía y permiten identificar las previsualizaciones de todos los archivos: Archivo Clemente Padín, Archivo Personal del artista Juan Carlos Romero, Agrupación de Plásticos Jóvenes, Archivo Graciela Carnevale, Colección Gráfica Política. Archivo de Artistas Juan Carlos Romero, Revistas Culturales subterráneas en la última dictadura argentina, Colectivo de Acciones de Arte (CADA), Prácticas creativas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina, Roberto Jacoby. Por cada uno, hay un título y cinco imágenes que no siempre son las mismas. Constante y pausadamente van siendo sustituidas. La vista es dinámica y define un modelo de visualización que ofrece a cada documento la posibilidad de representar

el archivo. Si el usuario coloca el cursor sobre el conjunto, son reemplazadas por un recuadro compuesto por unas primeras líneas descriptivas y la opción de *Más Información* para continuar la lectura. La síntesis es acertada, las imágenes se separan por cuadros y el bloque de texto aparece si se lo solicita, ambos se retroalimentan en la construcción de sentido.

Ni los documentos ni sus descripciones están solos. En el costado derecho, un recuadro gris encierra un texto acerca de los responsables de la gestión: RedCSur y el Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, en la Universidad de Buenos Aires. Ambas presencias se imponen a través de sus logos. Después del punto final un hipervínculo de *Más información*, atrae a los interesados a *Acerca de Archivos en Uso*. La interfaz reafirma su objetivo de impedir la diseminación de los datos, permite un primer ingreso al archivo digital donde los usuarios puedan conocerlo y acceder eficazmente a la información.

Archivo IIAC

Generada por el software AtoM, la interfaz de usuario del Archivo IIAC está invadida por una gran presencia del azul-hipervínculo [Fig. 2]. El fondo es blanco grisáceo, algunos textos están en negro y otros en un gris apenas distinguible. En la cabecera se ofrecen distintas acciones, de izquierda a derecha: *Navegar*, *Buscar*, *Portapapeles*, *Enlaces Rápidos* e *Iniciar sesión*. La palabra *Navegar* tiene la capacidad de desplegar un menú de siete propuestas para recorrer: Fondos y colecciones, Registro de autoridad, Instituciones archivísticas, Funciones, Materias, Lugares y Objetos digitales. La lupa es señal de una búsqueda simple o avanzada y el clip del Portapapeles, preparado para enumerar, guardar y ordenar fondos, colecciones, series, subseries, secciones, subsecciones y unidades documentales. A la derecha, un ícono de información devuelve una lista de *Enlaces Rápidos: Inicio, Acerca y Ayuda*. El primero es conocido, el segundo y el tercero ofrecen información sobre AtoM⁷³. Desde aquí se establece una diferencia con Archivos en Uso. Se decidió utilizar un software de licencia libre, cuyo diseño está pensado para la descripción archivística y el cumplimiento de los estándares del Consejo Internacional de Archivos (ICA). Ha generado a su alrededor una comunidad de usuarios que comenta y resuelve sus problemas o dudas. Se predispone como un programa sencillo para trabajar desde el lugar de la archivística. A esta distinción se suma otra de gran contraste: el inicio de sesión y la opción de registro, donde se solicita nombre, filiación académica y correo electrónico. Si bien opta por no preguntar grandes cantidades de información, genera -lo que Archivos en uso considera y debate- un obstáculo para el acceso, el cual, dependiendo el usuario

⁷³ Aplicación web cuyo objetivo es «proporcionar a la comunidad archivística internacional una aplicación gratuita de código abierto para la administración de descripciones archivísticas en cumplimiento con estándares ICA» (Archivo IIAC, s.f, párr. 2).

puede o no ser determinante.⁷⁴ De todas formas, el registro es simple y la propuesta se vuelca a ofrecer el menor número de restricciones a «investigadores, estudiantes y público en general [para] conocer y reconocer a sus artistas, a través de los fondos resguardados en el IIAC Dr. Norberto Griffa» (Zurita, 2017, p. 177).

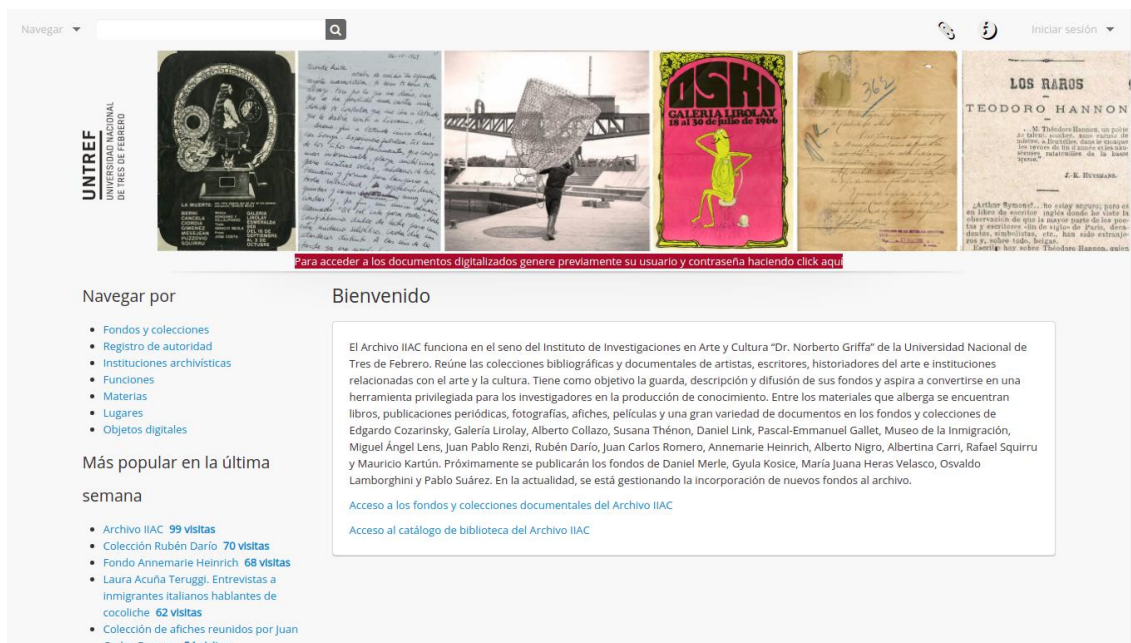


Fig. 2. Inicio. Captura de pantalla Archivo IIAC. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/>

En cuanto a la mayor representación visual del archivo, impresos o manuscritos digitalizados, fotografías y afiches, configuran el conjunto de imágenes más pregnante -hasta ahora- en pantalla. Se diferencia del ejemplo anterior por ser estáticas y no tener ningún texto que se refiera a ellas. Sin nombres, fechas o descripciones las imágenes apuestan a quienes puedan reconocerlas y comprender qué construcción de sentido se está proponiendo. Quienes no, están invitados a navegar el archivo y toparse con ellas. Siempre y cuando se preste atención a la advertencia de gran potencia cromática: «Para acceder a los documentos digitalizados genere previamente su usuario y contraseña haciendo click aquí». La repetición no es en vano, si bien hay varios documentos a los que se puede acceder sin registro, muchos otros estarán desactivados hasta ingresar un correo electrónico y una contraseña.

⁷⁴ En la entrevista Moira Cristiá menciona: «Justamente, al expresar la importancia de lo común lo que tratamos de romper es la lógica de la propiedad para pensar al archivo como un patrimonio común, como que nos pertenece a todos. De modo que si pudiéramos este tipo de obstáculos como pedir registrarse para algunos, quizás nos alejaríamos de la política que sostenemos» (Giglietti y Sedán, 2020, p. 16).

[2] Institucionalizar

Considerando que un gran número de visitantes tienen en cuenta la revisión de fuentes y nexos con autoridades para evaluar la credibilidad de los contenidos revisados en la web, los logotipos, la información sobre el proyecto y quienes lo gestionan, entre otras referencias, son más que datos válidos para establecer confianza en el archivo digital. El área *Acerca de archivos en uso*⁷⁵ ubica al usuario y explica por qué existe el sitio web, quienes lo generan, dónde se localizan sus fragmentos, con quién contactarse, entre otros datos que permiten construir un contexto en torno a este tiempo de navegación. Por contraste, se destacan los logos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Foundation for Arts Initiatives y por supuesto, de la Red Conceptualismos del Sur. Todos imprimen un sello institucional y de apoyo, mientras dejan sentada su apertura a nuevos lazos.

Quienes continúen *scrolleando* verán listas de archivos participantes, contactos, apartados sobre la RedCSur y este trabajo, entre otras cosas. Casi al final, sin diferenciarse de los demás títulos, se advierte:

Los documentos reunidos en los Archivos en uso son exclusivamente para consultas online con fines de divulgación. En el caso de requerirse el permiso de derechos de reproducción de alguno de estos documentos, se debe gestionar directamente ante el propietario del mismo, que se indica en cada caso (RedCSur, s.f., párr. 12).

El mensaje es claro, quizás la ubicación tan cercana al pie de página web, junto al contacto del programador y de Archivos en Uso, arriesga la posibilidad de ser vista por usuarios menos asiduos a la lectura o visitantes más apresurados. La mirada hacia atrás y ordenada, se constituye en parte por esta sección y su lectura completa. No solo para comprender desde donde enuncia el archivo sino también sobre los límites que pretende trazar.

Distinto de Archivos en Uso, el Archivo IIAC no destina un sector aparte para informar sobre su proyecto sino que utilizarán determinadas zonas de la página de inicio. En la esquina superior izquierda, el logotipo de UNTREF y su nombre completo confirman la pertenencia institucional y proporcionan al usuario un índice para evaluar la credibilidad de la fuente -aún más por ser un *link* al sitio de la Universidad. En el sector central, la palabra *Bienvenido* marca un punto de orientación y corona un recuadro donde se aloja información básica. El usuario confirma dónde está y recibe una breve explicación respecto a la sede física, el objetivo general, el contenido documental y los planes futuros.

⁷⁵ Ver en http://www.archivosenuso.org/acerca_de_archivos_en_uso

[3] Navegar

Evitar extravagancias sin contexto implica estructurar un modelo de navegación que permita observar y recorrer el archivo a través de hipervínculos, menú desplegable, ventanas emergentes y previsualizaciones. Para revisar el material de Archivos en Uso, no hace falta más que ir a la página de inicio y marcar con el *mouse* en el título o el conjunto de imágenes deseado. Tomando como ejemplo el Archivo Personal del artista Juan Carlos Romero [Fig. 3] se advierte una plantilla repetida en las demás opciones. A la franja roja superior se suman dos elementos nuevos: un *camino de migas*, indicador de la ubicación del usuario y, a su derecha, un conjunto de categorías cuya función, además de clasificar, es proveer de distintos puertos de navegación al interior del archivo. En el ejemplo están: *cronológico*, *tipo de documento*, *lugar* y *palabras clave*.⁷⁶ Esta última está en todos los archivos del sitio y las demás pueden variar. No hay una clasificación estandarizada:

(...) La posición de la Red fue no tratar de encajar las experiencias en la estandarización, en las categorías universalizadas, sino intentar que los descriptores provinieran de esa experiencia concreta, de la interpretación del archivo, que surgieran del análisis puntual de ese archivo (Giglietti y Sedán, 2020, p. 11).

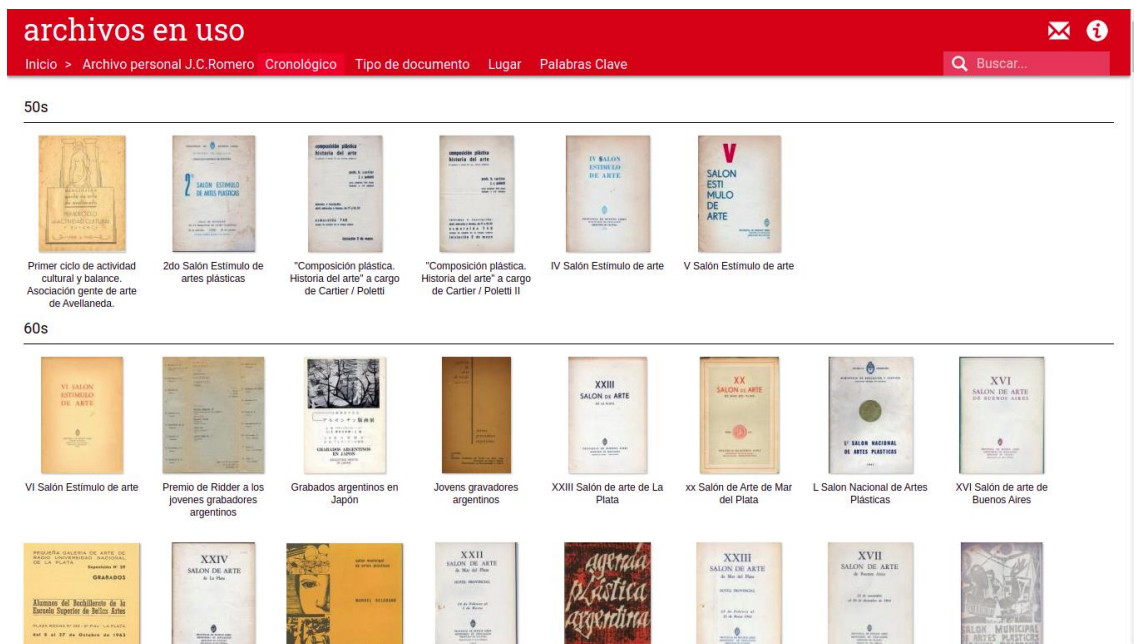


Fig. 3. Archivo Personal Juan Carlos Romero. Captura de pantalla de Archivos en uso RedCSur. <http://archivosenuso.org/jc/cronologico>

⁷⁶ http://archivosenuso.org/jc/palabras_clave

La RedCSur apartándose de las convenciones internacionales archivísticas, continúa el trazo de una propuesta curatorial dirigida por los investigadores. Interviene en el régimen de visibilidad de las fuentes (Caimari, 2017) y la puesta en línea de Archivos en Uso propone mirar los documentos a través de las categorías que surgen en el trabajo con los acervos, sin desarmar las formas de catalogar en las sedes físicas preexistentes.

En cuanto al Archivo IIAC, las opciones de iniciar la exploración del material están regadas por la página principal. Una en la esquina superior izquierda, la palabra Navegar y sus siete propuestas. Otra, por debajo y dentro del cuerpo, en forma de dos listas: La primera titulada *Navegar por*, enumera las mismas opciones desplegadas por *Navegar*. La segunda, *Más popular en la última semana*, comparte el material más visitado, ofrece un número de ingresos al archivo y permite a través del hipervínculo adentrarse en estos. La tercera, al final del texto de presentación, es a través del hipervínculo *Acceso a los fondos y colecciones documentales del Archivo IIAC*. Si elige la última opción, el usuario se redirigirá a una lista de donde cada título está acompañado de un identificador, su datación y descripción y el nombre del creador. Llevan un clip a su derecha que habilitan guardar en el Portapapeles. En el sector izquierdo de la pantalla, *Restringir resultados por*: encabeza seis filtros de facetas estándar. *Creador, Nombre y Lugar*, enseñan sus opciones-hipervínculo, invitando a explorar por distintas palabras clave, agrupando y restringiendo resultados por una característica común. *Materia, Tipo y Nivel de descripción*, esperan a ser desplegados. La propuesta de activación es atravesar el archivo pensando en contextos de producción pero también en vínculos temáticos, sin una única forma predilecta, mezclar y transferir en el tiempo sin desordenar físicamente.

Sea fondo o colección, AtoM ofrece la misma estructura. Pueden existir variaciones pero los criterios de clasificación son estables y compartidos con los archivos físicos o digitales que utilicen la normativa del ICA. No hay una elaboración de categorías propias como Archivos en Uso. Conforme a la postura de Carolina Repetto (2018), las distintas «maneras de pensar un concepto (...) provocan tropiezos en la comunicación, de manera que los acuerdos iniciales acerca de qué decimos cuando decimos, son tan importantes como la materia misma con la que trabajamos» (p.177). Así, el Archivo IIAC apuesta por la accesibilidad desde un camino distinto a los Archivos en uso, a través de la aplicación de términos recurrentes y consensos con otras instituciones, ateniéndose a generar desde AtoM una herramienta archivística para la investigación. Tomando como ejemplo el Fondo Galería Lirolay [Fig. 4] se observa una columna lateral que exhibe una vista de árbol en la que se despliegan series -en otros casos pueden ser secciones- numeradas y tituladas, las que pueden subdividirse hasta llegar a las unidades documentales compuestas y simples. Se observan claramente las relaciones jerárquicas entre términos, los que por repetición y por visibilidad se vuelven aprehensibles. La decisión de IIAC es priorizar el armado del cuadro de clasificación, para luego jerarquizar la digitalización de las unidades documentales. Esto genera huecos, da cuenta de este proceso de conformación del archivo y promete -y cumple- seguir avanzando, procurando evitar una actitud de digitalización masiva y caótica.

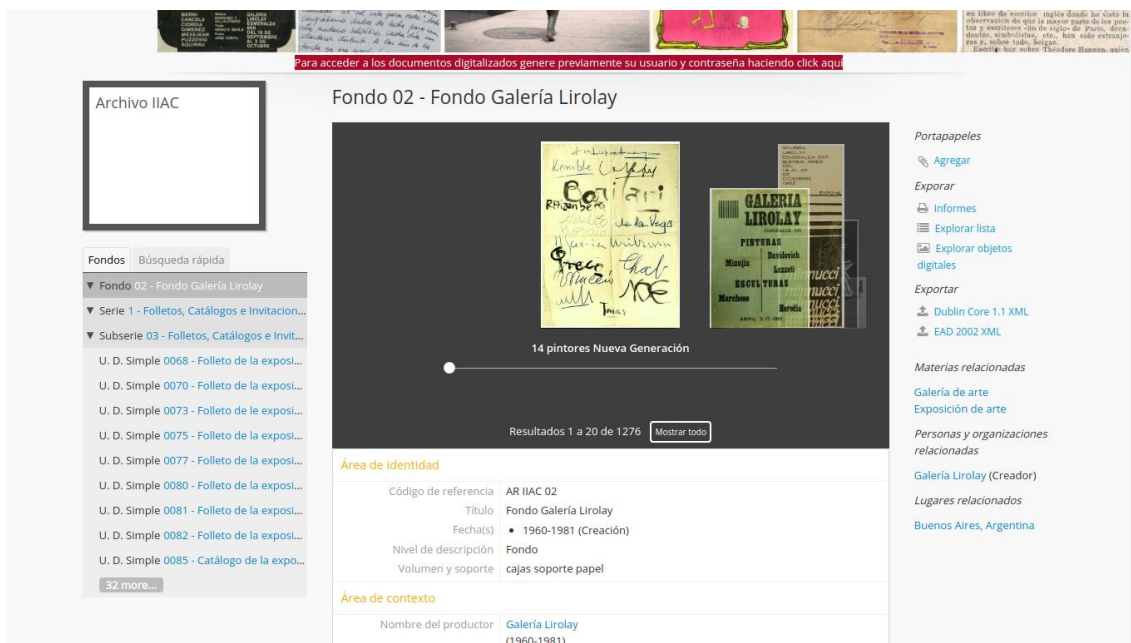


Fig. 4. Fondo 02 - Fondo Galería Lirolay. Captura de pantalla Archivo IIAC.
<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/colecci-n-galer-lirolay>

[4] Situar

Los materiales se digitalizan, se suben a Internet y circulan junto a millones de imágenes. Los archivos toman la decisión de enlazarlos a sus áreas de información, insistiendo en acortar la distancia con su existencia física, a través de la caracterización del documento, la recuperación de su contexto de producción y circulación, y por qué no, algunos aspectos temáticos. Archivo IIAC elabora una ficha técnica para cada nivel de clasificación. Se rige por las normas ISAD(G), respetando los criterios que apuntan a: *Identidad, Contexto, Contenido y estructura, Condiciones de acceso y uso, Materiales relacionados, Puntos de acceso y Control de la descripción* (en los objetos digitales hay un sector para *metadatos*).

Archivos en Uso no profundiza demasiado en cada documento. La cantidad de datos se limita al título, fecha, una breve descripción y el nombre del creador. En ciertos casos aclara los derechos de uso, recordando la responsabilidad para con las imágenes. Debajo, los hipervínculos de clasificación y navegación -al igual que los puntos de acceso del Archivo IIAC enlazan al documento con otros conjuntos y operan en su construcción de sentido, marcándole al usuario conceptos relevantes para su observación. Pero además de este, Archivos en Uso utiliza otro recurso para situar el material: las presentaciones de cada archivo o colección,⁷⁷ una respuesta a los problemas surgidos en los procesos de digitalización y los interrogantes en torno a cuáles fueron las prioridades al momento de organizar los diferentes contenidos. Sobre esto Moira Cristiá explica:

⁷⁷ Disponible en: http://www.archivosenuso.org/acerca_de_jcr

(...) hemos tenido discusiones sobre cómo determinar qué es lo importante y qué no. Bueno, esos son criterios que deben ser explicitados. Entonces, en los textos de presentación de cada archivo tratamos de dar los marcos desde los cuales se seleccionó y visibilizar ese trabajo para que quien acceda pueda saberlo y conocer qué más puede haber (Giglietti y Sedán, 2020, p.14).

Sin personal de archivo para consultar, los investigadores comparten sus relatos sobre -y a partir de- los documentos. Cada texto es distinto, a veces dejan sus contactos, autorizando a ampliar lo escrito o resolver dudas puntuales; algunos deciden firmar o destacar la datación; otros son más extensos por presentar las colecciones, la historia de los grupos y los agentes involucrados en la producción, recepción y circulación del material. El resultado es un entramado de investigación, donde distintos conceptos se vuelven puntos de contacto relevantes en la identidad del archivo: la militancia política, sindical y/o docente, las redes de artistas, el trabajo experimental con la técnica, las prácticas creativas en el espacio público -destacándose la temática y la disputa por los Derechos Humanos-, la memoria, la resistencia o la periferia.

