

ISSN 2469-1870

NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia



NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia

FOTO DE TAPA

Milano, Italia (ca.1990). Fotografía digitalizada desde negativo.
Archivo de la Memoria Trans

GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Lic. Florencia Mendoza

CORRECCIÓN

Trad. Mercedes Leaden
Prof. Fernando Barrena
Lic. Florencia Mendoza

ADECUACIÓN DE ESTILO

Lic. Pilar Marchiano

TRADUCCIÓN

Trad. Mercedes Leaden

DESARROLLO DE LA REVISTA ELECTRÓNICA

Lic. Lisandro Peralta

DISEÑO

DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
DCV Agustina Fulgueiras
Lucía Pinto

Septiembre 2018

NIMIO es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional
de La Plata. Diag. 78 N.º 680, La Plata, Argentina. CUIT 30-54866670-7

infopapelcosido@gmail.com

teoriadelahistoriafba@gmail.com

Número 5

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/>



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminará

Secretario de Producción y Comunicación

Prof. Martín Barrios

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Juan Mansilla

**Jefa del Departamento de
Estudios Históricos y Sociales**

Lic. Paola Belén

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

Directora

Lic. Natalia Giglietti (UNLP | Argentina)

Codirectora

Prof. Elena Sedán (UNLP | Argentina)

Consejo editorial

Prof. Mariel Ciafardo (UNLP | Argentina)

Dr. Sandra Szir (UBA | UNTREF | UNSAM | Argentina)

Lic. Ariel Schettini (UBA | UNTREF | Argentina)

Lic. Silvia García (UNLP | Argentina)

Dr. Eduardo Russo (UNLP | Argentina)

Dr. Américo Castilla (UBA | Argentina)

Lic. Sebastián Vidal Mackinson (UBA | UNTREF | Argentina)

Consejo académico

Lic. Paola Belén (UNLP | Argentina)

Prof. Nicolás Bang (UNLP | Argentina)

Mg. Natalia Matewecki (UNLP | Argentina)

Consejo de redacción

Lic. Magdalena Pérez Balbi (UNLP | Argentina)

Prof. Lucía Savloff (UNLP | Argentina)

Mg. Silvina Valesini (UNLP | Argentina)

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Adelina fotógrafa. Una imagen para el futuro

CAROLA BERENGUER, PILAR MARCHIANO, MARIANA MORENO

La conquista del imaginario colectivo. Cartografía del desierto

CAROLINA RODRÍGUEZ, MICHELLE SEPÚLVEDA, TAMARA SIMINKOWICH

Historia oficial. Postales del centenario

LUCAS CANZANI, NADYA LOSCOCCO

Reconstrucción de una huella olvidada. Los álbumes de Ismael Erriest

ARTURO ARISTIZÁBAL, BÁRBARA MARTÍN POZZI, GRACIELA PICCOLO

La cárcel como utopía del progreso. Experiencia visual del presidio de Olmos

YASMIN ANGELOZZI, ROCÍO RECATUME, MIRANDA SÁNCHEZ

DIÁLOGOS

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire

NATALIA GIGLIETTI, ELENA SEDÁN

ENSAYOS

¿Cómo actualizar el acontecimiento? Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros

LUCIANA BAEZ ESCOBAR, MARÍA EUGENIA BIFARETTI, JULIÁN FACUNDO DUARTE

Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans

CECILIA ESTALLES ALCÓN

Frutos de diagonales

LUCÍA ÁLVAREZ, DANIEL LORENZO, MARINA PANFILI, JUAN CRUZ PEDRONI

El archivo como retrospectiva. Aldo Sessa 1958-2018

VICTORIA MACIOCI

Madre Tierra

CARLOS GINZBURG

TRADUCCIONES

El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo

WOLFGANG ERNST

EDITORIAL

Una escena costumbrista, tres cuerpos se apelmazan, se rozan, se tocan. Convergen en una vaporosa tarde de algún verano. Las chicas no posan, sus rostros giran hacia el agua ondeada, allí donde se acercan varios cisnes y patos. Alguna amiga capturó el momento intempestivamente y eternizó el recuerdo.

A diferencia del desnudo canónico, las mujeres aquí retratadas no son expuestas como objeto de deseo, sino como sujetos de placer desenvueltos en la privacidad del goce y en el disfrute entre ellas. La luz las acompaña adquiriendo tanta materialidad como la húmeda y agitada atmósfera. Las fotografías nos convierten en nuestro propio doble, nos permiten ser uno y a la vez otro y es, quizás, en ese desdoblamiento donde la imagen devuelve la realidad de lo que somos.

El Archivo de la Memoria Trans abarca una particular, personalísima y, a la vez, una forma conjunta de ver, de ser vistos y de pensar la historia del colectivo en la Argentina. La foto mencionada, seguramente, se encontró en una caja. Era la caja de Pía Baudracco, precursora del acervo, quien además de guardar sus propias imágenes les quitaba las fotos a sus amigas y las atesoraba en su hogar. Después de su muerte, María Belén Correa asumió la tarea de reunir los fragmentos y de recuperar recuerdos, como un montaje de un gran album familiar.

Conservar fotos, objetos y afectos de quienes no fueron próceres ni personalidades ilustres, pero que tienen una voz particular para sumar nuevos matices a los relatos del pasado, requiere un trabajo persistente, nimio, obstinado. Así lo describe la fotógrafa Cecilia Estalles quien rescata la importancia de guardar, digitalizar y difundir estas fotografías de mundos privados, cotidianos, íntimos que no tenían la intención de ser algo más o distinto y, sin embargo, hoy se vuelven imprescindibles para —entre otras cosas— visibilizar lo que no estaba contado en imágenes.

Una de las líneas que se despliega en este número es la reflexión sobre los vínculos, las especificidades, los intercambios y los contrapuntos que se suceden entre los fondos personales y los institucionales. Desde Barcelona, Mela Dávila Freire nos acerca a estas nociones a través de un diálogo que parte de su experiencia para relatar los avatares de los archivos de arte contemporáneo, las tensiones con las colecciones y la complejidad que reviste la institucionalización de archivos personales para la historia del arte.

Sofía Macioci, por su parte, se sumerge en *Archivo Aldo Sessa: 1958-2018. 60 años de fotografías*, exhibición del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Luciana Báez Escobar, Eugenia Bifaretti y Julián Duarte meditan sobre la muestra *Grupo Escombros. Pancartas 30 años (1988-2018)*, realizada en la Galería Walden.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Los interrogantes, en el fondo de estas reseñas, se dirigen al problema que compromete la exhibición de documentos: ¿cómo se expone un archivo? ¿Cuáles son los dispositivos adecuados para evitar su fetichización? ¿Estas exhibiciones permiten superar el binomio obra-documento? ¿Cómo se actualiza el acontecimiento?

En el trabajo de investigar archivos es central comprender que la expectativa primordial no es hallar en ellos registros de las subjetividades de quienes los produjeron, sino encontrar tramas, redes, experiencias e historias. En este sentido, el ensayo «Frutos de diagonales», de Lucía Álvarez, Dani Lorenzo, Marina Panfili y Juan Cruz Pedroni narra la conformación de una constelación en red de memorias, de formas colectivas de producción artística, de puentes entre distintos tiempos y de múltiples relaciones del arte platense. Pasamos de la inmadurez del verde al punzante rojo de Carlos Ginzburg que en *Madre Tierra* señala la excavación de un útero de tres kilómetros en el centro de la Provincia de Buenos Aires. Sus proyectos para un arte ecológico proponen un doble juego entre el enunciado y las convenciones de la representación del espacio.

La intervención en los archivos constituye la cualidad principal de los escritos aquí reunidos. El Archivo Histórico de Geodesia y el del Museo Histórico Nacional permiten dimensionar el papel que asume lo visual en la construcción de los imaginarios colectivos de nuestro país. Otra manera de implicarse en los repositorios es repensar las jerarquías otorgadas a los diferentes documentos: las imágenes analizadas del Archivo del Servicio Penitenciario de la Provincia de Buenos Aires, de Adelina Dematti de Alaye, y las estudiadas por Ismael Erriest —en ambos casos provenientes del Archivo Histórico Provincial—, discuten a la fotografía como documento o como mero testigo privilegiado de la historia.

Por último, si nos referimos a la importancia que reviste para la investigación la experiencia física y material del archivo, ¿cómo podemos pensar en su digitalización? La traducción por primera vez al español del artículo de Wolfgang Ernst nos involucra en la tarea de pensar la transferencia del espacio al tiempo de archivo.

El campo de la imagen se expande al mover los archivos y, desde allí, al poder cuestionar el canon, las cronologías y las historias construidas. Aquí radica nuestro interés e insistencia en preguntarnos por la actualidad del archivo y por el potencial que tiene para la historia del arte contra las interpretaciones estáticas del pasado.

Lic. Natalia Giglietti
Directora de *Nimio*

Lic. Elena Sedán
Codirectora de *Nimio*

Adelina fotógrafa. Una imagen para el futuro

Carola Berenguer, Pilar Marchiano, Mariana Moreno
Nimio (N.º 5), e001, septiembre 2018. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e001>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ADELINA FOTÓGRAFA

UNA IMAGEN PARA EL FUTURO

ADELINA, THE PHOTOGRAPHER
AN IMAGE FOR THE FUTURE

Carola Berenguer | carolaberenguer@outlook.es
Pilar Marchiano | marchiano.pilar@gmail.com
Mariana Moreno | moreno-mariana@hotmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 9/3/2018 | Aceptado: 12/7/2018

RESUMEN

En este trabajo se estudia una selección de imágenes fotográficas pertenecientes al fondo documental de Adelina Dematti de Alaye del Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires. Son fotografías que fueron tomadas por Adelina el 5 de mayo de 1984, en el partido de Ensenada, fecha en la que recuerda la desaparición de su hijo Carlos, siete años antes. Se analiza la relación entre imagen y palabra, la noción de representación y de ausencia-presencia sobre la condición ritual de la imagen a partir de la figura del desaparecido. También se trabaja el carácter público-privado y la construcción del archivo al que pertenecen las fotografías.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Adelina Dematti de Alaye; fotografía; presencia-ausencia; afiche

ABSTRACT

A selection of photographs from Adelina Dematti de Alaye's Documentary Fund of the Archivo Histórico Provincial are studied. The photographs were taken by Adelina in May 5th, 1984 in Ensenada, remembrance date of the missed of her son Carlos, seven years before. The relation between image and word, the notion of representation and presence and absence about the character of the photographs of the missed person are analysed. Also the public and private character of the photographs taken by Adelina, and the construction of her archive.

KEYWORDS

Archive; Adelina Dematti de Alaye; photography; presence-absence; poster



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Adelina Dematti de Alaye fue una de las referentes de Madres de Plaza de Mayo en la ciudad de La Plata. Se destacó dentro de este grupo por ser quien en cada ocasión registraba todos los acontecimientos, los eventos y los momentos importantes de su vida mediante su cámara fotográfica. Así fue como, desde joven, construyó un archivo personal, el cual se acrecentó profusamente a partir de la detención-desaparición de su hijo, Carlos Alaye, el 5 de mayo de 1977, durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Andrea Giunta (2010) sostiene que la destrucción de documentos y la persecución ideológica propia del estado dictatorial generaron, en democracia, la necesidad de construir archivos que repusieran esa información. Adelina no esperó, sino que fotografió y recuperó dentro de sus posibilidades toda la información que se relacionaba con su reclamo. Es por eso que los documentos más significativos son los de esa etapa: fotografías sacadas con su cámara Kodak Fiesta, folletos, afiches, documentación y periódicos recopilados por ella misma.

Las fotografías que comenzó a capturar desde que se conformó Madres de Plaza de Mayo hasta inicios del año 2008 reinan en el archivo por ser huellas, vestigios de la búsqueda y de la denuncia constante. En ese sentido, Jorge Ribalta (2008) explica que, gracias a la fotografía, en el siglo XX ocurrió una revolución documental y un crecimiento masivo de archivos. Guardado en el garaje de su casa con cierta lógica interna de organización y registro, el archivo personal de Adelina Dematti de Alaye fue donado por ella misma en 2008 al Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires y se encuentra en el área de investigación de historia reciente.

A partir de entonces, se tomaron ciertas medidas organizativas para su conservación con un criterio diferente al de la autora, conformándose series y subseries temáticas y enumeradas, dispuestas en cajas adecuadas, cada una con número y año de referencia. Asimismo, se reemplazaron los álbumes plásticos en los que Adelina guardaba las fotografías, por sobres de papel libre de pH, separados por tema y año. Lo que se mantuvo, una vez institucionalizado el archivo, fue la referencia que escribía en el reverso de las fotos, que en muchos casos forma parte de la nomenclatura de las mismas. Las anotaciones y su relación con la imagen son parte constitutiva de nuestro trabajo de análisis.

Casi todas las fotografías que componen el fondo documental se encuentran digitalizadas. De esta manera, se busca prevenir problemas de deterioro —producto de la manipulación por parte de los investigadores— y alcanzar una mayor difusión de lo resguardado. Sin embargo, a pesar de los aspectos favorables que ofrece la digitalización de documentos, se nos presenta cierta disyuntiva que abordaremos de acuerdo a lo postulado por Jorge Ribalta.

Según dicho autor, las fotografías digitales, como objetos en sí mismo se ven desmaterializadas. Como consecuencia, el archivo visual pierde sus características

propias e intrínsecas: se disuelve la importancia de su impresión y el valor de su originalidad; se disocia lo escrito en su reverso y se obstruye el abordaje de la totalidad del documento. Lo que despierta una fotografía impresa no es lo mismo que una digitalizada, por ser la materialidad en sí constructora de sentido (Siracusano, 2008). No obstante, debemos reconocer que en un archivo tan grande, los trabajos y los problemas de conservación y de manejo se ven optimizados mediante esta estrategia.

Por último, como en este archivo las fotografías son centrales, hemos estructurado el trabajo en dos ejes principales. El primero se basa en un análisis visual y de contenido —ambos en relación— de nuestro recorte y objeto de estudio. El segundo trata sobre el valor de estas imágenes, sobre los documentos y los testimonios, y acerca del rol que éstas cumplen cuando se institucionalizan en el archivo.

EL PODER DE LA IMAGEN

La abundancia de documentación, la diversidad de soportes, la amplitud cronológica y nuestro interés hacia cada una de las piezas, no hicieron fácil la tarea de seleccionar un corpus a analizar. Por eso, decidimos concurrir varias veces al Archivo Provincial y establecer el tiempo de contacto con el material, con el objetivo de acercarnos a lo *real* y de tocarlo. Sin embargo, «por mucho que lo real parezca estar ahí, visible y aprehensible, nunca dice más que a sí mismo, y es una ingenuidad el creer que aquí se ha reducido a la esencia» (Farge, 1991, p. 14). Así, resulta importante destacar que los documentos no nos darán respuestas a menos que los interroguemos.

Un primer acercamiento hacia nuestro objeto de estudio fue la selección de fotografías tomadas por Adelina. Indagamos, principalmente, sobre aquellas que pertenecen a las décadas del setenta y del ochenta por pertenecer a los años de la última dictadura militar en la Argentina. Foto a foto, encontramos características visuales y compositivas que se repetían, como la presencia de las cabezas de las Madres con sus pañuelos blancos y, en el fondo, algún cartel referente al reclamo de aparición con vida de sus hijos [Figura 1]. La captura de momentos y de acciones concretas genera una constante de composiciones dinámicas, constituidas por direcciones que atraviesan el campo plástico y por la multiplicidad de figuras que son en su mayoría orgánicas.

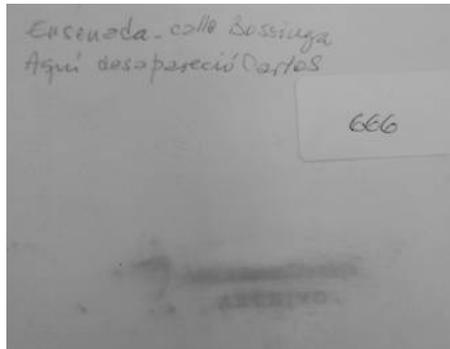
Adelina fotógrafa. Una imagen para el futuro
Carola Berenguer, Pilar Marchiano, Mariana Moreno



Figura 1. Foto de la serie *Centenario La Plata, escrache a Bignone* (1982), Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Sin embargo, una serie de fotos capturó nuestra atención por el contraste con respecto a las demás: en ellas no hay personas, se trata de imágenes estáticas que, en una primera observación, no parecen documentar un hecho relacionado con la búsqueda de Carlos. A pesar de ello, solo basta adentrarse en los diferentes elementos que componen las imágenes, detenerse a analizarlos, para comprender el poder simbólico que encierran.

Son fotos de formato rectangular que pertenecen a la serie nueve-subserie ocho, albergada en la caja N.º 3 del archivo Adelina, la cual comprende fotografías, en su mayoría, tomadas por ella misma y datadas entre el año 1982 y el año 1992. De esta serie, seleccionamos dos imágenes que, a simple vista, presentan un paisaje urbano cotidiano de ese momento, una calle de Ensenada cuya ubicación se constata en el cartel con la señalética de dirección de partidos —Ensenada, La Plata y Punta Lara— presente en una de ellas [Figuras 2 y 2a].



Figuras 2 y 2a. Foto de la calle Bossinga en Ensenada y recorte del reverso con la inscripción «Ensenada-calle Bossinga. Aquí desapareció Carlos» (1984), Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

El contenido de esta imagen no parece ser revelador. Además del cartel, sostenido en altura por un poste, se observa una casa con las persianas bajas, un auto estacionado sobre la vereda y, a su lado, un árbol. La composición también es sencilla: predominan las líneas rectas que delimitan la mayoría de las figuras y se trazan dos diagonales principales que organizan la imagen.

Sobre la diagonal descendente se ubica el cartel, el cual dirige la mirada, no solo por tener tipografía y brindar una información concreta sobre el emplazamiento, sino por presentar un gran contraste de valor con respecto al resto de la imagen.

No obstante, la institucionalización del documento dentro del Archivo Histórico Provincial, y más específicamente en el área de investigación de historia reciente, nos indica que la imagen en sí misma dice algo más. Es desde nuestra disciplina y desde el presente que debemos indagar y cuestionar los documentos para rastrear e identificar sus significados. Paul Ricoeur (2004) los piensa como huellas, síntomas a partir de los cuales el historiador debe reconstruir la historia, interpretada desde la anacronía: «Huella, documento, pregunta forman así el trípode básico del conocimiento histórico» (p. 232). Como historiadoras de arte, entonces, debemos preguntarle a la imagen, la cual es constructora de sentidos.

El cartel como acento en la imagen es el que nos da la respuesta, ya que si dirigimos la mirada al poste que lo sostiene, encontramos afiches impresos en blanco y negro pegados sobre él. En otra de las fotografías [Figura 3], Adelina los capturó en un primer plano, pudiéndose identificar el retrato de un hombre joven y un pie de foto escrito en letra imprenta mayúscula que indica el nombre, «Carlos E. Alaye», y debajo, en menor tamaño, «desaparecido el 5-5-77». Los afiches en blanco y negro envueltos en el poste, pasan a ser el centro de atención en nuestra investigación.



Figura 3. Afiches con el retrato de Carlos pegados a un poste (1984), Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Este afiche no es el único que comprende una foto carnet ampliada, un nombre y un apellido, junto con una fecha y la palabra desaparecido. Este dispositivo adquirió un lugar central, tanto en dictadura como en democracia, en la búsqueda de los detenidos-desaparecidos y en el reclamo de memoria, verdad y justicia. Fueron, y aún son, característicos en las marchas, escraches y en las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, donde se vuelven presencia de los ausentes

Adelina utilizó ese mismo retrato para sus pancartas, que llevaba consigo cada vez que alzaba su brazo en reclamo de su hijo, dato que pudimos constatar indagando en el resto del archivo [Figura 4].



Figura 4. Último jueves de la dictadura (1983), Pose-Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

El retrato de Carlos en los afiches genera la ilusión de que aquella ausencia se hace presente. Se trata de una ausencia en la representación o de su dimensión transparente o transitiva (Marín, 1992), es decir, la imagen vuelve a traer algo que está ausente, algo que no está. En convivencia con esta dimensión, se encuentra su complemento: la dimensión opaca o reflexiva, que se expresa en la materialidad del afiche ya que se presenta representando algo.

La primera fotografía analizada [Figura 2], en la que el afiche se ubica en el poste de la señalización vial, tiene un impacto mayor cuando la volteamos y leemos la frase que Adelina escribió con lapicera: «Ensenada-calle Bossinga. Aquí desapareció Carlos». A lo cual se le suma que fue tomada el día 5 de mayo de 1984, a siete años de la detención-desaparición de su hijo. Esta inscripción reconfigura la manera de analizar la imagen: el foco ya no está puesto solo en el

afiche sino en su emplazamiento. Su ubicación en el poste del cartel que explicita la dirección de la calle donde desapareció Carlos Alaye, confirma y denuncia su detención y desaparición.

En este sentido, se presenta cierta disyuntiva entre la presencia-ausencia y la dimensión opaca-transparente de la imagen. Mientras que en los afiches ubicados en el poste predomina la dimensión transparente, en el total de la fotografía Adelina manipula de manera intencionada los elementos de la imagen con el fin de enunciar un mensaje, lo cual hace que prevalezca la opacidad por sobre la transparencia. La materialidad del afiche, el poste y el cartel funcionan a modo de señalamiento: «Aquí desapareció Carlos».

LA FUNCIÓN DEL AFICHE

La práctica de familiares y amigos de pegar los afiches en las calles con la fotografía carnet ampliada y fotocopiada fue, en un inicio, la respuesta directa a la búsqueda de personas. Es una de las primeras acciones llevadas a cabo por las Madres, incluso antes de la utilización del pañuelo y de las marchas: el uso de una foto extraída de un álbum familiar o, sobre todo, de un documento de identidad, era esencial para poder averiguar algún dato sobre la desaparición. Recorrer hospitales, morgues o comisarías con las imágenes y pegarlas en el espacio público. Ana Longoni (2010) comenta lo siguiente sobre esta práctica:

[...] es un gesto que sin duda está vinculado con cualquier búsqueda del paradero de un ausente, de un ausentado y que luego a partir del año 77-78, cuando las madres empiezan a conformarse como organismo, adquirió primero una cierta materialización a partir de estas pequeñas pancartas que las madres colgaban de su cuerpo, o abrochaban sobre su ropa con alfileres de gancho y que siempre tenían que ver con el vínculo que unía a esa persona con la persona representada en esa fotografía, es decir, hacían hincapié fundamentalmente en el vínculo de unión, en el vínculo familiar que unía a la persona representada en la fotografía con la persona que portaba la fotografía (p. 3).

Con la consolidación del movimiento de Madres de Plaza de Mayo, las acciones individuales comienzan a ser colectivas y eso se manifiesta, siguiendo a Longoni (2010), en la utilización de la misma foto pero con un texto que contiene fechas, lugares de desaparición o la palabra «desaparecido». Podemos rastrear este recurso en la fotografía que Adelina capturó de una pared intervenida del edificio Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata [Figura 5]. La misma contiene un

collage que está compuesto, en parte, por imágenes de desaparecidos, entre ellas, la foto de Carlos, con la palabra «desaparecido» y la fecha.

El afiche como dispositivo de búsqueda y de reclamo por la aparición con vida, también se complementa con su función conmemorativa, como es el caso de las fotografías tomadas el 5 de mayo de 1984, que constituyen nuestro principal recorte de análisis. Adelina fue el mismo día de la desaparición de Carlos al lugar donde lo secuestraron, pegó el afiche con el retrato de su hijo en el poste de la señalización vial y fotografió la escena: una imagen desolada que refuerza su carácter conmemorativo.



Figura 5. Fotografía de la pared del Pasaje Dardo Rocha, La Plata (1984). Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Dentro de un cuerpo de fotos donde la presencia de la multitud de personas en marchas, manifestaciones de todo tipo, misas y viajes es un denominador común, estas imágenes parecen responder a un momento íntimo de Adelina.

Fotografía una calle, un afiche, como prueba de su paso por ese lugar el día que se cumple el séptimo aniversario de la desaparición de Carlos. Ante la desaparición, «la fotografía ha podido funcionar como soporte sustituto de un duelo imposible» (Blejmar y otros, 2013, p. 17).

Este *duelo* que permite la fotografía, no deja de lado su función primera que aún posee en las luchas y en los reclamos por la reivindicación de los detenidos-desaparecidos: la búsqueda de una persona y el deseo de aparición de la misma. Adelina dejó testimonio de ello al opinar sobre su propio archivo: «en un primer momento, era para mostrárselo a Carlos cuando volviera; luego, para poder contar la historia familiar a mis nietos; hoy creo que siempre fue para el futuro» (Clarke y otros, 2010).

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

En un comienzo, Adelina recopilaba documentación en relación con la detención y la desaparición de Carlos, para que, cuando él volviera, viera todo lo que había hecho en su ausencia. Sin embargo, también tenía presentes las funciones potenciales del archivo, ya que tenía la intención de que este trascendiera y sirviera al futuro. En este mismo sentido, podemos destacar la cuestión del porvenir, de servir como una respuesta, una promesa y una responsabilidad para el mañana (Derrida, 1996).

En el fondo documental de Adelina Dematti de Alaye existe una relación compleja en la definición de archivo personal-privado y colectivo-privado, ya que, a pesar de ser el compendio de documentos que Adelina guardaba en su garaje, el archivo se conserva para la historia Argentina como testimonio de una testigo y víctima del horror. Aunque el acto de donarlo fue voluntario, el domiciliar el archivo en la institución —o según Jacques Derrida, el asignarle una residencia al archivo— contribuye a la memoria pública y a la historia colectiva, lo que marca el paso de lo privado a lo público.

El área de investigación de historia reciente y la incorporación del Archivo de Adelina fueron parte de un cambio de paradigma institucional del Archivo Histórico Provincial, el cual abrió el debate acerca del límite entre historia y memoria, que se dio gracias a las políticas públicas impulsadas a partir del año 2003. La inclusión de la memoria es un indicio de cómo el archivo —junto con la institución— se encuentra atravesado por las políticas del momento, en estrecha relación con el tiempo presente. Este intercambio constante entre pasado, presente y también futuro nos acerca al concepto de discontinuidad que propone Michael Foucault (1979): la historia no es una sucesión de hechos progresivos sino que se constituye a modo de trama en la que la linealidad se quiebra a partir de los acontecimientos, que crean sus propios antecedentes históricos. Es así, que

Adelina fotografía. Una imagen para el futuro
Carola Berenguer, Pilar Marchiano, Mariana Moreno

el historiador siempre está en discontinuidad con el archivo ya que recurre a ese pasado desde el presente.

En síntesis, podemos hablar del archivo de Adelina Dematti de Alaye como el testimonio de un acontecimiento, una memoria declarada y una prueba documental —en términos de Ricoeur (2004)— que a través de su materialidad y como archivo visual, adquiere un valor inigualable como productor de significantes y significados.

LA OBRA Y EL ARCHIVO

La donación del trabajo realizado a lo largo de toda su vida se puede considerar como un acto de conciencia histórica y social. Su lucha y su búsqueda como madre han quedado plasmadas en cada documento, papel y fotografía que conforman este archivo, el cual hoy, gracias a ella, es de acceso público. El acercamiento al archivo, entonces, se puede producir desde distintos lugares y posiciones, entre otros: como pruebas de la desaparición de personas y de delitos de lesa humanidad —como ha sido el caso del esclarecimiento de las inhumaciones en el cementerio de La Plata—; para encontrar datos en relación con la identidad de las personas desaparecidas; y también, para abordarlo desde trabajos de investigación que puedan considerar el material desde una perspectiva histórica.

Como estudiosas de lo visual, nos resulta significativo que la autora fuera Madre de Plaza de Mayo y, a la vez, fotógrafa. Por eso, nuestra aproximación al archivo de Adelina se centra en las imágenes y en la historia que representan. Así también, proponemos un abordaje que contemple la mirada de Adelina y su producción desde lo artístico. Las fotografías que integran el archivo, un total de mil doscientas, tienen la característica de pertenecer a esta mirada particular de Adelina como actora dentro del grupo de Madres y, por lo tanto, como testigo y víctima de muchos acontecimientos relacionados con la dictadura y la desaparición forzada de personas. Este punto de vista interno e íntimo, generalmente, es visto desde su carácter documental; sin embargo, enfatizamos el valor material como prueba de los acontecimientos y la imagen, como productora de sentidos que tiene en cuenta, a la vez, la relación que se establece con la palabra.

Cuando hablamos de Adelina fotógrafa, nos referimos a una mujer que pasó años de su vida capturando momentos significativos y adquiriendo cierto nivel en sus producciones, las cuales merecen ser tomadas como tales. De esta manera, esperamos contribuir a la potencialización de nuevas lecturas e interrogantes hacia su fotografía, considerada como un elemento artístico.

REFERENCIAS

Blejmar, J.; Fortuny, N.; García, L. (2013). Introducción. En *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 9-21). Buenos Aires, Argentina: Librería.

Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona, España: Gedisa.

Clarke, G.; Lloret, F.; Sarno, A. (2010). *Los martes Adelina. Resignificación de documentos escritos a partir de testimonios orales*. Tercer encuentro Bonaerense de Memoria e Historia Oral, Morón, Argentina.

Dematti de Alaye, A. (mayo de 1984). Afiches con el retrato de Carlos pegados a un poste [Fotografía]. Archivo personal de Adelina Dematti de Alaye (N.º inv. 667). Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires.

Dematti de Alaye, A. (mayo de 1984). Calle Bossinga en Ensenada [Fotografía]. Archivo personal de Adelina Dematti de Alaye (N.º inv. 666). Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires.

Dematti de Alaye, A. (noviembre de 1982). Escraache a Bignone [Fotografía]. Archivo personal de Adelina Dematti de Alaye (N.º inv. 1837). Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires.

Dematti de Alaye, A. (abril de 1984). Pared del Pasaje Dardo Rocha, La Plata [Fotografía]. Archivo personal de Adelina Dematti de Alaye (N.º inv. 1502). Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires.

Dematti de Alaye, A. (diciembre de 1983). Último jueves de la dictadura [Fotografía]. Archivo personal de Adelina Dematti de Alaye (N.º inv. 1626). Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires.

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, España: Edicions Alfons El Magnànim. Institución Valenciana de Estudios e Investigación.

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Ciudad de México, México: Siglo veintiuno editores.

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-37. Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1 (1), 1-23. Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni-%20Aletheia%20vol%201.%20n1.pdf>

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, España: Taurus.

Ribalta, J. (2008). *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona, España: MACBA.

Ricoeur, P. (2004). Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico. En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 198-236). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII -XIX)*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.

La conquista del imaginario colectivo. Cartografía del desierto

Carolina Rodríguez, Michelle Sepúlveda, Tamara Siminkowich

Nimio (N.º 5), e002, septiembre 2018. ISSN 2469-1879

<https://doi.org/10.24215/24691879e002>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA CONQUISTA DEL IMAGINARIO COLECTIVO

CARTOGRAFÍA DEL DESIERTO

THE CONQUEST OF THE SOCIAL IMAGINARY
CARTOGRAPHY OF THE DESERT

Carolina Rodríguez | caro.rodriguez.cr@hotmail.com

Michelle Sepúlveda | jun0p@hotmail.com

Tamara Siminkowich | tamara.siminkowich@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/3/2018 | Aceptado: 20/6/2018

RESUMEN

El análisis a desarrollar sobre el mapa La Conquista del Desierto (1987) y su libro *La Conquista del Desierto, 1536- 1879* (1993), pertenecientes al Archivo Histórico de Geodesia, brindará una aproximación a la construcción del imaginario colectivo en las décadas de 1980 y 1990. El foco estará puesto en el análisis iconográfico del mapa con el fin de estudiarlo como artefacto cultural y nos detendremos en los aspectos gráficos y de contenido. El estudio de estos objetos puede ser una vía posible para comprender algunos aspectos de la cultura de finales del siglo XIX, como también interpretar el punto de vista ideológico y cultural que se tenía sobre la conquista a finales del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Cartografía; cultura visual; Geodesia; Conquista del Desierto; archivo

ABSTRACT

The analysis to be developed on the map of The Conquest of the Desert (1987) and its book *The Conquest of the Desert, 1536- 1879* (1993), both belonging to the Historical Archive of Geodesia, will provide an approximation to the construction of the collective imaginary in the 1980s and 1990s. The focus will be placed on the iconographic analysis of the map in order to study it as a cultural object, concentrating on the graphic and content aspects. The study of these objects can be a possible way to understand some aspects of the culture of the late 19th century, as well as interpreting the ideological and cultural point of view about the conquest at the end of the 20th century.

KEYWORDS

Cartography; visual culture; Geodesia; Conquest of the Desert; archive



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

El Departamento de Investigación Histórica y Cartográfica (DIHyC) de la Dirección de Geodesia depende del Ministerio de Infraestructura y Servicios Públicos de la provincia de Buenos Aires y se encarga de preservar la documentación original del dominio de la tierra de la Provincia desde 1583 hasta 1940. Brinda información histórica y cartográfica sobre los propietarios de la tierra, donde se destaca el carácter único e insustituible de los documentos y funciona como fuente primaria de consulta. La institución atiende las demandas para el desarrollo de actividades públicas o privadas de profesionales, investigadores, estudiantes de diferentes disciplinas y especialidades, como la historia, la sociología, la arquitectura, la cartografía histórica, el urbanismo y la agrimensura. Los documentos que se archivan en este lugar se dividen en tres grandes grupos: mensuras, mapas e inscripciones de dominio de vendedores y compradores. También cuenta con una biblioteca que reúne censos, como reseñas históricas y antecedentes sobre el origen de pueblos y partidos, entre otros.

Al analizar cómo ha evolucionado el concepto de archivo en nuestra contemporaneidad, Andrea Giunta (2010) manifiesta una nueva era para la noción de archivo, donde la democratización y la digitalización imperan. Para Giunta, el campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido y ha desatado una auténtica fiebre. El uso intensivo y creativo de los documentos es uno de los rasgos sobresalientes del arte más contemporáneo y ha sido analizado desde perspectivas que le otorgan densidad teórica, carácter innovador e, incluso, un sentido utópico a dichas prácticas. Los archivos han sido sacralizados y, al mismo tiempo, *desordenados* al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas. Las nuevas poéticas/políticas de archivos se basan en una palabra clave: *democratización*.

Por una parte, la idea de accesibilidad opaca la posibilidad de que el archivo como tal no exista si no está ligado a una memoria acumulativa que la investigación desclasifica y descalza para proyectarle un nuevo orden o una relación con otros documentos; en otras palabras: el hecho de que cada investigador con su proyecto construye un nuevo registro. Por otra parte, la noción de archivo en la historia del arte plantea pensar en otro tipo de historia, una que confronte las imágenes con los documentos (y viceversa), y también constituye a una manera de ensamblar la historia del arte lineal.

LA CONQUISTA DEL DESIERTO: MAPA Y LIBRO

Un documento cartográfico y un libro nos relatan visual y textualmente la Conquista del Desierto desde el año 1536 hasta el año 1879. El mapa impreso

en papel mide 105 x 75 cm y tiene una mayor variedad de colores, en comparación con la cartografía producida en litografía. El libro *La Conquista del Desierto, 1536-1879* (1993) funciona como un anexo al mapa, tiene 118 páginas y en su tapa y contratapa se distingue en color marrón un fragmento del mapa del noreste de la provincia de Buenos Aires.

El mapa [Figura 1] fue editado por la Dirección de Geodesia en el año 1979, con motivo del centenario de la expedición del General Julio Argentino Roca al Río Negro. Los objetos a estudiar corresponden a la segunda edición ampliada de 1987. La cartografía presenta más de treinta ubicaciones de fortines, tratados y combates, entre otros. El libro complementa y explica cada uno de los puntos y hechos señalados, y contiene un glosario de los términos propios de la época de la conquista y de la toponimia bonaerense. La nueva carta representa seis etapas y cada una se indica con un color diferente: Época colonial, de 1536-1810 (naranja); Época independiente hasta 1850 (rojo); De Caseros a 1868 (amarillo); Presidencia de Sarmiento hasta 1872 (violeta); Conquista del Desierto 1879 (verde) y Cartografía actual (marrón).



Figura 1. Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto (1987), Luis S. Romano y Eduardo J. Suñé. Archivo Histórico de Geodesia

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

En el año 1987 se imprimieron tres mil copias de este mapa y del libro, una cantidad que nos hace pensar no solo en una difusión institucional, particular o privada, sino que se podría tratar de una difusión provincial. El prólogo del libro expresa que la primera edición de 1979 tuvo tanto éxito que decidieron hacer una segunda en 1987. Sin embargo, la segunda edición impresa en 1993 no se difundió. Aunque la dirección de Geodesia concretó el trabajo para ponerlo a disposición de los docentes (como apoyo a su tarea de enseñar a las futuras generaciones la *verdadera*¹ integración del territorio de nuestra provincia) esta segunda edición no se difundió y se resguardó en el Archivo Histórico de Geodesia.

Los objetos fueron confeccionados por la División Cartográfica de Geodesia, que también preparó los logotipos representativos que los ilustran. La División Publicaciones se ocupó de diagramar y dar forma a este folleto. En la esquina inferior derecha del plano se da créditos a los cartógrafos Luis S. Romano y Eduardo J. Suñé, quienes fueron los encargados de la cartografía y de la ilustración, acompañados por Domingo de Pérez. Muchos de los mapas de la provincia de Buenos Aires que aún cuelgan en las oficinas públicas, los dibujó el Sr. Luis Romano con tinta china en papel vegetal, junto con artesanos, como Edmundo Gutiérrez, Emilio Rapisarda, Eduardo Suñé, Damián Pérez, Nidya Vega Segovia, Edgardo Mannino y Elvira Hours, la que *hacía los colores* de los mapas en una muestra de acuarela que se mandaba a la imprenta (López Mac Kenzie & Bellini, 2012).

Los cartógrafos, antes de los avances de la tecnología que renovaron la disciplina desde la segunda mitad del siglo XX —foto aérea, foto satelital y computación para procesar esa información—, se nutrían de datos topográficos enviados desde el terreno por agrimensores y se tardaba, aproximadamente, un año en dibujar un mapa. La calidad de estos mapas era muy diferente a nuestra carta, la cual está intervenida e impresa digitalmente. Por lo tanto, el mapa pierde toda característica artesanal en su modo de producción, en comparación con los mapas realizados con la técnica litográfica.

Aunque el material ha sido reservado, visto como un objeto *raro*² y consultado solamente en las instancias del Archivo de Geodesia, también ha servido como fuente importante para varios libros y estudios. Entre ellos se puede nombrar al libro *Viejos y nuevos estudios etnohistóricos. Relaciones interétnicas y la emergencia de una cultura mestiza en América del Sur* (1999), compilado por María M. González Coll. Otro ejemplo es *El agrimensor del siglo XIX* (2016), de Alberto R. Fontanarossa, quien aprovechó para agradecer al Archivo Histórico de la Dirección de Geodesia la colaboración en su trabajo, ya que le facilitó la referencia cartográfica de la Campaña del Desierto editada en 1987.

Arte y cartografía, con una larga trayectoria de mucha atracción, se proyectan en este mapa que ostenta, además, la particularidad de ser ilustrado. Junto con

1 En el apartado titulado «La historia desde el poder» desarrollaremos la problemática de la verosimilitud y la imagen como construcción ideológica.

2 Se considera *raro* el documento, tanto el mapa como el libro, ya que nunca se difundieron oficialmente y se resguardaron en el Archivo de Geodesia. Por tanto, el contacto con los documentos solo se puede llevar a cabo visitando el lugar y pidiéndolos personalmente. A su vez, hemos encontrado que el libro se vende en internet como objeto *raro*.

el mapa, el libro abunda en sucesos narrativos sobre los hechos de la Conquista del Desierto y se constituye, así, en una fuente complementaria para indagar las vinculaciones entre texto e imagen, la relación entre el registro visual y el acontecimiento y la construcción de los imaginarios colectivos.

LA HISTORIA DESDE EL PODER

Los mapas como medios de conocimiento no siempre se constituyeron como artefactos culturales u obras de síntesis gráfica. Según Sandra Szir (2016), los lazos entre arte y mapas en la historia del arte han sido estudiados en torno a los siguientes problemas:

El reconocimiento estético de los elementos ornamentales e iconográficos en los mapas; el papel que han cumplido los artistas en la producción de mapas; el impulso de mapear la representación del entorno en algunos artistas y el análisis de elementos como el color, la letra y los símbolos (p. 58).

Estos nuevos estudios, a la vez, «se deben a los aportes de los estudios visuales, donde la historia del arte quedó habilitada para cruzar las fronteras tradicionales y abordar otros medios y artefactos visuales» (Szir, 2016, p. 59). De esta manera, se realizan lecturas transversales de artefactos visuales —el mapa es uno de ellos— que ligan los campos de las imágenes con los modos de producción, circulación y recepción y, también, con modalidades de visualidades y de representación que son expresados en diversas materialidades y soportes. Por lo tanto, la imagen ya no es una construcción social de lo visual (en el sentido ilustrativo), sino que las imágenes ahora son una construcción visual de lo social, construyen un significado. Definen un nuevo espacio discursivo examinado por sus sentidos y sus modos de definir experiencias visuales en contextos históricos concretos.

La cartografía no solo se trató de un documento visual que describiera algún territorio y ambiente, sino que Szir (2016) agrega también que los mapas

funcionan como obras de síntesis gráfica y en tanto imágenes, evocan complejos sentidos y respuestas, y registraron por lo tanto mucho más que información fáctica acerca de eventos y lugares particulares: han profundizado y expandido la conciencia en muchas sociedades; han construido representaciones de espacios reales y míticos; han actuado como instrumentos de comunicación, vías hacia la imaginación y el desarrollo de metáforas, bases de memoria, instrumentos analíticos o signos de poder religioso o político (p. 57).

Esta visión encierra un problema teórico que interpreta el paisaje y la producción cartográfica como prácticas ligadas a la compleja construcción y comunicación del conocimiento espacial, poderosamente conectadas con la vida política, social, cultural y económica. Las narrativas anexas del libro señalan a este mapa como una descripción documental de acontecimientos y de esta porción de terreno; sin embargo, al estudiar el material se comprende como una visión particular de este, ideológica y política.

De esta manera, se puede afrontar el objeto desde la problemática de la verosimilitud y la imagen como construcción ideológica. El mapa *pinta* o representa la *realidad* de la Conquista del Desierto, pero ¿cómo sabemos si realmente se muestra lo sucedido? Esto se debe a la noción de archivo como ley, donde Michel Foucault (1979) señala que el archivo es la ley de lo que puede ser dicho, se trata de un sistema que rige la aparición de los discursos como acontecimientos legítimos. De esta manera, nuestro documento funciona como una orla del tiempo que rodea nuestro presente y limita nuestra mirada sobre el hecho —en este caso la Conquista del Desierto—; por tanto, esta noción de acontecimiento le entrega densidad histórica al suceso (Foucault, 1979). A su vez, existe una demanda de verosimilitud en la imagen, donde el plano y el libro se imponen en esta búsqueda como verdad y ley.

De esta manera nos acercamos a la idea y a la concepción que se tiene sobre los hechos y se expresa en los objetos. Como es un documento legítimo del gobierno, no es posible que tenga una opinión alternativa, sino que debe ser oficial. Con alternativa nos referimos, por ejemplo, al libro *Una guerra infame. La verdadera historia de la Conquista del Desierto* (2015), de Andrés Bonatti y Javier Valdez, que cuenta la triste resistencia indígena durante la Conquista del Desierto. Por el contrario, el libro *La Conquista del Desierto 1536-1879* se presenta con un tono de alabanza a los héroes nacionales y a los esfuerzos que hizo el ejército en la guerra contra los indios. Al referirse a los pueblos nativos, hace un análisis sobre sus técnicas de guerra al implementar el caballo, sus hazañas en la destrucción de asentamientos, matanzas, violaciones y raptos, pero no menciona nada de sus culturas, costumbres y orígenes, o sus esfuerzos contra la *cuestión del blanco*, como se refieren los autores en el libro citado.

Asimismo, podemos ubicar a nuestro mapa en ese amplio repertorio icónico de la cultura de masas, donde puede ser aceptado como un hecho y ser consumido, mucho más si los valores simbólicos que transfiere —ya sea el mapa o el libro— están en un dispositivo completamente diferente al de los tradicionales medios de comunicación. En este sentido, un punto de vista claro sería que a las Bellas Artes como institución ya no se les puede conceder el principal papel de transmitir los mitos o pensamientos e ideologías en la sociedad.

Desde esta reflexión de la recepción, podemos acentuar los usos instrumentales del mapa y el libro correspondientes, pertenecientes ahora a la cultura visual y ofrecerlos como maneras apropiadas para afrontar las guerras culturales. Así pues, el *poder* que conlleva la imagen (el mapa) para la creación de un imaginario social, la construcción de diferentes pensamientos y de ideas y la transferencia de varios significados y símbolos no se podría llevar a cabo sin el discurso, en este caso, el libro que tiene de anexo. En este sentido, en la actual Historia del Arte se inician planteamientos que afrontan estas cuestiones:

[...] las relaciones entre la imagen y los discursos descriptivos, las interferencias entre el texto como escritura y el cuadro como figura, el funcionamiento de los signos, las significaciones culturales y hasta las «ideologías imaginadas»; o, desde una perspectiva pluridimensional, los poderes de las imágenes, que parecen anunciar las tensiones que se suscitarán después entre las representaciones verbales y visuales (Marchán Fiz, 2005, p. 77).

EL MAPA Y SUS CUALIDADES GRÁFICAS

A fin de considerar el mapa al que se hace referencia e interrogarlo como representación y también como artefacto, debe aludirse a los aspectos tanto de contenido como gráficos. En la referencia cartográfica de la Conquista del Desierto se manifiestan en forma combinada la representación de los registros de medidas (latitud, longitud y escala) y sus correlatos gráficos, junto con una serie de elementos que se corresponden con la información histórica narrativa del libro anexado.

El plano presenta quince descripciones visuales de los hechos y los lugares de la Conquista [Figura 2], escenas que manifiestan los propósitos del mapa y parte de las preocupaciones del dominio político y cultural del hombre blanco.

Dos de estas imágenes hacen alusión a los habitantes nativos de la zona (combate y toldería) y todas las demás se refieren a edificios (fuertes y fortines), embarcaciones, pasos, campamentos y comandancias del ejército, e incluso a la destrucción de los asaltos de los malones³ y los tratados de paz ante estas pérdidas. Las pequeñas ilustraciones están constituidas de forma monocromática y con una técnica de planos y líneas que crean la imagen mediante el contraste entre negro y blanco. Las características del relieve de las montañas corresponden a vistas oblicuas que rompen también con la planimetría general. Además de los elementos cartográficos, se observa una serie de rasgos que están constituidos por las indicaciones añadidas para orientar al lector: nombres, números, etiquetas, escalas, título y sello.

3 El glosario del anexo del mapa define malón como la invasión de indios cuya finalidad principal era robar ganado en las estancias fronterizas. También atacaban las poblaciones, en represalias por las acciones que el ejército realizaba contra sus tolderías o por la falta de cumplimiento de los pactos celebrados con el gobierno (Ministerio de Obras y Servicios Públicos. Dirección de Geodesia, 1993, p. 103).

PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 2. Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto (detalle), Buenos Aires, (1987). Archivo Histórico de Geodesia

En la esquina inferior derecha del mapa se encuentra el escudo de la República Argentina y sobre este está escrita la provincia, el título del mapa y las instituciones encargadas de su producción [Figura 3]. Más abajo se encuentra el título *Referencias*, en el que se indica una serie de signos y tipologías para diferenciar localidad, partido, estación, cerros y cotas. El estilo de las letras y los títulos es una tipología computarizada, en comparación con las letras, los bordes y los títulos de los mapas hechos en litografía, que requerían de la presencia de artesanos diestros y de letristas profesionales.



Figura 3. Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto (detalle), Buenos Aires, (1987). Archivo Histórico de Geodesia

La conquista del imaginario colectivo. Cartografía del desierto
Carolina Rodríguez, Michelle Sepúlveda, Tamara Siminkowich

Las montañas (en la zona de Mar del Plata hasta Olavarría y la zona de Coronel Pringles hasta Pigüé) están delineadas individualmente con sus flancos sombreados, lo que aporta un aspecto de relieve tridimensional, con perfiles indistintos que no brindan información de tamaño y dan una idea de naturaleza de área como impresión topográfica general.

En la simbología expresada por la carta [Figura 2] se muestra la fortaleza, la nave del siglo XVI, la reducción,⁴ el cantón⁵ o el campamento, el fuerte, el fortín o la guardia, el tratado, la destrucción, el combate, la goleta, la embarcación menor de poco calado, la toldería,⁶ la comandancia, el paso, la cañonera y el barco a vapor.

Las imágenes que nos interesan son la representación del combate [Figura 4] y la toldería [Figura 5]. En estas descripciones se muestra la vida de los nativos en las tierras de la pampa.



Figura 4. Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto, Buenos Aires (1987). Detalle de la representación de combate o acción. Archivo Histórico de Geodesia



Figura 5. Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto, Buenos Aires (1987). Detalle de la representación de la toldería o la tribu. Archivo Histórico de Geodesia

4 Se denominaba así a los pueblos de indios que habían sido sometidos y eran adoctrinados en la fe religiosa por misioneros (Ministerio de Obras y Servicios Públicos. Dirección de Geodesia, 1993, p. 107).

5 Punto fortificado de menor importancia que el fuerte (Ministerio de Obras y Servicios Públicos. Dirección de Geodesia, 1993, p. 95).

6 Conjunto de tiendas de campaña o todos en que vivían los indios (Ministerio de Obras y Servicios Públicos. Dirección de Geodesia, 1993, p. 109).

Podemos encontrar dos referencias de toltería: la primera de la época De Caseros, en la zona de Los Toldos que representa la Tapera de Díaz, Tribu de Coliqueo-1862; y la otra de la época de la Conquista del Desierto, ubicada en el Departamento Atreuco, en la actual provincia de La Pampa, describe las Salinas Grandes (Tolterías de Calfucura). En cuanto a las notas de combate, se mencionan diecisiete que varían entre las cinco épocas.

En el signo del combate o la acción se puede observar a un cacique —o integrante de algún malón— montado sobre un caballo y portando una lanza en su mano derecha. En un primer término se ve la cabeza de un soldado, está de espaldas levantando una espada con su mano derecha. Las armas levantadas por los dos personajes expresan el símbolo oficial para representar el combate: las espadas cruzadas. En la ilustración que figura el combate podemos ver una representación del indio que es común dentro de la iconografía de la pintura del siglo XIX. En este caso, si comparamos la figura del cacique de nuestra ilustración con las figuras que se muestran, por ejemplo, en la pintura *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle [Figura 6], o *El malón* (1945), de Mauricio Rugendas [Figura 7], podemos



Figura 6. *La vuelta del malón* (1892), Ángel Della Valle. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina



Figura 7. *El malón* (1845), Mauricio Rugendas. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

observar similitudes. Nuestro personaje se muestra con el torso desnudo, con un taparrabo, un cintillo en su cabellera larga y alocada, y porta su lanza de la misma manera que vemos a los personajes en las pinturas. Probablemente, se haya usado como fuente la *Iconografía de Patagones* (1979), de Néstor Tomás Auza y Juan Mario Raone, para la construcción de las imágenes. Los autores de este libro han recurrido al grabado, al dibujo, a la fotografía, a los planos y a la pintura para mostrar la evolución de los patagones dominados por los españoles (esta fuente se encuentra citada en el libro anexo al mapa).

Por otro lado, en la imagen de la toldería o tribu [Figura 5] se muestra a una familia nativa que posa frente a su toldo. Así pues, creemos haber encontrado la fuente de inspiración para esta ilustración: se trata de una fotografía de la familia del cacique tehuelche septentrional Gabriel Manikiken, frente a su toldo de pieles de guanaco, en la provincia de Chubut, datada en 1909, la cual se encuentra en el Archivo General de la Nación [Figura 8]. En la fotografía podemos ver al cacique Manikiken parado entre su familia, integrada por tres mujeres mayores y siete menores. En el caso de la ilustración, se tomó un detalle de la fotografía y se la traspasó al dibujo. Sin embargo, el ilustrador se tomó la libertad de acomodar al cacique en la composición y de sacar a una figura. De esta manera, podemos observar a las mismas mujeres —una destaca por sus largas trenzas— y niños sentados a sus pies, mientras que se agrega a Manikiken en el lado derecho sosteniendo una lanza, la cual no existe en la imagen original. No podemos ignorar este detalle del arma, ¿cuál habrá sido la intención del ilustrador al agregar la lanza en la composición? Tampoco pasamos por alto que la tribu representada no tuvo relación con los acontecimientos que apuntan el mapa y el libro, que perteneció a otro territorio y que sobrevivió más allá de la Conquista.⁷



Figura 8. Toldo de pieles de guanaco de modelo cupuliforme, perteneciente al cacique tehuelche septentrional Gabriel Manikiken, presente en la fotografía con su familia en Chubut (1909). Archivo General de la Nación

7 El cacique falleció a principios de la década del veinte. Sus hijos varones no dejaron descendencia, y las hijas mujeres se unieron con hombres blancos de origen alemán y español. El apellido Manikiken se extinguió (Aguado, 2003).

La atención a los signos utilizados para registrar y comunicar información en la referencia cartográfica de la Conquista del Desierto, comparada con otras cartas geográficas que se encuentran en el Archivo del DIHYC de la Dirección de Geodesia, indica una cierta diversificación de los rasgos debido notablemente a su modernización. Sin embargo, el *Croquis de las operaciones del ejército del Sud y de la comisión Bahía Blanca en la campaña contra los indios desde octubre de 1857 y agosto de 1858*, de 1909 [Figura 9], presenta, con respecto al anterior, visibles similitudes en algunos logotipos e imágenes, como también en la visualidad del territorio y la ubicación. Por ejemplo, el combate en el croquis se presenta con las típicas espadas cruzadas, y en el mapa analizado también se alude a esta representación. Esta similitud puede estar vinculada con las reglas institucionales para cartógrafos.⁸ *El Manual de Signos Cartográficos* (Instituto Geográfico Nacional & Ministerio de Defensa, 2010) señala que el lugar de combate se representará con el signo 193 (espadas cruzadas) y el punto de situación será donde se cruzan las hojas de las espadas, con una orientación hacia el norte.

8 En 1826 se había creado en Buenos Aires el Departamento Topográfico.

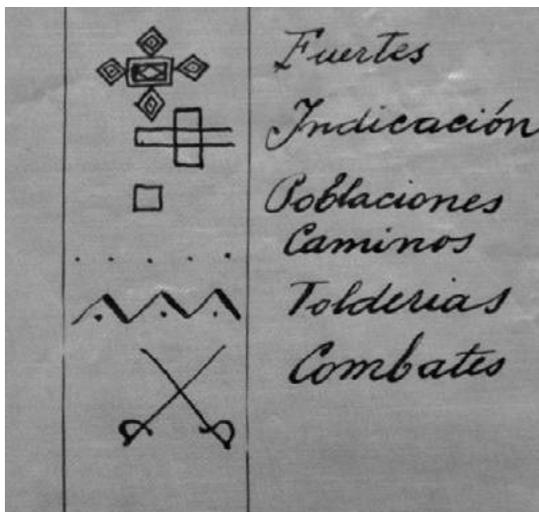


Figura 9. *Croquis de las operaciones del ejército del Sud y de la comisión Bahía Blanca en la campaña contra los indios desde octubre de 1857 y agosto de 1858* (1909). Archivo Histórico de Geodesia

No obstante, a la imagen de combate en nuestro mapa se le suma un contexto mediante el protagonismo de las figuras que deja al nativo como el atacante y al soldado como el defensor. Se debe a la implementación del plano, a la dirección, al tamaño y al recorte de las figuras dentro del espacio circular de la imagen. Esto deja al indio de frente y con una mayor visualidad que el soldado, al que observamos de

espaldas y solo vemos su cabeza y su brazo atacante. De igual manera, en la descripción de la tribu, la decisión del ilustrador al agregar al cacique dentro de la composición cargando una lanza puede ser una estrategia visual para exhibir la imagen del jefe de familia o tal vez quiso reforzar —aún más, el carácter bélico del indio—.

De acuerdo con la cantidad de información expresada y como una forma de organizarla, los signos podrían agruparse en dos categorías: esenciales y detalles. Los esenciales serían los que describen los acontecimientos, los asentamientos, los objetos y el transporte marítimo, como también las líneas de frontera y las flechas de expedición, todos estos ligados al uso de los colores de épocas. Estos símbolos, más que describir la topografía y el paisaje, se encargan de describir y de representar acontecimientos y objetos en torno a la Conquista del Desierto. Los detalles, en cambio, proveen una información más general y de carácter cualitativa, como por ejemplo, las zonas amanzanadas, los límites de provincia y de partido, el ferrocarril, los cerros y las cotas. La mayor parte de los símbolos esenciales tienen un carácter pictórico, mientras que los símbolos de detalle se muestran más esquemáticos, como los puntos y guiones que forman las líneas de los límites fronterizos y los ferrocarriles. Las imágenes que se relacionan con los pueblos nativos e ilustran el impreso del cual nos ocupamos en este artículo pertenecen a la primera categoría. Las imágenes que describen a los habitantes de la región pampeana y sus costumbres construyen, culturalmente, el lugar representado y se convierten en notas esenciales del plano en cuestión.

CONSIDERACIONES FINALES

Respecto de las potencialidades del archivo y del trabajo con los documentos, Andrea Giunta (2010) lo define como:

Una situación de aprendizaje, abren una posibilidad de comunicar y de intercambiar visiones. Son un espacio de diálogo, un espacio en el que unos escuchan a los otros e intercambian perspectivas y preguntas sobre su propia práctica. Entiendo el archivo como un espacio abierto en el que uno contempla, discute y debate. Lo concibo como un proceso, como algo incompleto que es reforzado por cada nueva experiencia del presente (p. 5).

Con respecto a los objetos estudiados, considerar a sus productores intelectuales y materiales nos conduce a poner atención en los procesos de producción, en la manera en la que los actores sociales interactúan y en los efectos que estos

intercambios pueden tener en el resultado gráfico y textual. Estos acervos han servido como fuentes importantes para diferentes tipos de trabajos investigativos, sirviéndose de su carácter de documento único e indispensable. Quedan muchos interrogantes y vías abiertas a futuros trabajos sobre las vinculaciones entre texto e imagen y sobre la relación entre el registro visual y el acontecimiento.

Vimos cómo desde el poder se puede manejar la historia, la ideología política y cultural mediante documentos que sirven como ley. De esta manera, las ilustraciones e imágenes del mapa y el texto del libro aparecen como una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la Campaña del Desierto de Julio A. Roca en 1879 y se impusieron como la verdad simbólica de los términos de la conquista y del despojo. Se deben mencionar, también, los aportes que han hecho los estudios de la cultura visual, que permiten ver a estos artefactos y documentos como verdaderas representaciones de espacios reales y míticos, que actúan como instrumentos de comunicación y, lo que nos concierne, como signos de poder político.

REFERENCIAS

Aguado, A. (2003). *La historia desconocida de tehuelches y mapuches en el suroeste del Chubut. Las tribus y reservas de Kánkel, Quilchamal, Maniqueque, Sacamata, Nahuel, Tracaleu y Tramaleo. La Bitácora Patagónica*, 20. Recuperado de <http://patagoniarelatada.ar.tripod.com/tribusseng.html>

Archivo General de la Nación. (1909). Familia del cacique tehueche septentrional Gabriel Manikiken [Fotografía de archivo]. Archivo General de la Nación.

Archivo Histórico de Geodesia. (1909). *Croquis de las operaciones del ejército del Sud y de la comisión Bahía Blanca en la campaña contra los indios desde octubre de 1857 y agosto de 1858* [Fotografía de archivo]. Archivo Histórico de Geodesia.

Auza, N. T.; Raone, J. M. (1979). *Iconografía de Patagones*. Buenos Aires, Argentina: Marymar.

Bonatti, A.; Valdez, J. (2015). *Una guerra infame. La verdadera historia de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Della Valle, A. (1892). *La vuelta del malón* [Pintura]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Fontanarossa, A. R. (2016). *El agrimensor del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: s/d.