El proyecto de RedCSur dedica su esfuerzo a «ensayar relatos y saberes laterales desde los archivos, que produzcan opacidad respecto a la transparencia universalizante de Internet, y que a la vez, hagan vibrar la densa conflictividad contextual de los documentos» (Carvajal y Tapia, 2019, p. 39). Y desde aquí, se desprende un punto interesante a comparar con el Archivo IIAC. Si bien ambos son archivos en línea y, por lo tanto, presentan procedimientos operativos de cómputo y almacenamiento, también deciden compartir descripciones que rodean y atraviesan al conjunto documental. Puede que el proyecto de la RedCSur se distinga por una mayor intervención de sus investigadores. Pero los dos envuelven a las imágenes en narrativas contextualizadoras. Uno y otro, a través de la composición de un tiempo de navegación y una interfaz llevan a cabo una práctica de erosión de la «cultura de la exclusividad condensada en la noción de archivo propio, obtenido por el esfuerzo propio, y por eso guardado bajo siete llaves» (Caimari, 2017, p.76). El Archivo IIAC se dedica a trabajar bajo normas archivísticas; Archivos en Uso comparte procesos de investigación y ambos contribuyen a minimizar el acceso como valor en sí para focalizarse en la destreza y creatividad en la construcción del archivo (Caimari, 2017, p.76), sea a través del software AtoM o la programación particular, con el objetivo de ser organizado, atractivo, comprensible en Internet y, por supuesto, facilitador de nuevas producciones de conocimiento desde cualquier sitio que pueda ingresar al URL.

[5] Mostrar

El paso del archivo físico a la web ha provocado numerosas transformaciones en usos y prácticas. En principio, Lila Caimari (2017) es clara al decir que el archivo digital «puede consultarse con dos o tres movimientos del mouse desde una computadora personal (...) tendrá mayor protagonismo que lo que queda restringido al soporte en papel, sesgando rumbos,

enfazando ciertas dimensiones del pasado y oscureciendo otras» (p. 80). Late constantemente la capacidad de realizar múltiples agrupamientos y configurar distintas formas de pensar los conjuntos. Y para esto, la estructura de visualización que elija cada archivo para con sus documentos, establecerá las formas de recorrerlos y también pensarlos. Archivos en uso elige el formato mosaico. La imagen es protagonista, hay tapas, frentes, anversos y fotogramas. La grilla de documentos en formato vertical y horizontal, a color o en blanco y negro, construye un sentido vinculado a la subcategoría que las reúne y también al fondo que componen. Sí al acercar el cursor a una categoría de clasificación, se despliega una lista de subcategorías, significa que su estructura de visualización será en mosaico. Si no ocurre, hay otro modelo de organizar y mirar el archivo [Fig. 5], donde se ubican una serie de conceptos, ordenados alfabéticamente, cuyo tamaño depende de la cantidad de veces que se ha nombrado. Sin mucho esfuerzo de lectura, se manifiesta su grado de representatividad. La palabra se vuelve gráfico, índice -por ser todas hipervínculos- y resumen de las fuentes documentales. Este tipo de acceso deriva al usuario en otro mosaico, más reducido, donde se previsualizan las imágenes linkeadas a esa palabra⁷⁸, muchas veces relacionado a lo temático.



archivosenuso.org/jcr/palabras_clave

Fig. 5. Palabras clave. Archivo Personal Juan Carlos Romero. Captura de pantalla de Archivos en uso RedCSur http://archivosenuso.org/jcr/palabras_clave

En el Archivo IIAC existen tres modalidades de visualización. Una es navegar por Lugares o Materias y al seleccionar alguna opción en formato lista [Figura 6], se dirigirá a la imagen y a algunos datos. Otra emerge al ingresar a un fondo o colección, donde se destaca lo que se denomina *carousel* y está compuesto por un rectángulo gris y detalles en blanco. Su función es

⁷⁸ Disponible en: <http://www.archivosenuso.org/jcr-palabras-clave/muestras-colectivas>

exhibir miniaturas, compartir un primer vistazo con solo deslizar la barra sin necesidad de dirigirse a otra página. Construye un tipo de lectura de ojeo, veloz y general, prioriza un grupo de resultados, otorgándoles la responsabilidad de representar al respectivo sector. Tiene la opción de *Mostrar todo* y al clickearla el usuario se dirige a una nueva página, donde el conjunto documental se estructura en la tercera forma de visualizar: el mosaico [Fig. 7]. Es similar a Archivos en Uso pero mantiene diferencias al destinar un menor espacio en pantalla -por convivir con un *banner* de gran tamaño y herramientas a su alrededor- y exhibir los documentos en mayor tamaño -por lo tanto genera agrupamientos de menor número por página.



Fig. 6. Navegar por materia: 1° de Mayo. Formato lista. Captura de pantalla Archivo IAC.

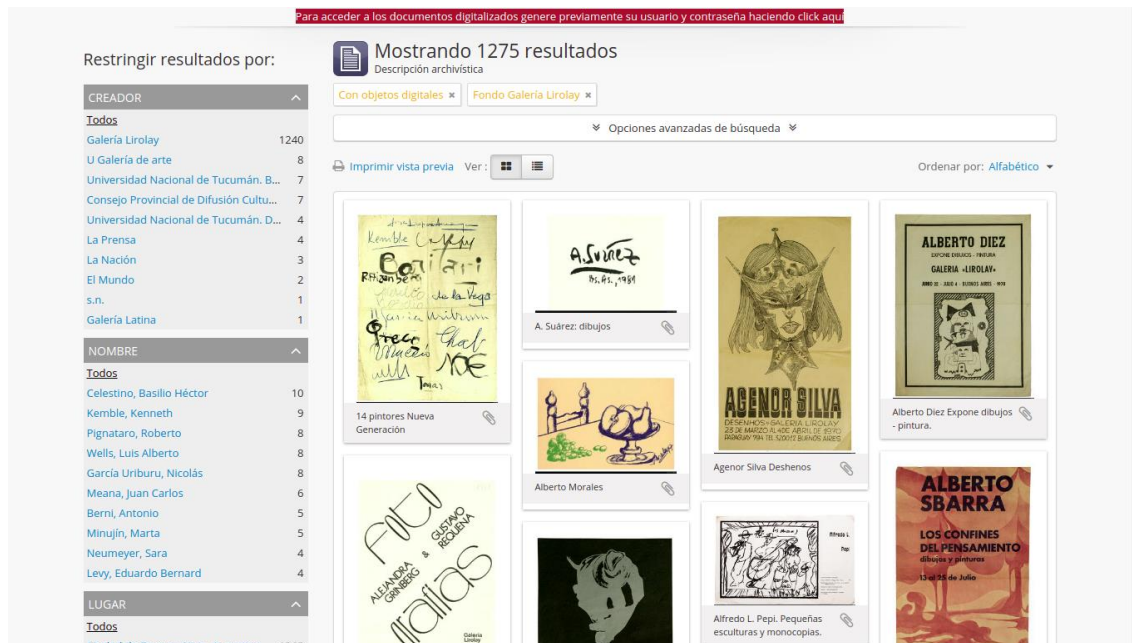


Fig. 7. Resultados. Fondo Galería Lirolay. Captura de pantalla Archivo IAC

Puede notarse que en cualquier modelo de visualización las imágenes tienden a la estandarización, en formato cuadrangular y tamaños regulares. Lila Caimari destaca que «al extraer al historiador de la "situación de archivo", al disolver el lazo táctil que lo unía a los sujetos del pasado, la experiencia sensible y vital del trabajo empírico ha cambiado» (Caimari, 2017, p. 82). Compartir, difundir y ubicar en el espacio web al material, no puede no presentar obstáculos. Quienes digitalizan buscan la copia más fiel posible, igualar calidades, no remover detalles, medir colores y luces. El documento fragmenta su existencia, una física, dos digitales (alta resolución y otra de pocos píxeles, para circular por internet evitando ser utilizado con fines comerciales). A cambio, se amplían las posibilidades de observación y de uso. Además de las prácticas tradicionales, se habilita a descargar, ampliar, copiar, guardar, editar, mezclar y observar sin tener el investigador la necesidad de desordenar o desgastar al documento físico. Sin embargo, estos archivos digitales parecen no poder desprenderse de sus sedes físicas. Así, RedCSur comparte reiteradas veces datos de contacto con los integrantes y recuerda la posibilidad de enviar mensajes, llamar o visitar a los responsables del archivo físico o a los investigadores. Y el Archivo IIAC repetirá su contacto en todas las áreas de información de las descripciones documentales.

[6] Usar

En el archivo digital no hay una persona encargada de resolver dudas o de facilitar el acceso a distintos materiales. Estamos frente a una infraestructura que recibe órdenes y devuelve lo que necesitamos, o algo similar. La barra de búsqueda, otro modo de acceder al acervo, facilita una forma rápida de rastrear un documento o un concepto. La actividad, que puede estar en un archivo físico o no, se vuelve al servicio del investigador. Ya no es obligatorio revisar todos los documentos de un fondo para rastrear lo precisado, ni apelar a la memoria del arconte sino que depende de una descripción o palabras clave que coincidan con sus demandas. Ambos acervos estudiados tienen la opción de búsqueda simple, donde se ingresa una palabra propia y se devuelve una lista de resultados: la imagen, el título, en qué archivo, fondo o colección reside y la descripción de cada uno. El archivo IIAC muestra algunos datos más: el número de identificación del documento, a qué categoría de clasificación pertenece y su fecha. En cuanto a la visibilidad del conjunto, ninguno de los dos utiliza la estructura de mosaico sino columnas que forman grupos reducidos, donde se mezclan archivos, tiempos y referencias a materiales.

En los dos ejemplos también existe la opción de búsqueda avanzada. La alternativa de Archivos en uso es habilitar esta modalidad solo al interior de un archivo o colección. En cambio, el Archivo IIAC despliega un aparato de búsqueda propio del software específico para la descripción archivística. Otro instrumento ofrecido por este acervo es el portapapeles. Su función es proveer al usuario la capacidad de armar su propio agrupamiento documental, entrecruzando fondos y colecciones. Se puede guardar, observar en pantalla o exportar en una base de datos en formato CSV o XML (opción repetida en otras instancias, por ejemplo, al navegar entre fondos

y colecciones u objetos digitales). Es en herramientas como esta y en los motores de búsqueda donde la noción de archivo en tanto procedimiento de almacenamiento, cálculo y clasificación sale a relucir (Ernst, 2018). Al localizar resultados y recibir la transferencia de los datos o al tener la posibilidad de armar el propio almacenamiento, se establece una proximidad a la operación técnica y no tanto a la narrativa.

Consideraciones finales

Para comprender la construcción visual del archivo digital, hay que mirar hasta desarmarlo, encontrar sus formas de hacer accesible operaciones técnicas, de mostrar los documentos y de proponer formas de localizarlos. Archivos en Uso y Archivo IIAC constituyen dos ejemplos sumamente enriquecedores para avanzar sobre los modos de compartir, circular, cuidar y valorizar el material documental que resguardan. Para prevenir pérdidas y malos entendidos, ambos dependen de la interfaz y de su capacidad de evitar el colapso de los datos, la diseminación u otras derivas caóticas. Uno programando en base a las necesidades, objetivos y posibilidades de investigación, y el otro eligiendo un software libre, insertándose en una comunidad de usuarios, tomando herramientas, visualidades y terminologías internacionales. Ambos amplían su radar sin despejarse del acervo físico constituyendo un contexto en la web completamente entrelazado al exterior. Contexto que no solo implica nombrar contactos o instituciones, sino construir una estructura de exposición con relatos específicos en un entorno de confianza y organización cuyo mayor anhelo es ser la materia prima para la construcción histórica y de conocimiento de las prácticas artísticas de Argentina y de la región.

Referencias

- Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carvajal, F. y Tapia, M. (2019). Tocar lo inapropiable: disputas por el valor de uso de los archivos. En F. Carvajal, M. Dávila Freire y M. Tapia (Ed.), *Archivos del común II: el archivo anónimo* (pp. 34-39). Madrid: Ediciones Pasafronteras - Red Conceptualismos del Sur.
- Ernst, W. (2004). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 5 (5), 1-11. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>
- Giglietti, N. y Sedán, E. (2020). Sur-sur. Estrategias para la imaginación archivística. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 7 (7), e028. <https://doi.org/10.24215/24691879e028>.
- Legrady, G. (1994). The Interface Metaphor in the Digital Archive [La Metáfora de la interfaz en el Archivo Digital]. *Revue virtuelle*, 12 (12). Recuperado de

<https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/gWeb/publications/p/interface.html>

Mordecki, D. (2012). *Miro y entiendo: Guía práctica de Usabilidad web*. Montevideo: Editorial Biblioteca Concreta.

Repetto, C. (2018). La genética textual y los archivos de manuscritos en la web. En P. O. Arán y D. Vigna (comp), *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp. 163-181). Córdoba: UNC - Centro de Estudios Avanzados.

CAPÍTULO 6

Producir desde la resistencia de los márgenes

La Compañía de la Tierra Malamada⁷⁹

Carola Berenguer, Pilar Marchiano

En este escrito analizamos algunas de las acciones realizadas por La Compañía de la Tierra Malamada,⁸⁰ colectivo fundado por las artistas platenses Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo, que se empezó a gestar hacia 1982-1983 con la acción colectiva *Altar Popular. Basurero poético* y que se consolidó en 1984 al presentar la intervención *El tendadero. Poema Colectivo Colgante. Restos Poéticos en Resistencia* en el Primer Fogón de la Cultura Popular.

Caracterizada como abierta y flexible, La Compañía «[...] proponía como concepto, el acercamiento temporario a quienes quisieran participar, acompañando desde su nacimiento los proyectos que fueran surgiendo en el día a día» (Gutiérrez Marx, 2010, p. 200). Por eso, en aras de trazar sus principales acciones, no solo incluimos documentos de archivo y testimonios de sus fundadoras, sino también de Martín Eckmeyer (hijo de Gutiérrez Marx) y de Claudia del Río, participantes del colectivo, y de Ana María Gualtieri, gestora del Centro de Artes Visuales de la ciudad de La Plata, quienes han aportado —a través de entrevistas orales y documentos personales— nueva información que nos permite completar y entender el sentido de cada acción.

En primer lugar, abordamos la acción *Altar Popular. Basurero poético* y, luego, *El Tendedero. Poema Colectivo Colgante. Restos poéticos en Resistencia*. En segundo lugar, nos adentramos en la *Maratón de Antihéroes*, realizada en 1988 en el Centro de Artes Visuales. Por último, intentamos identificar algunas constantes mediante las cuales es posible diferenciar e identificar a la Compañía de la Tierra Malamada.

⁷⁹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte). Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID–UNLP). Período: 2020-2022. B016.

⁸⁰ Como continuidad del artículo «La Compañía de la Tierra Malamada. Los fragmentos según Susana Lombardo», que se publicó en 2019 en el marco del Proyecto de Investigación.

Empezar a gestarse: *Altar Popular. Basurero poético*

Tanto Gutiérrez Marx como Lombardo realizaban sus producciones en relación con su contexto. Ambas, como parte de la red de artecorreo —tanto nacional como internacional— decidieron participar de una acción, en primera instancia artecorreista y, luego, de exposición, que se llevó a cabo entre distintos continentes y ciudades, a la que fueron invitadas por Michael Scott.

Así, a través de una convocatoria abierta [Fig. 1]—que circuló desde fines de 1982 hasta mediados de 1983 mediante correo postal—, se invitaba a enviar basura poética (basura, reliquias, detritus, recuerdos y sobrantes); concepto que las artistas platenses agregan al título de esta acción para referirse a todos aquellos elementos que estaban por fuera del campo artístico tradicional. De esta manera, se esperaba que los participantes produjeran un collage matérico en formato postal que debía ser enviado dentro de un sobre.

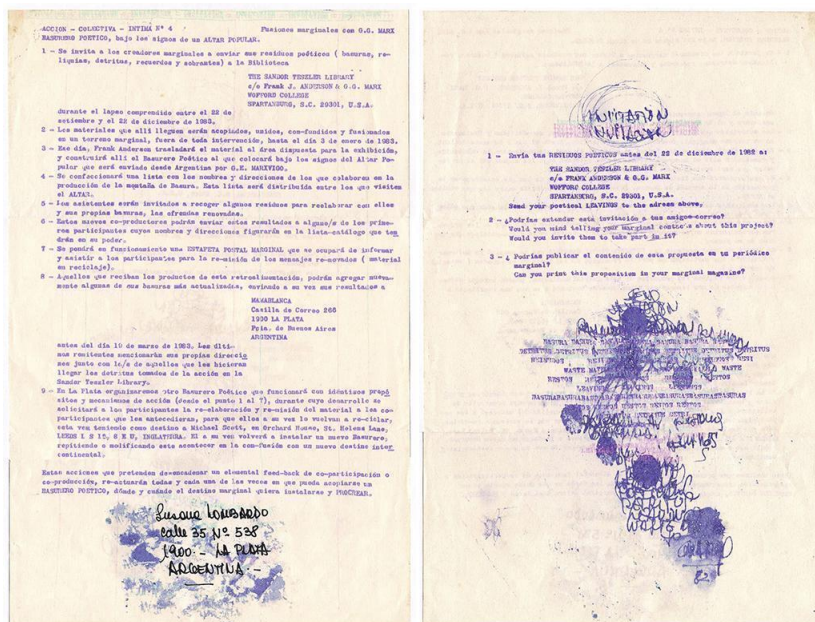


Fig. 1. Anverso y reverso de la convocatoria para participar del *Altar Popular. Basurero Poético* (1982), *Compañía de la Tierra Malamada*. Archivo personal de Susana Lombardo

Se recibieron *collages* con tela, broches, restos de afiches y producciones gráficas, entre otras. Sin embargo, al no detallarse minuciosamente a qué residuos se hacía referencia, se recibieron collages con restos orgánicos, como con cáscara de naranja, por ejemplo.

Según la convocatoria, se esperaba que dicha basura poética se enviara a The Sandor Teszler Library de Wofford College, en Carolina del Sur (Estados Unidos), lugar donde la recibiría Frank J. Anderson. Allí, él realizaría un montaje bajo el signo de «altar popular». Luego de la exposición en The Sandor Teszler Library, se invitó al público que asistió a llevarse restos poéticos (que habían sido enviados y previamente intervenidos por integrantes de la red de artecorreo) para reelaborarlos, renovarlos y resignificarlos, a modo de retroalimentación. Se esperaba que esta basura poética reintervenida fuera enviada a La Plata, donde Gutiérrez Marx, acompañada por Lombardo,

realizaría el mismo procedimiento: la basura poética enviada se montaría en formato de cruz, a modo de altar popular. En este caso, el núcleo de exposición y de visibilización de esta acción colectiva fue el Galpón de La Loma —un galpón que para ese momento tenía Gutiérrez Marx en el barrio La Loma de La Plata, en donde, con Lombardo, se juntaban a producir—. Asistieron algunos vecinos de la zona y, junto con ellos, salieron a modo de procesión a recorrer las antiguas vías del tren, para visibilizar no solo esta acción, sino también al artecorreo.

Repitiendo el accionar, esta vez se esperaba que el público platense que se llevaba basura poética la enviara, nuevamente reintervenida, a Leeds (Inglaterra), donde Michael Scott la recibiría y realizaría otra exposición, que imitaría los signos del altar popular:

Él a su vez volverá a instalar un nuevo Basurero, repitiendo o modificando este acontecer en la con-fusión con un nuevo destino intercontinental. Estas acciones que pretenden desencadenar un elemental feed-back de co-participación o co-producción, re-actuarán todas y cada una de las veces en que pueda acopiarse un BASURERO POÉTICO, dónde y cuándo el destino marginal quiera instalarse y PROCREAR (Compañía de la Tierra Malamada, 1982-83, s. p.).

Sobre esto, Lombardo sostiene:

[...] romper con la comunicación informacional y generar una comunicación abierta para que se produzca el famoso feedback que se daba en la música, donde todos son protagonistas y no somos receptores pasivos de la situación, [...] era un poco lo que queríamos hacer en las producciones artísticas, para romperlas, donde el espectador fuese participante activo de esas producciones. Por eso en el basurero poético se pretendía desencadenar un elemental feedback, chiquito, poquito, que alguien lo tome y se lo lleve, sin ser artista (S. Lombardo, comunicación personal, 11 de noviembre de 2020).

En ese nuevo contexto, donde en la Argentina las bases se abrían desde la dictadura cívico-militar hacia la democracia, Gutiérrez Marx y Lombardo se unieron sin pensarse aún como un colectivo, sino que coincidieron en el afán por producir por fuera de lo establecido, por la divergencia de los límites de artistas, por el interés por materiales de desecho y por las culturas originarias. Esto se evidencia no solo en el formato —artecorreo— que convocan para esta acción, sino también en el formato del altar popular: una cruz, que fue llevada en procesión recorriendo las antiguas vías del tren de La Loma, evocando, de alguna manera, los rituales de las culturas de Latinoamérica. En la misma línea, entre otros documentos que Lombardo guarda a propósito de esta acción, se encuentra un papel rectangular de tamaño postal escrito a máquina y firmado por la misma artista [Fig. 2], en el que es posible leer en su anverso «Cruces en el basurero poético del altar popular símbolo de la resurrección del hombre americano grito del Inca. Para el mundo paz y libertad». En el reverso, escrito con lapicera azul, se inscribe «Printed matter. No commercial value. Rte: sender⁸¹»,

⁸¹ Impresión sin valor comercial.

reforzando el posicionamiento de la acción, donde se reafirma la raíz popular y latinoamericana y se le escapa al valor comercial y museable de las producciones artísticas tradicionales.