Foucault, M. (1979). El enunciado y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 131-177). Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, 1(1), 20-38.

González Coll, M. M. (1999). *Viejos y nuevos estudios etnohistóricos. Relaciones interétnicas y la emergencia de una cultura mestiza en América del Sur*. Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur.

Instituto Geográfico Nacional, Ministerio de Defensa (2010). *Manual de signos cartográficos*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Geográfico Nacional.

López Mac Kenzie, J.; Bellini, J. M. (2012). Luis Romano, embotellador de orillas. *La Pulseada*, 102. Recuperado de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=3706>

Marchán Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En J. L. Brea, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Ministerio de Obras y Servicios Públicos. Dirección de Geodesia (1993). *La Conquista del Desierto 1536 - 1879*. Buenos Aires, Argentina: Dirección de Impresiones del Estado y Boletín Oficial.

Romano, L. S.; Suñé, E. J. (1987). Referencias cartográficas de la Conquista del Desierto. La Plata, Argentina: Archivo Histórico de Geodesia.

Rugendas, M. (1845). *El malón* [Pintura]. Santiago de Chile, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Szir, S. (2016). Litografía, geografía y otras grafías. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires. En Szir, S. (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830 - 1930*. (pp. 298-315). Buenos Aires, Argentina: AMPERSAND.

Historia oficial. Postales del centenario

Lucas Canzani, Nadya Loscocco
Nimio (N.º 5), e003, septiembre 2018. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e003>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

HISTORIA OFICIAL

POSTALES DEL CENTENARIO

OFFICIAL HISTORY
POSTCARDS FROM THE CENTENARY

Lucas Canzani | canzanihistoriadelarte@gmail.com
Nadya Loscocco | nadya.loscocco@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Recibido: 2/4/2018 | Aceptado: 14/7/2018

RESUMEN

Este trabajo de investigación procura señalar algunas de las narrativas presentes en la conformación del Estado Nacional Argentino. Para dicho fin, se estudió parte de la colección de postales conmemorativas del Centenario de la Revolución de Mayo, pertenecientes al Archivo del Museo Histórico Nacional. El foco estará puesto en el contexto de producción y de adquisición de estos objetos y el objetivo será delinear la función que cumplieron en la conformación de la representación del imaginario del Estado Nación.

PALABRAS CLAVE

Museo Histórico Nacional; archivo; postales; representación; Centenario

ABSTRACT

This research project aims to reveal the narratives present at the conformation of the Argentine National State. To that end, the archive at the National Historical Museum was surveyed. From this fund some commemorative postcards were chosen, in the theme of the May Revolution centenary, with emphasis in their historical context in which they were obtained, and place of origin. The objective is to mark off their role in the collective conformation of the representation in the popular belief of the National State.

KEYWORDS

National Historical Museum; archive; postcards; representation; Centenary



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

El Museo Histórico Nacional (MHN) se ubica en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fue creado por el intendente Francisco Seeber en 1889, quien designó a Adolfo Carranza como el primer director de la institución. Aunque los documentos que forman parte del patrimonio del MHN comenzaron a ingresar desde su fundación, el 24 de mayo de 1889, el Museo fue inaugurado el 15 de febrero de 1891.

Parte del acervo proviene de las donaciones de los descendientes de próceres y de figuras destacadas de la Revolución de Mayo y la Guerra de la Independencia Argentina, con quienes el propio Carranza se comunicó para que los donaran. A su vez, desde sus inicios, contó con la posibilidad de adquirir documentos y objetos para la constitución del mismo y así conformó el Fondo de Gestión.¹

Según datos presentes en el guión curatorial del salón principal del MHN, para su conformación fueron considerados aquellos documentos y objetos que, como tales, fueran fuentes documentales de importancia mayor en la historia argentina. Hoy, el archivo no solo cuenta con documentos textuales, sino, también, visuales (fotográficos, iconográficos y cartográficos) y conforma un vastísimo acervo con varias decenas de miles de documentos que integran actualmente los Fondos Documentales del MHN. Más de 10 000 documentos y objetos migraron hace seis décadas al Archivo General de la Nación con el nombre de Fondo Museo Histórico Nacional. En el año 2005, la nueva y actual gestión inició el ordenamiento y la puesta en valor de los documentos históricos. A raíz de esto se detectaron grandes inconvenientes en la catalogación, el fichado y la conservación del patrimonio; sin embargo, lentamente, y gracias a la colaboración de especialistas en el área de archivística, se logró, para el año 2009, conformar un cuadro de clasificación para el archivo. Este trabajo permitió establecer y diferenciar los fondos de donación, adquisición y gestión. Estos fondos fueron clasificados a partir de tipologías de carácter externo, bajo cuadros de clasificación de archivo. Las tipologías de documentos fueron diferenciadas, principalmente, entre visuales y textuales.²

PEDAGOGÍA PATRIÓTICA

Para comenzar creemos que la noción de *representación* que plantea el historiador francés Roger Chartier (1996) es esencial para este trabajo. Dicho autor reflexiona sobre cómo las prácticas y las estructuras son producidas por representaciones en las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio, y hace hincapié en cómo estas prácticas pueden enfrentarse y ser contradictorias. Siguiendo esta línea de análisis, creemos que la creación del MHN, a finales del siglo XIX, responde al claro interés por parte de los representantes del Estado Argentino de dar testimonio de una genealogía de nación. Y es que el propio

1 Los fondos documentales se dividen en: Fondo de donación y adquisición, Fondos de gestión (subdividido en fondos de las distintas gestiones) y el Fondo de comerciantes rioplatenses, conformado por las cartas enviadas por los comerciantes rioplatenses, el cual constituye un fondo en sí mismo.

2 La clasificación de documentos del Archivo del MHN, desde el año 2005, se realiza a través de una base de datos en Excel. La misma contiene, aproximadamente, unos veinte campos de ingreso: cronología, series, secciones, agrupaciones, documentos fotográficos, etcétera. A partir de la Resolución N.º 1397/08 de la Secretaría de Cultura de la Nación, la fotografía pasa a ser parte del acervo del archivo como documento histórico.

acervo del MHN da cuenta de esto, ya que en él se exhiben retratos, documentos, objetos y mobiliarios de próceres y de personajes de nuestra historia nacional. ¿Qué personajes y próceres? Pues, aquellos a quienes se consideraba necesario enaltecer, según los que tenían el poder político-económico en aquel entonces. Esto es lo que intentaremos fundamentar en el presente trabajo.

Este acervo documental, hoy expuesto con criterios historiográficos muy diferentes a los de sus inicios, incorpora diversos relatos y personajes de la historia social y cultural nacional. Como ejemplo de los cambios en los criterios historiográficos, en el MHN en uno de sus *banners*, ubicado en su salón principal, al inicio del recorrido de las salas, encontramos el siguiente texto:

El Museo Histórico Nacional fue inaugurado el 15 de febrero de 1891, bajo la dirección de Adolfo Carranza, con el fin de exhibir colecciones referidas a la Revolución de Mayo y la Guerra de la Independencia. Desde 1897 ocupa el actual predio, donde se amplió la exhibición a otras etapas del pasado nacional, con la mirada historiográfica de una época en la que se buscaba desarrollar un «pedagogía patriótica» frente a la inmigración masiva que arribó a la Argentina, y consolidar la identidad de una nación agro-exportadora incorporada a la división internacional del trabajo liderada por Gran Bretaña. Este relato centralista, porteño y aristocrático se grabó en las mentes de generaciones de argentinos a través de las imágenes y objetos que aún permanecen expuestos en sus salas.

En la actualidad, luego de una renovación historiográfica y con otro contexto social y político, el Museo Histórico Nacional incorporó a los hombres públicos del pasado en un relato federal e integral que incluye a actores sociales antes excluidos: los pueblos originarios, los negros, los sectores populares, las mujeres y el protagonismo de las provincias, representando la diversidad social y cultural de la nación argentina.

Esta *pedagogía patriótica* de la que nos habla el MHN nos permite afirmar que el acervo del mismo fue, en sus inicios, considerado una herramienta para crear y para moldear una conciencia nacional. Es decir que las colecciones (ya sean documentos fotográficos, iconográficos, etcétera) fueron entendidas por el Museo a partir de nociones de representación, capaces de influir en la constitución del imaginario del grupo al que pertenecían. Si bien hoy los criterios historiográficos difieren de aquellos con los que se creó, el MHN no niega el papel que desempeñaron en la construcción del imaginario de nación que se buscaba consolidar. Por lo contrario, desde un renovado criterio historiográfico, se plantea una postura crítica que formula sus bases para el abordaje de estas representaciones históricas nacionales y amplía las categorías de análisis y las nociones historiográficas

que le permiten incorporar y clasificar nuevos documentos históricos y aquellos personajes excluidos por la historia oficial mitrista de finales de siglo XIX y principios del XX.

POSTALES PATRIÓTICAS

Siguiendo estas reflexiones, consideramos abordar el análisis de dos postales pertenecientes a la *Serie Conmemorativa* del Centenario de la Revolución de Mayo. La serie está compuesta por 102 postales y se encuentra organizada bajo la lógica de documentos textuales o visuales.

Actualmente, en el Museo, las postales conforman una de las tantas tipologías que componen su acervo y, por tanto, son reconocidas como documentos visuales de muy alto interés patrimonial e histórico. Asimismo, pertenecen al departamento del Archivo especializado en documentos visuales, donde comparten espacio con láminas, fotografías, estampillas y mapas. Las postales varían tanto en procedencia como en temáticas, ya que podemos pasar de la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, a vistas de Buenos Aires o paisajes de nuestro país, América, Asia, Europa, África, etcétera.

Luego de haber realizado varias entrevistas con la directora del Archivo del Museo y habiendo observado todas las postales de esta serie con las que cuenta el MHN, podemos afirmar que las mismas representan el discurso que el gobierno de esa época buscaba imponer. De esa serie, las postales seleccionadas para analizar son las que creemos que sintetizan y construyen aquella pedagogía patriótica, con la cual se buscaba reafirmar una conciencia nacional y establecer la imagen del país como el granero del mundo, la nación centralista, agro-exportadora, liberal y eurocéntrica.

Aunque es importante mencionar que el estudio se realiza mediante dos imágenes, las mismas son representativas, tanto del acervo del MHN como de la iconografía patriótica a la que nos referimos, pudiéndose encontrar otros símbolos patrios como así también a otros próceres argentinos representados en la serie. De acuerdo a esta clasificación, seleccionamos una postal con el retrato del General San Martín, debido a que de 102 postales, 40 poseen el retrato de este prócer. Y otra postal alegórica a la República Argentina, la cual consideramos con mayor contenido textual en toda la serie.

También vale mencionar que dichas postales no fueron expuestas en esa época por ser contemporáneas. Hoy son integradas por el museo como una de las tantas tipologías que conforman el acervo de, aproximadamente, 70 000 documentos y son

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

reconocidas como documentos visuales de muy alto interés patrimonial e histórico. Por criterios historiográficos, en el momento de su producción y difusión, las postales no fueron consideradas por la institución como fuentes documentales, razón por la cual muchos de estos objetos fueron encontrados cuando la nueva administración, entre los años 2005 y 2009, realizó el ordenamiento de los fondos documentales. Se hallaron en cajas, en cajones, debajo de muebles, etc., por lo cual, evidentemente, carecieron de una lógica archivística con un carácter de documento histórico. Al haber sido adquiridas o recibidas, en su gran mayoría, por Adolfo Carranza entre los años 1900 y 1914, por propia decisión o por el afán de coleccionar objetos conmemorativos del Centenario, se desconoce la procedencia de las postales.

Ahora bien, al realizar un análisis siguiendo los lineamientos teóricos planteados por Natalia Majluf (2013) podemos pensar en las postales como un claro ejemplo de lo que la autora define como la concreción visual de la modernidad política en Latinoamérica. Si bien lo plantea a partir del recambio de imágenes, en ese proceso de colgar y de descolgar retratos, cambiando los retratos del Rey por los de los próceres, creemos que aquí sucede lo mismo. Vemos cómo a partir de este, y no de otro grupo de imágenes, se va a constituir la auténtica concreción visual de la modernidad política nacional argentina, mediante la configuración de símbolos y figuras patrióticas puntualmente republicanas. En este sentido es que observamos cómo en la Figura 1 se deciden mostrar ciertos indicadores socioeconómicos y demográficos de nuestro país. Esto podría tener un doble fin: por un lado, es una buena forma de mostrar aquello que se es o pretende ser y, por otro lado, es propaganda política. Se evidencia una clara intención pedagógica patriótica por resaltarse específicamente aquellos ideales de nación coherentes con los ideales de los gobernantes: el carácter ganadero y agroexportador.



Figura 1. Postal de la República Argentina (1910), de la serie *Postales conmemorativas del Centenario de la Revolución de Mayo 1810-1910*. Fondo Adolfo Carranza. Archivo del AMHN

Historia oficial. Postales del centenario
Lucas Cantzani, Nadya Loscocco

Además, siguiendo los lineamientos teóricos planteados por Majluf (2013), en la Figura 1 se observa la figura de la Patria representada a través de una alegoría clásica que sostiene el escudo nacional; ambas se conforman como símbolos de la República y despersonifican el lugar del poder. Si bien, como se mencionó anteriormente, en otras postales pueden aparecer algunos presidentes contemporáneos y referentes del partido gobernante, nunca se observarán los presidentes de esa época. Por el contrario, la Figura 2 personifica al poder político. La misma invoca al General José de San Martín, considerado el padre de la Patria y héroe de la Independencia. A través de este retrato que enaltece la figura de un individuo, se configura la idea de que todos tendríamos un mismo origen y así se busca generar una conciencia de unidad.



Figura 2. Postal de José de San Martín (1913), de la serie *Retratos de Próceres Nacionales/Postales conmemorativas del Centenario de la Revolución de Mayo 1810-1910*. Fondo Adolfo Carranza. Archivo del MHN

Luego del análisis realizado a lo largo de nuestro trabajo, creemos que las postales adquiridas por el MHN no solo hablan por lo que muestran, sino que, también, hablan por sus ausencias. Y es que no encontraremos en el Fondo Documental del museo postales adquiridas de aquella época que hagan referencia a una Argentina federal, a la clase trabajadora o a las poblaciones de afrodescendientes e indígenas.

En la Figura 1 no se hace referencia a la industria en ningún momento, lo cual está

en sintonía con las intenciones de la corona británica. Se evidencia a través de los datos incorporados en la postal que se sigue la división del trabajo propuesta por ellos, donde ellos eran el *taller del mundo* y a nosotros nos tocaba ser *el granero*. Además, vemos una clara referencia a los ferrocarriles que, si bien eran símbolo de progreso en aquella época, no debemos olvidar que eran capitales británicas los que hacían el usufructo del mismo. Otro hecho, también aquí evidente, es que se pone como inicio de la Constitución el año 1860, año en que el partido gobernante al momento del Centenario estaba en el poder (1860-1916), y se dejan de lado cincuenta años de historia.

Lo mismo pasa con las personalidades destacadas por el museo: la de Manuel Belgrano y la de José de San Martín como Padres de la Patria; grandes figuras liberales como Bernardino Rivadavia; y los presidentes a partir del 1860, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Ángel Juárez Celman, Julio Argentino Roca y Carlos Pellegrini. Si bien hubo internas dentro de este partido (por ejemplo, Mitre se separó para crear la Unión Cívica Nacional), hubo continuidad en cuanto a las políticas económicas implementadas como el modelo liberal y agroexportador, centrado en el comercio con la corona británica, la expansión territorial y el posterior reparto de las tierras conquistadas en pocas manos y en las políticas sociales: el fomento de la inmigración europea y la deportación de aquellos inmigrantes que traigan ideas revolucionarias (Bayer, 2009).

Es a raíz de esta pedagogía patriótica que el MHN no tiene hoy postales conmemorativas del Centenario de la Revolución de Mayo que enaltezcan figuras de tradición popular, de izquierda, progresistas, jacobinos o caudillos federales, como por ejemplo Mariano Moreno, Juan Manuel de Rosas, el Chacho Peñaloza, Facundo Quiroga, el Tigre Varela, etcétera. Y podemos suponer, sin riesgo a equivocarnos, que nunca existieron dichas postales.

DEL ARCHIVO

Pudimos ver que las postales en su carácter testimonial forman parte del dominio discursivo que conforma el relato identitario de Estado Nación en la Argentina en 1910, construyendo un discurso de Nación que avanza hacia el *progreso*. En este sentido, las postales aparecen como documentos legitimados por la institución como parte de la memoria colectiva y como testimonio de la historia sobre la que se construye nuestro país.

Insistimos en que nos parece sumamente interesante poder encontrarnos con el archivo para reactualizar sus significaciones y, como historiadores del arte, poder aspirar a reconstruir parte de la cultura visual de la Argentina del siglo XIX

basándonos en documentos testimoniales como formas visuales de la memoria.

Es importante mencionar que para esta investigación utilizamos la noción de archivo propuesta por el filósofo francés Michel Foucault [1969] (2005):

El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Es el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados. Y que a su vez, este conjunto es considerado no sólo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar una vez por todas y han quedado en suspenso, en el limbo o el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos (pp. 169-70).

Entendido de esta forma, creemos que las postales forman parte de un sistema de condiciones históricas de posibilidad de los enunciados. En efecto considerados como acontecimientos discursivos, no son ni la mera transcripción del pensamiento en discurso ni el solo juego de las circunstancias. En sí, como acontecimientos poseen una regularidad que les es propia, que rige su formación y sus transformaciones. Por ello, el archivo determina también, de este modo, que en este caso las postales, no se acumulen en una multitud amorfa o se inscriban simplemente en una linealidad sin ruptura. De ahí deviene la complejidad a la hora de abordar las postales, cuyo conjunto permite la distinción de otros relatos y continúa funcionando para la historia.

Siguiendo a Foucault (1969), nos parece que el archivo no debe ser abordado como un simple instrumento que contiene memorias del pasado, sino como una construcción teórica que revela un complejo sistema de enunciados. Desde este bagaje de registros y discursos podemos vislumbrar una manifestación empírica, singular y concreta de un sistema archivístico que, hasta la fecha, se encuentra en proceso de construcción y consolidación por parte del área de archivos del MHN que construye relatos. Siguiendo la línea de pensamiento del autor, podemos afirmar que el principio de existencia del archivo no está en la actualidad, sino en la orilla del tiempo que nos rodea. Empieza en el margen que envuelve nuestro discurso y termina en el margen de lo que está fuera del dominio de nuestro lenguaje, de lo que no podemos decir.

REFERENCIAS

Bayer, O. (2009). *Los anarquistas expropiados y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Koller Press S.A.

Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Foucault, M. [1969] (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Majluf, N. (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, XXXVII (1), 73-108.

Reconstrucción de una huella olvidada. Los álbumes de Ismael Erriest

Arturo Aristizábal, Bárbara Martín Pozzi, Graciela Piccolo
Nimio (N.º 5), e004, septiembre 2018. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e004>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

RECONSTRUCCIÓN DE UNA HUELLA OLVIDADA

LOS ÁLBUMES DE ISMAEL ERRIEST

THE RECONSTRUCTION OF A FORGOTTEN TRACE

ISMAEL ERRIEST'S ALBUMS

Arturo Aristizábal | lc.aristizabal.arturo@gmail.com

Bárbara Martín Pozzi | neferbar@hotmail.com

Graciela Piccolo | cgrapiccolo@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 9/4/2018 | Aceptado: 23/7/2018

RESUMEN

En el presente artículo se analizan cinco biblioratos que fueron donados por una de las hijas del Dr. Ismael Erriest y que hoy integran el acervo del Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires. Este material está conformado por fotografías, recortes periodísticos, afiches y otros elementos que dan cuenta de la vida política de uno de los miembros más distinguidos del Partido Conservador de la ciudad de La Plata y de la localidad de Lobos, entre los años 1910 y 1954: el Dr. Erriest. Gracias al archivo, las huellas se actualizan en un gesto de escritura y de lectura, que nos permite colegir el deseo, por parte del autor, de que las mismas pervivan.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Ismael Erriest; imágenes; materialidad

ABSTRACT

In the present article, five libraries are analyzed that were donated by one of the daughters of Dr. Ismael Erriest and that today integrate the archive of the Historical Archive of the province of Buenos Aires.

This material is made up of photographs, newspaper clippings, posters and other elements that give an account of the political life of one of the most important members of the Conservative Party of La Plata and Lobos between 1910 and 1954, Dr. Erriest. Thanks to the archive, the prints are updated in a gesture of writing and reading, allowing us to collect the desire to survive them by their author.

KEYWORDS

Archive; Ismael Erriest; images; materiality



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Acercarnos al Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires en el marco de las prácticas de archivo de la cátedra Teoría de la Historia, nos permitió encontrar una gran cantidad de documentos judiciales e institucionales, además de encuadernaciones de épocas pasadas en variados formatos, con tonalidades marrones y amarillas que dan cuenta del paso del tiempo.

Caminar en el archivo es mezclarse con diferentes tiempos y personas, entre paredes tapizadas de estanterías, donde conviven delgados catálogos llenos de fotografías con libros robustos o pequeños. En ese deambular vino a nuestro encuentro una elaborada caligrafía del siglo XVIII materializada en la firma del Virrey Cisneros y con el relato preciso del 18 de mayo del año 1781, sobre la ejecución de Túpac Amaru en la Plaza de Armas de Cuzco.

El espacio es visitado por un público de edades y de procedencias disímiles: estudiantes de todos los niveles educativos, profesionales de distintas áreas y personal de archivos municipales, que llegan al lugar en busca de información y de actualización de la práctica archivística, entre otros temas. El visitante ingresa expectante al *hall* central donde es recibido por quienes trabajan en el repositorio y, así como a nosotros, le relatan la historia, los contenidos y los objetivos del mismo.

Llegar al archivo fue transitar esa experiencia personal, tal como la expresa María del Carmen Jaramillo (2010): «Los archivos permiten comprender la pluralidad de las dimensiones del tiempo y pueden ser el pasadizo a través del cual se genera un diálogo entre voces y contextos de diferentes momentos y lugares» (p. 4). De ese modo, comenzamos a ocupar un espacio en el repositorio y fuimos armando un rompecabezas sin modelo que nos permitió realizar una lectura del pasado.

En esta práctica investigativa tomamos como objeto de estudio los álbumes personales del Dr. Ismael Erriest, que guarda y conserva el Archivo Histórico Provincial. Erriest, oriundo de Lobos, realizó sus estudios secundarios y universitarios en la ciudad de La Plata, graduándose como abogado. Se desempeñó como funcionario en diversas áreas del Poder Ejecutivo y Legislativo provincial entre los años 1930 y 1954.

En nuestro primer acercamiento, encontramos que estos álbumes contienen diferentes tipos de fotografías, gráficos y artículos, seleccionados y dispuestos a partir del valor intrínseco que les otorgó su autor. Los mismos fueron donados al archivo por su hija, Graciana Erriest, en el año 2010 y su acercamiento a la institución se produjo a través de un integrante de la Asociación Amigos del Archivo.

Al pasar las páginas de los álbumes, se puede reconocer un relato testimonial por parte del Dr. Erriest, aunque lo más interesante es la variedad de materiales y el cuidado y la prolijidad con que cada elemento se dispone dentro de los libros. Esto nos remite a los aportes de Gabriela Siracusano (2008) quien sostiene que «una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no solo acompaña

sino también construye sentido» (p. 10). Así, es posible observar como Erriest construye un relato de su vida, desde temprana edad, evidenciado por su boletín de calificaciones del año 1910 que corresponde a la educación primaria, como referencia y testimonio de sus primeros años [Figura 1].



Figura 1. Libreta de clasificaciones del alumno (1910). Álbum de Ismael Erriest. Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires

De igual modo, exhibe el ascenso que tuvo su carrera política y la llegada al poder del Partido Conservador al que perteneció [Figura 2], a través de la adhesión de panfletos de las campañas en las que participó. Con esto, no solo está haciendo alusión a una época determinada de su vida, sino que además pone un fragmento de aquel momento frente al espectador-lector.



Figura 2. Afiche de la campaña electoral del Partido Demócrata Nacional (1941). Álbum de Ismael Erriest. Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires

Las cualidades de los cinco álbumes en cuanto al tamaño, la calidad de las tapas, las hojas que los conforman y el tipo de encuadernación idéntico, coinciden con la dedicación y el esmero que el autor brindó a la realización y a la organización de su propio archivo. Esto se puede ver en la prolijidad de los recuadros confeccionados para cada artículo y fotografía [Figura 3] —acompañados de la respectiva fecha y título—, lo cual nos permite conjeturar la intención de que los mismos pervivan.



Figura 3. La prensa (1925). Recorte de un artículo periodístico. Álbum de Ismael Erriest. Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires

De este modo, podemos suponer que la pretensión que persiguió Erriest fue dar una prueba acabada de la linealidad de la historia y conseguir que su archivo fuese un fragmento de su visión y de su concepción de la política argentina entre 1930 y 1950.

Por otra parte, el archivo como documento se actualiza en un gesto de escritura y de lectura; en este marco, pudimos comprobar que la institución provincial no contaba con una ficha técnica ni con una catalogación de los álbumes consultados que permitiera su ubicación física, conceptual o temática en el acervo patrimonial. Si bien esto nos generó, en un primer momento, cierta incertidumbre, al acercarnos a los documentos ofició de entrada a nuestra labor de investigación para asumir un rol reconstructivo de la huella.

ENTRETEJER FRAGMENTOS DE UNA VIDA

En contacto con los cinco álbumes pudimos trazar la ruta y darle un orden al relato construido por Erriest. Estos documentos establecen implícitamente una continuidad que se manifiesta entre el inicio y el final de cada uno, lo que permite comprenderlos como capítulos que conforman el discurso de nuestra reconstrucción. En consecuencia, brindamos un título a cada volumen que expresa metafóricamente el contenido de los mismos.

El álbum que designamos con el nombre de *Génesis de una vida militante* comienza consignando el período de marzo de 1910 y contiene, como epígrafe, un boletín de calificaciones que da cuenta del tránsito de Ismael Erriest por la escuela primaria. Continúa con recortes de su internado en el Colegio Nacional de La Plata, su participación en la agrupación Universidad de La Plata Internado (ULPI), su citación al servicio militar obligatorio y sus inicios como militante político del Partido Conservador. Este álbum finaliza con recortes periodísticos del año 1939.

«La política, su pasión» es un capítulo compuesto por dos álbumes, que nos permite adentrarnos en lo que fue, significó y estuvo centrada su vida pública. Recorre un itinerario que abarca desde los años 1939 a 1943, el primer álbum, y desde 1943 a 1950, el segundo. Se trata de períodos en los que desempeñó distintos cargos públicos y fue electo senador provincial por la tercera sección electoral. Estos dos volúmenes hacen hincapié en los proyectos vinculados a Lobos, su ciudad natal, tales como la inauguración del pabellón de tuberculosos y la creación del centro de turismo, entre otros. Contienen además recortes periodísticos que refieren a hechos puntuales de su vida personal.

«Imágenes de una época» es la denominación de los dos álbumes restantes, conformados exclusivamente por fotografías tomadas por Erriest que constituyen una memoria gráfica de la sociedad y la cultura. A través de ella, el autor da cuenta de su manera de participar, de pensar, de sentir y de concebir la realidad de su época, creando un conjunto de relaciones visuales por medio de la fotografía [Figura 4]. Esto nos permite observar una antropología de lo imaginario, una hermenéutica de lo simbólico (Marín, 1992). El encuadre, el plano y la composición de las fotografías conllevan la intencionalidad de Erriest de atesorar costumbres y características propias de la clase social a la que perteneció.



Figura 4. Berisso (s/f). Álbum de Ismael Erriest. Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires

REFERENCIAS

Archivo particular de Ismael Erriest (s/f). *Álbumes N.º 1, N.º 2 y N.º 3: Fotos de su actuación pública y privada*. La Plata, Argentina: Archivo histórico de la provincia de Buenos Aires Ricardo Levene.

Archivo particular de Ismael Erriest (s/f). *Álbumes N.º 4 y N.º 5: Recortes de artículos periodísticos de su vida pública*. La Plata, Argentina: Archivo histórico de la provincia de Buenos Aires Ricardo Levene.

Jaramillo, M. C. (2010). Archivos y política/políticas de archivo. *Errata. Revista de Artes visuales*, (1), 14-20. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-y-politica-Politicas-de-archivo/>

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

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.), *Fragments para una historia del cuerpo humano. T. III.* (pp. 421-447). Madrid, España: Taurus.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido.* Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII-XIX).* Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.

Reconstrucción de una huella olvidada. Los álbumes de Ismael Eriest
Arturo Aristizábal, Bárbara Martín Pozzi, Graciela Piccolo

La cárcel como utopía del progreso

Experiencia visual del presidio de Olmos

Yasmin Angelozzi, Rocío Recatume, Miranda Sánchez

Nimio (N.º 5), e005, septiembre 2018. ISSN 2469-1879

<https://doi.org/10.24215/24691879e005>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA CÁRCEL COMO UTOPIA DEL PROGRESO

EXPERIENCIA VISUAL DEL PRESIDIO DE OLMOS

PRISON AS A UTOPIA OF PROGRESS

VISUAL EXPERIENCE OF OLMOS PENITENTIARY

Yasmin Angelozzi | yasangelozzi@gmail.com

Rocío Recatume | munirareca@gmail.com

Miranda Sánchez | agustina.bellasartes@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 6/4/2018 | Aceptado: 18/7/2018

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación, realizado en el marco de la cátedra de Teoría de la Historia, nos proponemos, por un lado, indagar el modo de reconfiguración del espacio penitenciario en el siglo XX a partir del álbum de fotografías de la Unidad N.º 1 de Olmos, y, por otro, generar un análisis visual crítico de las imágenes que contiene en relación con el cambio de paradigma penitenciario.

PALABRAS CLAVE

Álbum; cárcel de Olmos; representación; obras públicas; sistema penitenciario

ABSTRACT

In the present research work, within the framework of the subject Teoría de la Historia, we will address the reconfiguration of the penitentiary space from the photographic album of Olmos penitentiary, as well as generate a critical visual analysis of the images that it contains in relationship with the change of the penitentiary paradigm of the 20th century and its way of reconfiguring the space.

KEYWORDS

Album; Olmos penitentiary; representation; public works; penitentiary system



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Esta investigación comienza en el Archivo Histórico y Museo del Servicio Penitenciario Bonaerense creado en 1994 con la misión de recolectar, conservar y difundir el patrimonio documental de las unidades penitenciarias desde su origen, en 1887. Además, conserva, estudia, difunde y exhibe el patrimonio cultural e histórico institucional. Los documentos y los objetos que forman parte de su acervo expresan los conceptos penalistas y criminológicos establecidos desde los inicios del sistema penitenciario provincial hasta nuestros días, como así también preserva colecciones artísticas realizadas por los internos. La dependencia está conformada por una biblioteca y por el archivo, que almacenan documentos sobre las distintas unidades de la provincia, legajos y libros de entrada de internos hombres y mujeres. Cuenta, además, con salas de exposición que conforman el museo, destinadas a la colección permanente de los objetos históricos y a muestras temporales. A través de un proceso de búsqueda y de reinterpretación del material documental seleccionado, las fotografías de la Unidad N.º 1 de Olmos contenidas en el álbum *Banco Crédito Provincial* serán pensadas en su contexto, para aproximarnos a la propuesta visual de la época.

Luego de obtener la autorización de ingreso al archivo y con el material disponible a consultar, nos encontramos con falta de documentación y de registro acerca del origen del álbum, de su ingreso al archivo y de sus condiciones de producción. Algunos de estos datos fueron aportados por los trabajadores del museo, quienes nos informaron que el libro fue encargado por la empresa constructora del presidio como regalo al Banco Crédito Provincial por financiar la obra, con la intención de registrar el proyecto finalizado que les fue encargado y llega al archivo, casualmente, como donación.

Entonces, con esta información asumimos un doble desafío. Por un lado, tratar de esclarecer los interrogantes que nos interpelan al contacto con el álbum: ¿quién tomó las fotografías?, ¿con qué función?, ¿han circulado estas imágenes por fuera de este objeto? Por otro lado, intentaremos aproximarnos a un análisis visual crítico de las fotografías, en relación con el edificio que registran: ¿de qué manera las imágenes se vinculan con el cambio de paradigma penitenciario propio del siglo XX?¹

Con las preguntas en mente nos enfrentamos, en primera instancia, a nuestro objeto de estudio: un antiguo bibliorato de finales de los treinta, de tamaño considerable, cuyos márgenes y lomo se encontraban, a simple vista, deteriorados por el paso del tiempo. Se veía primoroso y, a la vez, apaleado. Para su manipulación se recomendó el uso de guantes a modo de conservación preventiva.

A primera vista, nos trasladó de inmediato a un espacio de amplitud, líneas rectas y asepsia, inverosímil para la idea de prisión que subyace en nuestro imaginario. La idea de cárcel modelo resuena una y otra vez en todo el recorrido de aquel álbum que cristaliza un modelo destinado al fracaso. Podríamos retomar, entonces, la idea

¹ El cambio de paradigma penitenciario se relaciona con el pasaje de una sociedad colonial a la toma de conciencia de las ideas de la modernidad. Este proceso de cambio se ve directamente relacionado con la adopción de las ideas de modernidad, manifestadas en la construcción de nuevas cárceles a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Los edificios adoptan el sistema radial panóptico y una visión higienista privilegia la iluminación y la ventilación de algunos espacios.

de archivo de Arlette Farge (1991): «El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado. Todo él (el archivo) está enfocado sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia» (p. 11).

Para darle sustento a nuestro estudio, consultamos material del acervo de la biblioteca del Archivo. Finalmente, luego de una exhaustiva búsqueda, logramos dar con publicaciones de finales de la década los treinta, como la revista *Penal y Penitenciaria* (1939) y la publicación *Obra Pública* (1940), donde figuran las obras realizadas en los municipios de la provincia de Buenos Aires, en el periodo que va de 1936 a 1940. Allí rastreamos una posible circulación oficial de las fotografías del álbum, cuestión que retomaremos más adelante. No contábamos con material institucional que pudiera brindarnos información sobre las imágenes más que lo escrito dentro del álbum en sí mismo, que revisamos detalladamente, y la bibliografía trabajada en el marco de la asignatura, que se adecuó a la temática de nuestro trabajo de investigación y nos brindó las herramientas conceptuales.

VALOR DOCUMENTAL VERSUS VALOR ESTÉTICO

El álbum de la cárcel de Olmos [Figura 1] contiene una serie de fotografías del año 1939 realizadas por un fotógrafo/a desconocido/a [Figura 2]. Se encuentran encuadradas en un álbum de gran formato y de cuero teñido, cuya portada contiene una placa de chapa labrada que, a modo de umbral, conecta el exterior con su interior. Los detalles de la arquitectura, así como las despensas y todos los servicios de los que el edificio disponía fueron cristalizados, minuciosamente, en cada fotografía.



Figura 1. Detalle de la portada del álbum (1939). Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

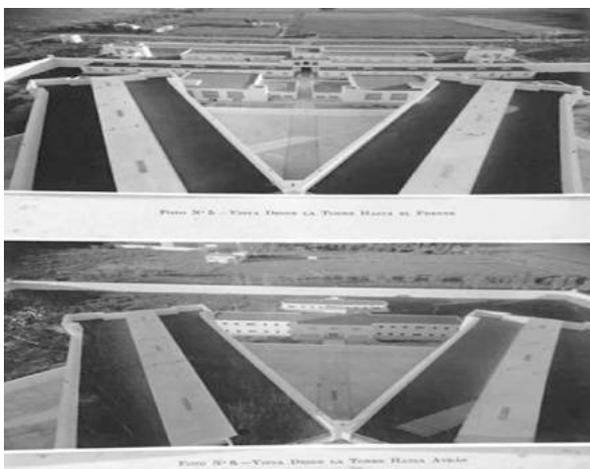


Figura 2. Fotografías de la Unidad N.º 1 de Olmos (1939). Interior del *Álbum Banco Crédito Provincial*. Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

La concepción de este álbum como documento es devorada por la calidad estética de las fotografías que dificultan la posibilidad de pensarlas como un mero registro. Encontramos en ellas cierta intencionalidad en el modo de representar estos espacios, un programa visual predeterminado que construye de una cárcel una utopía.

Sin embargo, si tomamos en cuenta el dispositivo utilizado, podríamos considerar las imágenes que pertenecen al álbum como documentos que sirven para reconstruir los contenidos de la mentalidad de la época. Siempre y cuando podamos discernir de una noción positivista, que entiende al documento como algo objetivo. El documento no es una mercancía estancada del pasado, sino un producto de la sociedad que lo ha fabricado. De acuerdo a Jacques Le Goff (1991), todo documento es consciente o inconscientemente un montaje de la historia, de la época y de la sociedad que lo ha construido y, también, de las épocas posteriores en las que ha continuado viviendo. A partir de esto tomaremos al documento como monumento.

ITINERARIO DE LAS IMÁGENES

En el transcurso de nuestra investigación, hemos develado que las imágenes que componen el álbum circularon en distintas revistas de carácter oficial, lo que nos lleva a interrogarnos sobre sus condiciones de reproducción, ¿cómo llegaron a difundirse por estos ámbitos?

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Para reflexionar sobre este punto, comenzamos a indagar en la fotografía de la arquitectura de Estado. En este recorrido, notamos que el Ministerio de Obras Públicas (MOSP), actual Ministerio de Infraestructura de la provincia de Buenos Aires, desde el año 1906, aproximadamente, incorpora la fotografía como método de registro y, de esta manera, da cuenta del proceso y del resultado de las obras emprendidas por la gobernación, como testimonio documental.

En la provincia de Buenos Aires, el gobierno de Fresco² animó e impulsó las nuevas funciones del Estado interventor y regulador, a partir de formas novedosas de concebir la política, el Estado y las relaciones sociales resultantes de ese vínculo, nociones propias del «clima de época». En ese marco, durante los años treinta las obras públicas adquirieron nuevos significados: por su alta visibilidad en el espacio público operaban como representación de la acción estatal y como mecanismo o dispositivo de legitimación política de gobiernos cuya vía de acceso al poder, como el de Fresco, había sido allanada por la apelación a prácticas fraudulentas (Fernández, 2015, p. 18).

² Manuel Antonio Fresco fue gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1936 y 1940 por el partido conservador Demócrata Nacional.

Sabemos, gracias a las fuentes, que estos registros se volcaron y se organizaron en grandes bibliotecas, en los que se explicitan los datos edilicios de la obra, de la locación, de los autores, etcétera. En el periodo temporal que va desde los comienzos de la utilización de la técnica fotográfica en el MOSP hasta finales de 1939 no se registran nombres de autores. Si nos detenemos en este punto, podemos trazar un paralelismo con el álbum de la cárcel de Olmos, donde no encontramos la autoría de quien disparó esas tomas. «Estas fotografías no eran fotografías firmadas por el fotógrafo a cargo, sino que era el organismo el que figuraba como responsable de testimoniar y controlar aquellas obras» (Harasic & Troisi, 2014, p. 5).

No fue hasta la década del cuarenta que las imágenes comenzaron a firmarse en los reversos, pero por cuestiones de conservación, que limitaron su manipulación, no pudimos determinar si este es el caso. De este modo, estas fotografías funcionan como registro material de la obra realizada, resguardadas como documentos en estos álbumes de gran tamaño, pero también eran estas mismas fotos las que circulaban en el boletín oficial. «Estos fotógrafos trabajaban para el Ministerio, y el objetivo encomendado era dejar asentada la presencia del Estado en el seguimiento de las etapas constructivas, en donde la fotografía era el registro del cumplimiento y del avance de las obras» (Harasic & Troisi, 2014, p. 5).

Volviendo al álbum de la cárcel de Olmos, queremos remarcar que las fotografías que contiene han sido documentos esenciales dentro del programa de política publicitaria del gobierno de turno. Esto queda certificado a través de las revistas y las publicaciones antes mencionadas [Figura 3], que se hicieron a cargo de la

La cárcel como utopía del progreso. Experiencia visual del presidio de Olmos
Yasmin Angelozzi, Rocío Recatame, Miranda Sánchez

provincia en los años de la inauguración de la cárcel. A pesar de que desde el archivo se apela al álbum como un obsequio de la constructora al Banco Crédito Provincial, la circulación de estas imágenes por ámbitos oficiales y de propaganda política, como también los puntos de contacto que vislumbramos entre la fotografía de registro estatal realizada por los talleres del MOSP, nos suscita más interrogantes que certezas: ¿cómo explicamos su circulación en estas publicaciones?



Figura 3. Fotografías de la Unidad 1 de Olmos pertenecientes al *Álbum Banco Crédito Provincial*, publicadas en la Revista Penal y Penitenciaria (1939). Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

GRAN ILUSIÓN: EL RELATO FOTOGRÁFICO DEL PRESIDIO

La Unidad N.º1 [Figura 4], ubicada en la localidad de Lisandro Olmos, partido de La Plata, comenzó su construcción en 1935 y se inauguró el 18 de noviembre de 1939. Esta emblemática unidad fue puesta en funcionamiento bajo la gestión provincial del Dr. Manuel Fresco. La capacidad inicial de la obra fue planeada para albergar a 1300 internos, construida para dar respuesta a las necesidades del Departamento Judicial de la Capital, y como reemplazo de la vetusta cárcel platense de 1 y 59 y de la existente en la Jefatura de Policía. Su estructura

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

arquitectónica es radial, consta de pabellones distribuidos en seis plantas y en cada una de ellas se ubican doce pabellones colectivos que convergen a un núcleo central en forma hexagonal, en el cual se ubica un gran patio para iluminación y aireación de diferentes dependencias.

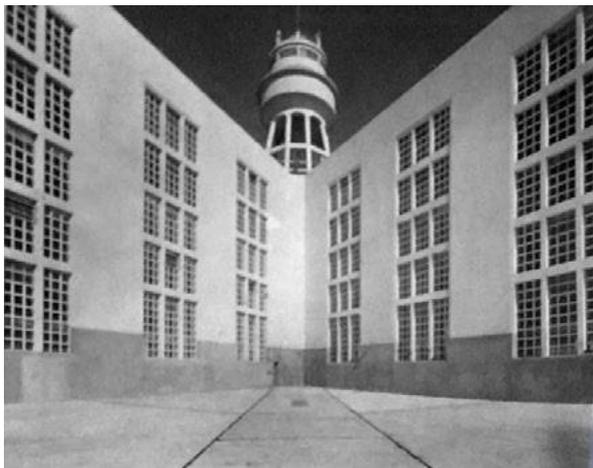


Figura 4. Patio de la cárcel de Olmos (1939). *Álbum Banco Crédito Provincial*. Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

En el proyecto del edificio se advierte la toma de decisiones por parte de los ingenieros civiles Juan Cambiaggio y Carlos Loza Colomera (a cargo de la monumental construcción). La estructura adaptada en este establecimiento es una combinación del sistema radial de Ghent de 1773 (Francia), primer establecimiento carcelario orientado bajo una base científica de reclusión, y el de Sing Sing de 1825 (Estados Unidos), en cuanto a la disposición de celdas. Por lo tanto, no se ha seguido la idea generatriz del panóptico, como es normal en la mayoría de los establecimientos ingleses o alemanes.

Concebimos la fotografía del patio del presidio de Olmos no como una presencia directa del mundo visible, sino «como una estructura de elementos visuales» (Aumont, 1992, p. 158). La composición visual de la imagen está distribuida en dos mitades iguales que se organizan a partir de un eje central, que a la vez funciona como punto de fuga. Por encima del edificio, y para rematar la composición simétrica, se eleva una torre de vigilancia. Las paredes que allí vemos están compartimentadas por ventanas que, a modo de módulos, se repiten rítmicamente. En esta composición se pueden observar dos de los doce pabellones colectivos que conforman la unidad. Se hace notable, y a la vez eficiente, el uso del punto de fuga para dar cuenta de aquel innovador sistema hexagonal que caracteriza la

construcción. Los tipos de encuadre elegidos por el fotógrafo, así como también la decisión de que no haya presencia humana, acentúan la monumentalidad y el carácter ascético del edificio representado.

La idea de un diseño que contemple la conformación de un patio de recreo refuerza el relato de estar frente a un cambio de paradigma moderno, en el cual el recluso tiene acceso a un momento de *ocio y relajación*. Como sugiere en el álbum el ingeniero civil de la construcción Carlos Loza Colomer respecto al aspecto funcional carcelario, «este aspecto (funcional carcelario), ha sido meticulosamente estudiado en cada caso, con respecto a la vida diaria del encausado, la que ha sido reglamentada en horas de labor, de recreo y de descanso» (Unidad N.º 1 de Olmos, 1939, p. 18).

Si analizamos comparativamente las fotografías del penal de Olmos con las de otros edificios de obras públicas contemporáneas que forman parte del mismo programa político, como el caso del pabellón de tuberculosos ubicado en el Hospital San Juan de Dios [Figura 5] o la vista del patio interior de la Casa Cuna, podemos evidenciar ciertas diferencias. Tanto en las decisiones compositivas como en el modo de representar la arquitectura pública, esto podría dar cuenta de la falta de un programa de representación pautado. Esto también demuestra que muchas de estas elecciones varían de acuerdo al equipo fotográfico.



LA PLATA. — INTERIOR DEL PABELLÓN PARA PENADOS TUBERCULOSOS. Trátase de un tipo de sala especial para alojar enfermos delincuentes: por lo que se ha tenido en cuenta el problema de seguridad e higiene que requiere bajo su doble punto de vista carcelario y de hospital.

Figura 5. Interior del pabellón para penados tuberculosos ubicado en el hospital San Juan de Dios (1940)
Fuente: *Obras Públicas*, vol. 1. Biblioteca del Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Si esbozamos las similitudes, también vemos en estas láminas el uso de la perspectiva a un punto de fuga para generar una idea de mayor espacialidad. El recurso de la repetición generada por las ventanas, así como en el caso del Hospital, dada por las camas para enfermos, nos hace pensar en la capacidad con la que fue diseñada la construcción. Para nada se trata aquí de edificios pequeños, sino, más bien, todo lo contrario; se ven proyectados (incluso también en las fotografías) el sentimiento de orgullo generado por las construcciones nacionales. Espacios aireados y bien iluminados vistos en dichas fotografías, son comparables con las que obtuvimos de la Unidad N.º 1 de Olmos.

Consideramos apropiado mencionar como una característica afín entre los edificios representados el hecho de que se los retrata de un modo en que contrastan, ampliamente, con su funcionalidad y, de esta manera, tensionan la imagen.

Ahora bien, reflexionemos sobre las fotografías de la cárcel. En primer lugar, si pensamos en cualquier cárcel o presidio, difícilmente se nos venga a la mente una imagen pulcra, de líneas limpias y sin personas. Estas fotografías difieren con la realidad, no tanto por la distancia temporal que las separa del momento en el que fueron tomadas, sino en que no coinciden con el sentido de uso de la institución [Figura 6]. Un espacio para ser ocupado no concuerda con la imagen pulcra y vacía en la que consisten estas fotografías. El corte temporal que supuso el cierre del obturador dejó atrapado, junto con las partículas de luz, un desierto tan alejado de la realidad como problemático.



Figura 6. Vista de talleres y pozo central de ventilación de la cárcel de Olmos (1939). *Álbum Banco Crédito Provincial*. Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires

La cárcel como utopía del progreso. Experiencia visual del presidio de Olmos
Yasmin Angelozzi, Rocío Recatame, Miranda Sánchez

Aquí la fotografía se ve cada vez más sutil y moderna. Resulta, entonces, interesante la transfiguración lograda por los/as fotógrafos/as que alcanzaron con ellas correr del foco de atención a quienes iban a convivir dentro de esas estructuras fotografiadas, para decirnos que lo que se encuentra ahí no es otra cosa que algo bello, pulcro y reluciente.

Esta nueva forma de representación en las fotografías se corresponde con la crítica que le hace Walter Benjamin [1934] (2009) a la representación estética del horror, promulgada por la fotografía de la Nueva Objetividad en Alemania. «Han conseguido convertir incluso la miseria en directo objeto de disfrute» (p. 305). El valor instrumental del edificio queda anulado y pasa a ser de carácter puramente estético. Es decir, se pierde la noción *forma-contenido* para pasar a cobrar una mayor importancia la *forma* en la presentación de esas fotografías que transforman la realidad de la función de una cárcel para solo mostrarnos ilustraciones agradables a la vista. De esta manera, la desgracia se convierte en objeto estético y, como sabemos, la cárcel es un sitio de castigo y la forma de representación propuesta de este espacio no hace más que negar su funcionalidad.

Como hemos esbozado hasta aquí, consideramos que el modo en que los espacios son fotografiados se corresponde con la aparición de las nuevas prácticas institucionales implementadas por el sistema penitenciario sobre técnicas novedosas de vigilancia, archivo, disciplina, formación y reforma.

Comienza una revolución en cuanto a los métodos penitenciarios, en el que se replantea qué hacer con el detenido. Esta fase es conocida como correccionalista moralizadora,³ donde el castigo físico y la retribución con trabajo dejan de contemplarse como los únicos medios. Es por eso que vemos en la imagen una intención de reconfigurar el espacio. Estas fotografías estetizan este modo de segregación social y niegan lo que allí, a pesar del cambio paradigmático, sigue ocurriendo:

[...] esas maneras eran incomparables con las hipótesis que se venían sosteniendo sobre la naturaleza de la modernización de la prisión. Unas tras otras las estadísticas hablaban de la superpoblación de las cárceles vetustas, las disfunciones en la articulación del sistema judicial que saturaba sus instalaciones [...] Había otra historia, la de la abrumadora mayoría de las instituciones carcelarias, que se emparentaban mucho más con las tradiciones punitivistas coloniales (Caimari 2017, p. 43).

Con esto decimos que, a pesar del intento de modernización del sistema carcelario a partir de los modos de vigilancia que ocurrían en Europa y en Norteamérica, en este caso evidenciado al ver la arquitectura de la cárcel modelo de Olmos, en la realidad de los prisioneros nada cambiaba.

3 La fase correccionalista nace a finales del siglo XVIII extendiéndose hacia los finales del siglo XIX, cuando se concibe la pena de prisión y con ella la sanción penal del recluso en establecimientos que comienzan a crearse y que resultaron la base del actual régimen penitenciario. El modelo tenía por fin erradicar las sanciones corporales comenzando una nueva forma de administrar castigos. Dicho modelo se basaba en la aplicación de cuatro reglas o normas: aislamiento absoluto, prohibición de trabajo, silencio absoluto y educación religiosa.

La cárcel como utopía del progreso. Experiencia visual del presidio de Olmos
Yasmin Angelozzi, Rocío Recalume, Miranda Sánchez

CONSIDERACIONES FINALES

El recorrido de esta investigación concluye en que no hay mirada inocente. La forma en que un espectador ve una imagen se basa en comparaciones con nuestro conocimiento previo del mundo (Aumont, 1992). Asimismo, se intentó desentramar el relato propuesto por las fotografías que componen el álbum del presidio de Olmos a partir de un análisis crítico de su modo de representación, que resulta tensionado al visualizar un espacio de castigo completamente estetizado, donde se vislumbra un intento de *cárcel modelo* y esconde las viejas prácticas más brutales bajo el umbral de lo que no se ve.

Es por ello que vemos en la obra de Benjamin (2009) un disparador esencial para repensar las intenciones de las fotografías que componen este álbum. Actualmente, el fracaso de la *cárcel modelo*, que fue diseñada minuciosamente, se ve materializado en la superpoblación, el hacinamiento y las malas condiciones que sufren los internos. Finalmente, gracias al trabajo de archivo pudimos vislumbrar la *doble función* del objeto de estudio analizado. Por un lado, su función *documental*, a través de los mecanismos de distribución y difusión de las imágenes, y, por otro lado, se destaca su función como *monumento*, en el que se considera al álbum como un entramado de relaciones (que se dieron entre el fotógrafo/a, el arquitecto de dicha construcción y el Banco Crédito Provincial) donde se crea un escenario a través de las tomas para construir esa idea moderna, perpetuar el recuerdo y ser atesorado en un futuro próximo. Monumento como un legado a la memoria colectiva.

La experiencia del trabajo en archivo, en la cual por momentos el pánico de la desinformación se volvía abrumador, nos sirvió para encontrar otros puntos de enfoque que permitirían arribar a las conclusiones antes mencionadas. Y, en última instancia, para preguntarnos si quizás la parte más fascinante de nuestro trabajo como futuras historiadoras del arte consiste en el esfuerzo continuo de hacer hablar a las cosas mudas, de hacerles decir lo que solas no dicen sobre los hombres, sobre las sociedades que las han producido, y de constituir, finalmente, esta vasta red de solidaridad y de ayuda recíproca que suple la falta del documento escrito.

REFERENCIAS

Aumont, J. (1992). En *La imagen*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Benjamin, W. [1934] (2009). El autor como productor. En *Obras*. Libro II / vol. 2 (pp. 297-315). Madrid, España: Abada.

Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, España: Edicions Alfons El Magnànim, Institución Valenciana de Estudios e Investigación.

Fernández, N. (2015). *Políticas estatales y obras públicas en la provincia de Buenos Aires, 1917-1943*. Ponencia dictada durante las V Jornadas de Becarios y Tesistas. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina.

Harasic, C.; Troisi, R. (2014). *La Fotografía de Arquitectura en el Estado*. Ponencia dictada durante el 11º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina. Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP). Ministerio de Economía y Finanzas Públicas, Buenos Aires, Argentina.

Le Goff, J. (1991). La crítica de los documentos: hacia los documentos/monumentos. En *El orden de la memoria* (pp. 234-239). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación (1939). *Revista penal y penitenciaria* (H260). Biblioteca del Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires.

Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires (1940). *Obras Públicas*, Vol. 1. (H321). Biblioteca del Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires.

Unidad N.º 1 de Olmos (1939). *Álbum Banco Crédito Provincial*. Buenos Aires, Argentina: Archivo Penitenciario de la provincia de Buenos Aires.

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico

Entrevista a Mela Dávila Freire

Natalia Giglietti, Elena Sedán

Nimio (N.º 5), e006, septiembre 2018. ISSN 2469-1879

<https://doi.org/10.24215/24691879e006>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ARCHIVOS PÚBLICOS Y PRIVADOS

ENTRE EL DOMINIO HISTÓRICO Y EL ARTÍSTICO

ENTREVISTA A MELA DÁVILA FREIRE

PUBLIC AND PRIVATE ARCHIVES

BETWEEN THE HISTORICAL DOMAIN AND THE ARTISTIC

DIALOGUE WITH MELA DÁVILA FREIRE

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/4/2018 | Aceptado: 3/7/2018

RESUMEN

En esta entrevista, Mela Dávila Freire relata su experiencia en la gestión, la organización y la difusión de archivos de arte contemporáneo en instituciones, como el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Museo Reina Sofía. A través de casos concretos, expone los usos y las tensiones entre las colecciones y los archivos, como también el desafío que implica exhibir los fondos documentales. La presencia de documentos de arte argentino en archivos públicos y privados de España será un punto estratégico para indagar sobre las reactivaciones que se suceden de los acervos, cuáles son las piezas clave y qué relatos se construyen sobre el arte latinoamericano.

PALABRAS CLAVE

Archivo; colección; documento; exhibición; Mela Dávila Freire

ABSTRACT

In this interview, Mela Dávila Freire recounts her experience in the management, organization and dissemination of contemporary art archives in institutions such as the Center for Studies and Documentation of the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Reina Sofía Museum. Through specific cases, she exposes the uses and tensions between the collections and the archives, as well as the challenge of displaying the documentary collections. The presence of Argentine art documents in public and private archives in Spain will be a strategic point to inquire about the reactivations that follow the collections, what the key pieces are and what stories are constructed about Latin American art.

KEYWORDS

Archive; collection; document; art exhibition; Mela Dávila Freire



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

Mela Dávila Freire es filóloga por la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde el año 1996 ha desempeñado diferentes funciones en instituciones de arte contemporáneo, como el Centro Gallego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela, el Media Centre d'Art i Disseny en Sabadell (MECAD) y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde fue responsable del Departamento de Publicaciones entre 2000 y 2005. En 2006 se reincorporó al MACBA y se desempeñó como directora del Centro de Estudios y Documentación (CED) hasta el año 2012. En el Museo Reina Sofía fue la directora de Actividades Públicas durante el período 2015-2017.

Desde el año 2012 vive en Alemania, donde es profesora invitada en el área de Historia del Arte de la Universidad de Hamburgo, y trabaja como asesora y autora en relación con archivos de arte, publicaciones de artista y colecciones bibliográficas. Entre otros proyectos, recientemente ha asesorado al Archivo Lafuente (Santander), la feria de libros de artista Arts Libris (Barcelona) y el archivo de la Documenta de Kassel, para el que está redactando un proyecto ejecutivo de actualización.

El lugar de los archivos de arte, como componentes fundamentales del entramado cultural de una institución, de un país o de una región, no se discute desde ningún punto de vista teórico ni práctico. Las zonas de debate y de reflexión se vuelcan hacia las instituciones públicas, encargadas de reunir, preservar, investigar y difundir los acervos documentales, en este caso, de las prácticas artísticas contemporáneas. Con una amplia trayectoria, Mela Dávila Freire puede ser considerada como una especialista en esta materia, ya que desde la gestión institucional, primero en el CED del MACBA y luego en el Museo Reina Sofía, puso en práctica fórmulas innovadoras para gestionar y divulgar las colecciones documentales y los archivos de prácticas artísticas contemporáneas. El trabajo con los archivos refuerza el potencial de las instituciones para construir nuevos relatos historiográficos y artísticos, ampliar la convocatoria de público y pensar alternativas de formatos de exhibición para los documentos.

Entre 2000 y 2005 fuiste directora de Publicaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y, entre 2007 y 2012, directora del Centro de Estudios y Documentación (CED). Nos gustaría saber, en principio, ¿cómo fue ese desplazamiento de ser Directora de Publicaciones a Directora del Centro y cómo fue tu experiencia allí?

El CED es una parte más dentro de un proyecto muy ambicioso y complejo que tenía entonces el director del MACBA, Manuel Borja-Villel, que por su perfil profesional y su trayectoria (actualmente dirige el Reina Sofía) tiene una idea integral de lo que es una institución artística mucho más compleja que, simplemente, la existencia

de un cubo blanco para realizar exposiciones temporales y la programación de algunas actividades, que siempre dependen del programa de exhibiciones y de la colección. Manolo proyecta y trabaja sobre la institución museística como una especie de poliedro, en el que hay muchos lados que cuentan. Evidentemente, la mayoría de las instituciones responden un poco a una misma, digamos, línea de pensamiento. Por ejemplo, si a la institución le interesan mucho los bodegones, pues, lógicamente, el Departamento de Actividades Públicas no programará *performances* y viceversa. Esto se da dentro de esa especie de gran canal de perspectiva de lo que es el arte o de lo que tiene sentido mostrar y compartir con el público. Lo que Borja-Villel piensa y pone mucho en práctica, desde el principio de su trabajo como director, es esta idea de desdoblar las instituciones en muchísimas facetas. Eso implica un departamento de actividades públicas muy fuerte y con una programación independiente que no sea subsidiaria del programa de exposiciones o de la colección, y que su trabajo de investigación y de actividades no tenga que verse, obligatoriamente, reflejado en una exposición.

Una de las partes de todo este poliedro complejo fue convertir lo que era una habitual biblioteca de museo y expandir lo que en el 90% de los casos es una especie de lugar pequeño que da servicio a los comisarios y a los investigadores de la propia casa y que no tiene tanta finalidad pública, para sacarle todo el potencial que puede tener y relacionarlo más con las otras áreas del museo.

Siempre trabajé en el ámbito de las publicaciones, hacía los libros, los editaba, etcétera, y fui directora de publicaciones del MACBA. Pero, me gradué de filóloga, no estudié arte y cuando terminé mi carrera entré en el mundo de los museos un poco por casualidad, ya que no era algo que me había planteado. A principios del año 2006, me fui a vivir al extranjero por un proyecto de extensión, y durante ese período el MACBA consiguió los fondos y el edificio para poner en marcha el CED [Figura 1]. Desde el principio, fue un proyecto muy ambicioso y, de hecho, demandaba un edificio aparte. Eso es algo bastante insólito en los museos de arte contemporáneo y al CED le tocó la lotería al tener al lado un edificio vacío, que había sido construido para ser hemeroteca. Eso no es algo que pase todos los días y la cuestión era que contaba con una envergadura que no sería la de un mero departamento más.