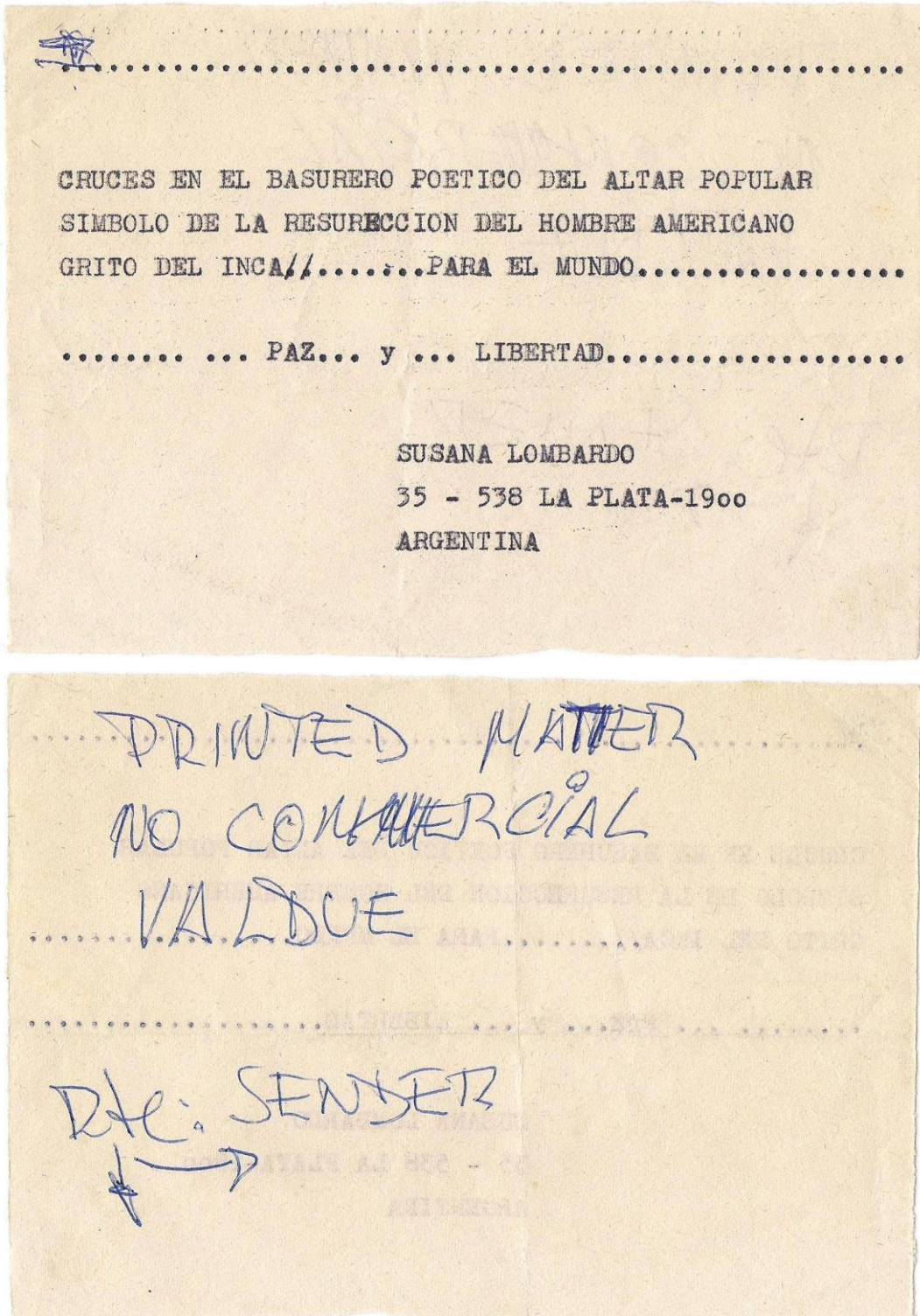


Fig. 2. Susana Lombardo (1982-83). Archivo personal de Susana Lombardo.

El arte desde la cotidianeidad: *El tendadero* en el Primer Fogón de la Cultura Popular

El Primer Fogón de la Cultura Popular fue un evento realizado —por convocatoria previa— en la Plaza Dardo Rocha de la ciudad de La Plata, entre el 26 de octubre y el 11 de noviembre de 1984. Organizado por el Movimiento de Artistas Populares, el Instituto para la Cultura en la Reorganización Popular y la Asociación Argentina de Actores, reunió variadas disciplinas artísticas; en el folleto y en el afiche de difusión oficiales se indica: artesanía, cine, literatura, manchas, música, plástica, teatro, títeres. Además, se encuentra en este el justificatorio del evento, que reside en un discurso en contra de la cultura comercial de elite y la marginalización de la cultura popular durante los años que duró la última dictadura cívico-militar, con motivo de reivindicarla:

Las distintas disciplinas del arte y la cultura que conforman el quehacer artístico platense, no han sido ajenas a la agresión socioeconómica de la que fue objeto el pueblo argentino durante los años del Proceso. [...] Esta cultura nacional y popular fue difamada y calumniada, expulsada de todos los claustros oficiales por inquisidores de facto o de dedo y prohibida en los medios de comunicación de masas. La persecución a legítimos exponentes de esta cultura ha dejado una herida no cerrada en el corazón del pueblo argentino y hay ausencias todavía no reemplazadas por las nuevas generaciones del arte popular (Primer Fogón de la Cultura Popular, 1984, s. p).

Pensado como un acto de apertura, el salir a la calle y convertir el espacio público en un lugar de producción y debate, donde se puso al arte en movimiento,⁸² Lombardo y Gutiérrez Marx participaron oficialmente bajo el nombre de La Compañía de la Tierra Malamada —que si bien, como ya se ha dado cuenta, venían trabajando colectivamente con otros artistas, es para esta ocasión cuando deciden su nombre—. Allí presentaron *El tendadero. Poema Colectivo Colgante. Restos Poéticos en Resistencia*, una intervención urbana que no solo excedía lo artístico-disciplinar, sino también las artes explicitadas en el folleto del evento. Según Gutiérrez Marx (2010): «En ese contexto propusimos una acción, que ahora se podría categorizar como *intervención urbana*, pero que por aquel entonces no encuadraba en ninguna deriva de lo considerado como hecho artístico» (p. 200).

Agrupadas como compañía, la intervención propuesta le escapó a la idea de obra estática y, consecuentemente, de creador único. De hecho, para *El tendadero*, se agruparon momentáneamente con ellas otros participantes, como los hijos de ambas, Martín Eckmeyer y Soledad Lombardo, Mamablanca (madre de Gutiérrez Marx) y Claudia del Río. Según Lombardo, «La nuestra

⁸² Simultáneamente en ese momento, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) —actual Facultad de Artes (FDA)— realizó una muestra donde todos los exalumnos y exalumnas fueron invitados a exponer —de manera tradicional— sus producciones. Pero el interés de las artistas, egresadas de dicha institución, no estaba en las disciplinas tradicionales como tampoco en las obras objeto; sino en las acciones, en los procesos, en las relaciones que el arte podía generar entre las personas.

era una propuesta de tomarnos entre todos los seres comunes, que tal vez ni pensaban que estaban realizando un hecho artístico, que es lo que proponía el proceso creador-simbólico» (S. Lombardo, comunicación personal, 18 de noviembre de 2020). Así, durante las dos semanas que duró el Primer Fogón de la Cultura Popular, instalaron palos de madera y largas sogas en la plaza, para formar un extenso tendedero. Este fue acompañado por varios carteles, realizados a mano con esténcil por las artistas y colgados con broches. Uno de ellos, le asignaba el nombre a la instalación, y los lindantes invitaban a participar y explicitaban su funcionamiento: colgar una ropa con historia, acompañada por un relato escrito envuelto en nailon para protegerlo de la intemperie.⁸³

En concordancia al contexto democrático, la propuesta intentaba reivindicar y dar lugar a la memoria y a aquellos testimonios que habían sido oprimidos por la última dictadura cívico-militar. De esta manera, pusieron en juego, desde la resistencia poética, la presencia y la ausencia de las personas, que se hacían presentes mediante sus ropas y relatos:

El concepto fue la estructura de un *POEMA COLECTIVO COLGANTE*, siguiendo el formato de un tendedero de ropa, como los que se veían en los fondos de las casas humildes en los márgenes de la ciudad [...]. También queríamos provocar la *MEMORIA* de los tendales de ropas que quedaron, como huellas de ausencia, en las casas de aquellos que fueron arrancados de la vida por los fusiladores (Gutiérrez Marx, 2010, p. 200).

La convocatoria a participar no solo fue permanente a través de los carteles instalados en la plaza, sino que, tanto Lombardo como Gutiérrez Marx, habían invitado a sus alumnos a participar.⁸⁴ A su vez, durante el Primer Fogón de la Cultura Popular, se repartían a los transeúntes fotocopias con la invitación, y por lo tanto, a volverse cocreadores del hecho artístico. Esto da cuenta de la transgresión de lo disciplinar, de la figura de artista, de público y de obra: se desdibujó el papel de artista, el público se volvió participante activo y la obra se concibió de manera abierta, retomando un dispositivo de la vida cotidiana, como el tendedero. De este modo, esta concepción está íntimamente ligada a la idea de Compañía que ellas proponían (como integrantes estables del colectivo), influenciadas por el Teatro abierto:⁸⁵ romper con la idea de actor o papel protagónico, para darle prioridad al espacio, al tiempo y al movimiento. Es decir, el público se volvió partícipe y cocreador de la obra, convergiendo y divergiendo ambas figuras, volviéndose

⁸³ Las artistas, parte del mail-art internacional, invitaron mediante el *artecorreio* a participar. Así, Clemente Padín desde Uruguay y Michael Scott desde Inglaterra, entre otros, se hicieron presentes con sus prendas testimoniales.

⁸⁴ Por ejemplo, participaron madres de hijos detenidos-desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar, estudiantes del Bachillerato de Bellas Artes y estudiantes de los colegios donde Lombardo y Gutiérrez Marx dictaban clases, como el Colegio Comercial y la Escuela de Teatro de La Plata.

⁸⁵ Teatro Abierto fue un movimiento cultural de artistas (actores, directores, escritores de teatro, etc.) que surgió en Buenos Aires en 1981 como reacción a la última dictadura cívico-militar. Con el objetivo de reafirmar la existencia del teatro como un fenómeno cultural —a pesar de la censura impuesta por el gobierno de facto— tuvo como lema la resistencia a través del teatro popular e independiente (Teatro del pueblo, s. f.).

una acción colectiva, *un arte sin artistas*, donde tampoco se encontraban materiales convencionales, sino elementos cotidianos que, en este caso, fueron resignificados.

Un registro de esta acción es una fotografía que se encuentra tanto en el libro *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal* (Gutiérrez Marx, 2010) como en la galería de arte Walden, de Buenos Aires, donde Gutiérrez Marx tiene parte de su producción y archivo [Fig. 3]. Si se observa atentamente la imagen, en ella es posible ver un grupo de ocho personas, ubicado en una ronda, entre un gran tendedero zigzagueante, conformado por sogas de las cuales cuelgan ropas y carteles sujetos con broches. Reforzando la idea anterior, es posible observar la presencia de una pancarta con la frase: «Por un arte de base sin artistas»: ⁸⁶

Por un arte de base sin artistas era uno de sus lemas, que desplazaba la categoría de artista, en privilegio de la experiencia y la relación con el otro, como participante y acompañante de los procesos creadores, ya fuera a través de la convocatoria por artecorreo como del aporte de materiales (Berenguer & Marchiano, 2019, p. 3).



Fig. 3. Fotografía de *El Tendedero. Poema colectivo colgante* en el Primer Fogón de la Cultura Popular, Plaza Dardo Rocha, La Plata, 26/10 al 11/11 de 1984. Galería Walden

⁸⁶ Surgió en el marco del *Primer Seminario de Arte Contemporáneo* y la *Exposición Internacional de Arte Correo*, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia en Rosario entre el 30 de agosto y 1 de septiembre de 1984, donde también se fundó, simultáneamente, la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, en la cual Gutiérrez Marx y Lombardo, entre otras, formaron parte.

Entre los documentos que Lombardo guarda sobre esta jornada -como el afiche, el folleto oficial con el cronograma, la convocatoria fotocopiada escrita a máquina (que se repartía a los transeúntes) y poesías de participantes, como de Roberto Moscoloni-⁸⁷ se encuentra un poema/panfleto rectangular, que alude al tamaño postal, donde se hace presente, en su anverso, la frase: «Todo el arte en un gesto cotidiano del pueblo. *Por un arte de base sin artistas*»; mientras que en el reverso se indica: «POEMA/PANFLETO. Primer Fogón de la Cultura Popular. Asociación Latinoamericana y del Caribe de artistas correo. Plaza Rocha —26/10 al 11/11/84— La Plata, Argentina» [Fig. 4]. Aquí es posible observar cómo se refuerza su posicionamiento sobre el concepto de arte y cotidianeidad, además de su lema. No obstante, es el primer documento de archivo donde se aparece «*poema/panfleto*», otorgándole un nombre a este tipo de dispositivo.

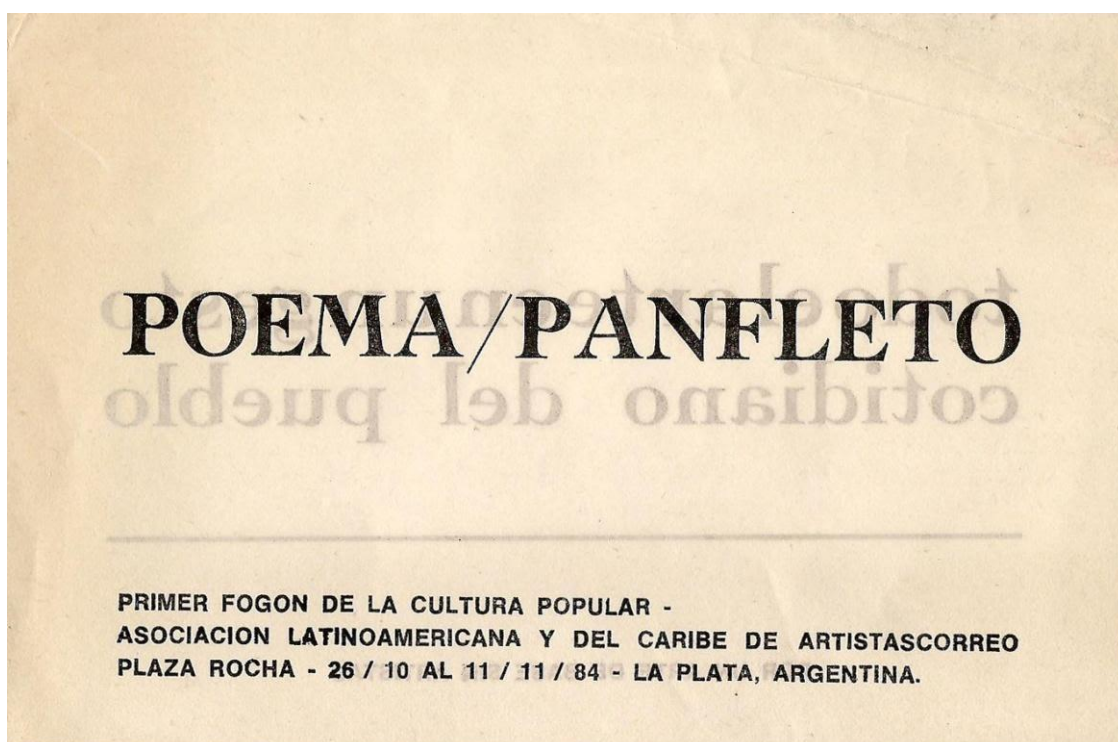


Fig. 4. Anverso Poema/Panfleto Primer Fogón de la Cultura Popular, plaza Dardo Rocha, La Plata, 26/10 al 11/11 de 1984, Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Susana Lombardo

⁸⁷ Es un escritor, narrador, tallerista y periodista platense. Ha trabajado brindando talleres de arte dentro del plan de desmanicomialización de Río Negro, provincia en la que vivió por más de 20 años. Actualmente trabaja en el Plan Nacional de la Lectura y es autor de distintas publicaciones, entre libros de cuento, poesías y ensayos, como *Memoria de un vikingo sin puerto*.



Fig. 4. Reverso Poema/Panfleto Primer Fogón de la Cultura Popular, Plaza Dardo Rocha, La Plata, 26/10 al 11/11 de 1984, Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Susana Lombardo

Maratón de los Antihéroes

La *Maratón de los Antihéroes* fue una exposición realizada por la Compañía de la Tierra Malamada en el Centro de Artes Visuales (ubicado en la calle 13 N.º 1268 de la ciudad de La Plata) desde el 7 hasta el 27 de mayo de 1988. En ella se trabajaron varios conceptos que atraviesan a la Compañía, como el mito, el poema, lo cotidiano, la unión entre arte y vida, el juego y la descolonización, a través de intervenciones, que apelaban a un proceso creador ligado a lo efímero (alejado de la noción de arte tradicional y objetual) y a lo colectivo (que desplaza al protagonismo individual del *artista*). En este sentido, la palabra *maratón* se asocia a lo colectivo, a la idea de «ponernos en marcha todos juntos para algo» (S. Lombardo, comunicación personal, 18 de noviembre de 2020), y *antihéroes* al mito desde Latinoamérica, desde los márgenes:

Y si los mitos, las fábulas heroicas, fueron historias verdaderas de los héroes en el florecimiento de las culturas, NOSOTROS, los ANTIHÉROES que intentamos resistir al cataclismo atómico, nos proponemos articular el lenguaje de las analogías, comparaciones, imágenes y metáforas, para acercarnos, desde el rincón más chiquito de los abandonados juegos de la infancia, hacia los espacios de transformación que la vida nos urge re-crear (Gutiérrez Marx en Compañía de la Tierra Malamada, 1988, p. 7).

Cubrieron el piso y las paredes del Centro de Artes Visuales con capas de papeles y de cartones blancos:

[En el Galpón de La Loma] armábamos toneladas de engrudo, y poníamos, en el piso del galpón, cartones y arriba papel de diario; pero no una capa, [sino] capas de papel de diario para que tuvieran consistencia de piso y, a la vez, los pudiéramos plegar, porque teníamos que llevarlos a estos lugares. Y, después, los cortábamos de acuerdo a las medidas que habíamos sacado del piso y de la pared» (S. Lombardo, comunicación personal, 18 de noviembre de 2020).

De este modo, crearon un espacio blanco, totalmente diferente al de una galería, ya que los papeles y los cartones, pegados con engrudo y pintados de blanco, aportaban textura, relieves, ondulaciones y, en el suelo, la sensación de pisar algo blando. En las paredes había siluetas de cartón corrugado, que se relacionaban con lxs detenidxs desaparecidxs, sin embargo, a diferencia del Siluetazo donde las siluetas simbolizan la ausencia de las personas, en este caso estas representan el cuerpo de cada una. En el fondo de una de las fotografías⁸⁸ tomadas durante la *Maratón* [Fig. 5] se ven las siluetas, y, en un primer término, se observa una escultura de una figura de mujer, la cual simboliza a la Malamada, a la tierra latinoamericana.⁸⁹ Esta fue hecha en colectivo por un grupo de mujeres, entre las que se encontraban Gutiérrez Marx y Lombardo. Estaba realizada con materiales de desecho: papel, maderas encontradas, engrudo, telas y cubierta con yeso directo —las telas eran de guardapolvo, las cuales, al tener nailon, no permitían que el yeso directo se adhiriera por un tiempo prolongado—. Al tener una estructura frágil, y trasladarla de un lugar a otro, se rompía, por lo cual «siempre estábamos reconstituyendo y armando a la Malamada, que es la tierra, en definitiva. Siempre toma otra forma. Mantiene [la] forma, pero siempre adopta otras» (S. Lombardo, comunicación personal, 11 de noviembre de 2020).

⁸⁸ Las fotografías tomadas durante la *Maratón de los antihéroes* que se incorporan en este capítulo fueron amablemente compartidas por Claudia del Río, las cuales le envió Graciela Gutiérrez Marx, por eso están selladas con las inscripciones «G G G MARX» y «AMÉRICA LA POBRE».

⁸⁹ Esta escultura fue utilizada en otras intervenciones, como por ejemplo en el Contra acto del 12 de octubre de 1992, Plaza San Martín, La Plata. Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dwfHjxXLamI&t=158s>



Fig. 5. Fotografía de la escultura de la Tierra Malamada, Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río

También, se desplegaron otras intervenciones en el espacio. En una de las salas se creó un altar, un concepto relacionado con la religión católica —desde un lugar de ruptura— y, principalmente, con los mitos, con lo ritual, donde es protagonista la dimensión colectiva: «Los mitos — viejos y nuevos—, son las ideas-fuerza con las que oprimimos o liberamos nuestras vidas, mientras los ritos del nacimiento, el amor y la muerte, organizan nuestras ceremonias y celebraciones individuales y colectivas» (Compañía de la Tierra Malamada, 1988, p. 13). En este mismo espacio, se mostraron postales enviadas por *artecorreo*, que se montaron colgadas desde el techo mediante hilos, lo cual refuerza el quiebre con el arte tradicional y, por lo tanto, con el modo de mostrar las producciones: el montaje le escapó a las paredes, permitiendo una relación más cercana con el público. La convocatoria a la participación al circuito de *artecorreo* proponía producciones vinculadas con la noción de ritual [Fig. 6]:

Envía tus imágenes, ruegos y letanías —estampadas, dibujadas, pintadas o pegadas en los papelitos coloreados que te adjunto—, con Ex-votos de luces, olores, sonidos, palabras y movimientos... para formar el coro de santitos y santitas cotidianas, que acompañen la ofrenda de vida americana masacrada, violada, mutilada, malamada y transformada (Compañía de la Tierra Malamada, 1988, p. 13).



Fig. 6. Fotografía de la Maratón de los Antihéroos, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río

La *Maratón* constó de varias jornadas en las cuales se hicieron diferentes acciones. La primera fue durante la inauguración, en la siguiente se proyectaron diapositivas del Carnaval de Atacama y de la Fiesta de la Tirana del Tamarugal de Chile; luego se realizó un mural de manera colectiva; y, como cierre, se compartió una jornada de reflexión.