Figura 1. Vista interior de las salas de consultas especiales del CED. Fuente: MACBA

Cuando regresé a Barcelona a finales de ese mismo año, hablé con Manolo y fue su idea proponerme para el Centro de Estudios y fui la primera sorprendida. Le dije: «Manolo, pero yo no tengo ni idea». Es decir, no soy bibliotecaria, no soy archivera, no vengo de ese mundo, de esas ciencias. La respuesta de Manolo fue muy divertida, me dijo: «No te preocupes» Precisamente, porque Él tenía muy claro que quería crear algo que siguiese las líneas estándares de trabajo que ya se venían haciendo en otros lados y consideraba que era mejor tener un perfil que fuese más abierto. Así me involucré en esto, no lo había pensado, ni lo había programado, ni nada. A la vuelta, entonces, me encontré con un proyecto, un presupuesto, un edificio, unas instalaciones y una cantidad de posibilidades enorme, pero digamos que era como una hoja en blanco, no era una cosa definida, resuelta, ni nada.

Considero que ese es uno de los rasgos que hace del Centro de Estudios y Documentación un sitio que, todavía diez años después, tiene bastante interés. El hecho de que se planteara como tabula rasa, pensado desde cero. Porque, normalmente, la realidad es que las colecciones documentales se van haciendo con el tiempo y cuando te encuentras algo consistente es imposible volver atrás, por mucho que quieras cambiar los planteos. Entonces, así fue, un poco por esta vía. Venía de hacer libros y de repente me tocó coleccionarlos y ordenarlos.

En tu artículo «¿Es una obra, o es un documento?» (2011) expresás que se transfirieron al CED ciertos documentos del Centro de Arte Santa Mónica. ¿Cuáles eran los fondos significativos con los que contaban cuando empezó el CED?

Lo que había en el MACBA era una biblioteca muy pequeña y muy poco organizada ya que no tenían personal para poder trabajar en ella y no estaba sistematizada

en cuanto a las líneas de trabajo. Era una biblioteca que corría detrás de los comisarios y de los proyectos que quisieran hacerse. En Santa Mónica, en cambio, había una biblioteca que tenía, por lo menos, quince o veinte años más de antigüedad de la que ya había en el MACBA. Tenía un perfil un poco más local, centrada en Barcelona, Cataluña como tal, pero, en arte contemporáneo, veinte años de antigüedad es mucho tiempo. Entonces, había, obviamente, una parte de los libros que estaba duplicada en ambos lados y tuvimos que hacer una selección para no quedarnos con un montón de copias de lo mismo y tener material con el que no contábamos en el MACBA y nos venía súper bien.

Existía algo que estimo que es uno de los tesoros del Centro de Estudios, que es la colección de carpetas de artista. Ahora mismo no sé cuántas eran, pero eran decenas de miles. En las carpetas el material está ordenado alfabéticamente por el apellido de los artistas y todos son materiales que no son clasificables en ninguna de las otras colecciones de la biblioteca. No son libros, no son revistas, sino, pues, hojitas, invitaciones, notas de prensa, recortes de periódicos. En Santa Mónica también venían haciendo esto hace mucho tiempo y en el MACBA costó, aproximadamente, dos años de trabajo fundir las dos colecciones para que no hubiera nombres repetidos. Hubo que revisar todo el material para, también, derivar a otras colecciones ya existentes en el MACBA. Pero, esa colección fue muy relevante en aquel momento y, de hecho, creo que lo sigue siendo en cierta manera porque ahí, en esas carpetas, se colecciona todo aquello que no es susceptible de ser coleccionado por otras vías. Se colecciona aquello que todos solemos tirar a la papelera, como las invitaciones, las anotaciones, los folletos, etcétera.

¿Las carpetas pertenecen al archivo o a la biblioteca del CED?

Pertenecen al archivo y esto fue resultado de muchos meses de debate y preguntas: ¿qué es el archivo y qué es la biblioteca? ¿Cómo establecemos la línea entre los dos?

Al final, *grosso modo*, vamos a considerar que el sistema de consulta de la biblioteca es: tú vas, quieres un libro, te lo dan y lo miras, lo usas o lo tomas directamente. Por lo tanto, el material de la biblioteca es, principalmente, material editado, del que no existe solamente una copia, sino unas pocas o muchas que pueden ser sustituidas si un determinado libro se desgasta. Y el material del archivo es un material que por otra serie de características, no es fácil de ser reemplazado. Eso es como una división, en extremo, general. Después, a partir de ahí, hay cosas específicas, por ejemplo, el caso de los carteles. Nos importaba mucho el criterio de uso de estos documentos. Pensábamos: nosotros podemos sentarnos aquí a teorizar todo lo queramos, pero la cuestión es que esto está aquí

para que venga una persona, solicite ciertos elementos y los pueda consultar. Entonces, ¿un cartel se consulta adecuadamente en una sala de biblioteca? Bueno, quizás no es el espacio ideal, a diferencia de lo que ocurre con una revista o con un libro ¿Una colección de negativos se consulta bien en la biblioteca? Pues, necesitas lo mismo: una mesa, una silla, pero requiere, a su vez, guantes y una luz especial. Considero que, en cierto sentido, las colecciones se fueron repartiendo en función de los criterios de acceso que podíamos brindar.

¿Cómo y por qué se transfieren los fondos del Santa Mónica al CED?

Las negociaciones para el traslado se dieron mientras estaba fuera de España. La idea era que tenía poco sentido tener dos bibliotecas de arte contemporáneo en el centro de Barcelona y a 500 metros una de la otra. Era una competencia un poco absurda. El centro de Santa Mónica es un espacio complejo que periódicamente es redefinido por las estructuras políticas porque no acaba con encontrar, tal vez, su espacio en el tejido cultural y cuando lo encuentra da igual porque viene otro consejero de cultura y decide que tiene una idea mejor para el centro. Santa Mónica tiene la cruz de que está en las Ramblas y es como el mascarón de proa de la imagen pública de Barcelona y entonces, casi siempre, se tienen muchas ideas sobre lo que hay que hacer con el centro Santa Mónica. La cuestión es que ahí había una biblioteca, pero Borja-Villel con buen criterio, desde el MACBA, propuso que se fusionasen las dos porque parecía que no tenía mucho sentido. Cuando me reintegré al equipo del MACBA, las cajas ya estaban allí, se había firmado el acuerdo de depósito y traspasado el material al museo.

En cuanto a los parámetros en los que se enmarca la colección, si bien se señala que no hay una delimitación geográfica pero sí temporal (desde los años cincuenta hasta la actualidad), existe un marcado interés en las producciones de América Latina ya que, entre otros, hay bastante material del grupo Escombros, de Edgardo Vigo y del CAYC. ¿Dónde radica y cómo surge este interés por América Latina?

Definir estos límites fue lo más difícil de todo. Resultó más sencillo, aunque nos llevó mucho tiempo de pensamiento y debate, definir lo específico del archivo y de la biblioteca, la relación con la colección y la organización de las diferentes subsecciones, que definir los límites del archivo, porque una vez que empiezas, descubres que te interesa todo y es difícil decir «esto no lo quiero». Sin embargo, había cosas que resultaban un poco más fáciles. Por ejemplo, hay una buena biblioteca de arquitectura en Barcelona que es la del Colegio de

Arquitectos. Entonces, si bien considero que la arquitectura debe tener un lugar en el museo, ¿tiene sentido comprar libros de arquitectura con una biblioteca en la ciudad? No, porque ya está ahí.

Algunas de las características en las que decidimos concentrarnos al principio fueron aquellas que consideramos como zonas grises; de hecho, el Centro de Estudios y Documentación está en una zona gris, él mismo por definición. Es decir, que no es colección ni es biblioteca clásica, no es un centro de actividades públicas, pero, al mismo tiempo, es un poco de todo eso o debería serlo. Esa condición la veo mucho más como una ventaja que como un obstáculo para la esencia de un departamento como este. Por ejemplo, ¿nos interesa la teoría feminista en sentido estrictamente filosófico? Nos puede interesar a nivel personal, pero quizás no sea el lugar dentro del CED para, digamos, coleccionar esto. A no ser que veamos que en la ciudad no hay otra buena colección de teoría feminista. Cosa que es así, por lo que compramos mucha bibliografía sobre cuestiones feministas y porque tienen un impacto brutal en el arte contemporáneo. Con la fotografía sucede algo similar; sin embargo hay bibliotecas especializadas en Barcelona. Desde el CED nos centramos en aquellos aspectos de la fotografía que se acercan más al arte contemporáneo y se superponen o que, precisamente, por estar ahí en el medio, en una zona gris que no es fotografía clásica, ni instalación, ni escultura, generalmente, nadie se interesa en ella.

En cuanto a la cuestión geográfica hay, por supuesto, una determinada postura política detrás de todo. Cuando vivía en Barcelona, la fuerza tendiente al cosmopolitismo y la fuerza tendiente a concentrarse en lo local ya estaban muy presentes. Personalmente, me interesa mucho más abrir el *zoom* y no concentrarme tanto en la historia o en el contexto local. En primer lugar, hay menos fuentes de referencia en la ciudad; en segundo lugar, hay muchísimos más contactos, relaciones y afinidades de contexto que permiten que ese material tenga un interés; y luego, hay otros temas que empezamos a coleccionar desde el principio. Uno de ellos era la fricción entre práctica política y práctica artística. Para América Latina los ejemplos son tan abundantes que uno no sabe dónde parar y parece que es un paso obvio. Sin embargo, Barcelona tiene también esta condición de lateralidad, sin darle un sentido peyorativo. Es decir, no es ciudad capital y no está en el ojo del huracán, de igual manera que España a nivel político, no está en una posición central con respecto a los países que gobiernan Europa y creo que la cultura latina tampoco lo está en relación con la cultura anglosajona. Por lo tanto, hay un montón de puntos en común o de líneas que unen todas estas partes de la colección.

¿Cuál fue la política de adquisición más frecuente de los documentos provenientes de América Latina?

Al principio siempre es difícil. Empiezas a coleccionar en el vacío y resulta muy complejo establecer los criterios para decidir qué es lo que se adquiere y qué queda afuera. Contábamos con presupuesto y la oferta del mercado se acrecentaba constantemente. La política de adquisiciones que establecimos no incluía a la compra como la única y principal manera de tener material y no queríamos, en ningún caso, dedicarnos a comprar archivos completos. Nos interesaban mucho los archivos enteros, pero solamente si provenían por vía de depósito o por donación, no por compra. Con el dinero que teníamos nos dedicábamos a comprar paquetes más pequeños y en aquellos años aparecieron como tres o cuatro cosas que venían de América Latina y que no eran archivos, era material editado. Lo que hay en el MACBA, con pocas excepciones, es algo que podía estar en otras bibliotecas y colecciones. Nos parecía importante contar con Edgardo Antonio Vigo, ya que te permite abrir muchas vías de colección que puedes ir desarrollando como el arte correo, el arte de resistencia política y las publicaciones como *self-published*. Pensábamos que tener tres o cuatro núcleos de gran potencia y de calidad nos ayudaría a darle una mejor estructura a todo y así fue cómo nos inscribimos en estas cuestiones.

En cuanto a los recortes temáticos como las publicaciones de artista, los movimientos de artistas de la posguerra, las tendencias conceptualistas, ¿cómo se establecieron? ¿Considerás que todavía se mantienen? Porque, por ejemplo, las publicaciones de artista son centrales en el CED.

El CED es una parte más de un proyecto mayor. Algunas líneas de trabajo pueden ser más específicas como las publicaciones de artista, pero, en general, el interés por lo conceptual y por los movimientos de vanguardia de la posguerra son características que compartimos tanto con la colección como con otras actividades del museo. Es decir, más o menos, esas líneas de trabajo estaban ahí, no había que inventarlas. Había que adaptarlas al tipo de colección que nosotros podíamos crear.

En cuanto a la revisión de estos temas, en primer lugar, hay que entender a una colección como algo completamente orgánico y dinámico, que requiere de un cuidado diario, casi como una planta, diría. No se puede coleccionar algo y luego dejarlo ahí. Pongo un ejemplo que, para mí, fue una de las cosas más sorprendentes y no me imaginaba que iban a pasar. Cuando empezamos, todos éramos muy jóvenes y poco experimentados y en Barcelona, hace diez años, no había tantos profesionales que se dedicaran a esto. Tuve la suerte, y es algo de lo que

estoy muy orgullosa, de crear un equipo con perfiles muy distintos a nivel académico. Una restauradora, una diseñadora, una arquitecta. No eran especialistas, en principio, sino que todos traían otros conocimientos y nos especializamos juntos. Tuvimos que aprender mucho y al principio no es tan sencillo, te llega una caja con una donación, la abres y te encuentras un libro con todas las hojas blancas y te preguntas qué hacer con eso. Entonces, inventamos un sistema; un poco por casualidad, un poco por impulso. Había una mesa grande al lado de la mía en la que con todo el equipo poníamos aquello que no sabíamos qué era. Al principio eran muchas cosas, las dejábamos allí y, aproximadamente cada tres semanas, pasaba una tarde revisando todos los contenidos de la mesa.

La cuestión es que cuando tienes tres libros con las hojas en blanco puedes comenzar a establecer algún tipo de relación. Lo mismo sucedió, por ejemplo, con las novelas de ficción escritas por artistas. En un comienzo no sabes que hacer con ese material y meses más tarde no tienes una, tienes siete. Se necesita dejarle espacio a la parte sorprendente de la colección, para poder relacionarla con lo demás, por un lado, y luego aparecen temas todo el rato. Las modalidades de trabajo de los artistas son múltiples y necesitas ir encajando todo eso en la colección y, la parte más bonita, debes establecer relaciones entre aquellas cosas que ya están muy definidas y consolidadas con las que son totalmente nuevas. Por poner un caso, la relación entre los libros de arte conceptual con las publicaciones de artista que hacen ahora los jóvenes de 30 años se redefinen una a la otra todo el tiempo.

Lo mismo pasa con el arte conceptual, una gran categoría que engloba muchas prácticas y que, en realidad, si uno profundiza, hay producciones que, sobre todo en Latinoamérica, son bastantes particulares para pensarlas como arte conceptual.

Uno de los debates más interesantes que tuvimos tenía que ver con las etiquetas, a qué le vamos llamar arte conceptual es un tema delicado. En el caso concreto de las clasificaciones o de las palabras clave, la cuestión era empezar por asumir que el nivel de conocimiento del usuario medio que viene a la biblioteca no es el mismo del que viene al archivo. La biblioteca es un lugar en el que no necesariamente se debe estar especializado para consultar lo que sea; por lo tanto, es necesaria una mayor orientación para identificar si un libro es de feminismo, de arte conceptual o de América Latina, por ejemplo. Al contrario, se supone que los usuarios del archivo ya traen una serie de conocimientos y para mí fue muy importante no condicionar las interpretaciones del material. Sucede esto con el arte llamado feminista, pongo un ejemplo: un video de Martha Rosler, en el que

está arrojando utensilios de cocina de aquí para allá [Figura 2]. Conozco su trayectoria y sé como hace su trabajo, pero si ese mismo video, exactamente igual, lo hubiese filmado un autor y no una señora, a lo mejor no le pondría feminismo.



Figura 2. *Semiotics of the kitchen* (1975), Martha Rosler. Grabación audiovisual b/n, sonido, 6 min 21 s. Colección MACBA. Fundación MACBA

Considero, entonces, que hay etiquetas que pueden limitar, porque no sabemos cuál puede ser la interpretación o la expectativa con la que un historiador dentro de cincuenta años se va acercar a esas colecciones. Con el arte conceptual pasa lo mismo. Pensamos que era una etiqueta que podíamos utilizar y luego nos dimos cuenta que era un poco ridículo porque lo podías poner a todo. Por lo tanto, decidimos rebajar nuestro nivel interpretativo a la hora de clasificar y dejar abierto un poco el espacio para que se pueda reinterpretar. La etiqueta de arte conceptual, ahora mismo, ¿es útil para diferenciar a un pintor como Antonio López? ¿No puede ser conceptual un pintor que pinta hiperrealismo? [Figura 3].



Figura 3. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas* (1990-2006), Antonio López. Óleo sobre lienzo. 250 x 406 cm. Caixa Forum Madrid

En este sentido, nos gustaría saber, si recuerdas, ¿dónde se ubican y qué universo contiene en el archivo a todos los documentos del CAYC y de Escombros? Nos costó encontrar la familia a la que pertenecen.

No recuerdo dónde se ubican, sí me acuerdo perfectamente cuando compramos piezas de Escombros, que todavía me fascinan, como las bolsitas de basura dentro de unas cajas. Con respecto al CAYC, no sé cómo está ordenado ahora. En aquel momento, unas de las líneas de trabajo muy importante que teníamos era la cuestión de lo que llamábamos espacios autogestionados, una etiqueta contemporánea que abarca todo lo que se refiere a espacios de arte independientes o no institucionales. El CAYC no es, exactamente, un espacio autogestionado como el que ahora llevan adelante artistas de Marrakech o de Cali. El CAYC se aleja un poco de las instituciones con una política más flexible y menos rígida respecto a lo institucional y abre otras maneras de gestión.

A su vez, teníamos mucho interés en los archivos de galerías de arte que es algo que, en general, no se conserva. En Alemania, por ejemplo, hay un archivo dedicado a las galerías, que curiosamente montó y financia un tipo de organización que se dedica a supervisar el mercado del arte, no un museo ni un equipo de historiadores, sino la entidad que observa y que mantiene un poco las reglas en el mercado de arte. En España no hay ningún archivo donde se guarde documentación de galerías. Tratamos de completar un poco ese vacío, y el CAYC era algo súper importante para funcionar como nexo entre prácticas de los años sesenta en América Latina y en Europa.

En cuanto a Escombros, no les sabría decir bajo qué criterio se encuentra organizado. Si estuviese ahora en el CED lo clasificaría por el nombre del grupo, ya que no es material de un artista. ¿Dónde y cómo lo encontraron en el archivo?

En la página del archivo visualizamos, aproximadamente, doce documentos: los manifiestos, algunos libros de los manifiestos, materiales producidos y editados por el grupo, como una cronología y uno o dos afiches. Estos materiales aparecen, en principio, un poco aislados y no figura el año de ingreso ni la procedencia.

Claro, pero ese es otro asunto. La cuestión de la procedencia es un tema delicado y la palabra archivo lleva quince años de auge, lo que hace que sea muy fácil poner *archivo Grupo Escombros* y es suficiente [Figura 4]. Pero, en realidad, lo que hay en el MACBA no es ningún archivo del grupo Escombros, es una serie de materiales sueltos que compramos. Siempre insistí en que hay que ser muy cuidadoso. No se puede presumir tener un archivo del grupo Escombros, cuando

lo que tienes son siete, quince o veinticinco cosas sueltas. Un archivo es una identidad que fue creada, y esa identidad se le otorga porque es el acervo de una institución o porque recoge la actividad de determinada entidad, sujeto o grupo.

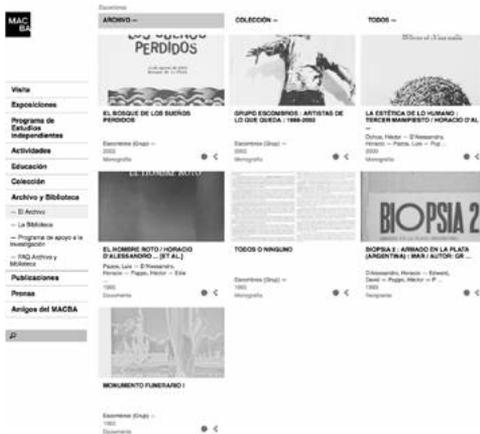


Figura 4. Visualización de los documentos de Escombros pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

Otra cosa son las colecciones documentales que es el nombre que le otorgábamos a documentos que tenían la misma temática pero no funcionaban como archivo propiamente dicho, como el caso de Edgardo Antonio Vigo [Figura 5], cuyo archivo es un ejemplo paradigmático.

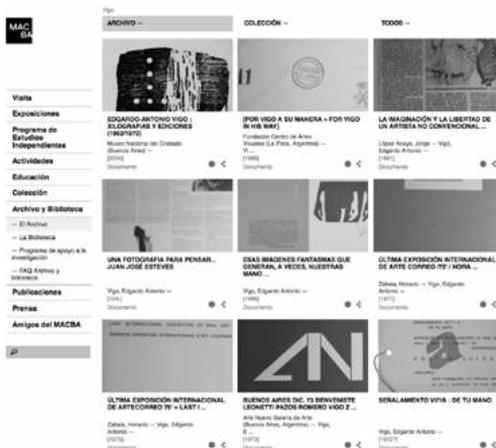


Figura 5. Visualización de algunos de los documentos de Edgardo Antonio Vigo pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire
Natalia Giglietti, Elena Scodán

El archivo Brossa llegó al MACBA constituido, lo hizo un señor que se llamaba Brossa, no lo hizo el Museo. Para el caso del CAYC [Figura 6], no trajimos un archivo íntegro de un crítico de arte o de una institución, compramos cinco documentos, nos regalaban diez, etc. Ese trabajo lo hace la institución y es absolutamente legítimo que lo haga. Me interesa mucho que las instituciones tomen esa postura activa en lugar de sentarse a esperar que les vengan los lotes hechos, y eso es algo que también hacen muchos museos. En el mismo sentido, es relevante que el investigador sepa si se trata de un archivo o de una colección.

Si bien no recuerdo exactamente cómo fue la compra de todo lo que tenemos de Escombros, es muy posible que no se organice ni se visualice junto, porque no lo estaba. Lo que se adquirió del CAYC es producto de una investigación y hay muchísimo material del CAYC que no está en el MACBA, y espero que se siga comprando. Pero, eso no es un archivo, es una colección documental que está haciendo el Museo. Tal vez, esa puede ser la explicación de encontrar aislados los documentos.

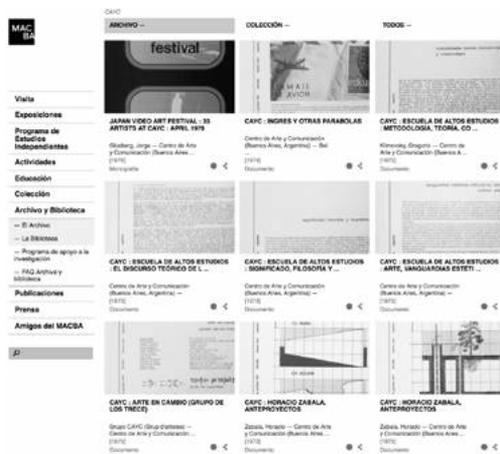


Figura 6. Visualización de algunos de los documentos del CAYC pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

En el artículo al que hicimos referencia, indicás que entre el año 2010 y 2011 se incrementó el fondo Vigo, cuya adquisición anterior se realizó a través de una donación de Pere Sousa.

Fue al revés. Con Vigo lo que nos pasó es que en un anticuario nos encontramos con un lote maravilloso. Recuerdo que lo primero que vi de Antonio Vigo eran

unas pequeñas esculturas de papel, preciosas. Creo que en el MACBA hay alguna de esas obras que, posiblemente, sean piezas únicas. A partir de ahí, comencé a estudiar a Vigo y quedé fascinada.

Al cabo de muy poco tiempo, de repente, apareció un lote grande con *Hexágono* y *Diagonal cero* completas, cosas que no se encuentran todos los días. Lo compramos, creamos la ficha web y lo publicamos, porque a la hora de dar forma a la colección y para que siga creciendo, era significativo que estos núcleos estuvieran visibles.

La difusión de estos materiales suscitó el interés de Pere Sousa, quien nos dijo que tenía unas cartas y vino al CED con una con una bolsa grandísima del *Corte Inglés* y la dejó para nosotros. Nos sucedió esto muchas veces, porque es fundamental el contexto de los archivos y para la donación de Sousa, es clave que haya otras cosas de Vigo a su lado que permitan lecturas transversales.

Si bien conversamos un poco sobre la relación del archivo con el mercado, nos gustaría conocer lo que indicás como un posicionamiento del MACBA, oponerse a convertir los documentos en un objeto de deseo del mercado.

Sí, es así, pero el MACBA fracasó completamente. Estaba en esa oposición y se quedó muy solo en esa postura.

¿Cómo se trató de materializar, entonces, ese posicionamiento y cómo lo ves ahora?

Si volviese a estar en el Centro de Estudios, seguramente sería este un tema complejo. Creo que hay poca imaginación institucional a la hora de plantear cómo explotar, en el sentido positivo del término, colecciones documentales que puedan transitar entre lo público y lo privado. Lo interesante en esta cuestión es intentar separarte tanto que, incluso los conceptos que das por hechos puedas revisarlos. Una noción que se asume como establecida es la de patrimonio. La tendencia patrimonializadora es inherente a nuestra sociedad y todo el mundo quiere tenerlo todo y si lo puedes comprar, mejor. En la época en la que trabajé en el CED hicimos el ejercicio de intentar abstraernos de esa tendencia y de pensar otras maneras de resolver esa cuestión. Una de ellas es, obviamente, la digitalización, que es algo con lo que soy escéptica y muy crítica, porque considero que es mucho más que escanear. Otras alternativas fueron los depósitos a largo plazo y las tenencias compartidas. En mi gestión quedó mucho terreno por explorar y no llegué mucho más allá de los experimentos, por ejemplo, el archivo Miserachs [Figura 7].



Figura 7. Intervención sobre Serie Barcelona (1962), Archivo Miserachs. Hoja de contacto, blanco y negro. Exposición A.XMI, Fondo Xavier Miserachs. CED-MACBA

La custodia compartida entre instituciones es algo que me quedó pendiente y me hubiera encantado que sucediera, porque, de hecho, el archivo de Edgardo Antonio Vigo está en La Plata y tenía como este sueño de sentarme con ellos, ya que podíamos estar catalogando las mismas cosas y, en cambio, tiene mucho más sentido que compartamos el trabajo y que podamos difundir ambas cosas de manera conjunta; en fin, creo que hay mucho trabajo por hacer.

Lamentablemente, la experiencia marca que la ley de mercado es la que manda. Los archivos son, plenamente, un objeto de deseo para el mercado. Sigo pensando que sería muy interesante que hubiese una mayor capacidad de imaginación por parte de las instituciones para conseguir otros modelos.

En relación con la postura adoptada por el CED, también señalabas esta distinción entre obra y documento, como una línea divisoria que ya estaba superada para el MACBA, ¿seguís afirmando esa posición?

Sí, absolutamente, y afirmo, también, que hay muy pocos museos en el mundo que la tengan superada. La cuestión está ahí permanentemente y, entonces, acontece la pugna entre el departamento de colección y el departamento de archivo. Por ejemplo, llega un archivo de un fotógrafo muy importante y el departamento de colección empieza a abrir los archivadores para decir que es una foto original que debe ir a la colección, y no estoy de acuerdo en eso. Hay suficientes herramientas tecnológicas para que el departamento de colecciones si quiere catalogue esa

fotografía como un elemento individual dentro de su colección, pero no necesita descontextualizarla del archivo, y eso es lo que no se puede hacer.

Esto es como la pregunta (y estoy bromeando) si soy española o catalana y, ¿por qué tengo que ser la una o la otra? Las identidades tienen espacio para incorporar muchas cosas, los documentos y las obras también. Entonces, una fotografía de David Goldblatt, que es un fotógrafo sudafricano, ¿es una obra o es un documento? Es una obra, pero también es un documento, porque es una fotografía que documenta la vida de los *africans* en el desierto del Karoo en 1968 [Figura 8]. No le veo ningún problema a la ambivalencia de carácter y creo que es algo que hay que seguir defendiendo. El MACBA fue uno de los pioneros en esta cuestión y existen museos que te permiten hacer búsquedas cruzadas en colección y en archivo, el MOMA o el Getty son algunos de ellos. En el MACBA empezamos muy pronto, pero lo que pasaba era que teníamos una colección muy pequeña y no relumbraba tanto.



Figura 8. *Boss Boy*, Battery Reef, mina de oro de Randfontein Estates, Sudafrica (1966), David Goldblatt. Impresión de gelatina y plata. Victoria and Albert Museum

Considero que ese es el futuro y que no debe existir más esa tontería de esto es más una obra, esto es más un documento. Sin embargo, la realidad de algunas instituciones es que los equipos siguen pensando así, es decir, no te encuentras mucha gente que piense de otra manera.

Una de las acciones que ustedes llevaron a cabo es la catalogación conjunta. Sin embargo, observamos que, a pesar de estar juntos, permanece la separación entre lo que es del archivo y lo que es de la colección, es decir, se reemplaza el binomio obra-documento por colección-archivo. Y si uno piensa en la arquitectura y en la distribución de los espacios también está claramente separado lo que está en un lugar y lo que está en otro. Pareciera que la dinámica misma de la institución hace que esto suceda.

Sí, con eso tienes que estar remando contra la marea todo el tiempo. En el MACBA las fotografías y los documentos fotográficos se guardan todos juntos en una nevera y ahí están tanto los de la colección como los de archivo, porque es el sitio de guardar las fotografías. Al final, creo que hay una cuestión topográfica o geográfica que es, por ejemplo, si llega un objeto que es tridimensional, de papel, que mide un metro y medio por un metro, no lo puedo poner en una estantería de libros o en una nevera fotográfica, porque tiene unas características predeterminadas. Actualmente, no se trabaja con las tarjetas de biblioteca, se utilizan fichas digitales que permiten establecer múltiples relaciones, y estimo que los departamentos deberían ser mucho más flexibles de lo que son. Hay otro problema que es innegable, y en eso les doy la razón a los compañeros de los departamentos de colección de los museos con lo que colaboré. Se trata de la cuestión numérica o cuantitativa de las clasificaciones. Por poner un ejemplo, si el departamento de colección del MACBA decidiera quedarse con todas las fotografías de Miserachs, tendrían 110 000 y 8000 de otros artistas, lo que produciría una descompensación tremenda. Los archivos tienen mucha más flexibilidad para tener objetos casi inclasificables, los pueden guardar de todas formas, pero en una colección tienes que ser mucho más estricto con los criterios de selección, ya que son diferentes y les da un perfil distintivo a las colecciones.