En la inauguración se desplegó una intervención⁹⁰ basada en la noción de juego teatral. Cada miembro de la Compañía tenía un papel específico e interpretaba a un personaje asignado: el Eternosonoro, la Malamada, la Mamablanca-Luna, María Sol, el Pequeño Utópico, la Imaga. No había un guión específico y cerrado preestablecido, sino que había una propuesta de secuencia abierta, un guión de organización espacio-temporal, con algunas pautas generales —como por ejemplo, que los personajes no podían comunicarse con palabras— y otras particulares [Fig. 7].

⁹⁰ Actualmente, denominaríamos a la acción realizada como *performance*, sin embargo, en esa época, La Compañía la nombraba como *intervención*.



Fig. 7. Fotocopia de fotografía de la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo MACLA (donado por Graciela Gutiérrez Marx)

Lombardo, quien daba inicio a la acción, representaba a la Malamada en movimiento: vestida de blanco, parecía emerger de la escultura de la Malamada y movía los hilos que se desprendían de ella [Fig. 5], conectando la escultura con las siluetas de la pared y, a su vez, con el público, generando, así, un entrelazamiento. Mientras se desarrollaba esta acción, se iban sucediendo otras. Gutiérrez Marx era la Malamada en sí: le colgaban un montón de guijarros y tocaba un bombo.

En una entrevista que nos brindó Lombardo, en noviembre de 2020, también recuerda que Graciela Falbo, integrante de la Compañía durante la *Maratón*, tenía una vestimenta con letras y símbolos, y era quien usaba la palabra y quien deambulaba por todas las salas comunicándolas. Soledad García Lombardo (hija de Susana Lombardo) y Magdalena Asbornó (prima de Soledad), quienes en 1988 tenían entre 7 y 8 años, se incorporaban en la acción haciendo movimientos, riendo, jugando, haciendo rondas, con la condición de que no podían hablar ni cantar, solo tararear.

En simultáneo, se escuchaba música desde otra de las salas. En una de las fotografías, del archivo personal de Claudia del Río, se ve a una banda de música de cinco integrantes —entre los cuales se encuentra Martín Eckmeyer— que visten de blanco y usan máscaras también blancas [Fig. 8]. En otra de las fotos [Fig. 9] se observan estas máscaras, hechas con papel y engrudo por

Lombardo, apoyadas en el suelo cubierto de cartones y de papeles pintados de blanco. Estas se vinculan, nuevamente, con el mito, no solo con las culturas latinoamericanas, sino también asiáticas.



Fig. 8. Fotografía de las máscaras en la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río



Fig. 9. Fotografía de las máscaras en la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río

Durante la inauguración, también hubo otras intervenciones relacionadas con la noción de ritual. Del Río realizó un portante con cañas y telas —el cual fue usado por miembros de la Compañía para hacer una procesión en el Centro de Artes Visuales—, que encima tenía una torta en forma de corazón apoyada sobre una ornamentación hecha con papel crepe (material con el cual la artista trabajaba en ese momento). La torta tenía gran cantidad de cintas que salían de ella, como las que se ven en las tortas de casamientos [Fig. 10]. En una de las fotografías se percibe el momento de la acción en que esas cintas van a ser retiradas: se ve la torta encima del portante, a su lado algunas velas encendidas y multiplicidad de manos del público que tiran de ellas para sacarlas de la torta [Fig. 11].

Del Río nos cuenta acerca del carácter ritual que tenía la *Maratón*, que se hacía presente en la reunión de las personas, en lo festivo, en el carácter anónimo que atravesaba a las distintas acciones.



Fig. 10. Fotografía de la torta realizada por Claudia del Río para la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río.



Fig. 11. Fotografía de la torta realizada por Claudia del Río para la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río

También recuerda que llevó a la *Maratón* dos panes largos —los cuales trasladó, junto con la torta, desde Rosario hasta La Plata—. En dos de las fotografías vemos estos dos panes sobre dos papeles apoyados en el suelo, y, a su alrededor, algunas latas y gran variedad de papeles

abollados y en formas de tira [Fig. 12 y 13]. Esta obra también nos recuerda al ritual, pero sobre todo, a la idea de ofrenda.



Fig. 12. Fotografía de la instalación realizada por Claudia del Río para la Maratón de los Antihéroos, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río



Fig. 13. Fotografía de la instalación realizada por Claudia del Río para la Maratón de los Antihéroos, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río.

Así era como La Compañía describía en el catálogo lo que iba a suceder durante la inauguración:

El 7 de mayo, iniciaremos una ceremonia, celebrando —en una cita colectiva—, el bautismo de América ‘LA POBRE MALAMADA’, transmutada en América “LA MÁGICA MAMALMA”. Será una fiesta de imágenes, sonidos, balbuceos, palabras, olores, luces y movimientos, que pretende marcar un punto en el tiempo liberado que queremos inaugurar, desde ésta, nuestra despojada parcela de suelo, cielo, agua y pan (Compañía de la Tierra Malamada, 1988, p. 13).

Durante la segunda jornada, se proyectaron diapositivas del Carnaval de Atacama y de la Fiesta de la Tirana del Tamarugal de Chile, que Hely Corá Monje —amigo de Gutiérrez Marx y participante de la Maratón— había sacado en un viaje. Martín Eckmeyer, en una entrevista que le hicimos, en septiembre de 2020, nos contó que esta intervención surgió espontáneamente del encuentro de Gutiérrez Marx con Corá Monje, de la charla y de la escucha sobre lo que el otro proponía:

Para mí muchas cosas se gestaban así, más que con una planificación o trabajo de estudio. Había una programación de los espacios, había que gestionar un montón de cosas, pero después había mucho aporte de lo que se iba encontrando. No lo puedo separar de sus relaciones personales (M. Eckmeyer, comunicación personal, 22 de septiembre de 2020).

En la tercera jornada invitaron a alumnos y alumnas de la Escuela de Teatro, de la Escuela de Comercio y de los diferentes institutos donde Gutiérrez Marx y Lombardo dictaban clases, para la realización de un mural colectivo, a partir de la propuesta de Don Pavey en el libro *Juegos de expresión plástica* (1982). El mural seguía la horizontalidad y el hacer conjunto que caracterizaban a la Compañía, ya que cada participante era protagonista de la imagen, cada uno tenía un lugar en la creación de lo colectivo.

La propuesta de juego consistía, en un principio, en la conformación de dos grupos que debían trabajar sin comunicarse por medio de las palabras, sino a través de la imagen. A cada grupo se le presentaba una consigna que, de manera individual, debían resolver por medio de la creación de una imagen en un marco preestablecido, que generalmente era cuadrado. Al terminar esta primera etapa, cada grupo se dividía nuevamente en dos grupos. Se les daba una hoja más grande cuadrada y cuadrículada, y cada persona debía trasladar la imagen que había hecho en esa nueva hoja: comenzaba cada uno en un cuadrado, pero luego podían expandir la imagen y ocupar otros cuadrados, generándose una convivencia donde lo individual empezaba a ser colectivo. Luego, se volvían a formar los dos grupos del inicio y se repetía la misma acción anterior: de este modo, el resultado eran dos cuadrados de papel de gran tamaño donde se había formado una imagen colectiva. Después de esta unión, comenzaba a pintarse.

Lombardo recuerda que este mural hecho en papel se cortó por la cantidad de participantes y, por medio de un sorteo, se entregó una parte a cada uno, con el fin de que algún día se volvieran a encontrar y se generara una nueva versión del mural.

La *Maratón*, como las demás intervenciones de la Compañía de la Tierra Malamada, tenía un carácter colectivo, latinoamericano y asociado a materiales precarios, lo cual no solo se manifestaba en las acciones, sino también en los materiales impresos, en este caso, en el catálogo y en los certificados de participación como cocreadores que extendía Gutiérrez Marx.

En el certificado que Gutiérrez Marx dio a Del Río, se puede leer [Fig. 14]: «Certifico que Claudia del Río (La Imaga) ha participado con carácter de CO-CREADOR, en el proyecto colectivo denominado La Malamada expuesto en el CENTRO DE ARTES VISUALES durante el período del 7 al 27 de mayo de 1988». El formato del certificado y las imágenes presentes en él se relacionan con los demás documentos de la Compañía: es un papel plegado en tres partes con grabados xilográficos y con los datos de la acción escritos mediante máquina de escribir.

Lombardo (2020) nos cuenta que para este se trabajó a partir de la idea de pictograma y de ideograma para remitir a las primeras formas de comunicación de los pueblos originarios. Entre los motivos representados podemos ver figuras humanas, siluetas, números y una máscara precolombina. También aparece la impresión de un sello e inscripciones en relación con el cultivo y la tierra latinoamericana, como «la papa» y «el maíz». En este documento conviven varios modos de representación visual y esto se debe a que se conforma como un collage de producciones realizadas por diferentes personas que integraban la Compañía —entre ellas, Gutiérrez Marx y Lombardo—. Las tres franjas que se ven en el anverso se conformaron a partir de tres tiras de papel que se rotaban entre estas personas: una completaba una tira, que luego era pasada a otra y así sucesivamente. De este modo, la imagen se ponía en movimiento generándose una composición colectiva —aunque en la totalidad se observa una estética unificada— en la cual se evidencia la organización horizontal que se proponía.



Fig. 14. Certificado de Claudia del Río por participar con carácter de cocreadora en la Maratón de los Antihéroes, Centro de Artes Visuales, La Plata, del 7 al 27/5 de 1988, Compañía de la Tierra Malamada. Archivo personal de Claudia del Río.

La *Maratón de los Antihéroes* estuvo constituida por esta serie de intervenciones en el espacio que fueron posibles gracias al Centro de Artes Visuales, gestionado por Ana María Gualtieri. En una entrevista realizada a Gualtieri, nos comentaba cómo Edgardo Antonio Vigo había marcado un antes y un después en este espacio con una exposición de 1987, en la cual ingresó el artecorreo y el arte de participación: «[...] a nosotros nos pareció interesante sumarnos a eso, porque el Centro fue fundado con un espíritu abierto e irrestricto [...]. Nosotros no limitábamos ni nada. Era un lugar para la gente de La Plata» (A. M. Gualtieri, comunicación personal, agosto de 2020).

De hecho, en su propuesta inicial se definen de la siguiente manera:

Es un lugar en el que se intenta nuclear a las Artes Plásticas y a los plásticos, que trabajan en esta ciudad, tratando de que lo sientan y lo vivan como un verdadero refugio, un refugio abierto a toda expresión plástica, un refugio sin «ismos», donde se realice un verdadero intercambio cultural (Centro de Artes Visuales, 1983, s. p.).

Entre el mito, el ritual y lo cotidiano

Tanto los documentos como los testimonios nos dieron herramientas para intentar reconstruir algunas de las principales acciones de la Compañía de la Tierra Malamada. Esta se vertebraba por varias características que mencionamos a lo largo del texto, como su posicionamiento latinoamericano, en el cual reivindicaban a las culturas originarias de Latinoamérica vinculadas a la noción de ritual, y el desdibujamiento y corrimiento de los límites del arte tradicional, desde sus formatos y dispositivos hasta los papeles autorales. Es así que optaban por la utilización de materiales no convencionales y precarios, marginados por el campo artístico, los cuales evocaban la memoria de la cotidianeidad, de aquello factible de incluir lo que formaba parte del día a día: cartones, papeles, yeso, engrudo, hilos, palos, telas.

El accionar de la Compañía se fundaba en lo colectivo y en la resignificación de elementos y dispositivos ya dados, tanto en la cultura como en la vida cotidiana, como lo puede ser el significado de un altar o de un tendedero. Lo cotidiano también estaba en el funcionamiento de la Compañía, donde las y los integrantes eran parte del círculo familiar, amistades o alumnos allegados a las artistas.

Otra característica sustancial es el papel de lo poético como concepto, que, más allá de su significación implícita dentro del arte —lo que hoy en el campo es identificado como poética—, Gutiérrez Marx y Lombardo, acompañadas por participantes transitorios, supieron hacer presente explícitamente en sus producciones. Incorporaron lo poético en los nombres de sus acciones y en aquellos dispositivos que generaron para estas, como, por ejemplo, en la activación del *Altar Popular. Basurero poético*, y luego en *El Tendedero. Poema colectivo colgante, restos poéticos en resistencia*. En esta última, también aparece esta misma noción en el poema/panfleto, el cual, como formato múltiple y no comercial, ya se estaba esbozando —como formato antesala— para

el *Altar Popular. Basurero poético*. También en la *Maratón de los Antihéroes* se alude constantemente a lo poético, de hecho, en el catálogo pronuncian:

Quisiéramos confirmar(nos) —una vez más—, que en toda CULTURA VIVA, la POESÍA es función vital, social y hasta litúrgica. Por esto, ésta, nuestra INCI-TACIÓN POÉTICA DE ACCIÓN, se presenta a un tiempo como juego, fiesta, artesanía, extensión de la conciencia y construcción de realidad (Compañía de la Tierra Malamada, 1988, p. 1).

Como conclusión, resulta interesante retomar la palabra de Sven Spieker (2008), quien explica que «Los archivos no guardan tanto los registros de la experiencia como más bien su ausencia; señalan el punto en donde una experiencia está ausente de su lugar apropiado, y lo que se nos ofrece quizá puede ser algo que nunca poseímos» (p.17). Es desde este lugar que reflexionamos sobre lo abordado a lo largo de este capítulo, donde los documentos de archivo han servido como fuentes disparadoras y correspondencias entre lo que fueron las acciones de la Compañía de la Tierra Malamada y los diferentes registros, que nos han permitido trazarlas y reconstruirlas. Es así que el relato se compone de múltiples miradas, tanto de los y las entrevistadas —desde una cercanía propia de la vivencia de los hechos— como de las nuestras como investigadoras —desde una perspectiva más analítica que supone una cierta distancia de las acciones y sus registros y, por lo tanto, con los documentos—.

De este modo, este escrito intenta aproximarnos a la Compañía de la Tierra Malamada a través de diferentes documentos que nos han permitido —y permiten— preguntarnos sobre las experiencias a las cuales pudimos acceder, parcialmente, a través del archivo. A su vez, los testimonios que aquí reivindicamos ayudan a revisar, completar, reescribir y construir una historia del arte local no acabada ni unívoca, donde las mujeres son las protagonistas. En este sentido, María Laura Rosa (2014) relata diversas acciones y producciones de artistas mujeres realizadas en la década de los ochenta, durante los primeros años de democracia en la Argentina, y explica que fueron ellas quienes impulsaron el desdibujamiento de los papeles y disciplinas, alentado por el trabajo colectivo, la conquista de espacios alternativos y la convicción sobre la obra de arte como elemento contextual reflexivo.

Referencias

- Berenguer, C., y Marchiano, P. (2019). La compañía de la tierra malamada. Los fragmentos según Susana Lombardo. *Nimio*, (6). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/946>
- Centro de Artes Visuales. (1983). *Curriculum vitae*. La Plata: Centro de Artes Visuales.
- Compañía de la Tierra Malamada. (1982). *Acción - colectiva - íntima N.º 4. Basurero Poético, bajo los signos de un Altar Popular* [Convocatoria]. La Plata: Archivo personal de Susana Lombardo.

- Compañía de la Tierra Malamada. (1988). *Maratón de los Antihéroes* [Catálogo]. La Plata: Archivo personal de Susana Lombardo.
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luna Verde.
- Moscoloni, R. (2014). Narración oral en Argentina. La comunicación dentro de la comunicación. *Paso de gato*, 12(56), 25-28. Recuperado de https://issuu.com/galdiyu/docs/pdeg_56_digital
- Rosa, María Laura. (2014). Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Spieker, S. (2017). El gran archivo. El arte desde la burocracia. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), 15-29. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.gaab> Teatro del pueblo. (s. f.). Teatro Abierto. Recuperado de http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/
- Un escritor multifacético. (16 de junio de 2017). *El Chubut*. Recuperado de <https://www.elchubut.com.ar/nota/2017-6-16-15-30-13-un-escriptor-multifacetico>

CAPÍTULO 7

El corazón de una comunidad: un archivo blando del movimiento beat⁹¹

Yamil Leonardi, Daniela Belén Leoni

Diástole: una cajita llena de memorias

Sí, como afirma la archivera Antonia Heredia Herrera (mayo 2007), el archivo es el corazón que palpita en el pecho de una sociedad, los archivos personales podrían ser considerados corazones en otra escala; sutiles órganos que, si bien no laten al mismo ritmo que las instituciones públicas y las entidades administrativas, sí tienden un hilo rojo entre una pequeña comunidad de personas. Esta es una de las maneras que puede pensarse a los conjuntos de documentos conservados por integrantes de *La Cofradía de la Flor Solar*, comunidad y grupo artístico-musical exponente del movimiento beat en la ciudad de La Plata, entre fines de los sesenta y principios de los setenta. Y, como corazón de ese corazón, los registros materiales que pulsan protegidos por Ricardo Cohen, figura representativa y uno de los ideólogos del colectivo.

La casa-taller del artista y diseñador Ricardo Cohen, más conocido como *Rocambole*, es un edificio que respira; un espacio vivo y en crecimiento que involucra todas las imágenes que el mismo Cohen conserva. Se teje entre las repisas, los escritorios y las paredes una red de afinidades afectivas tramadas y sostenidas por las yuxtaposiciones entre objetos y memorias. Desde la célebre cabeza de *Luzbelito* -arte de tapa de uno de los discos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota-, pasando por producciones aún en proceso esperando pacientes en su bastidor, hasta recuerdos de algún viaje de algún amigo; múltiples temporalidades conviven en el mismo lugar. Y aunque la visita a su hogar tenga como objetivo indagar en el pasado del arte y el diseño platense, más allá de la formalidad de la historia, es difícil no sentirse intrusos al revisar lo que son al mismo tiempo documentos históricos y objetos personales. En algún rincón de su casa que no es nunca el mismo rincón, en una de

⁹¹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID–UNLP). Período: 2020-2022. B016.

entre tantas otras cajas, se encuentran diferentes registros de lo que fue La Cofradía de la Flor Solar: fotografías, cartas, afiches, manifiestos y hasta contratos; testimonios de la agitación cultural de fines de los sesenta, pero también de las relaciones de una familia ampliada. En una primera aproximación a este cúmulo de instantes, emociones y *memorias beat* (Bravo, Leonardi & Leoni, 2019), Cohen caracterizó a su preciada colección de recuerdos como un *álbum familiar*, denominación que implica lógicas organizacionales atravesadas por los afectos y órdenes que escapan a las rígidas normas de un archivo tradicional.

La pequeña caja en la que Cohen guarda las huellas de aquella comunidad de *jóvenes raros* entró en escena a partir de la muestra documental que en el año 2018 celebró los *50 Años Cofráticos*, en el espacio cultural platense Dionisia y con curaduría a cargo de Natalia Famucci. La selección de documentos que constituyó el corpus de este evento, orientada por criterios y valores que responden a fines expositivos, supuso un primer trabajo de sistematización del conjunto de materiales conservados por Cohen, referentes a la vida y trayectoria de la Cofradía y sus integrantes. Analizar la doble dimensión de la muestra, en tanto espacio de reencuentro, de recuerdos compartidos y generador de nuevas memorias alrededor de Cohen y la micro-comunidad, y en tanto exhibición que, desde el dispositivo de visualización y montaje, apuntó a una experiencia visual comparable a aquella propia de las exposiciones tradicionales de obra bidimensional (pintura, dibujo, fotografía), permite indagar en las posibilidades y las tensiones que produjo esta incipiente organización del acervo. Por un lado, si se hace hincapié en los vínculos sociales y comunitarios, el desarrollo de *50 Años Cofráticos* posibilitó el acercamiento, reunión y celebración conjunta de integrantes y allegados a La Cofradía, personas que también poseen registros materiales e inmateriales sobre la comunidad y aportaron al intercambio de relatos del pasado. Por otro lado, si se posa el foco de atención sobre los documentos, es posible afirmar que la muestra permitió la visibilización, digitalización y la puesta en valor parcial de estos registros documentales. Sin embargo, al ser las decisiones curatoriales y las limitaciones del espacio de exhibición las lógicas que guiaron estas primeras acciones de socialización del archivo, es preciso mencionar que se realizó una selección particular de documentos, y que aún quedan muchos otros registros por organizar.

En este sentido, desde los materiales digitalizados para la exposición, es posible indagar en el rol de Rocambole como conservador e intérprete de los documentos, en tanto figura más representativa de la agrupación artística, debido a su actividad como promotor cultural y posterior carrera como ilustrador; así como en los cruces que se observan entre los conceptos de archivo personal y archivo colectivo.

Sístole: la continuidad del instante

Aunque los límites temporales 1968-2018 de la exposición marquen el quincuagésimo aniversario desde la primera presentación frente al público de la banda, el título del evento representa mejor lo que se despertó en Espacio Dionisia a partir de los documentos. *50 Años Cofráticos* no remite tanto a cincuenta años *desde* La Cofradía, sino más bien a cincuenta años *de* La Cofradía. Más allá de la disipación del grupo en el año 72 marcada por los exilios, los viajes, las migraciones peregrinaciones, más allá de la nueva cofradía del año 96, la *mística* cofrática reside en su capacidad para hacer comunidad, y aquello fue lo que se tejió aquel septiembre de 2018: antiguos cófrades y amigos a quienes convocó la historia compartida; asistentes que se encontraron con el testimonio de un capítulo no del todo conocido de la cultura platense; conjuntos musicales rindiendo homenaje a una de las bandas *conductoras* del movimiento beat. Y es este último punto del tejido el que merece aquí especial atención, puesto que el corazón de La Cofradía de la Flor Solar siempre fue la música.