En líneas generales, ¿cómo definirías al archivo del MACBA? ¿Qué es lo que representaba y a quiénes se dirigía, por lo menos, durante tu gestión?

El CED empezó como un proyecto dirigido a un público que, en un principio, no teníamos bien definido y se dio en un momento en el que la gente no dedicaba mucho tiempo a consultar los originales. Era un poco utópico en una realidad en la que todo va muy rápido y vivimos en la cultura de la cita, y nadie se toma la molestia en ver un artículo para saber qué fue lo que pasó, lo que realmente se escribió, lo que realmente se dijo. El Centro de Estudios era también un espacio donde luchar contra toda esa corriente.

No sabíamos muy bien quiénes eran los investigadores a los que nos dirigíamos,

pero pensábamos que existía esa comunidad y que el Centro de Estudios también podía servir para aglutinar a esas personas. Nos imaginábamos historiadores del arte, pero, también, historiadores en general, artistas y comisarios. Nos interesaba que asistieran personas que estuvieran investigando en ámbitos que no eran del arte y que pudieran consultar la bibliografía que teníamos.

Lo que se impulsa, actualmente, desde el Centro de Estudios, como la organización de un seminario para hablar sobre archivos, no pasaba mucho. En los años en los que estuve había una resistencia brutal por la estructura clásica del museo a reconocerle ese carácter al Centro de Estudios. El CED estaba muy bien, contaba con un edificio y con un presupuesto, pero en aquel momento teníamos el mensaje claro de que no podíamos programar exposiciones y actividades. De lo que sí estoy muy conforme es del programa de residencias de investigación que se impulsó durante mi gestión. Creo que fue una idea muy buena. Evidentemente, serían mucho mejor si estuvieran dotadas económicamente, pero aún así, siempre tiene un espacio y, de hecho, la demanda lo demuestra. A la gente le interesa y le puede servir y no deja de ser una institución oficial para la cual es posible encontrar vías de financiamiento por otro lado.

Cuando me fui, me quedé con la sensación de que quedaba mucho trabajo por hacer en ese sentido, de articular mucho más ese público que no es, únicamente, la persona que viene a consultar un documento; por el contrario, teníamos muchas ideas, desde visitas programadas para artistas a la colección de libros de artista, hasta múltiples actividades en las diferentes plantas.

Una de las actividades que aparecen, en cuanto a la visibilización del archivo, es el espacio de exposiciones dedicado a documentos. *Archivos y documentos* (2008) y *En los márgenes del arte* (2009) fueron las primeras exhibiciones ¿Cómo pensás esa relación de archivo-exposición como otro núcleo de trabajo?

Es un punto complejo, porque estetizar y fetichizar toda esta documentación es conflictivo, pero esta misma documentación tiene un valor estético que hay que reconocérselo. Los carteles de mayo del 68 que hacían los artistas siguen siendo bonitos y muy efectivos visualmente, aunque su misión no fue ser una cosa separada del mundo, y eso era lo problemático. Teníamos ideas y muchas ganas de explorar la cuestión del *display*, de cómo montar un espacio documental que pudiese servir, a la vez, como lugar de consulta, de observación o de exposición. El asunto fetichizante de las vitrinas y de los marcos siempre será muy difícil de evitar, ya que uno no puede decidir no poner cristales y esperar que la gente se ponga a leer. Tal vez se trate de crear una especie de formato híbrido en el que

tengas ciertos elementos de exposición con un carácter más expositivo en el sentido clásico, pero que, también, tengas una especie de actividades que justifiquen el acceso a determinados documentos que pueden estar ahí. Fue una exploración continua y creo que quedó mucho por hacer.

Algo similar, en cuanto a movilizar y a difundir el archivo, sucedió en el Museo Reina Sofía mientras estabas allí.

En el Reina Sofía fui directora de Actividades Públicas, el archivo y la biblioteca dependían también de mí. Estuve poco tiempo, tenía muchísima responsabilidad en otros ámbitos y no pude profundizar una reforma total de la biblioteca y del archivo, y creo que lo necesitaban. Hicimos un programa, del cual estoy muy contenta, que fue trabajar sobre la biblioteca del Reina que tiene una sala de exposiciones tan pequeña que no llaman exhibiciones a lo que allí se presenta. El museo como institución quiere dejar muy en claro que aquello no son exposiciones del Reina, entonces, se les llama muestras documentales. No se paga entrada y tienes que saber dónde está porque no se anuncia en toda la lista de exposiciones, es un sitio particular.

En este espacio se venían haciendo, por un lado, exposiciones documentales con materiales del archivo, básicamente con un comisario y con un carácter de cubo blanco, aunque la sala no se parece en nada a uno de estos. A la vez, el Reina acoge varios másteres de historia del arte y, por lo tanto, tiene estudiantes, investigadores y personas altamente especializadas que están visitando el museo cada semana. A su vez, tiene una serie de colecciones en el archivo que no hay manera de sacarlas a la luz; esto se debe a que hay suficientes personas en el archivo de la biblioteca para activar todo eso. Lo que hice fue unir los puntos, es decir, investigadores con archivos y espacio de exposición, y les propuse a los coordinadores del máster que los alumnos de cada año preparen una muestra trabajando en algunos de los archivos que nosotros teníamos allí. La primera exhibición se presentó en junio de 2017 y fue tan bonita, tan gratificante. Esta iniciativa, en principio, sirvió para decidir que la exposición de los estudiantes del máster será un elemento habitual de la programación de esa sala.

¿Cómo se llamó la primera exposición?

Vis a Vis: Quico Rivas, archivo y cárcel. Era sobre un crítico madrileño, no muy conocido a nivel local ni internacional, su familia donó parte de su archivo al Reina Sofía y, aparte de sus textos, conservaba material sobre la cuestión carcelaria, que le interesó durante toda su vida. Tuvo mucho contacto con presidiarios, hizo diferentes incursiones en la investigación sobre arte visual, producido por

personas en régimen de cautividad, y proyectó una exposición que se iba a hacer con obras realizadas en los centros de detención.

Cuando hablamos con los coordinadores del máster coincidimos en que el archivo del Reina tiene muchos conjuntos documentales, los estudiantes son buenos, pero son jóvenes y no tienen experiencia. Consideramos, entonces, que lo mejor sería que les diéramos un archivo concreto para trabajar y, a partir de ahí, que pensarán una propuesta de exhibición. La primera reacción de los alumnos fue de gran entusiasmo por realizar una exposición, pero después les dimos el archivo Quico Rivas y no sabían qué hacer con él, no encontraban la manera de localizar una especie de eje que les permitiera montar una muestra con eso. Finalmente, dieron con la idea de toda esta faceta, todo ese interés por las prácticas artísticas en régimen de privación de libertad y toda la relación simbólica —que es muchísima— del archivo y la cárcel como dos espacios alejados del vivir cotidiano, altamente codificados, de acceso hiperrestringido y normativizado. A partir de ese paralelismo, estaban muy comprometidos, ya que era la primera vez que se enfrentaban a todo lo que de verdad implica la práctica de montar una exposición.

Nos recuerda al trabajo que hacemos con los estudiantes de grado de Historia del Arte de la UNLP, que concurren a diferentes archivos y realizan un trabajo de investigación sobre ellos. Justamente, el año pasado empezamos con el Archivo del Servicio Penitenciario y con otros acervos que no son de arte, pertenecen más al campo de la cultura visual y lo que hacen no es una exposición, sino un trabajo escrito. En un principio, también está toda esa instancia de angustia, de no saber por dónde ir, pero después surgen unos trabajos muy interesantes. La idea de pensarlo como exposición implica un doble desafío: la complejidad de los dispositivos y la visibilización de los documentos.

Es difícil, y ahora estoy embarcada en un proyecto que tiene que ver con una exposición basada en una exposición y eso, ni te digo, es más que difícil. Es escoger una exhibición que fue una muestra de arte y debes capturarla en documentación que vas a poner otra vez en el espacio blanco de la galería.

Continuando con tu gestión en el Reina Sofía, ¿cómo fue tu experiencia de los seminarios *Archivos del común* (2015) y *Archivos del común II* (2017)? ¿Qué arrojaron estos encuentros?

Lo particular de estos encuentros fue el conocimiento y la presentación de muchos archivos parainstitucionales o antinstitucionales, en algunos casos. Como toma de

contacto fue muy interesante y resultó menos provechoso como elaboración de conclusiones, fue más como un barrido de experiencias distintas.

En el segundo seminario nos propusimos dejar de hablar del archivo como una especie de metáfora de cosas que puede ser y mostrar casos de archivos de verdad, que funcionan de manera heterodoxa y que no siguen los estándares de la práctica archivística en el contexto del mundo del arte. Estuvo muy bien también, hubo muchísimo intercambio entre los propios participantes que venían a presentar sus casos. En este encuentro pudimos observar también el avance que hubo en la cantidad de prácticas que se están llevando a cabo.

Hace diez años, le decía a mi equipo, que estábamos utilizando la misma base de datos para inscribir archivos y colecciones y no sabíamos si esto iba a funcionar, porque no lo sabes hasta que no tienes un corpus suficiente de ítems catalogados. Ahora hay muchísimos más ejemplos de cosas funcionando que sirven de guía. También, existe un poco de cansancio con respecto a todo lo digital y una concertación brutal respecto a cómo todo lo tangible, todo lo háptico y lo físico vuelven a estar en el centro de atención, incluso a nivel de conservación, de divulgación y de acceso. De repente, los archivos son lugares súper atractivos, porque la gente que nació con pantallas digitales se da cuenta de que puede ir a un sitio a ver papeles viejos, eso es muy emocionante y no se parece en nada a la relación que tienes con la documentación digital, a través de la pantalla del ordenador. Es interesante notar cómo van cambiando las cosas, y para eso vinieron muy bien estos encuentros.

Es como una vuelta a la materialidad

Exacto.

Cuando hablás de archivos parainstitucionales o antinstitucionales, ¿te referís a archivos que, usualmente, están contruidos por colectivos que no tienen vínculo con la institución y que tienen otras normativas de clasificación?

Sí, o no tienen vínculos o se relacionan de una manera que no es la habitual. Por ejemplo, uno de los archivos era de unos artistas húngaros que estuvieron muchos años recopilando material documental del mundo del arte que realizaban personas perseguidas políticamente, es decir, era, literalmente, un archivo clandestino. Pero la situación política en Hungría cambió y ahora ese archivo acaba de ser absorbido por el museo nacional. Otro era el archivo de un colectivo *queer* que conserva mucha documentación de gente joven y había que pensar la regulación del acceso

a esos materiales, porque ahora en España hay una ley que se llama Ley Mordaza, en vista de la cual los propietarios o los autores de algunos de estos materiales son susceptibles de ser acusados de delito. Entonces, como custodios del archivo, deben asegurarse que no entre un policía nacional a buscar indicios de una falta. Concretamente, estamos hablando de archivos que ya están funcionando y lo que me pareció muy rico es que todo esto no se planteaba desde el punto de vista teórico, sino de preguntas prácticas para archivos concretos.

En cuanto al Reina Sofía, ¿cómo ves esa relación con otras prácticas, con otros grupos o con el exterior, para decirlo de otra manera?

Ese vínculo es muy contradictorio y se habló de eso en los encuentros. Existe un caso muy complejo y pragmático: un determinado colectivo en los años 90 realiza una serie de panfletos, de octavillas de divulgación pública y con fines políticos, alguien junta ese material y lo reúne en su casa. Entonces, el Reina Sofía, unos años después, se interesa por eso y crea una colección documental, mal llamada *archivo*. El museo investiga y le sirve hacer acopio del material y le pone el nombre de archivo, mal hecho porque ello no es un archivo, pero no se le puede cambiar esa denominación. Esos autores, en muchos casos, expresan que solamente quieren que el material esté en el Museo Reina Sofía si se genera una licencia de uso *Creative Commons*. El museo no tiene manera de hacer esto, ya que es un ente, absolutamente patrimonialista y por mucha voluntad que se ponga, te encuentras con un montón de trabas legales y de complejidades que son completamente paralizantes. En este caso concreto, este archivo consta de 300 piezas que es una cantidad de documentos pequeñísima y, sin embargo, es una piedra en el zapato del museo. Pero es una piedra necesaria porque, precisamente, por esos 300 documentos, tenemos que plantearnos cómo resolver esta cuestión y, en la medida en que se le dé una resolución, se podrán asimilar otros archivos de una manera parecida.

Hasta ahora estuvimos hablando de instituciones públicas o de colectivos, ¿qué sucede con las colecciones privadas, con el Archivo Lafuente, por ejemplo? Es uno de los pocos casos que conocemos y nos gustaría que nos cuentes acerca de una reiteración de ciertos fondos documentales de América Latina, como CAYC y Vigo, que se encuentran en este tipo de colecciones.

Bueno, eso es muy interesante porque supone un cambio de perspectiva total. El archivo Lafuente tiene muchos méritos y tiene también problemas, tampoco todo es tan sencillo. Uno de los méritos es, desde luego, que alguien con capacidad

económica suficiente se planteó que no quiere una colección de arte, que le interesa una colección de documentos, y eso es bastante insólito. Existen otras colecciones privadas de este tipo en Europa, el archivo Lafuente no es la más grande, pero no hay muchas. La realidad es que los millonarios si gastan suelen hacerlo en obras, no en papeles. Entonces, eso lo hace un proyecto muy interesante, la figura impulsora, José María Lafuente, sabe muy bien lo que tiene y cuáles son las relaciones entre las diferentes facetas de la colección y está realmente implicado a nivel personal y de conocimiento en su archivo.

La relación con América Latina en este archivo está clara. Lafuente empezó coleccionando libros de las vanguardias, los buscó en museos españoles y no los consiguió; entonces, decidió comprarlos. A partir de ahí, se fue desplazando el marco temporal, cada vez más hacia el presente y, también, se desplazó el interés geográfico. En un momento dado, cuando el archivo adquiere la envergadura que está teniendo ahora, se da cuenta de que uno de los grandes atractivos que puede tener ese archivo localizado en España, con respecto a otras colecciones, es la relación con América Latina. En Alemania, en Francia y en Inglaterra no hay documentación original de América Latina. Parece que por cercanía cultural existen y tienen sentido en España, no en países donde la relación es diferente. Creo que ese es un sesgo de especialización que, conscientemente, decidió Lafuente y se vio acrecentado aún más en estos últimos años.

Las colecciones se repiten, eso es algo que les iba a decir cuando me preguntaban cómo es la colección del Centro de Estudios y Documentación. Es algo que con la colección de libros de artista pasa mucho. Te acabas dando cuenta de que, al igual que los museos, en un momento dado, todos querían tener un Rothko o un Pollock, por decir algunos. En los centros de estudios y de documentación, todos quieren tener las publicaciones de Ed Ruscha y de Dieter Roth. En definitiva, hay integrantes del canon que están en todos lados. Lo provechoso es, una vez que cuentas con eso, darle continuidad y una especificidad a la colección, porque ser idéntica a las otras 250 que existen no tiene sentido. Al archivo Lafuente le pasa un poco eso, se especializa en España y en América Latina y cuenta con algunos *must*, como dirían en inglés, que tienes que tener sí o sí: Edgardo Antonio Vigo, CAYC y *El Techo de la Ballena*. Este último ya no lo tiene tanta gente y, a lo mejor, para el que lo tenga, hace mucho más atractivo su acervo, pero claro, es como una colección donde hay una serie de piezas que son las referencias en torno a las cuales se organizan todas las otras y se hace muy difícil si no las tienes. De todas maneras, hay que tratar de hacer algo distinto, sino te encuentras replicando lo que hacen otras instituciones.

¿Y el tema del acceso?

El tema del acceso es mucho más complejo, porque, claro, el archivo es de un señor y él decide quién viene, quién no y todo eso. El archivo es más o menos accesible, siempre que uno justifique el carácter de la investigación que va a realizar. Son relativamente abiertos en ese sentido, pero tienen claro que no quieren a nadie que no sea especialista. Luego, hay un tema que para mí es clave, que es el tema de las correspondencias entre los diferentes materiales que debería hacerlas la persona interesada en el archivo y, de momento, no tienen ninguna base de datos en línea o accesible para ver lo que tienen. Tienes que ir ahí y decirles «quiero consultar esto» y te lo facilitan. Aby Warburg hablaba de la relación de vecindad entre los libros, de la posibilidad de relaciones inesperadas en una biblioteca que crean ciertos significados; eso es muy rico cuando se tiene acceso a toda la documentación y no lo es tanto cuando solo consultas una o varias piezas.

Para terminar, y agradeciéndote mucho por este encuentro, nos gustaría saber qué proyectos estás realizando.

Estoy en Hamburgo desde hace poco tiempo y me encuentro trabajando en un proyecto de revisión histórica de las *Documentas* de Kassel. Se trata de pensar la manera de cómo dar forma a una exposición que sería eminentemente documental, no desde el punto de vista del arte sino, desde el aspecto sociopolítico. Indagamos sobre una revisión del papel de la Documenta a nivel sociopolítico en los más de 60 años que tiene de historia y se presentará en un museo de historia y no de arte, por lo tanto, tiene un contexto diferente y expectativas diferentes. Sería, también, revisar y establecer cuál es el papel del material de archivo en una exposición de estas características. Es un proyecto que acaba de empezar y es súper interesante, porque se trata de salir de lo específicamente artístico y caer en otro contexto en el que también hay una serie de problemáticas bastante nuevas para mí.

Al mismo tiempo, quiero continuar con un proyecto anterior sobre una serie de charlas de artistas latinoamericanos. Antes de trabajar en el Reina Sofía estuve aquí, en Alemania, y puse en marcha un proyecto de presentaciones de libros de artista, por parte de artistas latinoamericanos en el Instituto Cervantes, es decir, en lugares fuera de España. Se llamó *Artista, libro, diálogo* y es una actividad con la que me gustaría continuar próximamente.

En abril del 2017 realicé la exposición *Legible-visible. Entre el fotograma y la página*, sobre la relación entre la publicación de artista y la obra audiovisual, en el Centro Santa Mónica, y estamos terminando de trabajar en la publicación. De momento, lo que estoy haciendo, y me gustaría continuar, es esta especie de ecuación imposible que consiste en ser *freelance* y vivir de todo esto, que no es fácil.

Querés hacer una pausa con las instituciones.

Es algo que siempre hice en mi carrera, combinando períodos de trabajo en las instituciones con descansos para mis proyectos personales. Las instituciones son un lugar de trabajo interesante, pero cuesta imaginar lo agotador que puede llegar a ser. Entonces, ahora cuento con un poco más de tiempo para dedicarme a programar, a pensar y a escribir, y no tanto a gestionar, y a hacer cosas que uno las hace porque las tiene que hacer, pero no deberían ser el centro de mi actividad. Me gusta mucho trabajar con colecciones, no tengo el impulso coleccionista de querer que las obras sean mías, me encanta el trabajo que consiste en darle forma a una colección documental. Esto lo hice con el archivo Lafuente y con algunas otras colecciones y quisiera abrirme camino en esa especie de nicho microscópico, que es la asesoría a colecciones documentales; es algo que existe y tiene muy poca demanda, pero también hay muy pocos especialistas y, si tengo suerte, quiero ir por ahí.

REFERENCIA

Dávila Freire, M. (2011). ¿Es una obra, o es un documento? Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo, *IMPASSE 10* (pp. 300-308). Lleida, España: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera.

¿Cómo actualizar el acontecimiento?

Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros

Luciana Baez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte

Nimio (N.º 5), e007, septiembre 2018. ISSN 2469-1879

<https://doi.org/10.24215/24691879e007>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

¿CÓMO ACTUALIZAR EL ACONTECIMIENTO?

REFLEXIONES SOBRE UNA RETROSPECTIVA DE ESCOMBROS

HOW TO REINTERPRET THE HAPPENING?

REFLECTIONS ON A RETROSPECTIVE OF ESCOMBROS

Luciana Baez Escobar | lubaez.95@gmail.com

María Eugenia Bifaretti | meugeniabifa@gmail.com

Julián Facundo Duarte | jf.duarte@live.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 21/3/2018 | Aceptado: 7/7/2018

RESUMEN

En el marco de la investigación que realizamos sobre las primeras acciones del Grupo Escombros a través del archivo personal de Héctor Puppo —integrante y cofundador—, nos embarcamos en una reflexión en torno a la muestra *Grupo Escombros. Pancartas 30 Años (1988-2018)* realizada en la Galería Walden (CABA) de marzo a mayo de 2018. En esta reseña, indagaremos en cómo el archivo de obras efímeras y sus paratextos, constituyen una herramienta de un gran potencial para la presentación y actualización de este tipo de producciones.

PALABRAS CLAVE

Escombros; archivo; arte efímero; Galería Walden

ABSTRACT

As part of our investigation into the early works of Escombros Group through the personal archive of Hector Puppo —founder and participant— we set out to give some impressions on the retrospective exhibition *Grupo Escombros. Pancartas 30 Años (1988-2018)*, which took place at Walden Gallery (Buenos Aires) from March to May in 2018. In this review, we will examine how the archive of the work itself and its paratext represent an important tool with great potential for the presentation and the reinterpretation of this type of productions.

KEYWORDS

Escombros; archive; ephemeral art; Walden gallery



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Pensar en una muestra retrospectiva de un grupo cuyas obras son de carácter efímero, como *performances*, acciones o *happenings*, implica enfrentarse con ciertas dificultades: ¿cómo lograr que una obra efímera trascienda temporalidades?, ¿cómo historizar la acción?, ¿cómo y con qué fin actualizar el acontecimiento? Esto es lo que nos preguntamos cuando supimos que se llevaría a cabo la exposición *Grupo Escombros. Pancartas 30 años (1988-2018)* en la Galería Walden, durante marzo de 2018.

Al considerar estas preguntas de manera aislada, las primeras respuestas se suelen vincular con dispositivos tecnológicos que, al alcance de la mano, permiten la posibilidad de registrar cierto suceso a toda hora y en todo lugar. Sin embargo, si nos situamos treinta años atrás, en el momento en que el Grupo Escombros realiza sus primeras acciones artísticas, rápidamente entendemos que el panorama es otro. En un principio, teniendo en cuenta el tipo de tecnologías disponibles para ello, se desprende que el material resultante tenderá a ser algo más rígido y acartonado; sin embargo, por ese mismo motivo, hay más posibilidades de pensar que su realización estuvo atravesada por una voluntad reflexiva, crítica, y más apuntada a la perdurabilidad que a la difusión inmediata, como suele pasar en la actualidad.

Pancartas fue la primera acción del grupo [Figura 1], en el año 1989, y consistió en mostrar quince fotografías de una *performance* que el grupo había realizado previamente en un espacio lleno de escombros.



Figura 1. *Pancartas* (1989). Fotografía de la *performance*. Archivo personal de Héctor Puppó

Las presentaron a modo de pancartas clavadas en un terreno semibaldío bajo la autopista Buenos Aires-La Plata (en Paseo Colón y Cochabamba, barrio de San Telmo) y luego de dos horas de exhibición las hicieron circular por las calles en una manifestación colectiva que cortaba el tránsito. La acción incluyó un cartel que decía «Galería de Arte: Expone Grupo Escombros», una mesa con gaseosas y vino para el público, una tarjeta de invitación y el catálogo con su primer manifiesto, *La estética de lo roto* (1989).

¿Cómo actualizar el acontecimiento? Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros
Luciana Baez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte

Al entender la condición de lo efímero que el grupo manejaba sobre lo artístico en sus acciones más tempranas como *Pancartas*, podemos pensar en dos posibles maneras de actualizarla. Una de ellas podría consistir en hacer una representación o reconstrucción lo más parecida posible a lo sucedido, con un gesto artificioso y forzado; otra, en dar cuenta del sistema narrativo en el que fue producida, a través de la presentación de los paratextos que la rodean. Cuando entramos a la exposición *Grupo Escombros. Pancartas 30 años (1988-2018)* comprendimos que la operación efectuada fue la segunda. No optaron por una representación de la obra-acontecimiento —que podría tener sentido para recrear experiencias de obras de carácter más lúdico o hedonista—, sino que se exhibió una presentación de su universo discursivo, aquel que se inscribe en el archivo del grupo. De esta manera, la exposición presenta los registros y fragmentos del acontecimiento: un audiovisual, las fotografías enmarcadas en las paredes, el cartel, recortes de diario, notas de prensa, la tarjeta de invitación a la obra, el manifiesto y bocetos que dan cuenta del proceso [Figura 2].



Figura 2. Grupo Escombros. *Pancartas 30 años (1988-2018)* (2018). Vista de la exposición. Galería Walden

Fiel al carácter efímero de la obra, la exposición no intenta crear una atmósfera ilusoria en la que el público adquiere la experiencia del acontecer de la intervención, sino que —quizás de una forma menos llamativa, pero no por ello menos interesante— expone los elementos paratextuales que hoy permiten afirmar que la obra sucedió. Siguiendo a Gérard Genette (2001), estos elementos cumplen ese mismo objetivo: rodean al texto, la obra, y lo prolongan «precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo» (p. 7). De esta manera, podemos comprender que lo que permite que *Pancartas* sea sostenida en el tiempo y actualizada históricamente son tanto sus paratextos como el archivo que los estructura: aquel sistema de funcionamiento que determina el discurso sobre los acontecimientos, que marca las reglas de lo que puede ser dicho sobre ellos (Foucault, 1979).

¿Cómo actualizar el acontecimiento? Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros
Luciana Baez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte

Es ineludible destacar que la actualización de *Pancartas* mediante este sistema discursivo no sucede en un momento azaroso, sino que se realiza, intencionalmente, en una fecha particular: el trigésimo aniversario del Grupo Escombros y se inauguró un 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Esta fecha especial guarda relación directa con las motivaciones iniciales del grupo y con el compromiso que tuvo desde sus inicios con la perdurabilidad de la memoria reciente y pone particular énfasis en la situación del país tras los años de la dictadura, las atrocidades cometidas por los militares durante este periodo, y el clima social generado. En el catálogo que se presentó con la muestra en el año 1989, se hacen presentes esos lineamientos que el grupo sostenía, donde se explicita el carácter casi historiográfico de sus obras. A su vez, estas ideas son retomadas en el material entregado en la exposición de la Galería Walden, citado por María de los Ángeles De Rueda (2018) en su texto acerca de *Pancartas*: «Expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado. Es decir, el hombre y el mundo de aquí y ahora» (s/p), acompañado por un breve recorrido histórico del grupo.

El hecho de generar estos cruces temporales resulta un gesto poético y, al mismo tiempo, pone en evidencia el interesante potencial del archivo y sus paratextos en las prácticas curatoriales contemporáneas. El acontecimiento, la acción, la obra efímera resultan, así, historizados, pero no de una forma hierática, sino activa; se muestran comprometidos con el presente con el que se los hace dialogar y amplían las posibilidades de lo que puede ser dicho acerca de ellos.

Otro aspecto que encontramos interesante en este diálogo de temporalidades es que los parámetros estéticos que mantiene la exposición remiten a aquella estética que el grupo explica en su manifiesto *La estética de lo roto* (1989): el no-color, el uso excluyente del blanco y negro y una austeridad en lo plástico acentúan la potencia de lo visual, muestran la gravedad y lo urgente de los mensajes por delante de lo espectacular [Figura 3].



Figura 3. Grupo Escombros. *Pancartas 30 años (1988-2018)* (2018). Vista de la exposición. Galería Walden

¿Cómo actualizar el acontecimiento? Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros
Luciana Baez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte

Asimismo, el hecho de que se omita la figura de curador evidencia la fidelidad a la idea de Escombros de ser un grupo abierto y horizontal, donde el *yo* se reemplaza por el *nosotros* (Grupo Escombros, 1989), tanto al interior del grupo y las obras como en relación con la totalidad de la sociedad.

Sin embargo, siguiendo el manifiesto, encontramos que hay cierto repudio a la historización: «El sueño del Poder es congelar la historia. El artista alerta a la conciencia colectiva cada vez que cae prisionera de ese sueño», y un rechazo al pasado: «El pasado está muerto y su destino es convertirse en polvo. El presente está vivo y su destino, como el de la vida, es crecer, reproducirse e imponerse» (Grupo Escombros, 1989, s/p).

Cabe preguntarse, entonces, si la exposición pone en tensión este fuerte ideal del grupo por mantenerse en un puro presente, y repudia cualquier tipo de vuelta en el tiempo. Nos aventuramos a afirmar que no, ya que consideramos que el pasado que Escombros propone dejar de lado hace referencia a la historia hegemónica, esa escrita por los vencedores, que intentan cristalizarla para perpetuar su dominio sobre las clases subalternas. Sus acciones actualizadas en el presente sugieren, más bien, repreguntar por aquellos conflictos que en el discurso de la historia oficial aparecen, aparentemente, superados y, así, *deconstruir* nuestro propio pasado. En este sentido, estas inquietudes se escapan del dominio de los y las especialistas e interpelan a la sociedad en su totalidad.

Así, teniendo en cuenta la posibilidad de actualización mencionada anteriormente, consideramos que las proposiciones del grupo trascienden la dimensión temporal de sus momentos de creación. Podemos afirmar que este fenómeno se da porque los mecanismos y las estructuras de poder contra las que Escombros se proclamó en sus inicios siguen arraigadas en nuestras construcciones sociales en la actualidad, lo que nos lleva a vernos interpelados e interpeladas por sus obras al día de hoy, con la misma intensidad con la que fueron experimentadas hace tres décadas.

REFERENCIAS

De Rueda, M. A. (2018). *Grupo Escombros/Pancartas*. Recuperado de <http://www.waldengallery.com/exhibiciones/#/new-gallery/>

Foucault, M. (1979). *La Arqueología del Saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Grupo Escombros (1988). *Pancartas* [Acción]. Recuperado de <http://www.grupoescombros.com.ar/pancartas.html>

Grupo Escombros (1989). *La estética de lo roto. Primer Manifiesto*. Recuperado de <http://www.grupoescombros.com.ar/imgs/publicaciones/manifiestos/laesteticaloroto.html>

Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans

Cecilia Estalles Alcón

Nimio (N.º 5), e008, septiembre 2018. ISSN 2469-1879

<https://doi.org/10.24215/24691879e008>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FOTOS DE FAMILIA

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS

FAMILY PHOTOGRAPHS
ARCHIVE OF THE TRANS MEMORY

Cecilia Estalles Alcón | archivotrans@gmail.com

Archivo de la Memoria Trans. Buenos Aires. Argentina

Recibido: 10/3/2018 | Aceptado: 17/6/2018

RESUMEN

En las imágenes que integran el Archivo de la Memoria Trans desbordan sonrisas vestidas con los mejores hilos capturadas, aparentemente, antes de una noche de fiesta en alguna ciudad. La alegría por la vida, la reunión, los abrazos, vuelven evidente la hermandad en este archivo de mujeres trans de los años ochenta y noventa en la Argentina. Estas mismas fotos trabajan el contrapunto de muchas vidas signadas por la persecución, la muerte, la segregación y la violencia. Como un gran álbum familiar, el archivo motiva encuentros, historias y recuerdos de quienes sobreviven y de las que ya no están.