Entre los materiales digitalizados para la muestra se encuentra un recorte del diario El Día que registra en imagen y texto la *Maratón beat* [Fig.1], festival musical realizado dos años después de la formación del grupo y del que participaron, además de La Cofradía, solistas y bandas tan icónicas como Almendra, Manal, Arco Iris o Moris, cuyos admiradores, con sus formas de vestir y moverse, «hicieron pensar que no era La Plata». El Club Atenas, comparado por el diario con la manzana del Instituto Di Tella, se convirtió en una especie de *Woodstock* con acento rioplatense. «Beatniks criollos, fruto de un paisaje que rara vez los abandona», un paisaje de inconformismo, amores, intensidades, amistades, revelaciones profanas y la memoria de lo imposible (Cipollini, 2016, p.11). De vuelta al pasado reciente, en el 2018, luego de la muestra documental en Dionisia, se decidió realizar una segunda edición del festejo de los cincuenta años en el Club Ateneo Popular, esta vez en una experiencia más cercana a la sucedida en el *delirio* beat de 1970.

«La idea es que no sea solo un festival de ancianos, que todo tenga que ver con cómo fue el desarrollo del rock nacional, sobre todo en La Plata» (2018), sostiene Rocambole en una entrevista sobre el evento, dando pistas sobre su papel como custodio de aquel álbum familiar: si la música fue y es el corazón de la comunidad, las manifestaciones visuales de La Cofradía, aglomeradas ahora en su archivo personal, también parecieron girar como satélites en torno a lo musical. Aspecto que no debe ser interpretado como una particularidad del grupo, sino más bien como un signo de la época, una especie de *rasgo de estilo* de aquello que no fue tanto un estilo, sino un movimiento; el movimiento *beat*. Para estos jóvenes raros, la música era (es) una fuerza locomotora, un ritmo que era pulsión productiva y una disrupción sincopada del conformismo político. Como señala Rafael Cipollini en su análisis de los grupos literarios de la época, *los beatniks funcionaban como un sonido, un latido, una estampa* (Barea, 2016, p.10).



Fig.1. El delirio: la maratón beat. Diario El Día, abril de 1970. Archivo personal Ricardo Cohen

Así, en un latido constante, podría entenderse que existe y crece el archivo de la Cofradía que, lejos de ser un complejo cerrado y completo, encuentra su potencia «en su propia precariedad, en su propio estar continuamente en obra que genera una fuerza centrífuga» (Goldchluk, 2018, p.60). *Archivo beat*, es decir, *Archivo heart-beat*, archivo que es un latido, un pulso, un ritmo, un golpe; y como el beat, que es *fruto de un paisaje que no lo abandona*, así también lo es el archivo. «Es por eso que archivo y ciudad van de la mano, no se empieza una ciudad sin un archivo y la ciudad, como el archivo, nunca están terminados» (Goldchluk, 2018, p.60). Los documentos de ese período están anclados en un centro que es la ciudad de La Plata, pero que irradian y fugan hacia parajes lejanos, algunos insospechados, otros más conocidos, con las partidas de sus integrantes: Manija Paz hacia Brasil, Miguel Cantilo hacia El Bolsón o Ricardo Legna y Morcy Requena hacia Londres (Bravo, Leonardi & Leoni, 2019).

El archivo está signado por el distanciamiento, por su dispersión en el año 72 que fue a la vez la dispersión de la Cofradía causada por la persecución y el acoso policial. Dispersión, que no es lo mismo que decir disolución, puesto que ese *ser horadado, poroso* del archivo es la condición de posibilidad de su existencia como configurador de nuevos sentidos, como un archivo

flexible que desmantela la barrera entre un pasado cerrado y un presente en actividad (Goldchluk, 2018, p.60; Bugnone, 2018, p.111). De este modo, la labor de *archivista amateur* de Rocambole permite la reactivación, en su exposición, de documentos relevantes tanto para la historia del rock nacional a nivel local como para la familia extendida de la Flor Solar, desde el recuerdo pulsante de un *beat* atemporal.

Recordar

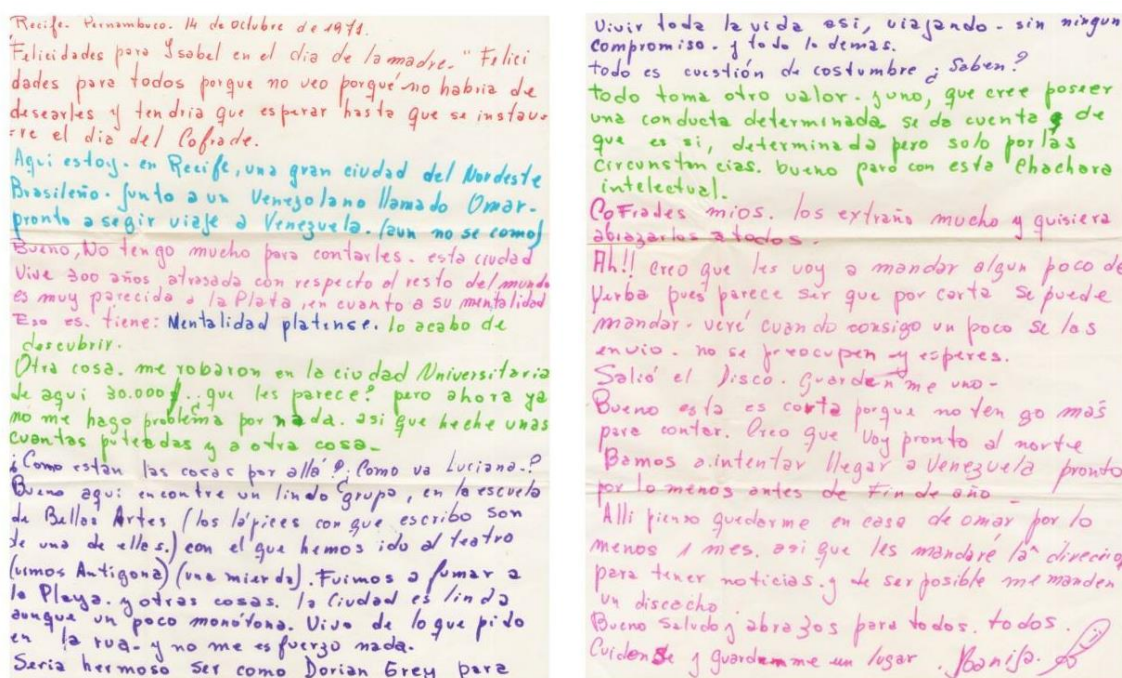


Fig.2. Carta de Manija Paz enviada a los cófrades. Recife, 1971. Archivo personal Ricardo Cohen.

«Recordar: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón» (Galeano, 2004, p.1). Dos sonidos separados entre sí por dos silencios. Ritmo: fruto de un paisaje que nunca lo abandona. Así eran los *beatniks* criollos; así recuerdan los *beatniks* criollos. Más allá del espíritu congregacional de la exposición en Espacio Dionisia, que fue algo así como una reunión en la casa de un amigo, los documentos de la cajita de Cohen son por sí mismos el registro de vivencias profundamente personales cantadas por un coro de voces; una polifonía que narra en primera persona del singular y del plural al mismo tiempo. Así puede observarse en una de las cartas que Manija Paz [Fig.2] envía a los cófrades desde la ciudad de Recife, digitalizada para la muestra, en la que una inevitable nostalgia agrídulce por el hogar se manifiesta en su comparación entre su experiencia en Brasil y sus recuerdos sobre La Plata: la ciudad en la que se aloja momentáneamente le parece de una *mentalidad platense*, una ciudad *atrasada trescientos años*. ¿Podría concebirse a la correspondencia de La Cofradía de La Flor Solar como parte de esa literatura *beat* que Federico Barea describe como autorreferencial, confesional y disconforme en primera persona? (2016, p.19). Sea cual sea la respuesta, en la carta se materializan esos cruces entre lo singular y lo colectivo propios de los archivos personales, pero que

también son un rasgo fundamental de la generación beat, «un uso y abuso de la primera persona: el Yo -ese piojo del pensamiento, según Gadda-, pero también el nosotros, ese plural constante de encuentro, de cruce, coincidencia, contraseña» (Cipollini, 2016, p.17).

De las palabras escritas se desprende una identidad que es a la vez única y múltiple, especial y familiar, una personalidad que se abraza, se celebra y se expande, y que no se detiene ni por los calendarios ni por las ciudades. "Felicidades para Isabel por el día de la madre. Felicidades para todos porque no veo porqué no habría de desearles y tendría que esperar a que se instaure el Día del Cofrade", así empieza este relato colorido de trazo errante y corazón tranquilo, que hace de lo particular una oportunidad para festejar lo común, lo propio y lo de todos. La misiva tiene un remitente -Manija Paz- que al mismo tiempo son muchos: el compañero de viaje, el grupo de nuevos amigos, la ciudad toda; y tiene algunos destinatarios particulares -Isabel, Luciana-, pero también uno comunitario, que es la Cofradía como un todo. Las experiencias despreocupadas de Manija Paz, dibujadas sin margen ni renglón alguno, se materializan en esta correspondencia que por tanto tiempo Cohen ha resguardado. Su nombre no se menciona en ninguna de las páginas, pero su presencia es latente en cada afecto y en cada palabra que Paz le dedica a los cófrades. «Los archivos personales son como fantasmas: hay que verlos para que aparezcan» nos recuerda el archivista francés Philippe Artières (2019, p. 38). Y cuando observamos los documentos conservados por Rocambole no sólo aparecen registros de su trayectoria personal, sino también la fugaz historia de una comunidad local que se abrió paso por diferentes territorios. Artières nos advierte sobre la materialidad particular de los archivos personales a diferencia de los archivos administrativos y literarios, y comenta:

Esta materialidad, sin embargo, resulta extremadamente significativa; no será el vestigio de un sello, sino el uso de un determinado soporte, de un papel de embalaje, de un lápiz con mina de plomo o la presencia de un subrayado, de huellas de gotas o de una hoja arrancada los que tendrán sentido (2019, p. 39).

En la muestra en Espacio Dionisia, este vínculo entre soporte e información se presentó de manera particular. Como se mencionó, los criterios curatoriales que guiaron la selección de documentos se centraron en el *valor expositivo*, teniendo en cuenta la información que aportaban sobre el pasado del rock nacional a escala local. A pesar de esta relevancia otorgada tanto al contenido como a las cualidades estéticas de los documentos, por motivos relativos a la conservación se decidió exhibir únicamente reproducciones, dejando a un lado las cualidades hápticas y matéricas del archivo para centrarse en una experiencia enfocada en lo visual.

Volviendo al ejemplo específico de la carta, vemos que las marcas horizontales de los dobleces de la hoja, las arrugas y el color del papel aportan capas significantes al documento en las que podemos excavar para indagar en cómo fue guardada; la fluctuación del color utilizado por Paz en la escritura del texto es el registro de un significado superpuesto al de la palabra escrita, un indicio de los sentidos que construyen las diversas formas que toma la información sobre el soporte. Prestar atención a estas características del soporte nos permite concebir a la carta de Manija Paz como un documento no solo para responder preguntas

sobre el *qué*, sino también sobre el *cómo*. No solamente *qué hacían, qué pensaban, que deseaban* aquellos jóvenes *beatniks*, sino *cómo*, cómo elaboraban sus discursos, cómo esbozan nuevas formas de vincularse con la materialidad y las estructuras heredadas, cómo desarrollan un sonido y una imagen propia en sintonía con una forma de ser y de sentir que *sin preocupaciones va*. De este modo, la carta se nos presenta una vez más en forma y contenido como una producción autorreferencial y colectiva. “...Aquí encontré un lindo grupo, en la escuela de Bellas Artes (los lápices con que escribo son de una de ellas)” comenta y dibuja Manija Paz con sus palabras y sus trazos. En la narración de su experiencia de viaje por Brasil, Paz hace evidente la presencia de otros desde el relato, pero también desde su caligrafía. Deja huella efectiva de una aventura compartida, en lo vivencial y en lo material.

Quién escribe es uno y muchos, quién lee es uno y muchos. Lo fue en su momento de origen como carta, lo fue durante la exposición de los 50 años cofráticos, lo es hoy como documento de archivo reseñado en este escrito. Una carta que cual *uróboros* se vuelve sobre sí misma. Un testimonio de viaje que se envió desde Recife a La Plata, pero también desde una *mentalidad platense* a un territorio platense. Se trata de un documento que pone en tensión las definiciones entre lo íntimo, lo personal y lo colectivo en un archivo que también es hogar, en una exposición que fue recuerdo, pero también proyecto. Tal vez la naturaleza ambigua y camaleónica de tales documentos hace de los principios de orden original y de procedencia conceptos ajenos a las estructuras afectivas y fragmentarias, plurales y dinámicas que dieron lugar a este fondo. Rocambole, de este modo, como miembro e ideólogo de la Cofradía también se convierte en «archivista de su propia historia» (Artières, 2019, p. 39), una historia beat que precisa del diálogo y del reencuentro para poder ser una y muchas. Autorreferencial y compartida.

Palabras finales

A través del archivo personal de Rocambole es posible acceder a una selección de documentos de La Cofradía de la Flor Solar que por sí mismos son un archivo blando: «si lo incompleto es figura necesaria de todo archivo –siempre habrá en alguna parte ese resto que le niega al archivo sus ínfulas de totalidad–, un archivo blando es incompleto por decisión» (Kozak, 2015, p.9); y es que luego de la dispersión del grupo, cada integrante partió con algún fragmento material, alguna huella de La Cofradía. Pero una de las particularidades de un archivo blando es que en este no se guardan solo documentos, sino lecturas: interpretaciones, relatos y miradas solapadas. El archivo blando es un arcón sin arconte en el que las miradas se construyen en colectivo (Kozak, 2015, p.12). Lo que Rocambole guarda es en realidad una parte del archivo, una versión de lo que fue la comunidad que únicamente se (in)completa cuando se socializa, cuando se encuentra con los otros fragmentos documentales, pero también con las otras lecturas, con el relato oral de otros no-arcontes. La *muestra documental* realizada en Dionisia, en tal sentido, propicia la unión de un archivo fragmentario, en tanto permite la reunión de ex-miembros y allegados de la Cofradía que, como menciona Cohen (Bravo, Leonardi, & Leoni, 2019), llegaron

al espacio con sus propios archivos blandos en forma de documentos o relatos. Asimismo, la exposición se vuelve una parte, también, del archivo blando, en la forma de fotografías que pasan a integrar el álbum familiar cofrádico. Ana Bugnone (2019) expone al respecto de una situación similar con Centro de Arte Experimental Vigo:

La distinción entre un pasado cuidadosamente archivado y un presente en actividad, se desmantela en la formación de un archivo vivo, o mejor, un archivo flexible. Éste desencaja toda referencia cerrada al pasado, simbólica y materialmente abierto, poroso. Asimismo, desarma la pretensión de una organización perenne (p.111).

En tal sentido, no solamente podemos pensar en la noción de *archivo blando* para hablar de las particularidades del acervo de Cohen, sino que también es posible entenderlo como un *archivo flexible*, en tanto no solo recoge documentación propia del primer momento de actividad de la Cofradía, sino también de experiencias posteriores vinculadas a la misma, como la segunda conformación del grupo musical homónimo en la década del noventa -liderado por Morcy Requena, miembro original de la comunidad (Bravo, Leonardi & Leoni, 2019)-; o los registros fotográficos de los eventos en celebración por el 50 aniversario. Rocamble, como *archivista amateur* de una historia que es suya y comunitaria, es custodio entonces de un acervo vivo que continúa desarrollándose, que escapa a los criterios tradicionales de organización y clasificación, y se adapta a nuevos formatos y escenarios para continuar creciendo. Se trata de un movimiento, un latir, irse para regresar al hogar. Volver a pasar por el corazón.

Referencias

- Artiéres, P. (2018). S´archiver (archivarse). En *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (37–49). Buenos Aires: CeDInCi.
- Barea, F. (Ed.) *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda. 1963-1969*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bravo, M., Leonardi, Y. & Leoni, D. (2019). Entrevista a Ricardo Cohen. La Plata.
- Bravo, M., Leonardi, Y. & Leoni, D. (2019). Memorias beat. El archivo personal de Ricardo Cohen. *Nimio*, (6). Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/945>
- Bugnone, A. y Cisneros, J. (2018). Decisiones metodológicas para lo inclasificable en el archivo de Edgardo A. Vigo. En *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (99–111). Buenos Aires: CeDInCi.

- Cippolini, R. (2016). Prólogo. No tengo idea de qué se trata, pero no podría estar más en desacuerdo. Una guía inconclusa. En: F. Barea (Ed.) *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda. 1963-1969* (7-18). Buenos Aires: Caja Negra.
- Galeano, E. (2004). *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goldchluk, G. (2018). Archivos de escritores: estrategias de visibilización. En *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (59–65). Buenos Aires: CeDInCi.
- Heredia Herrera, A. (mayo 2007). ¿Qué es un archivo? (conferencia magistral). En *Exposición y Conferencias Internacional de Archivos – Excol'07*, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/230826/antonia-heredia>
- Radio Estación Sur (11 de noviembre de 2018). Rocamble festeja los 50 años de la Cofradía de la Flor Solar [entrevista radial]. Recuperado de: <https://radioestacionsur.org/2018/11/30/ro-camble-a-horas-del-festejo-por-los-50-anos-de-la-cofradia-de-la-flor-solar/>

CAPÍTULO 8

El orden perverso

Archivo La Condesa, contramemorias de un acervo monstruoso⁹²

María Abril Cleve

El siguiente escrito nace de la necesidad de salir de los límites geográficos, físicos e institucionales. Del encuentro con una ciudad histórica con sus conflictos y contradicciones. De reflexionar sobre las múltiples periferias. De la indignación que provocó una nueva avanzada del neoliberalismo vulnerando cuerpos y derechos a partir del año 2015, pero también del calor de la resistencia, del estar presente; que hace que hoy nos paremos en un contexto que abraza y reivindica las luchas de lxs cuerpxs y géneros disidentes. Del deseo de escribir una de esas tantas historias que no han sido rescatadas por las historias oficiales.

De los movimientos, del encuentro con nuevas personas y nuevas miradas, doy con el archivo digital *La Condesa*. *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, que en principio fascina y apabulla, temo no estar preparada para analizarlo. Cada rincón, cada nuevo *click* disparaba una serie de preguntas complejas de resolver tanto en lo metodológico como en lo teórico: ¿Cómo organizar la materialidad de un archivo que no busca ser organizado? ¿Qué selección priorizar? ¿Esa caja cambió de lugar de ayer a hoy? ¿Cómo hablar del archivo, de Laura, de Salchichón Primavera tomando una cierta distancia cuando el propio acervo pide ser observado con una mirada afectiva? ¿Cómo dar cuenta de las múltiples complejidades que encarna sin simplificarlas ni romantizarlas?

El archivo digital, conformado por el colectivo Salchichón Primavera, cuenta con 27 cajas que cambian de orden todos los días, y contienen el registro de las pertenencias y de los relatos orales acerca de Laura Dominique Pilleri, *La Condesa* de Córdoba. Laura es una de tantos personajes complejos que transitaron las periferias de una ciudad conservadora como Córdoba. Estuvo 19 años detenida, era ladrona, trabajadora sexual, militante por los derechos de las disidencias dentro del sistema penitenciario, era escritora y estudiante de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) dentro del Programa Educación en las

⁹² Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016.

Cárceles (PUC), era católica y portadora de VIH. Luego de realizar su cambio de documento acorde a su género autopercibido es trasladada de la cárcel de hombres a una de mujeres. Al poco tiempo de ser excarcelada sufre un paro cardiorrespiratorio que termina con su vida en el baño de la casa de su hermana Claudia.

Les integrantes de Salchichón Primavera, Melina Alzogaray, Laura Zanotti, Elena Pollan González y Pío Longo, se reúnen desde diversas disciplinas (historia, fotografía, artes audiovisuales) y desde sus militancias feministas para recopilar las pertenencias de Laura y configurar el trazado de un acervo digital que, a través de su historia, revele la de muchos otros cuerpos vulnerados. Las pertenencias materiales de Laura fueron utilizadas para el armado de un colchón que fue parte de la instalación *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, inaugurada junto con el archivo el 10 de abril de 2017 en el Museo de Antropología de la UNC, como presentación pública de Laura, del proyecto y del fondo documental al cuál se accedía durante el recorrido a través de los distintos códigos QR colocados en la sala y en los objetos de Laura.

El proyecto

Salir de los marcos académicos, trascender sus formatos y su lenguaje, fueron los principales disparadores con los que comenzaron a pensar y a construir el archivo de La Condesa. Funcionó como *pilar guía*, según el colectivo, sobre todo luego de la muerte de Laura «el archivo era la materia prima». Lali Zanotti expresa que:

era más bien un contra-archivo también, (...) en realidad no hay un orden jerárquico, que cada quien puede entrar por donde pueda entrar, que cada quien puede ver donde puede ver, intentamos no bajar ningún tipo de línea, ni tampoco ser tan literales ni explicativos. Y que haya diferentes formas de archivos en el archivo, como todo lo que pueda ser archivable, de ahí la pregunta de si puede ser archivable el cuerpo (L. Zanotti, comunicación personal, enero de 2020).

Al relacionar los relatos acerca de Laura con la materialidad de sus pertenencias, el colectivo se enfrentaba a la problemática de definir un tipo de sistema para ordenar y para clasificar los objetos de Laura dentro del archivo⁹³. Optaron, según Lali, por el *sistema travesti* para establecer los lineamientos de un acervo *monstruoso*, capaz de mantenerse abierto y de mutar en cada nuevo acceso.

⁹³ El archivo digital La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo cambia el orden de sus cajas día tras día, exhibe el registro fotográfico de las pertenencias de Laura Pilleri, las entrevistas a sus familiares y amigos y las producciones del colectivo Salchichón Primavera surgidas de la intervención o edición digital de ese material. Los objetos de Laura fueron utilizados para la elaboración de un colchón que formó parte de la instalación realizada en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Un archivo que no siguiera una lógica lineal, sino que, según sus productores, exhiba las ediciones de video -donde se visualiza la sistematización de toda esa información y el material en bruto- y permita a los usuarios acceder e interrogarlo desde distintos ejes, ya sea a partir de la selección que proponen los artistas, o bien, utilizar las imágenes y videos completos de las entrevistas para trazar nuevos horizontes o acentuar otros gestos y miradas.

Características del Archivo

Una estampita, un botín de alta caña, una libreta, una camisa, una prisión que se atomiza en visitas a la casa de la hermana y las clases. Un rouge, un pinta uñas, un espejo. La habitación, el hábitat, el habitus, sus pertenencias son ahora la cartografía.
Salchichón Primavera, LA CONDESA. NADIE SABE LO QUE PUEDE UN CUERPO

Al ingresar por primera vez al archivo digital de *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, se presenta el apartado *Acerca de*, en donde se relata en letras blancas la historia de Laura; los devenires del proyecto y la posibilidad de que el duelo haga resurgir una comunidad política. En esta sección nos introducen sobre la materialidad del archivo, advierten que en él cada pieza sigue viva y nos conducen hacia el deseo de *La Condesa*. Hablan de la inestabilidad del cuerpo del archivo, del de Laura y su historia personal, y del de sus propios cuerpos. Nos invitan a leer afectivamente, a ejercitar la empatía y dejan latente la pregunta: «¿Cuál es la potencia que tenemos los cuerpos vulnerados de Córdoba?» (Salchichón Primavera, 2017, s/p).

El fondo de pantalla⁹⁴ de este archivo digital es constante: sobre un plano negro contrasta en color cian el río Suquía que atraviesa la ciudad de Córdoba y en magenta el trazado de la red cloacal, por encima se dibuja una cuadrícula en color gris. En la parte superior de la página hay un recuadro con el título en blanco que permanece constante en toda la visualización del acervo, al hacer *click* en él accedemos al archivo. Consta de 27 cajas [Fig. 1], que simulan ser de metal, la mayoría son de tonos verdes y grises, una tiene un recuadro rojo, otra está pintada de azul, y hay una en color magenta. Se las ve golpeadas, rayadas, algunas un tanto oxidadas, como si permitieran ver el paso del tiempo. Todos los nomencladores son números, pero no siguen un patrón de orden. Están organizadas en filas de 3 cajas que día tras día cambian su orden, la única que se mantiene fija en el margen superior izquierdo, es la número 360.

⁹⁴ En la caja 12, se observa un GIF con la edición en Illustrator del mapa de la red cloacal de la ciudad de Córdoba, tanto la utilizada para el archivo como la que fue trazada en la instalación en el Museo de Antropología. Recuperado de <https://la-condesa.com/12/>

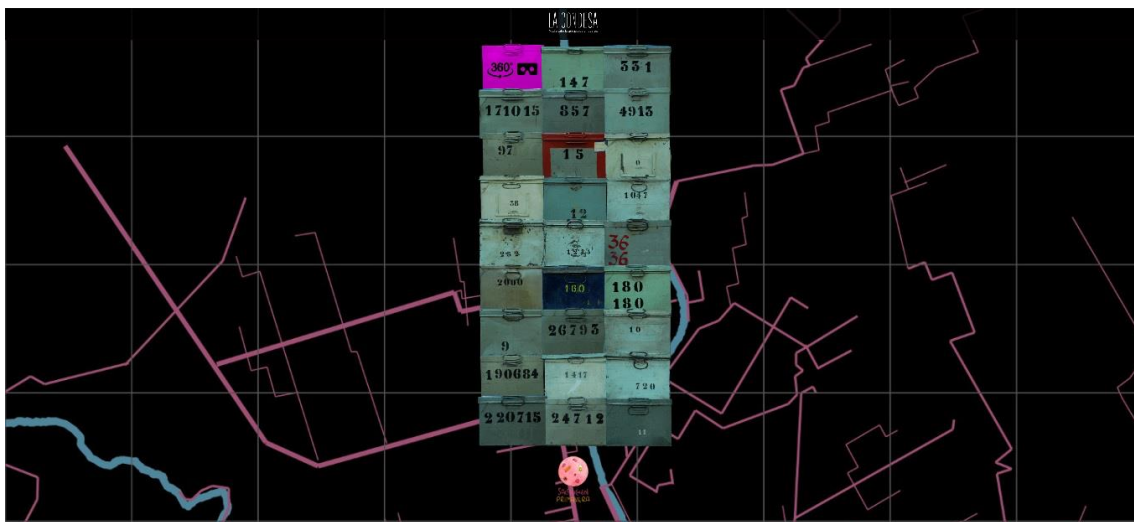


Fig. 1. Captura de pantalla. Visualización de las cajas y acceso al archivo La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo.

Arte de Archivo- Contra-archivo de La Condesa

Si el archivo es 'ley de lo que puede ser dicho' (Foucault, 1990: 219), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado.

Andrea Giunta, ARCHIVOS. POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

La idea de *contra-archivo* estuvo presente en el proceso de trabajo de Salchichón Primavera. La condición cambiante de las cajas desautoriza la linealidad del relato y amplía las formas de acceder al universo de La Condesa. El ímpetu por trazar otra historia que de cuenta de la marginalización y de la vulnerabilidad de ciertos sectores de la sociedad definió la arquitectura del archivo. Interesa introducir en este apartado algunas reflexiones de Andrea Giunta (2010) en torno a la noción de archivo y a su expansión en el arte latinoamericano contemporáneo.

La autora realiza un análisis sobre el nuevo lugar que ocupan los archivos en la actualidad tanto en el trabajo artístico, como en la investigación, en las exhibiciones, en los programas de los museos y en las políticas desde las cuales se constituyen los acervos documentales. En este sentido, entender el archivo La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo como una producción artística nos permite reflexionar acerca de los límites entre el arte de archivo y el archivo personal. Giunta analiza el carácter de *contra-monumento* que asumen los archivos en el trabajo de algunos artistas, en tanto que cuestionan la autoridad de la noción de archivo, desde su concepción histórica, física y ontológica.⁹⁵ Es decir, el uso de ciertos acervos o documentos por

⁹⁵ Giunta retoma el análisis de Jacques Derrida en su escrito *Mal de Archivo, una impresión freudiana* (1996), el autor indaga en torno a la noción de archivo y advierte el sentido etimológico de la palabra *arkhé* en cuanto a lo primitivo, lo originario, el comienzo y, a su vez, en el sentido nomológico del *arkhé* de mandato. En el desarrollo toma en cuenta la residencia, el *arkeion* griego: la casa donde residían los magistrados superiores, los arcontes, los ciudadanos con el poder de "hacer o representar la ley"; no sólo eran guardianes de los documentos oficiales, sino que poseían las

parte de los artistas, pone en cuestión la entidad misma del archivo, disputando su condición de autoridad testimonial de los sucesos históricos.

Se desprende la pregunta, ¿por qué interpretar el acervo digital La Condesa como un *contra-archivo visual*? En primer lugar, porque nace de cuestionar la potestad de los acervos oficiales en tanto testimonios de la historia, develando la falta de lugar (en algunos de esos relatos) de los sectores sociales oprimidos y le otorga voz a las disidencias. En segundo lugar, su soporte virtual acumula el registro digital de las pertenencias de una persona a lo largo de su vida y las vuelca en el ciberespacio creando composiciones de contenidos en donde se tejen otras relaciones y se resignifica su materia. Al mismo tiempo, los objetos reales y tangibles se conjugan en un colchón que descansa en una habitación que no es un archivo. Lo que es de acceso público es el archivo digital con el registro fotográfico de los bienes de Laura y las intervenciones de Salchichón Primavera. Aquí es donde se tensa el límite entre el arte de archivo y el archivo personal, no es solo el acervo que reúne sus bienes personales, es una obra de archivo que nace del encuentro con La Condesa y sus pertenencias, con los relatos de sus allegados y, principalmente, de las posibilidades que los integrantes del colectivo encontraron en ella para interpelar acerca de una serie de reclamos de sectores marginados por la sociedad de Córdoba.

En este sentido, interesa retomar los aportes de Hal Foster ([2004] 2016) en su búsqueda por rastrear el impulso de archivo en el arte contemporáneo. Analiza el arte de archivo en los tres casos que toma, abordando las huellas desconocidas o los proyectos incompletos que atraen a los artistas a pensar nuevos puntos de partida para ese material de archivo. El autor afirma:

(...) la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo (...) (p. 105).

De lo expuesto hasta aquí podemos pensar que el impulso de archivo en la obra de Salchichón Primavera nace del encuentro con aquellas fuentes desconocidas: Laura, sus escritos y su historia. Su muerte, la imposibilidad de producir el archivo con su relato vivo, hacen de las pertenencias de Laura el nuevo punto de partida. La condición cambiante del orden de las cajas (exceptuando la caja 360), propone diversas formas de acceso que rompen con la linealidad y la jerarquización de los contenidos, a la vez que amplían las posibilidades de lectura de los usuarios⁹⁶.

competencias hermenéuticas; tenían el poder de interpretar los archivos. El *contra-monumento* que recupera Giunta cuestiona la noción de archivo desde «(...) el cruce de lo topológico y lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad» (Derrida, 1996, p. 11).

⁹⁶ Esto permite reflexionar acerca del concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987). Foster retoma esta noción para analizar la manera en que surgen las obras de arte de archivo a partir de transformaciones, nexos y

En efecto, este arte de archivo, según Foster ([2004] 2016), elabora nuevos órdenes de asociación afectiva, su voluntad de relacionar más que de totalizar le brinda un sesgo de paranoia. Refiere esta condición al doble cuestionamiento que hacen estos archivos informales a los acervos oficiales dado que, por un lado, pueden leerse como órdenes perversos en búsqueda de perturbar el orden simbólico general; mientras que, por el otro, pueden implicar una puesta en crisis o un cambio radical de la ley social.

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de la utopía (p.123).

En este sentido, la práctica de contramemoria en el arte de archivo, contribuye a dar cuenta de una falla en la industria de la memoria, en el orden simbólico de una sociedad de control que sigue una razón de archivo administrando, archivando y vigilando las acciones de sus individuos. El arte de archivo imita, según Foster, la paradoja de un mundo contemporáneo que parece conectado y desconectado a la vez.

Las cajas 10 y 147 contienen 125 y 140 imágenes respectivamente; analizar cada una y sus posibles vínculos con las demás, sería una tarea demasiado ambiciosa y, quizás un poco irrelevante a los fines de este capítulo. Si bien las posibilidades de lectura son múltiples y aparentemente inagotables, el propio archivo presenta relaciones que no son lineales, pero de las cuáles se pueden distinguir intenciones, signos y una cierta unidad en el relato.

Entre el contenido de ambas hay elementos que se repiten, pero no parece una repetición azarosa e involuntaria, sino que son presentados en formas diferentes. Siguen esa lógica casi de archivo, en la disposición de esos objetos en las cajas y en su interacción dentro de esa matriz de ordenación. Si bien entre las pertenencias que se encuentran repetidas hay una hoja de afeitar usada y una campera de jean, nos centraremos especialmente en un peine azul [Fig. 2], el pomo de una crema de Detebencil [Fig. 3] y un estuche de sombras de ojos usadas [Fig. 4]. El registro en un caso (el de la caja 147) la muestra de manera individualizada, los objetos son exhibidos como piezas únicas del archivo, se presentan como aislados, pero, en esta suspensión, resultan más personales y representativos de Laura. Mientras que en el caso de la caja 10 apenas se identifican dentro del neceser de Laura [Fig. 5], es decir, el registro aquí nos involucra en el uso cotidiano de esos elementos en la vida de su portadora. En la caja 10 los materiales (en algunos casos apenas insinuados debido a que requieren de una mirada atenta para ser descubiertos) dan cuenta de un doble funcionamiento dentro del acervo, por un lado, como piezas catalogables, individualizables y por el otro, como rastros o huellas de la cotidianidad de Laura. En la apertura

desconexiones, pensando en los principios de conexión y heterogeneidad, mediante los cuales cualquier punto del rizoma se vincula con cualquier otro, sin necesidad de seguir un orden lineal.

de ese pequeño espacio en donde convergen, se percibe un gesto de la vida privada de Laura, un micro-relato dentro de un porta cosméticos, dentro de una caja en un archivo.

El análisis de estos objetos y su funcionalidad dentro del archivo, nos lleva a retomar la cita de Giunta (2010) que encabeza este apartado. En los modos en que Salchichón Primavera pone de manifiesto las prácticas asociadas al uso de los elementos podemos distinguir la construcción social de la diferencia sexual. En ambas cajas el registro de los bienes de Laura da cuenta de la performatividad de género a lo largo de su historia y el recurso visual de la repetición que analizamos, no hace más que evidenciarlo al colocar nuestras miradas en esa forma de representar lo irrepresentable. En este sentido, la manifestación de este contra-archivo visual que aparece en el montaje de esas fotografías diversas deja entrever las complejidades de *lo monstruoso* y sus posibilidades de representación.



Fig. 2. Fotografía 65; caja 147, Archivo La Condesa.



Fig. 3. Fotografía 79b; caja 147. Archivo La Condesa.



Fig. 4. Fotografía 115; caja 147. Archivo La Condesa.



Fig. 5. Fotografía 24, caja 10. Archivo La Condesa.

Lo archivable de un cuerpo

Nelly Richard (2018) afirma que los cuerpos son soportes escritos por múltiples aparatos de significación que construyen una narrativa de género, es decir, un conjunto de reglas y formas de actuación dentro de un sistema de clasificación. La autora introduce las nociones de paródico y subversivo para dar cuenta de los quiebres de sentido generados por las corporalidades anti-normativas y las estéticas travestis.⁹⁷ Lo paródico se vuelve subversivo en las producciones

⁹⁷ Richard recopila análisis y debates sobre el lugar que ocupan los feminismos, las sexualidades y géneros disidentes en los contextos locales, históricos y sociales de América Latina. Cuestiona la espectacularización de lo queer metropolitano en los archivos norteamericanos, principalmente, que llevan a lo queer a teatralizar lo trans «(...) como si no se

artísticas de las disidencias cuando sus fisuras críticas revelan los mecanismos de asimilación y espectacularización, que hacen que todo cuerpo sea catalogable y clasificable dentro de los archivos de lo queer metropolitano, sin ningún tipo de mediación. La autora expresa que «(...) las subversiones críticas de la identidad sexual consisten en producir divergencias de sentido que alteren los modos de representación establecidos» (Richard, 2018, p. 34).

Sobre esto, podemos retomar la pregunta de Salchichón Primavera ¿es posible archivar un cuerpo?, y reflexionar sobre el propio archivo como un cuerpo dinámico que reúne varias narrativas. Las cajas 10 y 147 comparten la particularidad de interponer entre el registro de los objetos de Laura sus propias fotografías a lo largo de su vida. Sus imágenes interrumpen el flujo de elementos que podríamos encontrar por fuera del archivo, en nuestras propias cotidianidades o, en nuestros propios acervos personales. Las fotografías de La Condesa, sus retratos y autorretratos, acentúan el sentido de aquella otra materialidad que hace presente su ausencia física.

La caja 10 engloba dos aspectos de Laura, por un lado, su vida íntima, la infancia, juventud y los vínculos, quizás, más cercanos. Y por el otro, el recorrido por las instituciones que transitó. Tomaremos una fotografía que es una de las tantas que -según su hermana Claudia- Laura le enviaba a su madre para que supiera que estaba bien (Pilleri y Zanotti, 2017: s/p). Laura se escapaba para buscarse a sí misma [Fig. 6]. En esta imagen la vemos muy joven en alguna playa de los ríos de Córdoba. No sabemos quién capturaba la foto, ni quiénes son esas personas que se ven en el fondo. Laura parece una figura superpuesta sobre un fondo de personajes y actividades disímiles, su gesto es serio y su mano derecha agarra la muñeca de su brazo izquierdo que sostiene una revista: *Susy, secretos del corazón*.⁹⁸ Dentro del correlato que propone la seguidilla de imágenes de la caja, esta fotografía es la última que aparece de su infancia y juventud. De ahí en adelante lo paródico de esa performatividad que se observa en las fotografías de Laura posando, deviene en lo subversivo del montaje que realiza Salchichón Primavera, intercalando sus fotografías vestidas de Ricardo, sus objetos, materializando *la monstruosidad* en el juego del ensamble.

tratase de un sector que sigue siendo oprimido y excluido, y necesitando del feminismo como arma de resistencia crítica» (Richard, 2018, p. 33).

⁹⁸ La revista *Susy, secretos del corazón* fue una revista de estética pop de la editorial mexicana Navarro, publicada a partir de 1960 y distribuida en Argentina por Acme. Se destinaba a mujeres jóvenes con una temática afín a las ideas del amor romántico heterosexual y cisnormativo, reforzando los estereotipos de género hegemónicos.



Fig. 6. Fotografía 23, caja 10. Archivo La Condesa.

La *monstruosidad* del archivo es construida, como veíamos en Foster ([2004] 2016), acorde al dinamismo de las identidades. Esta fotografía con Laura en su versión de «Ricardito», huyendo para encontrarse, explorándose, quizás recurriendo a una *Susy* como un recurso para alimentar la parodia de lo femenino alegórico, nos hace pensar en la necesidad de esa foto como un acto de subversión en el contexto en el que fue tomada. Laura podría haber aparecido sin ningún objeto, pero eligió posar con su revista y en ese gesto dejó abierta una ventana a una gran posibilidad de lecturas.

En las imágenes analizadas es posible dar cuenta de ese contra-archivo visual que menciona Giunta (2010), configurado en las sucesiones de imágenes y objetos disímiles, y en los saltos temporales que presenta el montaje de las cajas 10 y 147, que desordenan las jerarquías y establecen distintas formas de archivo, diversos modos de representar lo irrepresentable. Esta obra de archivo, que reelabora la vida de Laura a partir del ensamble de sus pertenencias, sus retratos y los registros orales de sus seres queridos busca generar nuevos órdenes de asociaciones afectivas desde un ejercicio de contramemoria en donde las fotografías de Laura manifiestan una falla en el orden simbólico de una sociedad de control que administra qué cuerpos pueden ser representados y archivados. Al tiempo que desmonta, en el juego entre lo paródico y lo subversivo, el aparato de normatividad sexual que establece narrativas binarias únicas y absolutas. Los objetos de estas cajas exponen las tensiones y negociaciones de los cuerpos en la performatividad de género. A su vez, en los gestos que analizamos (que son solo algunos) se establecen divergencias de sentido, nuevas posibilidades de lectura y comprensión de tantos cuerpos históricamente excluidos.

Referencias

- Derrida, J. (1996). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta
- Foster, H. ([2004] 2016). El Impulso de Archivo. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3 (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia [Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia]*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, 1 (1), 20-38. Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu
- Pilleri, C. y Zanotti, L. (2017) La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo (Nuevos fragmentos de lo que es). *Etcétera. Revista del área de Ciencias Sociales del CIFYH*, 1 (1), 1-15. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22680/22615>
- Richard, N. (2018). *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

CAPÍTULO 9

El cuerpo, archivo caprichoso

Sobre prácticas escénicas performáticas⁹⁹

María Eugenia Bifaretti

Al igual que el cuerpo, al igual que la subjetividad, el archivo es dispersión, expulsión, derrame, diferenciación; una espumación, una formación y una transformación de enunciados en acontecimientos, de cosas en palabras, y de elementos virtuales en reales

André Lepecki, EL CUERPO COMO ARCHIVO: EL DESEO DE RECREACIÓN Y LAS SUPERVIVENCIAS DE LA DANZA

La pregunta acerca de la relación entre el archivo y las prácticas escénicas-performáticas¹⁰⁰ puede implicarnos en un recorrido investigativo movedido. El hecho de que los estudios sobre performance y archivo sean terrenos relativamente nuevos dentro del campo de la investigación artística nos enfrenta con incógnitas y vacíos a la hora de encontrar definiciones precisas -como las mismas nociones de performance y archivo- pero es esta misma dificultad la que nos habilita a formular el tipo de interrogantes que arrojan múltiples respuestas y, al mismo tiempo, que nos permiten generar cruces disciplinares. Tal vez, lo interesante de esta problemática radica justamente allí: en su carácter fluctuante y en su capacidad para suscitar constantes derivas.

La interrogación que atraviesa las siguientes páginas es tratar de vislumbrar si existe la posibilidad de que este tipo de prácticas trasciendan su propio tiempo y, si así fuera, qué estrategias se utilizan para que aquellas obras -aparentemente efímeras- puedan ser historizadas y reactivadas posteriormente. Así, a través del relevamiento y el análisis de documentos, registros fotográficos y audiovisuales, escritos y testimonios orales, se podrá reflexionar sobre los usos del material de archivo vinculado a las producciones de carácter performático.

⁹⁹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. (B016) y en el desarrollo del proyecto de beca EVC-CIN (2020), *El cuerpo permanente. Estrategias de reactivación de las obras performáticas de Liliana Maresca*.

¹⁰⁰ Se comprende a las prácticas escénicas-performáticas como aquellas producciones artísticas que hacen uso del cuerpo vivo en acción, como materialidad y que por lo tanto son efímeras, englobando en este término expresiones de diferentes disciplinas: teatro, danza, performance, arte de acción. Si bien es preciso aclarar que éstas presentan características diferenciales según las convenciones de cada área disciplinar, este concepto resulta práctico a los fines que persigue este capítulo.

Lo performático y sus posibilidades de documentación

El capricho de las vestiduras (2016), fue una instalación performática coordinada por la Plataforma de Teatro Performático (PTP), espacio gestionado por Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice, realizada en el Taller de Teatro de la UNLP. Esta obra recupera la trayectoria actoral de la actriz platense Nora Oneto¹⁰¹ quien participó como performer. En esta instalación performática, la protagonista relata su trayectoria en el teatro a partir de la acción de vincularse físicamente con los vestuarios que utilizó en diferentes obras. Además de la atracción que puede generar esta particular obra en quien la haya visto, los motivos de incluirla en este capítulo responden, por un lado, al uso de material de archivo como elemento clave de la instalación, y por otro, a los rasgos performáticos que ésta presenta, su carácter multidisciplinar, el trabajo con la corporalidad y las dimensiones temporo espaciales que involucra.