PALABRAS CLAVE

Archivo de la Memoria Trans; identidad; historia; fotografía

ABSTRACT

The images that integrate the Archivo de la Memoria Trans [Archive of the Trans Memory] show smiles wearing their best clothes, captured before a night out in town. The joy for life, the meeting and the hugs make the family bond evident in this archive of women in the 80s and 90s in Argentina. These photos picture the counterpoint of many lives marked by persecution, death, segregation and violence. Like a great family album, the archive motivates encounters, stories and memories of those who survive and those who are no longer present.

KEYWORDS

Archivo de la Memoria Trans; identity; history; photography



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Por el año 2014 me enteré de la existencia de un grupo de Facebook llamado Archivo de la Memoria Trans. Estaba realizando un trabajo sobre la muerte de Gina Vivanco, una travesti asesinada por la policía en 1991. Cuando conocí a María Belén Correa, la creadora de este grupo, le propuse trabajar con ella y, muy generosamente, aceptó.

María Belén y Claudia Pía Baudracco, una reconocida activista trans, ya fallecida, habían imaginado tener un espacio donde recordar a sus compañeras. Después de la muerte de Pía Belén, creó un grupo cerrado en Facebook llamado Archivo de la Memoria Trans, en el que reunió a sus compañeras con un fin admirable. En el encabezado del grupo, que hoy contiene 1300 personas trans, Belén escribió: «Espacio para la recolección y protección de la memoria trans en fotos, recortes, vídeos, revistas, películas y entrevistas, pero sobre todo en historias contadas por las sobrevivientes» (Archivo de la Memoria Trans, 2018). Este es el recorte y la particularidad de este archivo, las historias son en primera persona. Las fotografías, que van desde los 80 hasta los 2000, fueron tomadas por ellas mismas. Y estas sobrevivientes están por muchos lados del mundo, algunas en Buenos Aires, otras en Santiago del Estero, en Roma, en Rosario, en Jujuy, en Salta o en París.

Belén es una de ellas, actualmente vive en Alemania, se fue, como la mayoría, exiliada, cuando ya no quedaba otra, *te ibas o te iban*. La policía tenía vía libre para lo que quisiera y dos edictos policiales, vigentes hasta el año 1998 en Capital Federal, apuntaban al exterminio de lo diferente. Se podía ir presa hasta noventa días, de acuerdo al Artículo 2 inciso f, «por exhibirse vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario» o «por incitar u ofrecerse públicamente al acto carnal, sin distinción de sexos» (Policía Federal, 1959, s/p).

Las imágenes reflejan el adentro, pocas veces hay un exterior; en esos tiempos había que cuidarse. Pero se ve un gran momento en el que todo estaba permitido: los desfiles en los carnavales de los ochenta y los noventa. Allí ellas eran ellas, estaban muy cerca de lo que soñaban y de lo que querían para sus vidas, y la sociedad era más amable, era una festividad colectiva, una explosión de color, de baile, de cierta armonía.

El grupo de Facebook, que es la cocina del Archivo, funciona de forma cerrada. Las piezas son fotos, anécdotas, chistes, van dialogando entre ellas hasta llegar a un mapa aproximado de la amiga que no está. Arman un nuevo retrato, colectivo, y descubren cosas, detalles que se habían olvidado de sus amigas que perdieron en el camino, cosas que no se ven en las fotos, que están en la órbita del recuerdo, del mirar con nostalgia y con firmeza para adentro y recordar, entre todas, el olor a ese perfume que la caracterizaba, ese timbre de voz que era solo de ella, los gestos, los silencios, los gustos, quién le puso el nombre nuevo, las sutilezas que se pierden sin en el ejercicio de la memoria colectiva. Ahora ellas no son

las mismas. Las que la cuentan tienen cuarenta años o más, no son las mismas, estamos en otra época, ahora podemos llamarlas *sobrevivientes*.

Las imágenes se sienten vivas a pesar de tanta muerte, tal vez sea porque están saliendo a la luz, están naciendo. Entre todas, construyen un relato, el relato más próximo y verdadero que puede existir sobre la comunidad, una nueva fotografía de un escenario para muchos y para muchas desconocido, incluso hoy, o mal conocido; históricamente exhibido a las masas por los medios de comunicación hegemónicos de un forma ridiculizada, grotesca, demonizada, en fin, transfóbica, en consonancia con las políticas estatales operantes de la época.

Como fotógrafa me resulta casi imposible no comparar estas imágenes con las de fotógrafos y fotógrafas de esta época de la escuela de Nan Goldin o con ella misma; es que formalmente son hermanas, la fórmula del *flash* directo, cámara *pocket*, la vida cotidiana, las minorías. Y si bien hay algo que las acerca al mundo de la fotografía autoral, hay también algo que las aleja y es su intención. Estas imágenes nunca quisieron ser algo más. No pretendían estar en una sala de exhibición, ganar un premio o ser un fotolibro. Estas fotografías querían y se conformaban con ser el fotorecuerdo, la anécdota, el álbum familiar que, generalmente, no existió en la biblioteca de la infancia y de la adolescencia de las chicas. Estas imágenes empiezan ahora a ser imprescindibles, no ya desde su contenido visual, que es muy potente, sino desde el mensaje; están *siendo* porque la sociedad las prohibió, las anuló, las invisibilizó, las ocultó, y ya no estamos hablando solo de fotografías.

Siempre se me viene a la cabeza algo que dice María Belén Correa (en Belucci, 2015) en las entrevistas: «Nos volvimos activistas sin darnos cuenta» (s/p). Creo que hay algo de eso en las fotos, están *siendo* sin siquiera haberlo planeado y ya no hay retorno. Es que cuando la militancia te atraviesa en el cuerpo, porque ya el mismo cuerpo es un acto político, no hay forma de pensarse sin ella y llega, quizá, sin la conciencia de ser, y con el tiempo *es, somos* en constante transición.

Luego de trabajar dos años en el proyecto junto con María Belén, a fines de 2016 comenzamos a sumar fotógrafas y compañeras sobrevivientes trans al equipo y abrimos la experiencia al trabajo colectivo. Hoy somos diez personas las que componemos el equipo del Archivo de la Memoria Trans. Nuestra metodología es simple: recibimos a quienes quieran donar o compartir imágenes, hacemos una entrevista y comenzamos con el proceso de preservación digital. Una vez digitalizadas las imágenes, son catalogadas y devueltas a sus dueñas o quedan en custodia del Archivo en caso de donación. Estamos organizadas en áreas que toman decisiones independientes, pero siempre consensuadas en equipo.

Este año recibimos el Premio Ibermemoria, que nos va a permitir, además de equiparnos, acondicionar y ordenar el material. Por medio de una plataforma web, el archivo estará abierto al público.

El Archivo es un lugar de investigación, aprendizaje, contención y catarsis; es la memoria individual que se comparte, se abre y se transforma en memoria colectiva viva. La expulsión familiar a temprana edad, la calle, el departamento privado, la prostitución, sobrevivir, estar en pie, el humor, las peleas, las complicidad, los policías y gobiernos, la lucha colectiva, el bagayo, las muertes, la cárcel; son fotografías y paisajes frecuentes a los que recurrimos y nos detenemos para no pasar por alto nuestra propia historia. Una historia compartida con rasgos comunes que hablan de nuestra identidad Latinoamericana [Figura 1].



Figura 1. Julieta Gonzáles «La Trachi». Archivo de la Memoria Trans

REFERENCIAS

Archivo de la Memoria Trans. (2018). *Descripción*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/Archivo-De-La-Memoria-Trans665994070190218/about/?ref=page_internal

Belucci, M. (2015). Entrevista a María Belén Correa. *Revista Furias*, 26. Recuperado de <http://contrahegemoniaweb.com.ar/nos-volvimos-activistas-sin-darnos-cuenta/>

Policía Federal. (1959). *Reglamento de procedimientos contravencionales y edictos policiales*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio del Interior.

Frutos de diagonales

Lucía Álvarez, Daniel Lorenzo, Marina Panfili, Juan Cruz Pedroni
Nimio (N.º 5), e009, septiembre 2018. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e009>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FRUTOS DE DIAGONALES

DIAGONAL FRUITS

Lucía Álvarez | luciaalvarezpintado@gmail.com

Daniel Lorenzo | daniellorenzo@gmail.com

Marina Panfili | marinapanfili@gmail.com

Juan Cruz Pedroni | pedronijuancruz@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 9/3/2018 | Aceptado: 14/7/2018

RESUMEN

En 2017 comenzamos un proyecto de investigación sobre las artes visuales en la ciudad de La Plata desde la década de 1960 hasta la actualidad. Caminamos por las calles, realizamos encuentros, imaginamos metáforas para un proyecto, en esencia, inmaduro. A partir de entrevistas y del relevamiento bibliográfico y documental, generamos una visualización de datos interactiva. En marzo de 2018 dimos a conocer el proyecto *Accidentes geográficos, periplos y otras vicisitudes del arte platense (un atlas verde)*. El verde indica la inmadurez como condición de posibilidad. Este ensayo está escrito a la deriva de estos acontecimientos y es una aproximación poética a algunas ideas que emergieron.

PALABRAS CLAVE

Artes visuales; atlas; La Plata

ABSTRACT

In 2017 we started a research on the visual arts in the city of La Plata, from the 1960s to the present. We walk the streets, hold meetings, and imagine metaphors for a project, in essence, immature. Based on interviews and the bibliographic and documentary survey, we generate an interactive data visualization. In March 2018 we announced the project *Geographical accidents, journeys and other vicissitudes of platense art (a green atlas)*. Green indicates immaturity as a condition of possibility. This essay is written to the drift of these events and becomes a poetic approach to some ideas that emerged.

KEYWORDS

Visual arts; atlas; La Plata



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

«—Mamá, ¿puedo comer esa naranja?
 «—Mamá, ¿puedo comer esa naranja?
 —Esas frutas se ven lindas, pero son amargas y no se dejan comer.
 —Entonces nunca maduran».
 (Conversación entre una mujer y su hija
 La Plata, esquina 11 y 47)

Según un censo oficial de especies del año 2010, la ciudad de La Plata cuenta con 460 naranjos amargos como parte de su arbolado urbano. Históricamente, esta especie se cultivó como árbol ornamental; sus frutos se pueden utilizar para la producción de dulces. Sin embargo, si un paseante desprevenido arranca un fruto y lo prueba, en el primer bocado sentirá un gusto tan amargo que, probablemente, desista de la cosecha callejera.

FLORES DE AZAHAR

Cada árbol, en primavera, produce un gran número de flores. Solo algunas cuajan y producen frutos. El aroma a azahar invade las calles de la ciudad. Cuando comenzamos esta tarea de investigación y la *flor-atlas verde* estuvo a punto de cuajar, nos preguntamos ¿por dónde empezar a trazar un atlas del arte platense? En un proyecto con una escala tan ambiciosa, la pregunta podía ser inhibitoria. Decidimos no responderla, o contestar de manera evasiva y empezar —guiados por nuestro olfato— por cualquier punto, por la primera calle que parecía conducirnos a un parque. La decisión nos llevó lejos de los puntos de partida mejor señalizados, de las obras que acontecieron con la aspiración de ser un comienzo; en definitiva, de las declaraciones de un principio que son, también, declaraciones de principios. Pero, sobre todo, nos permitió empezar: funcionó como un principio operativo. Tal vez porque habitamos una ciudad llena de diagonales, creemos que entrando por cualquier parte podemos llegar a cualquier otra de manera más fácil, con menos prejuicios y, a lo largo de esa trayectoria no planificada, sentir la textura de cada relación. Encontrar plataformas colaborativas, formas específicas de asociación en torno a un taller, una revista o una sala de exposiciones, pero, también, relaciones de subordinación, de conflicto o de segregación.

PERDERSE EN EL FOLLAJE

Los naranjos son pequeños, en su edad madura llegan a medir entre tres y cinco metros. Aunque la mayoría de las veces es fácil obtener los frutos con solo estirar el brazo, decidimos buscar formas de meternos en el follaje para situar la mirada desde otro punto de vista. Diversificamos estrategias de investigación, tomamos algunas metodologías más clásicas y otras menos definidas que trajimos de ámbitos domésticos e íntimos. En cualquier caso, no teníamos claro cómo llevarlas adelante. Consultamos lo que artistas, periodistas e historiadores del arte escribieron antes que nosotros sobre La Plata. Buscamos y revisamos libros, revistas y publicaciones locales y nos centramos en aquellas que historizan y describen momentos clave de las artes en la ciudad [Figura 1]. Asimismo, acudimos a la consulta de fuentes primarias escritas, lo que se entiende generalmente por documentos. Aunque tratamos de ser exhaustivos, consideramos que solamente recolectamos una pequeña parte de los textos disponibles. Sería deseable, de todos modos, que el atlas siga cargándose con las naranjas dispersas por ahí para que pueda ser leído *también* como un estado de la bibliografía.



Figura 1. Afiche de la conferencia y proyección audiovisual *Enigmas Platenses* (1990), realizada por Wayra Intiwatana. Archivo Marcelo Metayer

Continuamos este periplo con una cena de artistas de la ciudad que nos podían contar cómo había sido la escena de las artes visuales en La Plata durante la década del noventa. Siempre incompleta y sin pretensión de completitud, la convocatoria citó a doce protagonistas, algunos afines en poéticas y perspectivas, otros no tanto.

Una de las artistas invitadas nos recibió en su casa; los organizadores llevaríamos la comida pero todos terminaron aportando y el trabajo de campo fue un banquete. La consigna era comer, beber, charlar, recordar y, sobre todo, nombrar: traer al presente a personas, actividades y espacios. Antes de comenzar imaginábamos que el follaje no dejaba ver algunas cosas y así fue. Luego de una conversación polifónica y caótica de cuatro horas, la información desbordó la posibilidad de un mapa. Habíamos llevado papelógrafos para graficar un diagrama colectivo, pero la mesa estaba tan llena de comida que tuvimos que pegarlos sobre una puerta-ventana, una especie de *gran vidrio*. Cuando nos fuimos, los papeles quedaron en blanco como huella de la reunión. Eran una pregunta que no se terminaba de formular; no se trataba tanto de cómo representar, sino del deseo y de la posibilidad misma de una representación. Había que ver si queríamos detenernos en los árboles o transitar la tupidez sin forma.

NUNCA POR LAS RAMAS

A medida que recorrimos y trepamos los diferentes naranjos de la ciudad, los datos comenzaron a ser cada vez más incontenibles. Entendimos que debíamos (des)organizar tanta información y elegimos la red como forma de antigenealogía, para complicar la difundida imagen en la que el arte de La Plata tiene que tener una vinculación necesaria con Edgardo Antonio Vigo o con Emilio Pettoruti. No nos interesa negar estas figuras focales sino pensar otras. También, la elección está motivada por una preocupación por la dimensión espacial que creemos que tanto la red como el atlas nos ayudan a graficar. La red nos permite encontrar distintas configuraciones según lo que busquemos en ella: dinámicas colaborativas en una cantidad de proyectos, circuitos, relaciones inesperadas, pero, además, asimetrías y concentraciones de energía en determinadas zonas del mapa.

Fue entonces que elegimos utilizar una herramienta digital para organizar y visualizar el *Atlas Verde* en forma de red.¹ A principios de 2018, fuimos invitados para participar en *Lo que cabe en las historias*, una muestra curada por Guillermina Mongan en el espacio Ramos Generales de La Plata, que intentaba dar cuenta de los diferentes proyectos y perspectivas historiográficas locales. En esa ocasión presentamos por primera vez el fruto-atlas verde. En un escritorio, montado en la vereda, dispusimos una pantalla en la que se podía interactuar con la plataforma. Sobre la misma mesa dejamos una suerte de fichas en las que cada asistente podía escribir nombre y tipo de entidad que deseaba agregar al mapa. También, podían incorporar relaciones entre nodos ya ingresados. La carga compulsiva generó una cantidad creciente de información que se sumaba a los datos del banquete y a los que espigamos, después,

¹ Puede verse en el siguiente enlace:
<https://onodo.org/visualizations/30203>

entre los documentos. Unos y otros se intensificaban con las asociaciones de una memoria en red. El resultado es una imagen de saturación que, a primera vista, se hace difícilmente legible. Teníamos datos *para hacer dulce*, nunca habríamos podido planificar semejante visualidad. De manera retrospectiva podemos volver sobre lo que hicimos sin estar seguros del procedimiento que seguíamos.

Así se va (des)componiendo este atlas. Componer y no completar. No dar por supuesto un recipiente a ser llenado, sino vinculaciones que van definiendo su propio espacio a medida que crecen. La multiplicación de nombres en la red desafía los relatos —nuestros y ajenos— hace más difícil afirmar la existencia de algunas relaciones como algo evidente y directo, permite imaginar matices, construir historias con mayores inflexiones, donde caben más intermediarios y donde cada nueva línea hace un trazado contingente y parcial. Otro efecto que se desprende de la población aumentada de *puntos* —y esto tampoco es algo calculado— tiene que ver con que se pone en suspenso el lugar protagónico de los nombres individuales. Por contrapartida, entre tantos *naranjos de brotes lustrosos*, lo que de a poco va saliendo a la superficie como resultado de un aroma o de una textura, son los modos de relación: formas colectivas de producción, puentes entre distintos tiempos, estaciones casi obligatorias para la trayectoria de un artista en un determinado momento. Pero para nosotros el atlas es, ante todo, una máquina narrativa. Un barco con los depósitos llenos de naranjas para hacer dulce lanzado a lo incalculable.

COSECHAR LO INMADURO

Como dijimos más arriba, lo que el atlas hace emerger de manera más interesante quizás sean las relaciones y no tanto los nombres *per se*. De todos modos, también creemos que se trata de conservar, de salvar del olvido *cosas* —sin saber bien por qué ni para qué—. Tal vez, por el solo hecho de haber existido merecen que las rescatemos. Siempre creyendo que de forma tardía ese nombre puede volver a aparecer como potencia para ampliar relatos. Para hacerlos menos directos, para que las asociaciones sean menos el resultado de una línea ya trazada que la propagación por acodos e injertos.

En tiempo de cosecha, siempre es bienvenido tener alguna forma provisoria de organización. Por eso, entrando en esta etapa, nos atrevemos a trazar algunas líneas de trabajo heterogéneas —líneas que todavía debemos ver si funcionan—. Improvisamos un índice con categorías que consideramos que emergen del mapa inestable y cambiante que tenemos hasta el día de hoy. Y de los relatos, no del todo articulados, que se tejieron a su alrededor:

- Bares, cafés y otros espacios de sociabilidad artísticos.
- Espacios de formación alternativos / por fuera de la academia.
- Espacios de exhibición en los umbrales / residuales / márgenes topográficos.
- Geografías poéticas platenses: prácticas que poetizaron la ciudad.
- Reuniones y complicidades. Grupos y colectivos.
- Chismografía. Robo, copia, la presencia de los grandes maestros en la ciudad.
- Historia de un fracaso rotundo: galerías y venta de obra en La Plata.
- Relación con Buenos Aires: intervenir desde La Plata.
- Historia de la pulsión salonera.
- Baldíos y ruinas del arte platense: bibliotecas y museos. Burocracia y activismo.
- Administración pública y práctica artística: la dialéctica oculta.

Estos *capítulos*, en el mejor de los casos, salen de un croquis que tiene algo que ver con La Plata. Retienen alguna señal de ese territorio que sale a interpelar el gesto del que pretende cartografiarlo. Si no resultan los mapas más acertados, nos gustaría pensar que esa falla es un resto ingobernable de deseos y de utopías que también componen la ciudad.

Como le explicó a su madre la niña sabia: el atlas, como la naranja de calle 47, está destinada a su inmadurez. Su incompletitud es constitutiva no por un carácter inabarcable sino, ante todo, porque no creemos que haya algo a completar.

REFERENCIAS

Atlas verde. (2018). *Acerca de*. Recuperado <https://onodo.org/visualizations/30203>

AA. VV. (marzo de 2018). *Lo que cabe en las historias* [exposición colectiva]. Ramos Generales, La Plata, Argentina.

El Día. (27 de agosto de 2012). Los árboles frutales de la ciudad se miran, pero no se comen. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2012-8-27-los-arboles-frutales-de-la-ciudad-se-miran-pero-no-se-comen>

Intiwatana, W. (noviembre de 1990). *La Plata, 1990* [afiche de la conferencia y proyección audiovisual *Enigmas Platenses*]. La Plata, Argentina: Archivo Marcelo Metayer.

EL ARCHIVO COMO RETROSPECTIVA

ALDO SESSA 1958-2018

THE ARCHIVE AS RETROSPECTIVE
ALDO SESSA 1958-2018

Victoria Macioci | victoriamacioci@hotmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/3/2018 | Aceptado: 8/7/2018

RESUMEN

En este texto se pone de relieve la función fundamental del archivo de artista para la realización y la organización de una exposición retrospectiva que exhiba su producción y trayectoria. Se utilizará como estudio de caso la muestra *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías*, con curaduría de Victoria Noorthoon. La misma fue realizada entre el 21 de marzo y el 27 de mayo de 2018 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).

PALABRAS CLAVE

Archivo; retrospectiva; fotografía; Aldo Sessa

ABSTRACT

In this text it is highlighted the main role of the artist archive for the realization and organization of a retrospective exhibition that exposes his path is highlighted. The work used as a case study is the exhibition *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías*, curated by Victoria Noorthoon. It was held between March 21 and May 27 2018 at the Museum of Modern Art in Buenos Aires (MAMBA).

KEYWORDS

Archive; retrospective; photography; Aldo Sessa



La muestra *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), es ejemplo del nuevo lugar que ocupa el archivo en el arte contemporáneo debido a que, en los últimos años, la noción de este ha sido teorizada por la Historia del Arte y se expandió el uso que los artistas hacen del mismo. En la actualidad, por ejemplo, artistas reconocidos de nuestro país donan o venden sus archivos personales a importantes instituciones museísticas como material valioso para la activación y construcción de diversos relatos del arte latinoamericano.

Es así que esta temática se han vuelto tema de investigación teórica en el campo del arte y, como es el caso del ejemplo planteado, se han organizado muestras retrospectivas que tienen el archivo del artista como matriz fundamental con igual legitimación que el de una investigación teórica, sus críticas artísticas o hasta la curaduría de las exhibiciones realizadas por él.

Ahora bien, ¿cómo se concibe el archivo desde el arte? Las investigaciones del campo artístico sobre el mismo abarcan un recorrido teórico que va desde los postulados de Michael Foucault (1979), quien lo define como «el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (p. 219) hasta la disciplina archivística más técnica y concreta que lo considera el conjunto de documentos que guarda una institución. Dentro del campo esta noción, según Ana María Guasch (2011), puede ser aplicada tanto a modalidades particulares de producción artística como a obras que se presentan a sí mismas como archivos:

Las distintas prácticas del archivo suponen no sólo reescribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una determinación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista, y una superación del propio archivo como origen tipológico y registro del tiempo contingente, es decir, del archivo «de procedencia» del siglo XIX (p. 46).

En la práctica cotidiana de trabajo los artistas elaboran, consciente o inconscientemente, archivos, entre los cuales se distinguen aquellos de carácter documental profesional, tal vez no relacionados directamente con la producción de sus obras, y los acervos que se conforman específicamente a partir de las necesidades generadas para la realización de determinados proyectos artísticos.

En este sentido, fue Hal Foster (2016) uno de los primeros críticos en sostener que la conexión entre arte y archivo puede traducirse como una tendencia de la escena actual, en donde el artista deviene archivista. Con mayor precisión, Foster plantea que, en realidad, no se trata solamente de un vínculo entre dos dimensiones

diferentes, sino, más bien, de *un impulso de archivo* que subyace al propio trabajo artístico. Esta es la materia prima de las manifestaciones artísticas que se pueden considerar *arte de archivo*.

A partir de entender la configuración del archivo personal como una construcción biográfica en la que se condensan memoria e identidad, es dificultoso transpolar estas características a las categorías más generales de la producción artística; por lo tanto, se presenta la necesidad de continuar ampliando los horizontes teóricos sobre los acervos privados de artistas que carecen de organización lineal y de políticas estructuradas de archivamiento. A través de la teorización en este sentido, se podrá realizar un análisis más enriquecedor sobre lo que dicen y callan este tipo de archivos.

EL ARCHIVO EXPUESTO

Para el caso propuesto, Victoria Noorthoon, directora del MAMBA, emprendió la tarea de trabajar sobre el prolífico archivo de Aldo Sessa¹ como curadora de esta exhibición. En estos sesenta años, su acervo se amplió a unas 800 000 imágenes en planchas de contactos, negativos, copias impresas o digitales y cerca de 200 documentos de exposiciones nacionales e internacionales en las que participó, además de gran cantidad de recuerdos de amigos y compañeros.

Para poder exhibirlo se tuvo que tener conocimiento de la totalidad de la obra y luego clasificar y poner en valor las 700 fotografías seleccionadas. Esta tarea le llevó al equipo del MAMBA más de cinco meses de trabajo dentro del estudio de Sessa. Teniendo en cuenta su disposición, se organizaron los ocho núcleos temáticos, a través de los cuales la curadora pretende construir una totalidad en la que se incluyan las etapas del fotógrafo, popularmente conocido por sus fotografías en blanco y negro de la ciudad de Buenos Aires.

El artista propuso que se seleccionara un único tema y que se trabajara con las fotografías que respondieran al mismo; sin embargo, la propuesta de Noorthoon era conjugar la totalidad de su archivo personal y *hacerlo hablar*. Así surgieron los núcleos temáticos diagramados por la escenógrafa brasileña Daniela Thomas. Estos se superponen cronológicamente porque, a veces, los tiempos del archivo no son precisamente los de la historia. Según Andrea Giunta (2010), «los documentos pueden ser elocuentes incluso en su orden original, en esa secuencia con que inducen a pensar que se exponen como un fragmento literal de la historia» (p. 27).

Los núcleos temáticos construidos para la muestra son: «La vieja Buenos Aires (1958-2001)», «Fotoperiodismo (1969-2007)», «Teatro Colón (1982-1987)», «Retratos (1957-2017)», «Nueva York (1962-2017)», «Nueva York (1962-2017)»,

1 Aldo Sessa (Buenos Aires, 1939) inició su formación en las artes gráficas en la imprenta de su padre. Con 17 años realizó sus primeras colaboraciones fotográficas en prensa en el diario *La Nación* y luego en *La Gaceta de Tucumán*. Su primer contrato como artista lo firmó en 1972 con la Galería Bonino. A partir de allí, realizó más de 200 exposiciones en el mundo. En 1991 fue nombrado Miembro Honorario de la Federación Argentina de Fotógrafos y Académico de Número de la Academia de Bellas Artes.

«Viajes (1963-2009)», «Argentina (1980-2010)» y «Naturalezas muertas y abstracciones (1964-2018)».

«La vieja Buenos Aires (1958-2001)» incluye las primeras fotografías de Sessa y, con ellas, su mirada sobre la ciudad cuando comenzó a experimentar con la técnica. «Fotoperiodismo (1969-2007)» es una disciplina en la que se inició como colaborador del diario *La Nación* y *La Gaceta de Tucumán*. Las fotos exhiben su particular manera de acercarse al hecho con cámara en mano y sin teleobjetivos, muy cerca de la escena. Así, puso en imágenes sucesos conmovedores de nuestra historia: las marchas de las Madres de Plaza de Mayo, el traslado del féretro de Juan Domingo Perón y las protestas populares ante la crisis de 2001. En «Teatro Colón (1982-1987)» se ven fotografías tomadas sin *flash*, sin trípode, en la penumbra de los ensayos y funciones. Con su movimiento único, capta la espera de los músicos, el gesto de concentración de los artistas, el instante del bailarín cuando parece volar suspendido en el aire.

Por su parte, en «Retratos (1957-2017)» se muestra la evidencia de una tensión cuerpo a cuerpo en la que el fotógrafo lleva al retratado a componer la escena. «Nueva York (1962-2017)» exhibe formas urbanas a partir de sus reflejos, busca a sus habitantes en sombras tras vidrios opacos y juega con inesperadas situaciones humorísticas. En «Viajes (1963-2009)» hay fotografías de los viajes de Aldo Sessa por Inglaterra, Turquía, Tailandia, La India, China o Birmania. En estas fotos, Sessa buscó lo que se conoce como la distancia mínima, en la que el fotógrafo no solo observa, sino que, también, es observado por los ojos que retrata. «Argentina (1980-2010)» presenta un recorrido por las geografías, los biomas y las culturas argentinas. Desde un solitario caserío patagónico y un mar de manzanas en una cosecha rionegrina, con su característica manera de mirar al gaucho. Por último, «Naturalezas muertas y abstracciones (1964-2018)» exhibe fotografías producto de un estudio obsesivo sobre las posibilidades de cada objeto en la privacidad del taller (Aldo Sessa, 2018).

Para la antesala de la muestra [Figura 1] se dispuso, lo que la curadora llama «la contracara del archivo»: los catálogos de muestras, la correspondencia con Manuel Mujica Láinez, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo y, entre otros materiales, algunas cámaras fotográficas. Esta práctica se ha vuelto recurrente en las exhibiciones de artistas contemporáneos. Al mismo tiempo que las paredes de los museos se despojan de textos curatoriales, se colocan revistas y documentos en las vitrinas en una situación intermedia entre el objeto de arte y el documento de archivo (Giunta, 2010).