Desde el interés por reflexionar sobre las posibles formas de historizar las prácticas escénicas-performáticas, tanto en el ámbito institucional como en los circuitos independientes surge un primer interrogante: ¿Cuál es la *potencia del archivo* en este impulso por preservar o traer al presente las acciones pasadas? ¿qué estrategias se pueden desplegar para contar su(s) historia(s)? Atendiendo a la tensión que acontece entre la supuesta trascendencia del material de archivo en contraposición a la efimeridad del acto performático, se puede entrever que el uso de material de archivo resulta sustantivo para la recuperación de aquellas obras que involucraron al cuerpo en acción y al espacio-tiempo como materialidades. Al funcionar como elementos testimoniales (Schneider, 2001), los documentos permiten que se pueda hablar de este tipo de prácticas, al mismo tiempo que generan conocimiento acerca de ellas y producen nuevos discursos y sentidos. Además de atender a las diversas estrategias en los usos de material de archivo, nos preguntamos sobre las particularidades y posibilidades de ese archivo activo, que se acerca más a un inventario de poéticas que a uno de objetos y documentos: ¿Cómo activar experiencias sensibles en el presente a partir de acontecimientos pasados sin dañar su densidad poético-política? (Rolnik, 2010).

En el campo de estudios sobre performance, la desaparición como característica particular de este tipo de prácticas genera hondos debates en torno a sus posibilidades de archivación y el lugar que ocupa el registro en sus múltiples formas (escrito, visual y audiovisual), el relato oral y la memoria del cuerpo como potenciales documentos. Peggy Phelan (1996), por un lado, sostiene que el valor de la performance reside precisamente en su desaparición y en su condición de efimeridad, lo que la imposibilita a ser guardada, grabada o documentada ya que, en tanto esto sucede, deja de ser performance para pasar a ser otra cosa. Por otro lado, Rebecca Schneider (2001) arroja la necesidad de replantearnos las lógicas tradicionales de archivo en relación a la performance para poder considerar sus posibilidades de documentación. Si bien es contundente la potencia del rastro material, del registro físico, es inevitable pensar que, al ubicarse radicalmente en un tiempo y espacio

¹⁰¹ Nora Oneto es Licenciada en Sociología y Profesora de Expresión corporal. Desarrolló su formación actoral en la Universidad de Aix-en Provence (Francia) y en talleres de actuación (Argentina). Se desempeñó como actriz desde 1982 en diversas producciones del teatro independiente de La Plata y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

preciso, la performance no reside en aquellos rastros sino que literalmente desaparece. De este modo, se comprende que, una vez acontecido el acto performático, sus restos no tienen la capacidad de capturar su materialidad específica pero sí pueden funcionar como documentos, como testimonios de lo sucedido. Siguiendo a Erika Fischer-Lichte (2011), en las prácticas escénicas-performáticas, «la documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas (...) la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único» (p.156).

Entonces, haciendo foco en las posibles maneras de acceder a la historia que este tipo de prácticas nos ofrece, resulta interesante la insistencia de Schneider (2001) en discutir la idea de desaparición como aquello que hace que la obra performática se desvanezca en el tiempo sin poder ser recuperada de ningún modo. La autora hace énfasis en que los documentos en su noción tradicional -restos estrictamente materiales y cuantificables- no componen la única manera de preservar lo vivido, y afirma que «desde la historia del arte, la definición de la performance como desaparición genera la problemática de entenderla en el contexto museístico, donde parece desafiar el estatus del objeto y parece negar al archivo su privilegiado original 'guardable'» (p. 225). Comprender la importancia de los documentos como potenciales elementos a la hora de recuperar e historizar este tipo de prácticas implica preguntarnos acerca de las múltiples formas que estos pueden tomar, desafiando los modos ya conocidos de documentar. Esto posibilita entender la obra performática como algo que no solo desaparece sino que es:

(...) tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer, debemos admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne. Aquí, el cuerpo (...) deviene una suerte de archivo y huésped de una memoria colectiva (Schneider, 2001, p.232).

Poner en relación las prácticas escénicas-performáticas con su archivo nos convoca entonces a repensar los modos de archivar. Desde el campo de la danza, André Lepecki (2014) propone el concepto de *cuerpo como archivo* en torno a las recreaciones de obras pasadas, motivadas no por la pulsión de producir documentación o fijarlas sino para identificar en esas producciones campos creativos aún no explorados, generando nuevos sentidos en el presente. Al hablar de *deseo de archivo*, el autor propone un marco afectivo, político y estético alternativo para abordar esta práctica de recuperación y hace foco en el cuerpo como lugar de archivo privilegiado. De este modo, entendiendo la corporalidad como algo móvil y en constante cambio, comprende que «el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática» (Lepecki, 2014, p. 65) y al mismo tiempo, la premisa de que un archivo no almacena sino que actúa, revela que cualquier recreación o recuperación del acontecimiento pasado necesariamente implica una reescritura, una nueva producción de sentido.

Esto último se vincula a la idea de archivo como productor, desarrollada por Irina Garbatzky (2014). La autora propone entender el archivo como un lugar de uso, «no solo por la posibilidad de reutilización estética de sus materiales sino como producción de conocimiento (...), como dispositivo de democratización del saber y de las formaciones artísticas, como lugar de confección (política) de objetos de estudio» (Garbatzky, 2014, p.318).

De acuerdo con el impulso de repensar el lugar del documento que plantea Schneider (2001), Garbatzky (2014) sostiene que la recuperación de documentaciones en los últimos años, donde las prácticas de archivo cobraron fuerza, abre la pregunta sobre qué se torna archivable y qué no, cuál es el límite en la incorporación del fragmento, del resto o de la huella en muestras o investigaciones y qué efectos producen estos usos sobre la idea de una totalidad de la historia. De este modo, el trabajo con acciones artísticas pasadas y su recuperación a través de diversas estrategias en el uso del material de archivo permite que se produzcan nuevos relatos que intervengan en el presente y en las historias oficiales.

En este sentido, los aportes de Suely Rolnik (2010) resultan pertinentes para pensar de qué maneras recuperar estas prácticas artísticas sin dejar de atender a la dimensión poética-política que hubieran tenido en su momento de creación. La autora insiste en la importancia de proponer dispositivos capaces de «crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica» (p. 116).

Recuperar los restos

Nora se sienta en una mesa repleta de papeles. Anota palabras en una hoja. En el espacio hay otras dos mesas con pilas de vestuarios y sobre una de éstas una escultura suspendida. Nora se acerca a una prenda, la levanta y conjura: «Siempre ponerse el vestuario para un actor es un ritual, que le permite poner el cuerpo al personaje y acercarse a la obra». Luego toma otro vestido y narra algo sobre lo que aconteció alrededor de ese objeto: anécdotas, acciones, sensaciones.

En *El capricho de las vestiduras* el espacio se organizó de tal manera que la actriz-performer pudiera realizar un recorrido aleatorio alrededor de tres mesas sobre las que se apilaba una selección de vestuarios que ella misma había usado interpretando diferentes personajes (en siete obras teatrales realizadas entre 1984 y 2014), diseñados por las vestuaristas Analía Seghezza y Cristina Pineda. A partir de poner en movimiento el material de archivo, se hizo uso de los recuerdos de la actriz almacenados en su memoria.

La instalación también contó con producciones creadas específicamente para el evento desde diferentes áreas disciplinares, como proyecciones en los vestuarios y sobre el cuerpo de la actriz-performer. A su vez, un dispositivo sonoro captaba a través de sensores los sonidos de los trazos que ella escribía. Les artistas trabajaron en estos dispositivos desde las memorias que Nora Oneto fue recuperando en los encuentros previos con Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice, aquellos *no-ensayos* donde la actriz llevaba una valija con sus vestuarios doblados, la abría, desparramaba los vestidos e iba relatando lo que recordaba a partir de cada uno.

En relación con estas consideraciones, observamos que la voluntad de conservación de estos documentos personales por parte de Oneto se vincula a la noción de archivo personal, ya que estos objetos documentales no se encuentran aislados sino agrupados con un criterio común, adquiriendo valor en tanto conjunto documental (Fernández Granados, 2017). Sin embargo, el

hecho de que los vestuarios hayan sido diseñados por otras artistas deja ver que este archivo personal no es meramente individual sino que, respondiendo a los modos propios del hacer de lo escénico, en estos objetos documentales converge la labor de cada artista perteneciente al elenco (vestuaristas, actriz, directores) que trabajan colectivamente para la realización de una obra teatral. De este modo, podemos advertir que en el archivo de Oneto conviven lo particular y lo colectivo al mismo tiempo [Fig. 1 y 2].



Fig. 1. Nora Oneto con la falda que utilizó en *Fuenteovejuna* (1984) y que forma parte de su archivo personal. Captura de pantalla del video de la entrevista realizada por Carolina Donanttuoni y Gustavo Radice a la actriz. <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com>



Fig. 2. Bocetos pertenecientes al archivo personal de Analía Zagheze producidos para el vestuario de *Fuenteovejuna* (1984). Captura de pantalla del video de la entrevista realizada por Carolina Donanttuoni y Gustavo Radice a Analía Zagheze. <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com>

El uso de la espacialidad y lo temporal como materialidades es otra característica performática de la producción. Por un lado, la búsqueda por trabajar con el espacio específico y sus particularidades: en aquel entonces, en la biblioteca del Taller de Teatro -ubicada en la sala de entrada al taller, donde se emplazó la instalación- se estaban catalogando y reorganizando los libros y documentos, por lo tanto se encontraban en una mesa apilados y rodeados de cajas. Este suceso no pasó inadvertido para les coordinadores, quienes decidieron usar esa *eventualidad* como elemento en su dimensión poética -el diálogo entre el uso de material de archivo que la obra ponía en acto y la presencia física de esos documentos de la biblioteca- y su dimensión política -el uso del espacio real, concreto, despojado de lo ficcional- en consonancia a las nociones de lo performático a las que la PTP adhiere (G. Radice, comunicación personal, 7 de abril de 2021).

De este modo, la actriz-performer incluyó en su recorrido un momento para interactuar con la biblioteca, observar las cajas y los documentos y revisar los armarios, en vínculo con la acción de *revolver* los recuerdos de aquellas obras pasadas en los intersticios de su memoria. Por otro lado, el hecho de que se haya propuesto una duración extendida en el tiempo -el evento duró cuatro horas- también es una cualidad performática ya que escapa a las temporalidades tradicionalmente empleadas en lo teatral y se acerca a procedimientos provenientes de otras disciplinas, como las artes visuales. La propuesta apuntaba a que el público ingrese, recorra la instalación, se detenga a escuchar los relatos, salga y pueda volver a entrar cuantas veces lo desee. Asimismo, este gesto de desbaratar la linealidad temporal y narrativa enfatiza la idea de lo aleatorio y caprichoso como poética propia de la memoria presente en la producción.

La puesta en acto del material de archivo y las demás producciones creadas para la instalación junto al uso del espacio-tiempo conforman un dispositivo que, al ubicarse entre pasado y presente, tensiona estas temporalidades y genera lecturas actuales a partir de visitar aquel pasado -y el archivo-. De este modo, podemos advertir que en la instalación se da el funcionamiento de un *archivo productor*, ya que genera nuevos sentidos a partir de afirmar la importancia de recuperar ciertas acciones artísticas y la materialidad de sus restos (Garbatzky, 2014). Entonces, desde un acontecimiento pasado -las obras de teatro- y desde lo conservado, se produce otro nuevo -la instalación performática-, y de este modo, el archivo «convocaría menos a constatar un acontecimiento que a producir otro en el curso de la historia» (Garbatzky, 2014, p.312).

Si entendemos *El capricho de las vestiduras* como un recorrido retrospectivo sobre la trayectoria actoral de Nora Oneto, podemos afirmar que allí no solo se cuenta la historia de esas obras sino que también se construye una reflexión sobre qué significa la tarea de archivar (Garbatzky, 2014). De este modo, la instalación deja entrever qué es lo que se puede tornar documentable cuando se trata de la recuperación o de la historización de producciones efímeras como las obras teatrales junto a los personajes que la actriz corporizó, que reaparecen como ecos surgidos del relato oral y restos impregnados en el género de cada vestido. En este sentido, respecto a la problemática de documentar este tipo de prácticas escénicas-performáticas dada su condición de desaparición, resulta necesaria la valoración

del relato oral como testimonio documental junto a los registros materiales. En este caso los vestuarios funcionan como elementos que permiten que podamos acceder a esas realizaciones escénicas una vez concluidas (Fischer-Lichte, 2011), posibilitan su trascendencia en el tiempo -aunque sea mediada- y la construcción de una historia a partir de los restos, aunque el teatro *parezca* resistirse a éstos. Como afirma Schneider (2001), «en el teatro, el asunto de los restos como documento material se complica: por fuerza está integrado al cuerpo en vivo. El teatro en la medida que es performativo, parece resistirse a los restos» (p. 224).

Un archivo atravesado por el cuerpo

Imaginar el cuerpo como dispositivo de almacenamiento implica atender a ciertas particularidades: por un lado, la dimensión personal y afectiva que ordena los documentos allí almacenados, y por otro, la cualidad mutable y finita, que lo constituyen como un dispositivo efímero, en constante transformación.

Así, enfocarnos en las cualidades errantes de la corporalidad, «su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones» (Lepecki, 2014, p. 65), nos permite alejarnos de las ideas de archivo como depósito documental estanco y acercarnos a una concepción de archivo más sensible, ligada a la carga afectiva y por qué no, a los materiales que el cuerpo vivo porta.

Podemos considerar que en la obra analizada se presenta un archivo atravesado por lo corporal, ya que sus documentos -vestuarios y relatos- se relacionan íntimamente con el cuerpo de la actriz. Así, los recuerdos relatados devienen documentos personales de aquellas obras de teatro y el ejercicio de la memoria se revela aquí como una acción guiada por el capricho, que encauza las volátiles remembranzas conducidas por un deseo actual. Los vestuarios también funcionan del mismo modo: como documentos personales en tanto son objetos cargados de la corporalidad de la actriz, pero al mismo tiempo colectivos, porque en su producción participaron otros artistas integrantes de los elencos de cada obra. Esto nos sitúa entonces en un archivo particular, ya que se presenta como personal respecto a su guarda en manos de la actriz, colectivo por las condiciones de producción que atraviesan a algunos de sus documentos, dinámico en tanto es activado y productor porque genera nuevos sentidos en el presente. Al funcionar como archivo productor, éste no sólo reinventa y recupera, señalando la diferencia entre presente y pasado sino que inventa, crea algo nuevo (Lepecki, 2014). Si bien este autor se enfoca en producciones que buscan la *recreación* de obras pasadas, podemos afirmar que en la instalación performática, desde otra búsqueda vinculada a la puesta en valor de la trayectoria de la actriz y a una construcción de la historia del teatro platense, sucede algo similar: se da la *recuperación* -a través de la memoria- como un modo afectivo, personal y material de historicidad.

A su vez, advertimos que es posible considerar la instalación performática como arte de archivo, ya que, al activar el archivo personal de Oneto lo vuelve productivo y al mismo tiempo pone de relieve «la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados» (Foster, 2016, p.105). El hecho de que la producción trate información histórica que ha sido perdida o que hasta ese momento había permanecido en la esfera privada, que la vuelva presente y pública a través de los vestuarios y relatos de la actriz, también la ubican dentro de esta tendencia artística contemporánea impulsada por el uso de archivos singulares de la que habla Foster. Asimismo, la instalación pone en tensión la supuesta imposibilidad de archivar las prácticas escénicas performáticas al recuperar y reactivar estos restos materiales atravesados por lo corporal.

De este modo, las estrategias desplegadas en *El capricho de las vestiduras* respecto a los usos de material de archivo desde lo material y el relato, junto a las posibilidades de generar redes de sociabilidad y entre artistas que esta apertura del archivo personal puede potenciar, revelan que es factible recuperar aquellas obras efímeras y al mismo tiempo producir nuevos sentidos, generando aportes para la construcción de una historia de las artes escénicas platenses activa, abierta y vinculada al presente.

Referencias

- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (3), 102-126. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: el lugar del uso en *El deseo nace del derrumbe*, de Roberto Jacoby. *Anos 90. Revista do Programa de Pós Graduação em História*, 21 (40), 311-331. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.40601>
- Lepecki, A. (2014). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), 116-119. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Glosario

*Natalia Giglietti, Elena Sedán, Yamil Leonardi
y Mariana Veneziano*

ACCESO

Capacidad de consultar y utilizar el material de un fondo o de una colección sujeto a normas y condiciones.

ALCANCE Y CONTENIDO

Es uno de los primeros elementos que se deben completar dentro del área de contenido y estructura según las normas de la descripción archivística. Tiene como objetivo proveer información a los usuarios sobre el conjunto documental. El contenido se refiere al asunto sobre el que tratan los documentos. El alcance apunta a las potencialidades de la documentación, es decir, tiene por finalidad dar cuenta de las prácticas, los temas y las derivaciones que puede llegar a tener la colección o el fondo. Aquí, es posible advertir no solo lo que se presenta sino aquello que falta.

ALMACENAMIENTO NO VOLÁTIL

Dispositivo de memoria secundaria de una computadora que no depende de suministro directo y continuo de energía eléctrica para mantener su contenido (CD, DVD, Disco duro, etcétera). También, se lo conoce como almacenamiento permanente o almacenamiento secundario.

ALMACENAMIENTO VOLÁTIL

Memoria de la computadora que requiere de suministro continuo de corriente para mantener su contenido; por ejemplo, la RAM. También, se lo denomina almacenamiento primario.

ANALÓGICO

Cualidad de un dispositivo, instrumento de medida, mensaje, documento o de su soporte en el cual la información involucrada se representa mediante variables continuas, semejantes o análogas a las magnitudes correspondientes. Se contrapone con digital, en donde el ente involucrado representa la información con dígitos. El ente analógico puede ser electrónico o no; en caso de serlo usa una representación de la información que no se basa en dígitos.

ANARCHIVO

Es un término que se refiere a aquellos conjuntos de documentos que presentan modos de selección y de organización que escapan de las normas y de las clasificaciones tradicionales de la archivística. Además, en ocasiones, su valor histórico, literario, artístico o archivístico no es evidente y requiere, por lo tanto, de la activación de acciones materiales como promover usos historiográficos y reflexiones teóricas. En este sentido, los archivos personales o los archivos de arte debido a las problemáticas que suscitan y a la variedad de materiales que pueden incluir de acuerdo a cada autor o productor, se convierten en un dispositivo escurridizo, complejo de asir en las fronteras de una definición.

APLICACIÓN

Pieza de programación de cómputo que permite a un usuario capturar, procesar o visualizar datos, realizar cálculos y otras acciones tendientes a obtener un resultado específico preestablecido.

ARCHIVÍSTICA

Disciplina que estudia la metodología y la práctica de la valoración, adquisición, autenticación, preservación y acceso a los materiales documentales archivados. Puede denominarse también archivología o archivonomía.

ARCHIVO

Término que admite múltiples acepciones. Puede referir a la institución o entidad responsable de la preservación y del acceso a documentos de archivos seleccionados para su custodia permanente (1). Al sitio específico donde se encuentran los documentos de archivo (2). Al conjunto documental concreto (fondo, colección, serie) proveniente de una persona o de una entidad que ha sido producido por ellas en el desarrollo de sus actividades y que son preservados (3).

ARCHIVO ANÓMICO

El archivo anómico interpela principios que parecen naturalizados en archivística, como el principio de procedencia y las diferentes categorías que clasifican los documentos. La anomia, lo *sin ley*, puede ofrecer una manera de replantear la conformación de un archivo y desafiar las normas institucionales de gestión y de conservación de lo resguardado. Si bien lo anómico hace referencia al azar, las prácticas que se vinculan con este término permiten comprender a ciertos archivos en función de diferentes formas de organización que pueden dar lugar a otras lecturas y relatos y abrir la invención de nuevas organicidades archivísticas.

ARCHIVO DE ARTE

Comprende la reunión de fondos y/o colecciones formadas por el conjunto de documentos que se vinculan a las prácticas artísticas. Pueden ser generados y/o recibidos por investigadores en arte, artistas, críticos, curadores, instituciones museísticas, galerías, etcétera. Generalmente, por la variedad documental que presentan, estos fondos no suelen responder a la teoría tradicional

archivística y requieren tratamientos diferentes para su organización y gestión al combinar, según los casos, métodos archivísticos, bibliotecológicos y museológicos. La existencia de escasa bibliografía que establezca criterios y métodos usados para la organización, normalización y acceso desafía a investigadores en arte y a especialistas a acercar definiciones y experiencias concretas que atiendan a la materialidad propia de sus objetos.

ARCHIVO DE COMPUTADORA

Objeto de información con un nombre dentro de una computadora, el cual almacena de forma autocontenida datos, información, instrucciones u otros elementos que serán usados por un sistema operativo o por un programa de cómputo. En la archivística para distinguirlo de un documento físico con frecuencia se lo denomina archivo de computadora.

ARCHIVO DIGITAL

Un archivo que existe en formatos y soportes digitales. Ante los archivos digitales se deben tener en cuenta dos nuevas complejidades: la performatividad relativa al software y la variabilidad del hardware. Por un lado, la visualización del archivo digital y de sus documentos a través de diferentes acciones difiere del acceso a los archivos de otras materialidades. Por otro lado, esta misma visualización varía, por lo general, en relación con el dispositivo que se utiliza para acceder al archivo.

ARCHIVO PERSONAL

Conjunto de documentos producidos o recibidos y llevados por una persona física a lo largo de su vida, en el transcurso de sus actividades y funciones sociales. Estos documentos, en cualquier forma o soporte, representan la vida de su titular, sus redes de relaciones personales, de negocios o profesionales. Su definición no suele ser estable dadas las singularidades de estos acervos en la complejidad de materialidades y elementos que los integran. Sus particularidades tensionan, en muchos casos, la lógica de la archivística al presentar relaciones, frecuentemente indeterminadas, entre lo personal y lo colectivo, y entre fondo y colección.