Figura 1. Vista de la exposición *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías* (2018). MAMBA

Para la sala principal, se trató de generar en el espectador la experiencia de sentir una evidencia física. Ante este propósito es que la diseñadora de montaje propuso realizar una línea de horizonte de fotos de veinte centímetros que contarán un relato y desde allí las demás fotografías, de mayor tamaño, se dispondrían cubriendo todo el espacio de los muros, por arriba y por debajo de la línea principal. Así, mientras a la altura de los ojos se trama un relato que pasa, orgánicamente, de los paisajes de Buenos Aires a las bambalinas del teatro, a los retratos, los viajes y las experimentaciones, otros tiempos se abren hacia arriba y hacia abajo de la línea central y crecen para producir intensidades, sinergias y contrapuntos entre las obras [Figura 2]. En este sentido, el archivo transmite su inmensidad cuantitativa a partir de la sensación física que produce ver los muros de la sala completos de obras hasta donde llega la vista.



Figura 2. Vista de la exposición *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías* (2018). MAMBA

«Estoy descubriendo a un fotógrafo que desconocía», dijo Aldo Sessa de sí mismo, ante la sorpresa de ver imágenes que hacía tiempo no veía, fotos propias, inéditas, que el artista conservaba en su archivo dentro del estudio donde trabaja (Aldo Sessa, 2018). En esta frase concluyente se condensa la importancia y trascendencia del archivo aún para el propio artista. La activación del mismo posibilitó distinguir diferentes relaciones entre las imágenes, contar otras historias y experimentar nuevas formas de representación del tiempo y del espacio, tanto en su sentido histórico como expositivo.

REFERENCIAS

Sessa, A. (12 de marzo de 2018). Aldo Sessa: cómo es la gran muestra que celebra sus 6 décadas con la fotografía. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2018/03/12/aldo-sessa-como-es-la-gran-muestra-que-celebra-sus-6-decadas-con-la-fotografia/>

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Foster, H. (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/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Revista Errata. Arte y archivos*, (1), 20-37. Recuperado de <http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata1-arte-y-archivos>

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2018). *Archivo Aldo Sessa 1958-2018: 60 años de fotografías* [Muestra]. Recuperado de <https://www.museomoderno.org/es/exposiciones/archivo-aldo-sessa-1958-2018-60-anos-de-imagenes>

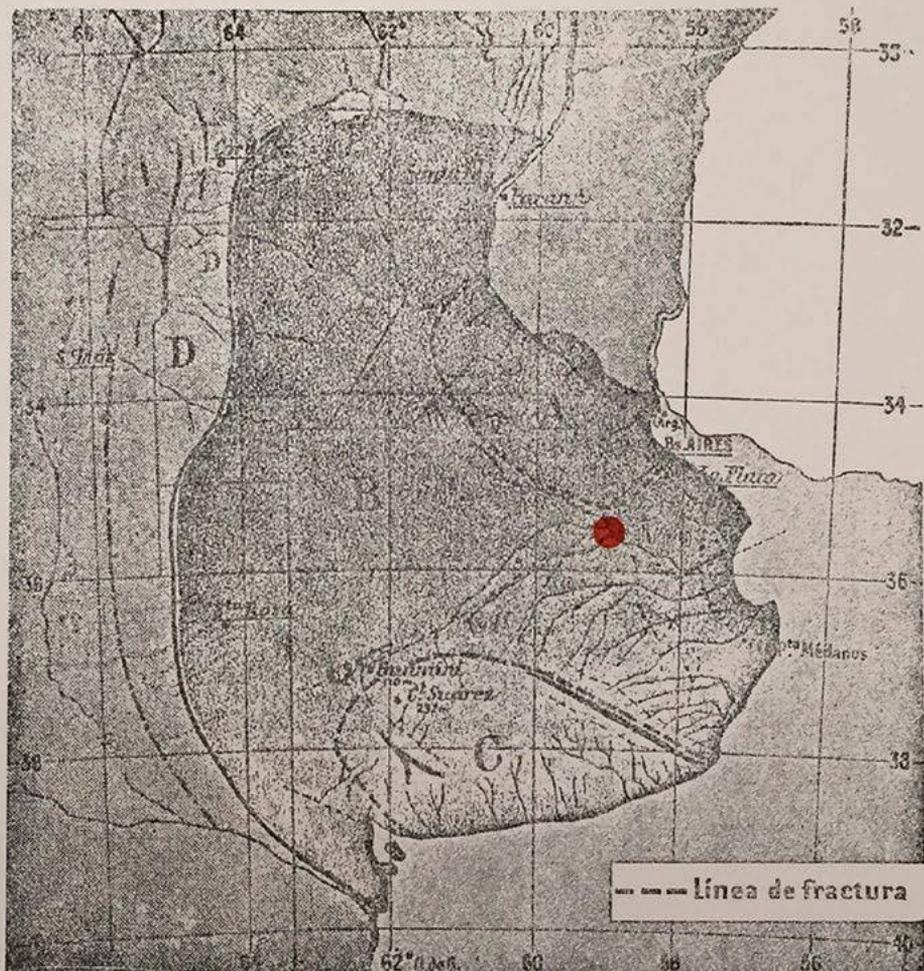
CARLOS GINZBURG

MADRE TIERRA (1971). COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA (MACBA), CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN (CED)

Imagen publicada en *Arte ecológico: proyectos* (1971). La Plata, Argentina: La Flaca Grabada y revista *Hexágono* 71



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional



MADRE TIERRA

Indagación de la estructura intrínseca de la materia terrestre en una dimensión geosicoanalítica; voy a excavar en la fértil llanura pampeana un gigantesco útero de tres kilómetros de longitud.

EL ARCHIVO COMO METÁFORA

DEL ESPACIO DE ARCHIVO AL TIEMPO DE ARCHIVO

THE ARCHIVE AS METAPHOR ¹
FROM ARCHIVAL SPACE TO ARCHIVAL TIME

¹ El presente artículo y su introducción fueron publicados en el Número 7: *No memory* de la *Revista Open*, el 30 de septiembre de 2004.

Wolfgang Ernst

Traducción de Constanza Qualina | constanzaqualina@yahoo.com

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/4/2018 | Aceptado: 18/7/2018

RESUMEN

El archivo se ha transformado en una metáfora universal para todas las formas concebibles de almacenamiento y de memoria. Sin embargo, desde la perspectiva de la arqueología de los medios del teórico alemán Wolfgang Ernst, el archivo no está destinado a la memoria, sino a la práctica puramente técnica de almacenamiento de datos: cualquier historia que agregamos al archivo proviene del exterior. El archivo no tiene memoria narrativa, solo una que calcula. En una cultura digital, Ernst dice, el archivo, de hecho, pasa de un espacio de archivo a un tiempo de archivo, en el cual la clave es la dinámica de la transmisión permanente de datos. El archivo, entonces, se convierte, literalmente, en una *metáfora*, con todas las posibilidades que esto implica.

PALABRAS CLAVE

Arqueología de los medios; memoria; archivo

ABSTRACT

The archive has become a universal metaphor for all conceivable forms of storage and memory. Seen from the media-archaeological perspective of the German theorist Wolfgang Ernst, however, the archive is not dedicated to memory but to the purely technical practice of data storage: any story we add to the archive comes from outside. The archive has no narrative memory, only a calculating one. In a digital culture, Ernst says, the archive in fact changes from an archival space into an archival time, in which the key is the dynamics of the permanent transmission of data. The archive then become literally a *metaphor*, with all the possibilities this entails.

KEYWORDS

Media archaeology; memory; archive



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

En primer lugar, tomemos el archivo en su uso no metafórico, como una práctica de memorización con capacidad administrativa. Luego, enfrentemos el desafío digital que tienen los archivos tradicionales: las memorias residenciales y estáticas están siendo reemplazadas por formas dinámicas y temporales de almacenamiento en los medios de transmisión. Irónicamente, cuando el predominio del almacenamiento cultural es reemplazado por el énfasis en la transferencia, volvemos a la *metaforización* literal del archivo.

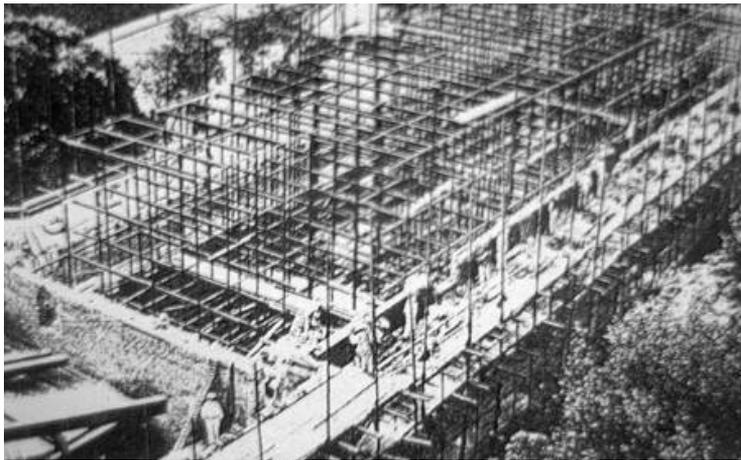


Figura 1. El archivo militar alemán en construcción (Potsdam, 1939)

El *archivo* se ha convertido en una de las metáforas más populares para todo tipo de agencias de almacenamiento y de memoria. Pero no nos olvidemos, ante todo, de que el archivo es una institución muy precisa y, por lo tanto, limitada. El archivista sabe que opera en los *arcana imperii*, las esferas escondidas del poder. Existe una razón jurídica bien definida para mantener espacial y temporalmente alejados de la inspección pública los documentos que son importantes en los contextos administrativos; todo lo demás está sujeto al discurso. El archivo literalmente comenzó con una definición administrativa —como *archeion*, relacionado con las nuevas formas de mando en la antigua Atenas, luego de ser alfabetizada.

El espacio de archivo se basa en el *hardware*, no en un cuerpo metafórico de memorias. Su sistema operativo es administrativo; sobre sus datos almacenados, las narraciones (historia, ideología y otros tipos de *software* discursivo) se aplican solo desde el exterior. Las prácticas no discursivas son la realidad de los archivos bajo un conjunto dado de reglas —en cierto modo, análogo a los protocolos de transferencia en Internet o a los códigos detrás del *software* de computación.

EL SILENCIO DEL ARCHIVO: EL PUNTO DE VISTA DE LA ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS

El archivo no es el lugar de las memorias colectivas en una sociedad determinada (Halbwachs, [1925] 1952), sino el lugar de la clasificación, el ordenamiento y el almacenamiento de los datos que resultan de los actos administrativos, y representa un tipo de opción de retroalimentación cibernética de los datos con los procedimientos actuales. Los datos archivados no están destinados a la memoria histórica o cultural, sino a la memoria organizacional (como el Estado, los negocios, los medios); los archivos reales vinculan la autoridad con un aparato de almacenamiento de datos.

Partiendo desde la teoría de la semiótica cultural desarrollada por Yuri Lotman, la cultura es una función de sus agencias de memoria. Lotman definió la cultura como una función de sus medios, instituciones y prácticas inherentes de almacenamiento y de transferencia del conocimiento cultural. La arqueología de los medios mira a la cultura de la memoria en un sentido no antropocéntrico; toma la presencia del archivo, no la historia narrativa, como su modelo de procesamiento de datos *pasados*. La arqueología de los medios, interesada en el procesamiento de las señales más que en la semiótica, dirige su atención a la direccionalidad tecnológica de la memoria y descubre un estrato de archivo en la sedimentación de la memoria cultural que no es puramente humano ni puramente tecnológico, sino que está, literalmente, entremedio: operaciones simbólicas que analizan los fantasmas de la memoria cultural como máquina de memoria.

En el sentido de la antigua noción de *katechon* (aplazamiento), el archivo suspende la despiadada ley termodinámica de la física en la cual todas las cosas tienden a la disolución y al desorden hasta que ocurre la muerte. El archivo logra mantener el orden a través de una fuerte inversión de energía organizacional. Una función del archivo cultural es garantizar que se conserven los datos improbables, es decir, aparentemente inútiles, para una futura información posible (según las teorías de la información, como la de Claude Shannon. Lo que queda del pasado en los archivos es el rastro físico de la materia simbólicamente codificada, que, en su materialidad, está básicamente presente en el espacio. Cuantos más datos culturales se procesan de forma electrónica y efímera, más autoridad gana el archivo tradicional a partir de la propia materialidad de sus elementos (pergamino, papel, cintas) —un efecto de archivo retro.

CONTANDO CON NÚMEROS: LOS MEDIOS, LA MEMORIA Y EL ARCHIVO

El archivo no cuenta historias; solo las narraciones secundarias dan coherencia significativa a sus elementos discontinuos. En su carácter discontinuo, el archivo refleja el nivel operativo del presente, calculando más que narrando. En el archivo, nada ni nadie nos *habla* —ni los muertos ni ninguna otra cosa. El archivo es una agencia de almacenamiento en una arquitectura espacial. No confundamos el discurso público (que convierte datos en narraciones) con el silencio de los datos de archivo discontinuos. No existe una conexión coherente necesaria entre los datos de archivo y los documentos, sino, más bien, espacios intermedios: agujeros y silencio. Es esto mismo lo que hace del archivo un objeto de la estética de la arqueología de los medios: como los arqueólogos, los arqueólogos de los medios se enfrentan a artefactos que no hablan, sino que operan. Este silencio es poder en acción, inadvertido por el discurso narrativo. Este poder es análogo al poder de los medios, que depende del hecho de que los medios esconden y disimulan su aparato tecnológico a través de su contenido, que es una consecuencia de su interfaz. El poder sintáctico del archivo se vuelve visible solo desde una perspectiva que resiste el deseo de semántica.

La memoria de archivo es monumental; contiene formas, no personas. Lo que sea que queda de una persona es una colección de papeles o sonidos e imágenes grabados. Aquí, el sujeto enfático se disuelve en un texto de bits discontinuos. Quien lee coherencia personal en papeles de archivo realiza ficción y les da sentido a letras muertas en el modo de la prosopopeya retórica (nombrando a las cosas muertas como si estuvieran *vivas*). La imaginación histórica, aplicada a las lecturas de archivo, confunde alucinaciones con ausencia. Contra el deseo fantasmático de hablar con los muertos, la conciencia de archivo enfrenta el pasado como datos.

El contar está relacionado con el narrar, pero de una manera antagónica. Cuando se trata de la cuestión de la memoria en la era de la informática digital, me refiero al ensayo de Lev Manovich «Database as a symbolic form» (La base de datos como forma simbólica) (1998): los modelos de datos se vuelven dominantes, dictando la narración; las bases de datos invierten la relación tradicional entre lo paradigmático y lo sintagmático. Lo no narrativo pertenece al régimen de archivo. La información de archivo corresponde al modo de la arqueología de los medios, mientras que la narración corresponde al discurso.

La narración literaria (según el tratado *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing, de 1766) es el arte de organizar la experiencia temporal; Henri Bergson insistió en la percepción humana del tiempo (conciencia) en oposición al registro cronofotográfico de los procesos temporales. El tiempo mismo está ahora organizado

por las tecnologías (Thoma, 1994). La metáfora espacial del archivo se transforma en una dimensión temporal; la dinamización del archivo implica procedimientos basados en el tiempo.

Walter Benjamin, en su ensayo de 1936 «Der Erzähler» (1972), afirma que la experiencia, cuando se la separa de las tradiciones épicas, ya no puede ser comunicada de una manera narrativa. Por el contrario, podemos argumentar que la información tiene que ser consumida inmediatamente a través del análisis en tiempo real —lo que pertenece a la computación y al procesamiento de señales, y ya deja de ser narrable. Desde el punto de vista de la arqueología de los medios, en vez de *memoria narrativa*, una cultura digital trabaja con una memoria que calcula. La evidencia de los documentos en los archivos ya lo sabía: la memoria basada en datos no puede narrar, sino contar de acuerdo con la lógica administrativa que produce dichos archivos. La narración puede ser el medio de la memoria social; el medio de los archivos, sin embargo, es el modo alfanumérico en conjunción con las materialidades (del soporte de datos) y los programas lógicos (operadores simbólicos). El poder es el área donde las narraciones no tienen lugar; el resto es interpretación. El archivo registra, no narra. Solo metafóricamente se puede comparar con la memoria humana —a menos que se tome neurológicamente.

Si hay piezas que faltan en el archivo, esos espacios se llenan con la imaginación humana (Kaplan, 1990). El deseo de la historiografía proviene de una sensación de pérdida (De Certeau, 1973). El archivo no es la base de la memoria histórica, sino su forma alternativa de conocimiento. Si todo lo que queda del pasado es papel (*scripta manent*), entonces la lectura debería tomarse como un acto de recuerdo en su sentido más literal —como una tecnología cultural simbólica que da como resultado una forma paratáctica de presentación. No escribamos sobre la base de archivos o sobre archivos, sino *escribamos el archivo* (transitivamente).

ARCHIVO VERSUS MEMORIA COLECTIVA

Confundir el archivo con un lugar de memoria social es desviar la atención de su capacidad real de memoria: la mecánica de los medios de almacenamiento que opera asimétricamente en comparación con la remembranza humana. En los escritos de Maurice Halbwachs sobre el marco social de la memoria individual, el archivo no figura de manera significativa. El poder (escondido) del archivo se basa en sus materialidades (la ingeniería de almacenamiento físico) y en sus operaciones simbólicas, lo que da como resultado un cuerpo de pruebas no consistente. Esta *memoria sistemática de solo lectura* difiere, fundamentalmente, de

lo que Marcel Proust describió como memoria involuntaria en el subconsciente humano (*mémoire involontaire*). El archivo comienza con actos de cristalización, con la reducción del desorden de los procesos en estructuras gramatológicas y codificadas —un entremedio mediático de conexión flexible y de forma rígida. Aquí, lo real tiene lugar.

El archivo no se trata de prácticas de memoria sino de prácticas de almacenamiento, un *lieu de mémoire* funcional (Manovich, 1998). La remembranza es externa al archivo. Pero al haberse convertido en una metáfora universal para todo tipo de almacenamiento y de memoria, el *archivo* se desfigura; su tecnología de memoria se va disimulando en favor de los efectos discursivos, así como las interfaces multimedia disimulan los procedimientos operativos internos de la informática. Lo que se necesita es una teoría de archivo crucial para los medios, que apunte a su definición como almacenamiento codificado.

DE ARCHIVOS BASADOS EN EL ESPACIO A ARCHIVOS BASADOS EN EL TIEMPO

Desde el punto de vista de la arqueología de los medios, el archivo tradicional (como se indica anteriormente) se deconstruye por las implicancias de las técnicas digitales. Desde la Antigüedad y el Renacimiento, el almacenamiento nemotécnico ha vinculado la memoria con el espacio. Pero hoy en día, el archivo residencial estático como almacenamiento permanente está siendo reemplazado por el almacenamiento temporal dinámico, el archivo basado en el tiempo como un lugar topológico de transferencia de datos permanente. De manera significativa, el archivo se transforma de espacio de almacenamiento en tiempo de almacenamiento; puede ocuparse de la transmisión de *datos en sistemas electrónicos* solo de manera transitoria. Los datos de archivo pierden su inmovilidad espacial en el momento en que se les proporciona un índice puramente temporal (*datos*, literalmente). En circuitos cerrados en red, el criterio final del archivo, su separación de la operatividad real, ya no se da. La característica esencial de la informática en red es su operatividad dinámica. El ciberespacio es una intersección de elementos móviles, que se pueden transferir mediante una serie de operaciones algorítmicas. En los medios electrónicos digitales se está reemplazando la práctica clásica de almacenamiento cuasieterno por movimientos dinámicos *sobre la marcha* como una nueva cualidad. La memoria clásica de archivo nunca ha sido interactiva; sin embargo, los documentos en el espacio en red se vuelven temporalmente cruciales para la retroalimentación del usuario.

El orden espacial y tradicional, es decir, el orden de archivo que todavía continúa en lugares física e institucionalmente remotos, va acompañado de una práctica de archivo dinámica de mapeo de datos, de operaciones de procesos temporales y dinámicos que diferencian los archivos tradicionales de los electrónicos. Los *routers* de seguimiento no son exploradores espaciales, sino temporales. Con el archivo mismo transformándose de una agencia para la espacialización del tiempo en un ordenamiento intermedio (detención) de procesos dinámicos (que pospone el cambio por una detención momentánea), las arquitecturas espaciales del archivo se transforman en una comunicación secuencial, sensible del tiempo, sincrónica.

DE LA LOCACIÓN A LA DIRECCIONALIDAD

Tradicionalmente considerado como *archivo*, Internet todavía no ha alcanzado la mediación de su propio pasado. El ciberespacio es un acto de comunicación transverso; por lo tanto, el «ciberespacio no tiene memoria» (Drosser, 1995, p. 66). Solo se puede acceder en el archivo cultural a los datos que son proporcionados con metadatos direccionales; en el caso de Internet, esta misma infraestructura de archivo se vuelve temporalmente dinámica con la necesidad de acceder a los datos en un momento dado en un texto virtual. Se está reemplazando el espacio de memoria por una serie limitada de entidades temporales. El espacio se temporaliza, el paradigma de archivo es reemplazado por transferencia permanente, memoria de reciclaje.

Solo se puede localizar lo que se puede direccionar. En este sentido, Internet genera una «nueva cultura de la memoria, en la cual la memoria ya no se encuentra en sitios específicos o accesibles según la nemónica tradicional, y ya no es un *stock* al que es necesario acceder, con todos los controles jerárquicos que esto implica» (Caygill, 1999, p. 10). La direccionalidad sigue siendo crucial para la memoria mediada. En el diálogo *Menón*, de Platón, parece ser que la cuestión de la memoria no es más que un efecto de la aplicación de las técnicas de memoria. Cuando el indicio de los datos de *acceso* temporal se vuelve la característica dominante en la búsqueda por Internet, el orden de archivo tradicional se licúa: «Los bienes de información requieren acceso, no posesión» (Hayles, 2001). El modelo de almacenamiento en red convierte los archivos electrónicos en una agencia generativa; la indexación clasificatoria tradicional (por metadatos) se reemplaza por una clasificación dinámica (aunque todavía gobernada por reglas o protocolos) (Esposito, 2002). Lo archivístico no reside en el contenido de sus documentos, sino en la cibernética logística (el ciberarchivo que es el objeto de la

archivología de los medios). Cuando el procesamiento distribuido paralelamente en las computadoras reemplaza la memoria tradicional de las computadoras, los datos se vuelven temporalmente localizables más que espacialmente localizables. Considerado como *une opération technique*, el archivo se convierte en una máquina de memoria cibernética, un juego de latencia y de actualización de datos, retenciones y protensiones del presente. Mientras los documentos permanecen al alcance de las administraciones reales, son parte de un régimen poderoso. Dentro del régimen digital, todos los datos pasan a estar sujetos al procesamiento en tiempo real. En condiciones de procesamiento de datos en tiempo real, el pasado mismo se vuelve una delusión; el retraso del tiempo residual de la información de archivo se reduce a nulo.

En el *espacio* cibernético, la noción de archivo ya se ha convertido en una metáfora anacronista y obstaculizadora; más bien debería describirse en términos topológicos, matemáticos o geométricos, que reemplaza la memoria enfática por la transferencia (migración de datos) permanente. La antigua regla de que solo se puede localizar lo que se ha almacenado ya no es aplicable (Bradley, 1999). Mas allá del archivo en su antigua cualidad «arcóntica» (Derrida, 1985), Internet genera, en este sentido, una nueva cultura de la memoria. La digitalización del material almacenado análogo significa la transarchivación. Vinculado más a Internet que a burocracias estatales tradicionales, ya no hay memoria organizacional, sino una definición de estados circulantes, constructiva más que reconstructiva. Asumiendo que la cuestión de la memoria es realmente solo un efecto de la aplicación de técnicas de memoria, *no hay memoria*. Las bases de datos en red marcan el comienzo de una relación con el conocimiento que disuelve la jerarquía asociada al archivo clásico.

MIGRACIÓN DE DATOS

El archivo, aunque institucionalmente en curso como una memoria administrativa y jurídica del estado u otras corporaciones, se transforma, desde un nivel epistemológico, de un mecanismo de direccionalidad (memoria de solo lectura) en un *arché* en el sentido de Michel Foucault: una agencia generativa, algorítmica, similar a un protocolo, literalmente *programática*. El archivo digital (en lugar del analógico) está relacionado con el muestreo en ese aspecto. Ya el archivo tradicional basado en el texto consta de elementos digitales, letras elementales del alfabeto. Pero en la era digital, el alfabeto se reduce a un código binario que, en la arquitectura de la computadora de Von Neumann, ya no separa los datos almacenados y las reglas de procesamiento (como en los archivos tradicionales,

donde los documentos se guardan en depósitos mientras que las reglas de procedimientos de archivo se guardan en libros o metadocumentos administrativos). Cuando los datos y los procedimientos se encuentran en un mismo campo operativo, la diferencia documental clásica entre datos y metadatos (como en las bibliotecas, donde los libros y las firmas se consideran dos conjuntos de datos diferentes) implosiona.

La memoria digitalizada deshace la supremacía tradicional de las letras en los archivos en papel; en cambio, también entran el sonido y las imágenes que se pueden direccionar en su propio medio: las melodías pueden recuperarse mediante melodías similares, las imágenes por imágenes, los patrones por patrones. Por lo tanto, se está generando un nuevo tipo de memoria cultural-tecnológica. Lo que la computadora puede *excavar* digitalmente es un archivo genuinamente generado por los medios. Esto abre nuevos horizontes para las operaciones de búsqueda en Internet: las imágenes y los textos digitales no solo pueden vincularse a direcciones alfabéticas, una vez más, sometiendo imágenes y sonido a palabras y a metadatos externos (el paradigma de clasificación de archivo), sino que ahora se pueden direccionar al píxel individual desde adentro, en su propio medio, lo que permite la búsqueda aleatoria, literalmente el *mapeo* o mapa de bits.

Las imágenes y los sonidos entonces se vuelven calculables y pueden ser sometidos a algoritmos de reconocimiento de patrones. Esos procedimientos no solo *excavarán* desde el punto de vista de la arqueología de los medios, sino que también generarán declaraciones y perspectivas ópticas e inesperadas a partir de un archivo audiovisual que, por primera vez, puede organizarse no solamente de acuerdo con los metadatos sino según sus propios criterios —memoria visual en su propio medio (endógeno)—. El archivo generativo, el paradigma de archivo, en la cultura genuinamente digital, se está reemplazando por el muestreo —acceso aleatorio y directo a las señales—.

DEL ALMACENAMIENTO A LA TRANSMISIÓN

Existen diferentes culturas de memoria de medios. La memoria cultural europea tradicionalmente se centra en el archivo, con valores materiales residentes (bibliotecas, museos, arquitectura de 2500 años de antigüedad), mientras que la cultura de medios transatlántica se basa en la transferencia. Esto es lo que Michael Hardt y Antonio Negri (2000) apropiadamente llamaron *Imperio*. En un análisis de poder de hoy en día desde la arqueología de los medios, regresamos de la noción territorial de imperio al significado original de la palabra latina *imperium*, que significa «alcanzar, extender, transferir dinámicamente». En lo que respecta

al patrimonio, los archivos del Gobierno Federal de Estados Unidos no almacenan simplemente documentos que, según la tendencia archivística antigua, deberían ser guardados preferiblemente en secreto, sino que aseguran un imperativo de la memoria, un gran ofrecimiento móvil de sus contenidos al público, incluso mediante publicidad para que esa memoria circule. Si no hubiera derechos de autor, cada usuario en línea podría aprovechar el hecho de que en las redes digitales la separación entre la latencia de archivo y la actualización presente de la información ya ha colapsado. Habrá dos cuerpos de memoria en el futuro: memorias analógicas de almacenamiento material y memorias de información digital: tecnologías translucientes de transferencia permanente de datos. El archivo ya no es el mensaje de la memoria multimedia.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (1972). *Gesammelte Schriften* [Escritos compilados]. Frankfurt, Alemania: sin datos.

Bradley, H. (1999). The Seductions of the Archive: Voices Lost and Found [Las seducciones del archivo: Voces perdidas y encontradas]. *History of the Human Sciences* [Historia de las Ciencias Humanas], 12(2), 107-122.

Caygill, H. (1999). Meno and the Internet: Between Memory and the Archive [Menón e Internet: Entre la memoria y el archivo]. *History of the Human Sciences* [Historia de las Ciencias Humanas], 12(2), 1-11.

De Certeau, M. (1973). *L'absent de l'histoire* [La ausencia de la historia]. París, Francia: Mame.

Derrida, J. (1985). *Mal d'archive* [Mal de archivo]. París, Francia: Gallimard.

Drosser, C. (23 de junio de 1995). Ein verhangnisvolles Erbe. *Die Zeit* [Una herencia desastrosa. El tiempo].

Ernst, W. (2004). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *Revista Open*, (7).

Esposito, E. (2002). *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnis der Gesellschaft* [El olvido social. Formas y medios de la memoria de la sociedad]. Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.

Halbwachs, M. [1925] (1952). *Les Cadres Sociaux de la mémoire* [Marcos sociales de la memoria]. París, Francia: Librairie Félix Alcan. Les Presses universitaires de France.

Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire* [Imperio]. Cambridge (Mass.), Estados Unidos: Harvard University Press.

Hayles, N. K. (11 de mayo de 2001). *Coding the Signifier: Rethinking Processes of Signification in Digital Media* [Codificando el significante: Repensando los procesos de significación en los medios digitales]. Conferencia en la Universidad de Humboldt, Berlín, Alemania.

Kaplan, A. Y. (1990). Working in the Archives [Trabajando en los archivos]. En *Yale French Studies* 77, theme issue *Reading the Archive: On Texts and Institutions* [tema de la publicación *Leyendo el archivo: Sobre textos e instituciones*] (pp. 103-116). New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.

Lessing, G. E. [1766] (1909). *Laocoonte*. Valencia, España: Sempere y Compañía Editores.

Manovich, L. (1998). Database as a symbolic form [La base de datos como forma simbólica]. En P. Nora (Ed.), *Les lieux de mémoire* [Lugares de memoria]. París, Francia: Gallimard.

Thoma, D. (1994). Zeit, Erzählung, Neue Medien [Tiempo, narrativa, nuevos medios]. En M. Sandbothe y W. C. Zimmerli (Eds.), *Zeit-Medien-Wahrnehmung* [Tiempo, medios, percepción] (pp. 89-110). Darmstadt, Alemania: Wiss Buchges.