ARTE DE ARCHIVO

En las prácticas artísticas contemporáneas el arte de archivo se introduce como un rasgo recurrente tanto en obras que construyen archivos como las que son resultado de investigaciones en archivos existentes. Si bien con la información digital suele considerarse que el arte de archivo tiene como medio ideal el archivo de Internet, la mayoría de las producciones reunidas bajo este término se presentan extremadamente tangibles y desde su materialidad apelan a la interpretación más que a un procesamiento mecánico de datos.

ATOM

(Access to Memory). Software de código abierto para la descripción archivística. Este sistema está basado en la carga y visualización de descripciones multinivel y permite aplicar las normas

elaboradas por el Consejo Internacional de Archivos (ICA). La descripción se realiza bajo la Norma ISAD (G) (Norma Internacional General de Descripción Archivística) que permite la confección de fichas que identifican y explican el contexto y contenido de los documentos de archivos con el fin de hacerlos accesibles y de este modo elaborar los catálogos. AtoM posibilita a su vez, la implementación de la Norma ISDIAH (Norma Internacional para la descripción de instituciones que custodian fondos de archivos) que tiene la finalidad de proporcionar información sobre la institución y facilitar el acceso a los fondos documentales.

AUTOR

Responsable del contenido artístico o intelectual del documento. Puede ser una persona física o una entidad. Según las normas internacionales de descripción archivística no debe confundirse con el término productor.

BASE DE DATOS

Colección de unidades de datos afines, interrelacionados y estructurados de forma tal que permiten el rápido acceso, la manipulación y la extracción de ciertos subconjuntos de esos datos por parte de programas creados para tal efecto o de lenguajes de comandos de búsqueda rápida.

CATÁLOGO

Instrumento de descripción de unidades documentales simples o compuestas.

CLASIFICACIÓN

Operación intelectual que consiste en el establecimiento de las categorías y grupos que expresan la estructura jerárquica del fondo. Constituye la información esencial del contexto en el que los documentos han sido producidos y de las relaciones existentes entre las diferentes piezas documentales. La elaboración del cuadro de clasificación es el principal instrumento para organizar y clasificar la documentación resguardada.

COLECCIÓN

Según las reglas internacionales de la archivística la colección es un conjunto *artificial* de documentos que se acumulan sobre alguna característica compartida, pero sin tener en cuenta su procedencia. No debe confundirse con fondo, pues la colección no se organiza según una estructura orgánica, sino que se define por criterios *subjetivos* y *arbitrarios*.

En muchos archivos personales y, sobre todo, en los archivos de artistas, se tensiona el carácter seriado de la documentación y la unicidad de los documentos. Además, suelen clasificarse por temáticas. Es por eso que, frecuentemente, se ha preferido definirlos como colecciones.

COMPUTACIÓN EN LA NUBE

Gestión y suministro de aplicaciones, información y datos como un servicio. Estos servicios se proporcionan a través de la *nube* (una red de telecomunicaciones pública, generalmente

Internet). Así, la computación en la nube (*Cloud Computing*) proporciona de forma eficiente el acceso a servicios informáticos, independientemente de los sistemas físicos que utilizan o de su ubicación real, siempre y cuando se disponga de acceso a Internet. Por ejemplo: Google Drive, Dropbox, o Flickr.

CONSERVACIÓN

Implica las acciones a desarrollar para minimizar los riesgos de deterioro de los documentos y así asegurar su integridad, originalidad y permanencia. Las actividades de conservación preventiva son indirectas, ya que no interfieren con los materiales ni en las estructuras de los bienes. Estas tareas regidas por normas internacionales y efectuadas por personal especializado en conservación incluyen: el control y registro de las condiciones ambientales, de temperatura, de humedad, de incidencia lumínica y de plagas; limpieza y estabilización de los documentos, elaboración de protocolos y guías para la correcta manipulación de la documentación, utilización de mobiliario, material y unidades adecuadas para guarda y conservación.

CONTEXTO ARCHIVÍSTICO

Incluye todos los factores que exponen cómo los documentos son generados, estructurados, administrados e interpretados. Comprende el contexto de procedencia, de administración, y de uso y es un componente central de la descripción para ampliar el conocimiento disponible sobre las circunstancias, los espacios, los tiempos y las motivaciones que hicieron factible todas y cada una de las fases constitutivas del acto documental.

CONTEXTO DE ADMINISTRACIÓN

Relativo al proceso de acumulación y organización de los documentos por el o los titulares del archivo.

CONTEXTO DE PROCEDENCIA

Atañe exclusivamente al productor del archivo y se refiere al contexto de origen y producción del acervo.

CONTEXTO DE USO

Se relaciona directamente al usuario y a los usos de los documentos de archivo.

CONTRA- ARCHIVO

Vinculado a la noción de anarchivo, alude a la reunión de ciertos conjuntos documentales que siguen criterios de selección y clasificación contrarios a las normas establecidas por los archivos oficiales. Al ofrecer diferentes modos de organización, resultado de la conservación de documentos considerados como *sin valor* o *peligrosos* constituyen una contra-historia de la historia oficial. A su vez, la heterogeneidad que caracteriza a estos fondos puede contrarrestar la homogeneización que las prácticas archivísticas tradicionales implican.

CUADRO DE CLASIFICACIÓN

En el tratamiento archivístico de la documentación, la clasificación y el ordenamiento se realizan con la confección de un *cuadro de clasificación* que permite dar cuenta de la estructura general del Archivo. Es una herramienta indispensable para poder tener una visión integral de los documentos y para concebirlos en su contexto general de producción. Este instrumento permite organizar y agrupar la documentación por fondos, secciones y series, generando una rápida identificación y recuperación de la información.

DERECHO DE AUTOR

Derecho de propiedad intelectual derivado de la autoría de una obra literaria, musical, artística, fotográfica o filmica, por medio del cual el titular del derecho tiene la exclusividad de reproducir, adaptar, distribuir, realizar y exhibir la obra. Se conoce como *copyright*.

DERECHO DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Derechos de individuos y organizaciones para el uso, explotación y diseminación de ideas e información; se dividen en derechos de autor (derechos morales y patrimoniales) y en derechos de propiedad industrial (marcas y patentes).

DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA

Como tarea primordial de la gestión documental, la descripción tiene como objetivo hacer accesible la información resguardada y se considera como el tratamiento principal de la documentación sobre el que se conformará la representación del archivo. Considerada como un proceso intelectual y de investigación, se vale de instrumentos de descripción (inventarios, guías, índices y catálogos) que actúan de mediadores entre los usuarios y el archivo y permiten identificar, gestionar y localizar la documentación, así como explicar su contenido.

DESCRIPTOR

Un descriptor, según la disciplina archivística tradicional, se utiliza para describir el contenido intelectual de un determinado archivo. A su vez, este término se emplea con el objetivo de brindar facilidades en el acceso y en la búsqueda sistemática de información sobre el acervo que es investigado.

DIGITAL

Es un sistema o dispositivo que crea, presenta, transporta o almacena información mediante la combinación de *bits* (dígitos del sistema de numeración binario). El bit es la unidad mínima de información empleada en cualquier dispositivo o sistema digital.

DIGITAL DE ORIGEN

Generado inicialmente en forma digital. Que no existió previamente en forma analógica. Se lo conoce también como nativo o nacido digital.

DOCUMENTO

Se considera documento a todo registro de la actividad de una persona o una entidad. Se compone de tres partes: soporte, medio de fijación (o formato) e información.

DOCUMENTO COMO OBRA

Uno de los usos de los archivos que suscita interesantes debates y tensiones es la tendencia a exhibir documentos como obras de arte. En ocasiones, esto se realiza a partir de reconstruir determinadas prácticas artísticas efímeras con la intención de devolverles, por la documentación y por los registros conservados, el carácter único y disruptivo que significaron en su momento. Otras utilizaciones más críticas en la exhibición de documentos, proponen reconstrucciones que reactiven la experiencia de la memoria, insistiendo en el carácter de documento para producir nuevos conocimientos sobre la obra de arte.

DOCUMENTO DE ARCHIVO

Registro de la actividad de una persona o una entidad que ha sido producida, recibida y conservada por una persona o una entidad.

DOCUMENTO HTML

Un documento que cumple el estándar HTML con el propósito de ser publicado en la web, siendo accesible y desplegable por navegadores (*browsers*) como Firefox, Explorer, Safari, Chrome, Opera, entre otros.

ESTABILIZACIÓN

Vinculada a la conservación preventiva, la estabilización es el tratamiento que se realiza sobre el material documental previo a su almacenamiento para evitar el futuro deterioro de las piezas y posibles contaminaciones. Generalmente, la estabilización implica intervenciones no invasivas e indirectas sobre los documentos como puede ser, por ejemplo, la extracción de ganchos o piezas metálicas de los documentos de papel, el retiro de restos de pegamento y la estabilización de las tintas, entre otras.

EXPURGO

Refiere a la eliminación o destrucción de documentos de un archivo y suele vincularse a la necesidad de adecuar el volumen documental a los recursos disponibles. Se relaciona directamente con el procedimiento de valoración en el tratamiento archivístico de la documentación.

FECHAS EXTREMAS

Constituye uno de los elementos de la descripción archivística e indica las fechas de producción de los documentos. La denominación extrema responde a que debe consignarse la fecha más antigua y la más reciente dentro de un expediente, serie, o fondo documental. También, pueden señalarse las fechas predominantes y las lagunas significativas.

FONDO

Según las reglas internacionales de la archivística, el fondo es un conjunto de documentos producidos orgánicamente por una persona o una entidad en el ejercicio de sus funciones. Debe tener un carácter seriado.

FORMATO

En la archivística se refiere al medio de fijación de la información, por ejemplo, visual, audiovisual, sonoro o textual. En las artes visuales, remite a las características de los límites de las obras, por ejemplo, formato geométrico (circular, rectangular), orgánico.

FUENTE

Refiere a un documento de archivo que es explorado y trabajado por un investigador.

GESTIÓN DOCUMENTAL

Administración responsable del control sistemático y eficiente de la producción, recepción, mantenimiento, uso y disposición de documentos de archivo; incluye procesos y controles para incorporar y mantener evidencia e información acerca de las actividades de una organización en forma de documentos de archivo. También se lo denomina gestión archivística o administración de documentos de archivo.

GUÍA

Instrumento de descripción de fondos y subfondos.

HIPERTEXTO

Método para desplegar información digital sobre una pantalla que permite que ciertos segmentos del texto desplegado queden vinculados a otros archivos y elementos relacionados con ellos y pueda navegarse de unos a otros, sin seguir una secuencia lineal, a través de una selección del texto elegido, por lo general reconocible por estar marcado con otro color o subrayado al posar el *mouse*.

HTML

(Hyper Text Markup Language). Es un lenguaje de marcado de textos muy simple que se utiliza para crear textos y demás elementos de una página web. Está compuesto por etiquetas (marcas o *tags*) que definen la estructura y el formato de cada uno de los elementos que componen el documento que verá el usuario a través de la página web. Esas etiquetas son leídas por todos los navegadores o *browsers* web permitiendo que puedan ser visibles en cualquier computadora de forma homogénea, además de permitir el hipertexto.

ÍNDICE

Instrumento de descripción que ordena la información de manera cronológica o alfabéticamente.

INFORMACIÓN

Refiere a la información que porta un documento.

INVENTARIO

Instrumento de descripción de series y de subseries.

MARCA DE AGUA ELECTRÓNICA O DIGITAL

Código numérico agregado a un documento digital que no interfiere con su uso normal y, por lo general, no es perceptible por el usuario, pero que bajo ciertas manipulaciones técnicas puede hacerse visible o audible por su productor para atestiguar la propiedad intelectual de su contenido.

MEDIO ANALÓGICO

Soporte físico, tal como papel, pergamino, piedra, arcilla, película o los antiguos tipos de cintas de audio y video magnéticas, usadas para almacenamiento de datos en forma analógica.

MEDIO DIGITAL

Es el material físico, tal como un disco compacto, DVD, cinta o disco duro usado como soporte para almacenamiento de datos digitales. También, se lo denomina soporte digital.

METADATO

Cualquier tipo de información en forma electrónica asociada a los documentos electrónicos, independiente de su contenido y destinada al conocimiento de alguna de sus características.

MUESTREO

En la archivística se refiere a la acción de contraponer la información sobre un documento con la que porta el documento en sí.

ORDENAMIENTO

Es una etapa del trabajo del archivista que da cuenta de una acción física y conceptual. El ordenamiento físico puede ser por soporte en los casos en que los documentos requieran de condiciones ambientales específicas para su conservación. Sin embargo, esto no impide que los mismos documentos puedan ser clasificados también por características más allá de las físicas, por ejemplo, por función.

ORIGEN DEL INGRESO O TRANSFERENCIA

Se integra en el área del contexto de archivo de la descripción archivística y se refiere a la fecha y contexto de ingreso o de transferencia de la documentación en la institución, organismo

o persona depositaria. Generalmente, las entrevistas realizadas al donante son el principal insumo para este campo.

PÁGINA WEB

Documento compuesto de varias partes que puede ser visualizado en un navegador web.

PLATAFORMA

Infraestructura que funciona como intermediaria entre dos o más grupos usuarios, permitiendo que interactúen. Es una combinación específica de un cierto tipo de equipo de cómputo y su sistema operativo; suele ser similar entre modelos o familias de computadoras.

PRESERVACIÓN DIGITAL

La serie de actividades gestionadas para garantizar el acceso continuo a los materiales digitales por el tiempo que sea necesario. La preservación digital se define de manera muy amplia como todas las acciones necesarias para mantener el acceso a materiales digitales más allá de los límites del soporte o del cambio tecnológico. Se comprende como el proceso específico para conservar los documentos de archivo digitales durante y a través de las diferentes generaciones de la tecnología y a través del tiempo.

PRINCIPIO DE ORDEN ORIGINAL

Es un principio de la archivística que refiere a que la documentación debe mantenerse en el orden original en el que fue organizada previamente al inicio del trabajo en el archivo.

PRINCIPIO DE PROCEDENCIA

Es un principio de la archivística que establece que cada documento debe estar ubicado en el fondo documental del que procede y en dependencia de origen. Se lo conoce también como principio de proveniencia.

PRODUCTOR

Entidad, persona o grupo que ha generado, acumulado y conservado documentación. Según las normas internacionales de descripción no debe confundirse con los términos de autor ni de coleccionista.

PROGRAMA

Conjunto de instrucciones destinadas a ser usadas en una computadora y que permiten a un usuario capturar, procesar o visualizar datos, realizar cálculos y otras acciones tendientes a obtener un resultado específico preestablecido.

PUNTO DE ACCESO

Nombre, palabra clave, grupo de palabras o código para buscar, identificar y localizar una descripción archivística.

RESPETO A LA ESTRUCTURA

Es un principio de la archivística que supone el estudio de la estructura de los documentos y de su organización originales.

RESTAURACIÓN

Es el último estadio dentro de los procesos que engloba la conservación preventiva e implica acciones directas que se llevan a cabo sobre un documento o un bien cultural y comprende, generalmente, la adición de material no original a la pieza, ya sea la colocación de refuerzos, injertos o acciones mayores. Cualquier intervención sobre los documentos debe ir siempre acompañada de una investigación previa del contexto, de la composición físico química de los materiales a intervenir y de un conocimiento de las técnicas que pueden estar implicadas en la documentación a tratar.

SERIE

Modo o tipo de agrupamiento documental que trata de aquellos documentos organizados o conservados que conforman una unidad resultado de una misma acumulación o de una misma actividad. La serie supone repetición y continuidad.

SIGNATURA

Número que se le asigna a un documento para su identificación y localización.

SITIO WEB

Conjunto de páginas web agrupadas bajo un mismo dominio de internet y conectadas entre sí.

SOFTWARE

Programas informáticos, procedimientos, documentación y datos posiblemente asociados y relacionados con el funcionamiento de un sistema informático.

SOPORTE

En la archivística se llama soporte al material sobre el cual está inscrita la información. Por ejemplo: papel, microficha, negativos flexibles, contactos, soportes ópticos, etcétera.

SUBFONDO o SECCIÓN DE FONDO

Subdivisión del fondo que consiste en un conjunto de documentos que se relacionan entre sí y que, generalmente, se corresponde con las subdivisiones de la entidad, de la organización, o de la institución que lo origina. También, los subfondos pueden vincularse de acuerdo a agrupamientos geográficos, cronológicos o funcionales.

SUBSERIE

Subdivisión de la serie que consiste en un conjunto de documentos que forman parte de una serie, no obstante se identifican de manera separada por su contenido o por características específicas. Responde, como los demás tipos de agrupamientos, a una organización jerárquica de los documentos.

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL

Es una clasificación de los documentos que da cuenta de las similitudes que pueden presentarse entre ellos, como por ejemplo: carta, nota, resolución, postal, fotografía, etcétera.

UNIDAD DOCUMENTAL SIMPLE Y COMPUESTA

Es el registro del volumen documental. Al referir a un solo documento (indivisible) se denomina unidad documental simple. La reunión de varios documentos en un mismo soporte constituye la unidad documental compuesta.

VALORACIÓN

Procedimiento que permite establecer los criterios de selección y, con ello, el plazo en el que serán conservados los documentos. Se debe tener en cuenta que las apreciaciones de valor de los archivistas pueden ser diferentes de las del productor. También, puede encontrarse como evaluación.

Los autores

Coordinadoras

Giglietti, Natalia

Doctora en Artes por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Profesora y licenciada en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales (FDA-UNLP). Especialista en Crítica de Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Se desempeña como Titular ordinaria en la cátedra Teoría de la Historia y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguaje Visual IIB (FDA-UNLP). Fue becaria de investigación tipo A y B de la UNLP. Sus últimas publicaciones trabajan en torno a los archivos personales de artistas. Dirige *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, publicación especializada en arte y archivos, y el Proyecto de Investigación *Arte, archivos y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata* (PPID-UNLP), radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP). Entre 2011 y 2014, fue Directora de Arte de la Prosecretaría de Arte y Cultura de la UNLP. Entre 2014 y 2017, Prosecretaria de Arte y Cultura. Actualmente, es Prosecretaria de Arte de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP.

Sedán, Elena

Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de La Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Cursa el Doctorado en Artes (FDA-UNLP) y la Diplomatura en Gestión y Conservación de Archivos de Arte, Fundación Espigas-Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Profesora Adjunta ordinaria en la cátedra Teoría de la Historia y Profesora Adjunta interina en la cátedra Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza B. (FDA-UNLP). Sus últimas publicaciones tratan el tema de los archivos personales de artistas. Codirige *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* y el Proyecto de Investigación *Arte, archivos y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata* (PPID-UNLP), radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP). Actualmente colabora en el Archivo de Arte del Centro de Arte, Secretaría de Arte y Cultura (UNLP) y es directora de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina (FDA-UNLP).

Autores

Berenguer, Carola

Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia de las Artes, con orientación en Artes Visuales (FDA-UNLP). Pasante en el Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA-UNLP), donde realiza tareas de conservación, catalogación y carga informática del Fondo Ángel Osvaldo Nessi. Coautora de artículos sobre arte latinoamericano, cultura visual y archivos. Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016) radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP).

Bifaretti, María Eugenia

Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales, por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Adscripta graduada en la cátedra Historia del Arte IX (FDA-UNLP). Coautora de las publicaciones «Archivo de lo que queda: Escombros» (2017), «Atesorar acontecimientos. Acercamientos al archivo personal de Luis Pazos» (2019), «150 pasos de un exorcismo» (2020). Becaria del Consejo Interuniversitario Nacional a través de las Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas 2018 (Becas EVC-CIN). Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016) radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP).

Cleve, María Abril

Profesora y licenciada en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales, por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Profesora Adscripta en la cátedra Historia del Arte III de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (FA-UNC) (2019-2020). Autora de las publicaciones «Contraescrituras de la historia: aportes de las teorías feministas y las disidencias queer a la historiografía del arte argentino y latinoamericano» (2018); «Archivo Monstra ¿cómo archivar un cuerpo (disidente)?» (2019); coautora de la publicación «El uso de los archivos personales en la reconstrucción de las prácticas artísticas del pasado reciente. Recorridos teóricos y metodológicos» (2018). Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016) radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP).

Leoni, Daniela Belén

Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales, por la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Fue becaria del Consejo Interuniversitario Nacional a través de las Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas 2018 (Becas EVC-CIN) en el marco del proyecto de investigación *Fundamentos estéticos y su inclusión en los Planes de Estudio de las carreras universitarias de Artes (I+D B358)*, radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP). Es adscripta en la cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas B (FDA-UNLP) y pasante en el Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA-UNLP). Colabora en el Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016), radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP).

Marchiano, Pilar

Profesora y licenciada en Artes Plásticas con orientación en Pintura por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Es estudiante avanzada de la Especialización en Lenguajes Artísticos y del profesorado en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales (FDA-UNLP). Ayudante diplomada en la cátedra Pintura Básica III (FDA-UNLP), docente de Taller de Producción Visual en el Bachillerato de Bellas Artes (BBA-UNLP) y docente de Plástica en la Escuela Graduada Joaquín V. González (UNLP). Es integrante del equipo editorial de Papel Cosido. Registros sobre arte en América Latina (FDA-UNLP). Publicó artículos sobre arte latinoamericano, cultura visual, archivos y educación artística. Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016) radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP).

mnemo (Leonardi, Yamil)

Estudiante avanzade de Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016), radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-UNLP). Adscripte en la cátedra de Teoría de la Historia (FDA - UNLP). Fan de internet: linktr.ee/yamilleonardi

Veneziano, Mariana

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia de las Artes con orientación en Artes visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Adscripta de la cátedra Teoría de la Historia (FDA-UNLP). Integrante del Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Segunda parte* (PPID B016), radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL- UNLP). Representante platense en la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (RED LEHA) desde el año 2020 al presente.

Escrituras de trastienda : teoría, historia, arte y archivos / Natalia Giglietti... [et al.] ;
coordinación general de Natalia Giglietti ; Elena Sedán. - 1a ed. - La Plata :
Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2022.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2128-4

1. Arte. 2. Historia del Arte. I. Giglietti, Natalia, coord. II. Sedán, Elena, coord.
CDD 700.9

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2022
ISBN 978-950-34-2128-4
© 2022 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA