

EL DESEO EN EL ARCHIVO

ENTREVISTA A CRISTINA FREIRE

Natalia Giglietti / teoriadelahistoriafba@gmail.com

Elena Sedán / teoriadelahistoriafba@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 19/5/2021 /Aceptado: 2/8/2021

RESUMEN

Desde San Pablo, Cristina Freire nos ofreció un entrañable diálogo en el que pudimos sortear las barreras del idioma y cualquier eventualidad técnica provocada por la tan mentada virtualidad. En este encuentro, revisamos su trayectoria de más de treinta años como docente, investigadora y curadora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo (MAC USP). A partir de su experiencia en el trabajo con archivos, conversamos sobre la importancia de investigar, gestionar y producir conocimiento para América Latina desde el compromiso que asumen las universidades públicas en la recuperación de historias de ciertas prácticas artísticas que, por muchos años, esperaron una mirada atenta, un deseo o un impulso que las ponga en valor.

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte contemporáneo; investigación; gestión; universidad

THE DESIRE ON ARCHIVE

INTERVIEW WITH CRISTINA FREIRE

ABSTRACT

From São Paulo, Cristina Freire offered us an endearing dialogue in which we were able to overcome language barriers and any technical eventuality caused by the much-mentioned virtuality. In this meeting, we review her career of more than thirty years as a teacher, researcher and curator of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP). Also, and based on her experience in working with archives, we talk about the importance of researching, managing and producing knowledge for Latin America from the commitment assumed by public universities in the recovery of histories of certain artistic practices that, for many years, awaited an attentive look, a desire or an impulse that puts them in value.

KEYWORDS

Archives; contemporary arts; research; management; university

Cristina Freire es docente del Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estética e Historia del Arte de la Universidad de San Pablo (USP). Desde el año 2017 es investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq). Es doctora por el Instituto de Psicología de la USP y magíster en Gestión de museos y galerías por la City University, Inglaterra. Fue profesora titular y curadora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo (MAC-USP), desde 1990 hasta 2019. Fue subdirectora de esta institución entre 2010 y 2014. Cocuradora de la 27.ª Bienal de San Pablo en 2006. Profesora visitante de la Universidad de Princeton, Estados Unidos (2019). Es autora de numerosas publicaciones de libros y artículos académicos. En la actualidad es coordinadora del Grupo de Estudios en Arte Conceptual y Conceptualismos en el Museo (GEACC-CNPq) y dirige el proyecto de investigación Culturas Estéticas en el Brasil rural y prácticas artísticas contemporáneas. Ensayo para una ecología de los saberes (CNPq).

Entre la floresta tropical y la urbanidad abrumadora de San Pablo, Cristina Freire se tomó un tiempo y un espacio —pantallas, *delay* y reflejos mediante— para acercarnos sus reflexiones y experiencias de más de treinta años en la gestión universitaria pública, la investigación y la docencia. El *portunhol* o *portuñol*, como decimos, nos permitió superar la distancia lingüística y pensarnos desde lo que tenemos en común antes que desde lo que nos diferencia.

Una de las preocupaciones centrales que atraviesa su discurso y su práctica como incansable investigadora es la efectiva consideración de América Latina como una totalidad, signada por sus particularidades lógicas, pero reunida en la posibilidad de sobrevivir entre crisis, de detectar las faltas, las ausencias, y reponer historias olvidadas, guardadas, removidas, silenciadas.

Este interés y un inagotable deseo de construir marcos teóricos desde la gestión universitaria pública, la condujeron a analizar las instituciones

museísticas y, a partir de allí, a poner en movimiento los archivos para investigar prácticas artísticas desconocidas y poco estudiadas por la historiografía y la historia del arte tradicional.

Para comenzar, nos interesa conocer tus actividades e investigaciones actuales en la Universidad de San Pablo (USP) y qué implicó para tu carrera tener una trayectoria tan importante y tan extensa en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC USP) de esa universidad. Durante más de treinta años fuiste parte de esa institución y es algo particular, ya que no suele ser recurrente permanecer tanto tiempo en la gestión de un museo universitario público.

Bueno, comencé a trabajar en el museo en el año 1990 para realizar una investigación y poco tiempo después empecé a ejercer como docente en la universidad. El MAC no es una unidad de enseñanza en sentido estricto, pertenece a lo que llamamos Unidad Museo. Básicamente toda mi carrera académica fue realizada allí.

Al comienzo de los años noventa estaba trabajando en mi doctorado, cuyo tema era establecer una relación entre los monumentos y la memoria en la ciudad de San Pablo. Mi formación de grado es en psicología y mi tesis en psicología social se centró entonces en el vínculo entre la memoria y los espacios públicos. Mi hipótesis fue que los monumentos y los museos podían tener una analogía con ese lugar de memoria en la ciudad.

Les contaré sobre mi trayectoria de investigación a comienzo de los años noventa para que puedan comprender cómo es que llego a los archivos del museo.

Di inicio a esa investigación a partir de la realización de entrevistas y con la hipótesis de que el museo sería un marco de la memoria colectiva urbana, estaba pensando en los grandes museos de la ciudad, como el Museo

Paulista de la USP y el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP), y en sus edificios monumentales. Al realizar entrevistas y analizar los distintos discursos en profundidad, llegué a una constatación bastante sorprendente: que las personas se remitían más a monumentos ausentes, a algo que ya no estaba, que faltaba. O sea, hacían referencia a diferentes cosas que no estaban más a la vista, pero resistían como latencias. Eso para mí fue la primera comprobación, que se desdobló en varios otros trabajos que hice y que tuvo —y tiene— que ver con la percepción de la ausencia. Esto no solo refiere a Brasil, sino, yo creo, que es algo que podemos expandir a toda Latinoamérica, sobre todo si lo pensamos históricamente en relación con los períodos de dictaduras. Considero, a la vez, que esta percepción es anterior y es algo constituyente del tejido de la memoria social y se relaciona con el patrimonio. La gente apuntó a lo que no estaba y eso para mí resultó un tema importante para interpretar y lo terminé publicando en un libro titulado *Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (1997).

En ese momento, cuando estaba realizando esta investigación de campo, ya trabajaba en el museo y fue uno de los objetos de estudio de ese trabajo junto con el Museo de Arte Sacro, el MASP y la Pinacoteca de San Pablo; varias instituciones en diversos lugares de la ciudad. Entrevistaba a las personas y grababa las entrevistas, todo en cinta de casete. Una hora de audio eran cuatro horas de transcripción, fue un trabajo muy exhaustivo. Por eso les cuento que nunca me asusté con este tipo de trabajo, porque desde el principio construí archivos de mi investigación.

En el MAC, en esa época, realizamos una exposición que se llamó «A Cidade dos artistas» (1997), siempre indagamos la cuestión urbana y lo hacíamos desde el acervo convencional del museo [Figura 1]. Desde antes me llamaba la atención una colección, pero no era aún una colección, es decir, aún no había sido incorporada debidamente en los procesos museológicos de documentación e investigación. Estaba guardada en archivadores en

el corredor cerca de la sala. O sea, no estaba ni en la biblioteca ni en la reserva técnica ni en la bodega. Esa me parecía una situación sintomática. Era un conjunto de fotografías, escritos, libros, postales y todo tipo de publicaciones de artistas de los años setenta. Me despertaba muchísimo interés, pero todavía no contaba con el instrumental crítico para trabajar con él, dado que estaba comenzando en el museo y había finalizado la investigación sobre los monumentos. Sin embargo, tenía una llave de interpretación —que hoy en retrospectiva veo cuál era— y se ligaba con el psicoanálisis, siempre con los lapsus, con las faltas, con los intervalos; estas cuestiones siempre me preocuparon más que el discurso resuelto y lineal.



Figura 1. *Viaduto do Chá* (c. 1954), Alice Brill. Obra exhibida en «A cidade dos artistas» (1997). Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo

Estamos aquí, más o menos a comienzos de los años noventa. En 1995 conseguí una beca del British Council para estudiar gestión de museos y galerías. Estuve un año en Inglaterra y tuve la oportunidad de conocer a Adrian Glew, archivista de la Tate Gallery. En ese momento no estaba la separación entre Tate Modern y Tate Britain en dos edificios diferentes, en aquella época era solo un espacio y ellos tenían un archivo importante e interesante del grupo Fluxus. Allí, en relación con lo que estuve observando y escuchando en distintas conferencias, comencé a pensar que debería ver cómo ellos organizaban los archivos.

Cuando regresé a Brasil, en 1996, decidí enfocarme en el trabajo con esos archivos en suspenso del MAC y comencé a estudiarlos, porque percibí que no había localmente un instrumental crítico, histórico y teórico para trabajar con ese tipo de obras de arte. A su vez, noté que la gente no conocía a muchos de los artistas, y varios eran muy importantes a nivel internacional.

Con ese archivo procuré, entre otras acciones generar una base de datos, ya que el material no estaba documentado y la única información con la que contaba eran los registros de las exposiciones en las que estos artistas habían participado en los años setenta. Walter Zanini era el director del Museo en aquel entonces, fue el primer director del MAC, ingresó en el año 1963 y durante quince años estuvo construyendo este museo.

En los años noventa comencé a analizar esa colección y a procurar desarrollar instrumentales críticos que pudiesen dar sustento a cómo trabajar con este tipo de material que está completamente fuera del paradigma modernista. No son pinturas, diseños, grabados; son escritos, tarjetas postales, fotografías. A medida que fui estudiando la colección, me hacía estas preguntas: ¿por qué quedó fuera? ¿Por qué eso *quedó* ausente? ¿Cuál era el constructo teórico que no permitió que esas poéticas, realmente contemporáneas, fuesen incorporadas en la narrativa del museo?

Desde allí, empecé a indagar en qué tipo de relación con el paradigma moderno tenían en su narrativa los museos de Brasil y cómo esto pasó en América Latina. En Brasil, esos vínculos eran muy fuertes. Por ejemplo, Oscar Niemeyer, fue un gran impulsor de la idea de modernidad en Brasil, se observa en su arquitectura moderna, como la construcción de Brasilia y toda esa estructura de pensamiento, que es visual y que lleva a una cierta noción de tiempo-espacio (que nombré *factor Niemeyer*) en proyectos de construcción de museos para albergar el arte moderno.

Todo lo que veía en esos archivos estaba por fuera de esa noción. Entonces, comencé a estudiar eso y publiqué otro libro: *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu* (1999). Lo que obtuve con ese libro fue, justamente, ver más o menos de todo ese conjunto de obras, unos *vectores*, para profundizar algunas poéticas, como publicaciones de artista, poesía visual, libro de artista, arte postal, *performances*, acciones, videoarte, etcétera, pero todo eso venía de conjuntos específicos que eran las exposiciones «Prospectiva '74» (1974) y «Poéticas Visuais» (1977) [Figuras 2 y 3].



Figura 2. *Calendario* (1974), Francisco Copello. Fotoperformances exhibidas en «Prospectiva '74» (1974). Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo

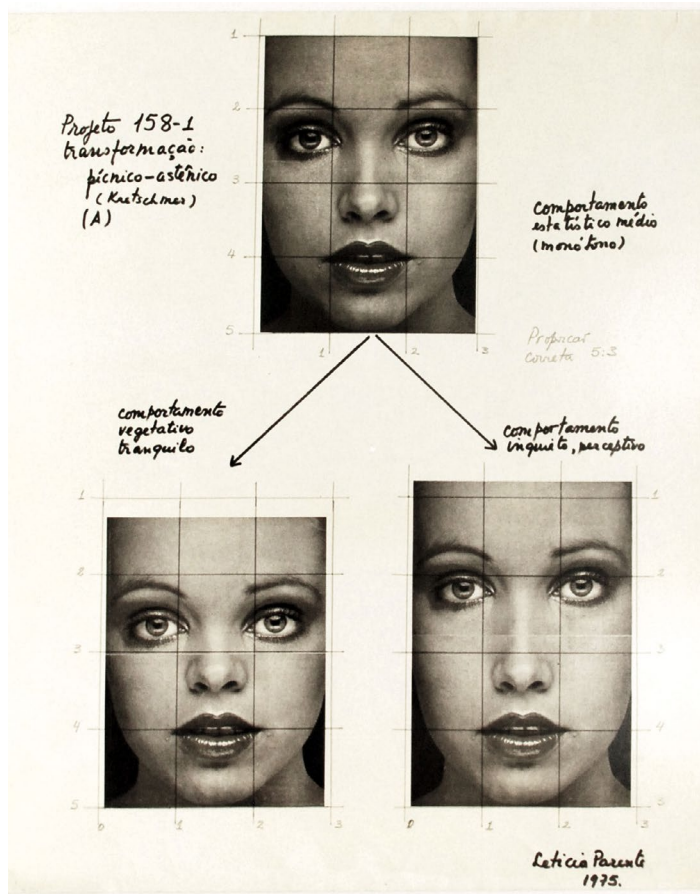


Figura 3. *Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A* (1975), Leticia Parente. Obra exhibida en «Poéticas Visuales» (1977). Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo

Esas obras, entonces, estaban vinculadas a conjuntos que eran las exposiciones y construían varias capas de una misma reflexión, de una historia de esas exposiciones de vanguardia. Eso me llevó a otra historia, que fue la figura de Walter Zanini. Tenía la intención de acercar ese material y esa historia en mis clases y brindar bibliografía, pero no tenía y me preguntaba: «¿Cómo es posible que una persona que hizo cosas tan increíbles no tenga un solo libro sobre esos temas de curaduría y arte contemporáneo?». Contábamos con *Historia geral da arte no Brasil* (1983) y otras investigaciones que Zanini realizó, sin embargo sobre la actividad

curatorial experimental de vanguardia que estaba haciendo aquí en San Pablo, no había nada publicado. Resolví organizar sus escritos sobre arte contemporáneo y exposiciones. Fue así que con la participación activa de él organizamos la publicación *Walter Zanini. Escrituras Críticas* (2013).

Fue un proceso muy largo, en un primer momento él no quería involucrarse, siempre fue una persona muy humilde, con mucha erudición. Era un constructor, porque estaba construyendo una estructura de pensamiento y la posibilidad de la existencia del arte de vanguardia en los museos de Brasil en aquel momento, algo increíble que en el contexto de la dictadura militar consiguiera crear ese espacio. En definitiva, esta fue la ruta o el trayecto, por decirlo de alguna manera, en el que me encaminé para la investigación de ese archivo.

Cuando te enfrentaste a esos objetos, a esas publicaciones, ¿realizaste primero esta base de datos y después, inmediatamente, te dedicaste a pensar en las exposiciones?

La base de datos vino un poco después, pero casi simultáneamente. Primero quise conocer qué acervo era ese, quiénes eran los artistas y conversar con ellos sobre esos trabajos. Por ejemplo, cuando contacté a Artur Barrio se mostró muy animado y me comentó: «¡Qué bueno que estás haciendo esto, nadie se introduce o se preocupa por este tipo de obras!». Estamos hablando de los años noventa, de cuando el arte conceptual era considerado marginal, antes de devenir *mainstream*. En aquella época era realmente una práctica que no estaba reconocida, por lo menos en Brasil, por eso procuraba hablar con los artistas y, por supuesto, con Walter Zanini. Me acuerdo de una conversación con él, en la que le expresé: «Profesor, voy a comenzar a trabajar con el archivo de las exposiciones «Prospectiva '74» y «Poéticas Visuais»; está estancado en el Museo, no participa de exposiciones, no está documentado ni catalogado».

«¿Estás segura, Cristina?», me dijo, y le respondí que sí, que me parecía algo sumamente entretenido. Entonces, me aconsejó: «Ten mucho cuidado, porque es un trabajo para una vida entera». Estaba en lo cierto o, por lo menos, muy cerca. Eran tantas cuestiones, y él hizo esa observación correcta que me permitió comprender que no podía realizarlo sola y que tenía que formar una generación de estudiantes interesados en ese acervo. Ahí comencé a encaminar la orientación de mis alumnos.

En ese momento, ¿ya dabas clases en la universidad?

Sí, daba clases y estaba empezando a dirigir estudiantes en el Programa de Posgraduación en Estética e Historia del Arte de la Universidad de San Pablo. Mis actividades en el museo consistían en curaduría, investigación del archivo, gestión de exposiciones y también docencia y por un período incluso la coordinación del Programa de Posgraduación, que no era solo del museo, sino interdepartamental e involucraba a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, a la Facultad de Filosofía y a la Escuela de Comunicaciones y Artes entre otros Departamentos de la Universidad.

En la actualidad, continúo como docente en el Programa de Posgraduación y soy investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). El año pasado presenté mi jubilación en el MAC.

¿Y cómo fue tomar esa decisión después de tantos años de estar en el museo?

Sí, estuve mucho tiempo, pero percibí —esto es algo que la gente tendría que aprender de la naturaleza— que existe un ciclo y que lo que quería hacer en el museo, que comenzó con ese acervo y cerró con la donación de la biblioteca de Walter Zanini para el MAC, estaba cumplido. Trabajé mucho con la familia, para que la biblioteca de él y su archivo fuesen donados al MAC y, después de cinco años de trabajo, se concretó en el 2018. Ahí

me di cuenta de que estaba cerrando un ciclo. Ahora estoy involucrada en otro proyecto que tiene que ver con la ecología y con la naturaleza, donde noto también una falta, una ausencia, y esta investigación me demanda el traslado al interior de Brasil.

De esta manera, no podía ni contaba con las condiciones para realizar un trabajo curatorial constante en el museo. Aquí en San Pablo me quedé solo con las clases, con los alumnos que oriento o dirijo y una vez cada dos años dicto un seminario, lo resolví así. Tengo un ritmo más tranquilo, pero sabemos que el trabajo de investigación, cuando una está involucrada, nunca va a acabar, siempre hay una próxima vez, va mutando de nombre y con la formación que tengo en psicoanálisis distingo que hay una estructura metonímica, el deseo se desliza hacia otros objetos...

Dado que tu formación es en psicología, ¿cómo fue tu acercamiento al arte?

Desde la psicología, veía que mis intereses tenían mucha relación con la creación y la percepción. Como estudiante de grado hice muchas investigaciones vinculadas al arte y en mi maestría investigué la relación de la percepción con la obra de arte en la Bienal de San Pablo. En esa época, en 1987, trabajaba como guía de la Bienal y regresé veinte años después, en 2005-2006, como cocuradora de la vigésima séptima Bienal junto con Lisette Lagnado.

Así una acaba circulando siempre dentro de una perspectiva que le interesa, en aquel entonces era la relación de la percepción con la obra, pensada también desde la perspectiva de la subjetividad. Desde la Bienal me terminé acercando al MAC, como una línea recta, incluso literal, ya que en esos años funcionaba todo junto, en el mismo edificio. El museo se situaba en el tercer piso del edificio sede de la Bienal.

Claro, todo estaba relacionado, incluso, espacialmente.

Sí, todo junto en el mismo espacio, aunque no institucionalmente. La Bienal depende de la Fundación Bienal de San Pablo y el MAC pertenece a la Universidad de San Pablo, pero había mucha relación y contacto con el área de arte contemporáneo. Así fue que comencé a trabajar en el MAC en el año 1990.

Este archivo que encontraste en el museo, estos armarios que contenían obras y documentación no catalogada, ¿cómo habían llegado allí? ¿Por intermedio del director Walter Zanini?

Sí, las distintas piezas ingresaron al museo por una serie de exposiciones que él organizaba desde comienzos de los años setenta. Las que más archivos generaron fueron «Prospectiva '74» (1974) y «Poéticas Visuais» (1977). ¿Por qué? Porque Zanini utilizó las redes de intercambio postal como un medio de realización de exposiciones. Julio Plaza, un artista español que vivió muchos años aquí en San Pablo, lo ayudó mucho en la organización de esas exposiciones, tenía listas con nombres y direcciones de artistas, y así los invitaba a enviar el material por correo. Los artistas de distintas partes del mundo enviaban sus obras, que llegaban aquí y no se devolvían, porque una de las cuestiones era que no había forma de devolverlas y se expresaba la conformidad de la donación en una nota. En aquella época no existía la cuestión económica como en la actualidad, por lo que estas obras estaban en general fuera del mercado del arte. Se habían expuesto en el museo —y eso estaba en la carta de invitación a los artistas— sin jerarquías, de una manera muy despojada.

Muchos de los artistas que entrevisté no recordaban que algunas de sus producciones estaban en el MAC y comencé a preguntarles sobre cuáles eran los criterios de producción, cómo estaban realizadas las obras. Entonces, separé los lotes de las exposiciones y empecé a organizar por archivo de artista, quiénes eran, porque muchos tenían obra en la colección convencional del museo. Por ejemplo, Regina Silveira tiene xilografías e instalaciones en lo que yo llamo la colección convencional [Figura 4] y, a su

vez, tenía mucho trabajo en lo que denominé como la colección conceptual, por lo que aparecía aquí en este acervo [Figura 5]. Ahora, mucho tiempo después, se han vinculado las colecciones en el museo. En aquel momento, un mismo artista tenía toda la producción convencional, por un lado, y toda esa otra producción que estaba al margen, desaparecida, fuera del discurso, por otro.



Figura 4. *Destrutura urbana 4* (1975), Regina Silveira. Obra exhibida en «A cidade dos artistas» (1997). Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo



Figura 5. *Inclusões em São Paulo* (1973), Regina Silveira. Obra exhibida en «Prospectiva '74» (1974). Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo

Si tuvieras que identificar un primer compendio o difusión de toda esa investigación que realizaste junto con un equipo de estudiantes sobre este gran archivo, ¿cuál considerarás que es el inicio de esa transferencia? ¿Una exposición que organizaste? ¿Una publicación?

En el museo, como institución universitaria, mi trabajo siempre involucró la investigación, la docencia, la organización de exposiciones y publicaciones, todo junto. A medida que analizaba las obras, estudiaba a los artistas y buscaba elaborar teorías que dieran cuenta de eso, porque la primera cosa que noté fue que con las teorías importadas y colonizadas no iría muy lejos, primera constatación. De esta manera, arriesgar una teoría de cómo y por qué esta colección fue descuidada se convirtió en mi primer eje de

trabajo. El segundo eje trató de acercar algunas respuestas a los siguientes interrogantes: ¿cuáles son los criterios museológicos que deben atender o responder a esa colección? Serían la documentación, la conservación y la exposición. Eso para orientar al cuerpo técnico del museo, a los archivistas, los restauradores, los conservadores, etcétera. El tercer eje se concentró en qué es lo que se debe hacer para dar a conocer este material, para exponerlo o transferirlo. Pensé en una exposición y en una publicación. Por supuesto, no tenía recursos para nada, la mayor parte del trabajo fue a fuerza de voluntad, del ánimo y de la necesidad de hacer eso, ya que como latinoamericanos el sentido de urgencia es algo que nos une, existe una prisa de realización por la falta —otra vez—; entonces, si no tenemos, precisamos hacer.

Ahí comencé a planificar una exposición para dar a conocer al público esa gran colección. La exhibición se realizó en el año 1999 y se llamó «Arte conceptual y conceptualismos». En la portada del catálogo se puede observar el trabajo de Kryszttof Wodiczko, quien mandó las fotografías para el MAC en 1973 [Figura 6]. Vino a San Pablo una vez y tuve la oportunidad de entrevistarle, se llevó un susto cuando vio las fotografías porque no se acordaba de que había enviado esas obras. A su vez, al entrevistar a, prácticamente, todo el mundo, comencé también a producir un archivo, porque grababa y guardaba todos los registros y escritos de las entrevistas, está todo en el MAC. Para quien quiera consultar esos archivos, en el museo se está organizando el Fondo Cristina Freire.



Figura 6. *Veículo* (1973), Krzysztof Wodiczko. Colección Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo

¿Donaste tu propio archivo?

Sí, mi archivo de investigación se encuentra en el museo. Allí está presente toda esa trayectoria, los registros, las grabaciones. Yo enviaba cartas en aquella época y es curioso, ya que la memoria vegetal, orgánica o física es mucho más resistente que la memoria digital, porque cuando escribía las cartas hacía copias y pude conservar toda la correspondencia. Muchos de mis archivos de computadora los perdí, se borraron, en fin...

Lo digital es un gran tema sobre el que indagaremos más adelante. Regresando a la cuestión de la falta, ¿qué creías ausente en ese archivo

de artistas conceptuales, por llamarlo de alguna manera? ¿Qué faltas detectaste sobre la ausencia de otros artistas, por ejemplo?

Esta pregunta es muy importante, porque ahí entra la segunda cuestión que para mí es fundamental y orienta mi trabajo actual, y que es, justamente, un desconocimiento en relación con lo que está pasando en América Latina como un todo. Esto es constante, independientemente de las facilidades digitales, y considero que tiene que ver con esa matriz colonial y la imposibilidad de generar intercambios más efectivos. En 2006, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) estaba realizando un trabajo sobre la cuestión de las dictaduras y la producción artística y se invitó a personas de España, de Portugal, del este de Europa y de América Latina. De esta última región fueron los investigadores Ana Longoni y Fernando Davis, entre otros. Fue el primero de una serie de encuentros sobre prácticas artísticas en América Latina; para mí fue muy importante y a la vez pensaba en la paradoja de tener que viajar al hemisferio norte para conocernos con quienes estamos trabajando prácticamente aquí al lado.

Totalmente.

Al año siguiente, junto con Ana Longoni, organizamos un seminario aquí en el MAC que se llamó *Conceptualismos del Sur* y ese encuentro dio origen a la Red *Conceptualismos del Sur* (RedCSur), que congregó a varios investigadores que estaban trabajando con ese momento histórico, con esas cuestiones ligadas al archivo y a la producción conceptual, entre otras, en varios lugares de América Latina. Entonces, esa relación de ausencia da cuenta de que inclusive faltan las referencias para que la gente se reconozca como latinoamericana. Este es un problema grave para Brasil, que pasa, lógicamente, por la lengua, por el idioma, pero no se agota allí, es una cuestión más amplia, más complicada.

Esos encuentros fueron muy estimulantes porque se empezó a tener un intercambio más intenso y eso para mí fue decisivo. Esta red de investigadores -RedCSur- continúa expandiéndose y es muy activa.

En función de eso, tenemos aquí los tres volúmenes que publicaste de la colección Tierra Incógnita: Conceptualismos de América Latina en el Acervo del MAC-USP (2015), que conseguimos cuando estuviste en La Plata, y notamos la presencia de muchos artistas argentinos, ¿cómo ingresaron a la colección del museo?

En 2007 realicé un primer viaje de investigación a la Argentina para encontrar a los artistas y tuve la oportunidad de conversar con Juan Carlos Romero; Horacio Zabala y Marta Minujin, después fui a La Plata y Fernando Davis, en esa oportunidad, me llevó a conocer a Luis Pazos. Fue todo muy rápido, unos pocos días. Las entrevistas se publicaron en esos libros que incluyen, también, entrevistas a Felipe Ehrenberg (México) y a Clemente Padín (Uruguay), entre otros.

¿Ustedes ya tenían material de estos artistas en el museo?

Todo lo que está en esos libros pertenece al acervo del MAC, es el material que reunió Zanini en las exposiciones «Prospectiva '74» (1974) y «Poéticas Visuais» (1977) y es parte de esos archivos que les comentaba y que decidí estudiar. Son obras que llegaron al MAC para las exposiciones, una vez finalizadas fueron guardadas y nadie más quiso saber quiénes eran y quiénes son esos artistas, qué obras son, si son o no son obras, etcétera. Quedaron guardadas prácticamente durante veinticinco años, sin participar de ninguna exposición o investigación. Yo partí entonces de las obras para buscar y conversar con los artistas, y, desde allí, desplegar la investigación. La obra siempre es el punto de partida en este tipo de investigación sobre el archivo.

La portada de los tres volúmenes de Tierra Incógnita (2015) es una obra de Luis Pazos, ¿cómo fue la decisión de seleccionarla? Nos interesa saber porque somos platenses y Luis es un amigo de la casa, del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y nos llamó mucho la atención.

Esas publicaciones entran en relación con la docencia, las realicé junto con mis alumnos, inclusive la diagramación y el diseño, que fueron hechos por Fernanda Porto, una alumna que estaba cursando conmigo el Programa de Posgraduación. Fue ella quien sugirió esta obra para la tapa y me pareció óptimo [Figuras 7 y 8]. Era una forma de trabajo de coorganización y de cogestión con los alumnos. Escribieron, organizaron y definieron muchas de las imágenes, y se construyó un diálogo muy cercano, que aún existe. Busco siempre trabajar horizontalmente. Tengo un grupo de estudio con mis alumnos que se llama Grupo de Estudio de Arte Conceptual y Conceptualismos. Ahora se están formando los últimos doctores, pero cuando comencé esa investigación, recién ingresaban a hacer los estudios de maestría.



Figura 7. Portada del primer volumen de la colección Terra Incógnita: Conceptualismos da América Latina no Acervo do MAC USP (2015) con la obra *Herida* (1973), de Luis Pazos

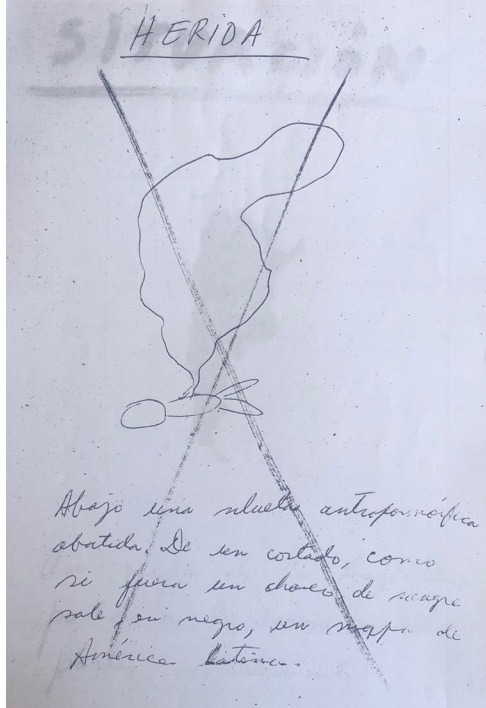


Figura 8. Dibujo preparatorio de *Herida* (1973), Luis Pazos. Fondo Luis Pazos. Archivo de Arte Centro de Arte-UNLP

¿Durante tu gestión se incrementó la colección o siempre trabajaste con lo que el museo tenía?

Siempre trabajé con lo que había, pero cuando realicé exposiciones monográficas, en ocasiones, los artistas entregaban algunas de sus obras al museo. Por ejemplo, «Ars Brevis» (2007), exhibición antológica de Paulo Bruscky, fue la primera muestra individual de este artista en un museo y luego donó varios de sus trabajos al acervo del MAC.

En ese sentido, generalmente cuando uno abre la investigación, la difusión, la visibilidad, los artistas quieren donar sus obras, ¿cómo manejan esas situaciones?

Sí, es un gran tema. Las donaciones se pueden aceptar siempre dentro de la posibilidad de trabajar a esos artistas, de lo contrario es muy difícil. Hace un tiempo participé de una mesa de trabajo de un alumno mío e invité a Donato Ferrari, un artista de 88 años muy interesante. El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) tiene obra de él [Figura 9].

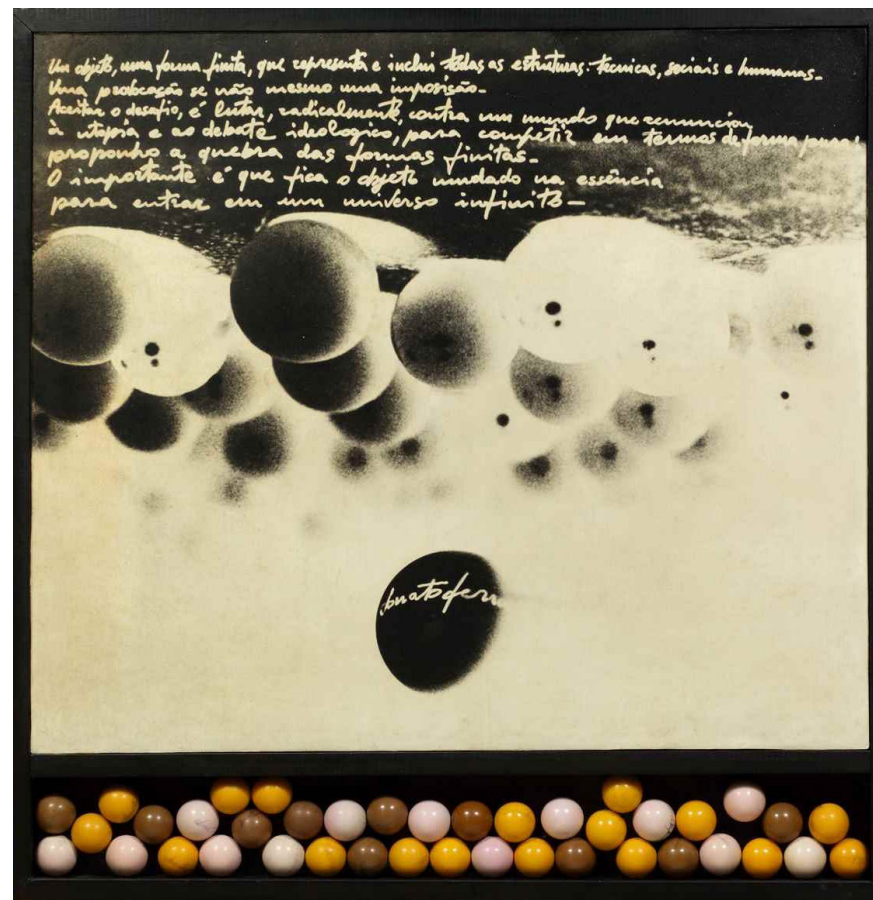


Figura 9. *Bolinhas* (1971), Donato Ferrari. Colección MALBA

Lo que percibí, en ese encuentro, fue que su trabajo trascendía la producción artística, ya que fue investigador, profesor y curador. Entonces, su obra es mucho más extensa, se habla aquí de personas que reflexionaron sobre el arte, que efectuaron programas de curaduría y ejercieron la docencia, es decir, que no solo realizaron producciones artísticas, sino que pensaron el arte en toda su estructura; no siempre podemos alcanzar con nuestra investigación —ustedes que trabajan en el área de historia deben saberlo— todo lo que efectivamente nos gustaría para obtener una reflexión contemporánea. Este artista es uno de esos casos que acerqué a mi alumno Bruno Sayão para que mire su trabajo y estudie la escuela de arte experimental llamada Aster, que Ferrari organizó en su casa. Duró poco tiempo, de 1978 a 1981, y consistió en una profunda experimentación, un campo abierto y libre, y eso también forma parte de la obra de él.

Esto lo expresé ese día en la defensa de la tesis doctoral de mi alumno. Se hace mucho como curador por pocos artistas y se hace poco por muchos. Como curadora que veo eso en el acervo, me gustaría hacer más, trabajar más textos, revertir esto que se está viendo. Pero no alcanza el tiempo para hacer todo, ¿no?

Debe ser como un síndrome latinoamericano, la gente siente que tiene que hacer siempre más...

Eso también nos une. A veces no se llega a ver o valorar el esfuerzo y al escucharte, siendo una referente en nuestro campo, contagiás un gran ánimo, tan importante para seguir por ese camino. Retomando tu trabajo en el museo y sobre la base de lo que estuvimos conversando sobre la colección, queríamos saber: ¿a qué denominan reserva técnica y cómo se distribuye el trabajo o las distinciones entre acervo y archivo?

Es buena esa pregunta, porque justamente la investigación forzó algunos límites en la institución. Por ejemplo, cuando comencé a trabajar con libros

de artistas, muchos de ellos me daban sus producciones y, al llegar al museo, planteaba que ese material debía ser parte de nuestra colección, pero no sería aceptado en el patrón modernista, que es la documentación de las obras de arte tales como pinturas, dibujos, instalaciones, etcétera. Ahí empecé a conversar con la bibliotecaria del museo, ya que la USP cuenta con un Sistema Integrado de Bibliotecas (SIBI) que reúne todas las bibliotecas de la Universidad y funciona como un sistema central. Pedimos que se justificara y ampliara el catálogo del SIBI para incluir publicaciones de artistas, porque debería ser una categoría de la biblioteca, no como un libro sobre los artistas o de historia del arte, sino como producción específica. Ahí comenzó una historia de burocracia y justificaciones para incluir en el catálogo general de bibliotecas este tipo de publicaciones y se consiguió. De esta manera, los libros de artistas de la colección forzaron una redefinición de categorías para el funcionamiento de la biblioteca y una confluencia de lugares. ¿Y esto cómo sucedió? No se manifestó desde cero, surgió como un problema de investigación que tenía una urgencia pragmática, entonces precisaba ubicar eso en un lugar y ¿cuál era ese lugar? Era la yuxtaposición entre la biblioteca y la reserva técnica donde se encuentran las pinturas, grabados, esculturas, etcétera. Pero esta definición de lugar era conceptual, porque yo podía ubicarlos y mantenerlos en un estante.

Claro, fue una discusión teórica surgida de la investigación y que necesitaba una decisión intelectual pero también pragmática.

Exactamente, eso fue muy bueno porque después observé que otras universidades, como la Universidad Federal de Minas Gerais, por ejemplo, hizo lo mismo e integró los libros de artista con esa categoría que revisamos y expandimos aún más, ya que no era solo libro de artista, sino publicaciones de artista que incluyen afiches, postales, periódicos e inclusive discos.

Ahí entramos en otra discusión, hace muchos años estoy en contacto con el museo de Bremen, Alemania, ellos tienen un centro llamado Research Centre for Artists' Publications y publicaron una investigación de Anne Thurmann-Jajes (2010), quien justamente estaba estudiando este tema, porque la colección de ese museo es muy parecida a la que tenemos en el MAC.

Las publicaciones de artistas, tal como relatás, estarían en un espacio intermedio entre la reserva técnica, a la que nosotros llamamos colección, y la biblioteca. ¿O pertenecerían a ambas, como el vértice de un triángulo?

En este momento, todo está en la colección, porque ahora se tiene que considerar que esa colección alcanzó legitimidad, léase también valor de mercado. Lo que se pensaba que era *desperdicio* se descubrió que era oro, es así como va a la colección y adquiere más funciones.

¿Esos movimientos, entonces, tienen que ver también con el valor de mercado?

La legitimación se la da la investigación académica, que lleva a difundir la obra en exposiciones o en publicaciones y esto, a su vez, repercute en el valor de mercado. De esta manera, el valor simbólico y el valor económico están totalmente ligados.

Esto nos dirige a uno de tus últimos textos: «El archivo como campo de batalla» (2019), donde desarrollás muchos conceptos sobre los que nos gustaría conversar porque se acercan a nuestras investigaciones y a nuestro trabajo en la Universidad. De hecho, en el Centro de Arte de la UNLP, estamos conformando una colección de publicaciones de arte impreso y de artistas que depende del Archivo de Arte.

Ese texto lo escribí por la invitación de Skulpter Projekte, en Münster, Alemania. Ellos tienen un proyecto de realizar, cada diez años, una exposición de esculturas en la ciudad. Ese proyecto posee un archivo conformado por los documentos y registros de esas esculturas que fueron exhibidas en cada edición. Ellos querían fundamentar ese trabajo de archivo, que está dentro del museo de arte contemporáneo de la ciudad, y buscaban analizar la cuestión del espacio público y los archivos. Mi contribución fue pensar, ¿qué es el espacio público? ¿Qué es lo que concebimos o nombramos como espacio público? No es solo un espacio de exhibición y considero importante pensar cuál es la dimensión pública del documento. Entonces, en esa dirección, preguntamos: ¿qué es lo público para esos documentos? ¿Qué es lo público en el contexto contemporáneo?

Se puede pensar en las instituciones, no sé en La Plata, pero aquí en Brasil existen varias tergiversaciones o confusiones sobre el sentido de lo público. Se considera como público —la verdad— a aquello que tiene la dimensión de acceso gratuito, abierto y disponible. El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo es un museo público porque todo su acervo es patrimonio público.

Pero, en un determinado momento de la relación entre política e instituciones culturales comenzaron a surgir, por ejemplo, instituciones ligadas a entidades bancarias. Para liberarse de impuestos y obligaciones fiscales, muchos bancos construyeron sus propios institutos culturales, comenzaron a conformar sus propias colecciones y esos acervos se encuentran en exposición en muchas ocasiones.

Entonces, ¿cuál es la dimensión pública de esas instituciones? No se puede comparar con la de otra institución cuyo patrimonio es en su totalidad público. Esto no está muy claro para la gente, porque provoca algo que acá en Brasil es muy patente y que es el desarme y el desguace de la cosa pública. Los museos terminan por no tener ni poder acceder a recursos

y quienes sí los tienen son las instituciones privadas que los adquieren con la exención de impuestos. Toda esa dimensión política y económica, que está ligada también a la construcción del acceso a la cultura en los países periféricos, hay que considerarla cuando se trabaja con archivos. No como un objeto de manera exenta, sino como un conjunto de todas las fuerzas que van a potenciar la inteligibilidad y la visibilidad de los documentos o de las obras.

Está muy presente la cuestión del acceso público, que lleva a pensar en la relación con las plataformas digitales, con internet. De alguna manera, hay una tensión en la supuesta ampliación del acceso, ya que, al mismo tiempo, produce la universalización y la deslocalización de archivos y de prácticas artísticas. ¿Cómo hacer para que esas dimensiones no entren en conflicto?

Les voy a dar un ejemplo de lo que he observado aquí en Brasil en relación con la pandemia. Las escuelas están cerradas, los niños asisten a clases virtuales, pero los niños de la periferia o de las zonas rurales no tienen acceso, punto final. Entonces, ¿qué acceso es ese? Es un concepto potencial, que no se realiza desde el punto de vista técnico, y se continúa hablando de esa supuesta facilidad de acceso. Sobre la digitalización de los acervos, que se festeja mucho, me gustaría pensar cuál es la especificidad y el interés de eso; de este modo, aparecen otras capas de relaciones. Por ejemplo, cuando una va a hacer una exposición se pueden recibir trabajos por internet, el artista envía los archivos, una hace la impresión y se expone. Eso trae aparejadas varias cuestiones como: ¿cuál es la obra? ¿El archivo digital o la impresión? Lo que sí se mantiene es la autoridad o autoría del artista. Entonces, existe una facilidad de circulación, pero no existe un desprendimiento total de un valor de autoría. Además, esa circulación no es completa, esto se está viendo y solo es positivo para quienes tienen las posibilidades de acceder, la mayoría no las tiene.

En cuanto al acceso público de los museos, no sé cómo está el Centro de Arte de la UNLP, recuerdo que fui a la inauguración en 2017.

Sí, creció bastante desde aquella vez.

Estuve ahí, lo recuerdo, había varias acciones.

En la actualidad, contamos con un archivo de arte y también, a causa de la pandemia, estamos analizando qué hacer con respecto a la digitalización. Tenemos el Fondo Carlos Ginzburg y pensamos ingresarlo en una base de datos. Algo de esto desarrollás en tu artículo, sobre el problema y la complejidad de homologar prácticas artísticas muy diversas y originales bajo criterios impuestos por la archivística tradicional que, a la vez, son exigidos para dotar de mayor institucionalidad al archivo.

Siempre busqué la cuestión del acceso y la difusión de los archivos en los trabajos de curaduría que realicé, me interesó provocar la continuidad entre exposición y archivo y traté de mostrar eso en la práctica, en el espacio. En muchas exposiciones dispuse mesas con publicaciones. Por ejemplo, en la exposición «Vizinhos Distantes. Arte da América Latina no Acervo do MAC USP» (2015) que generó la publicación de *Terra Incógnita* (2015), los libros estaban en una gran mesa donde el público podía sentarse, leer y consultar las publicaciones. De esta manera, se puede presentar el espacio de archivo en un espacio expositivo.

¿Considerás, entonces, que todo el tiempo estos dos espacios van juntos?

Claro, porque el tipo de trabajo al que uno se enfrenta es una problemática que no tiene nada que ver con la contemplación ni con la museografía modernista. Se integra y se relaciona más con el estudio, con la investigación, con la lectura.

Queríamos consultarte sobre una reflexión que rescatás del historiador Carlo Ginzburg, vinculada a la idea de *profecía a posteriori*, concepto que utilizás para revisar la noción de documento y la relación de la investigación con la docencia.

Ambas palabras, documento y docencia, poseen la misma raíz latina de enseñar, *docere*. El documento enseña sobre algo que no está presente y uno precisa reconstruir una línea de rastros, aquello que Carlo Ginzburg menciona como índices. Se realiza, entonces, un trabajo de reconstrucción de la historia, del contexto en el que aquel documento fue generado y de todos esos niveles que no están presentes. El documento no habla por sí mismo, quien habla es el investigador que con sus criterios hace al documento hablar. Tomo este concepto de un museólogo brasileiro que respeto mucho llamado Ulpiano Bezerra de Menezes (1994). Él expresa que como historiador uno prepara capas, láminas, como un biólogo que prepara el vegetal que va a ser estudiado, pero el documento no habla solo, es uno como investigador que con sus criterios vuelve o torna a ese documento inteligible o, por lo menos, posible de ser interpretado de una otra manera.

Es muy interesante e importante lo que decís, porque en ocasiones, y sobre todo a los estudiantes, les resulta difícil apartarse de la noción del documento como reflejo directo de lo que pasó y hay que insistir y buscar la manera de plantear que vean a ese documento desde lo que le falta, como un índice, como un síntoma y no como ilustración del acontecimiento.

Sí, es muy difícil. Y es complejo también con los artistas, ya que muchas veces expresan que su trabajo es autoevidente, que es lógico y que está a la vista. Sin embargo, en muchas ocasiones, esto no sucede y como críticos debemos interpretar la obra, dar claves de lectura. Luego, cuando las pistas están colocadas, pasa a ser evidente, pero eso no está muy claro o

no es muy claro para muchos artistas que piensan que ya está resuelto. Principalmente, con este tipo de obras conceptuales es muy elaborado el trabajo de la crítica y de la investigación, porque hay que coser muchas teorías, no se trata solo de contemplar o del placer visual, uno contempla ideas que relaciona y que articula de varias fuentes.

Por eso la importancia de lo que dijiste al inicio de esta conversación sobre la realización de entrevistas como una gran herramienta, de su registro, de la confección de un propio archivo de investigación.

Para mí la entrevista siempre fue fundamental. Disfruto conversar y encontrarme con los artistas, porque somos seres humanos, leemos, hablamos y queremos escuchar también.

Regresemos a tu artículo «El archivo como campo de batalla» (2019). Allí mencionás, también, el incendio en el año 2018 del Museo Nacional de Brasil, ubicado en Río de Janeiro, y lo vinculás con la noción de *shock* de Walter Benjamin, ¿cómo pensás esa relación entre la fragmentación y la desaparición de los archivos?

Considero que cuando me remito a la teoría del *shock*, en referencia a Walter Benjamin, estoy ampliando el análisis que él hace de los cambios en las formas de percepción (en sus estudios sobre la percepción del cine, por ejemplo); ese concepto ayuda a explicar la cuestión del desinterés en la memoria por la oposición entre vivencia (*shock*) y experiencia (memoria individual y colectiva). Así, el desprecio por el patrimonio, como sucedió con este incendio, está relacionado también con ese vaciamiento de la capacidad de ver en el patrimonio el anclaje de experiencias significativas a nivel individual y colectivo. Creo que también tiene que ver con el desprecio por el patrimonio local heredado de la colonización.

¿Contás con una extensa experiencia y una notable trayectoria en lo que refiere a la investigación de archivos personales de artistas de los años sesenta y setenta, y los pensás como un lugar intermedio entre lo público y lo privado, lo personal y lo político, entre la historia y las memorias. A su vez, planteás la complejidad de la autoría en esos casos. Estas características que remaricás, ¿podrían aplicarse a cualquier otro archivo personal de artista, de cualquier período o movimiento, y no solo a las prácticas conceptuales?

Creo que sí. Considero que los archivos personales de artistas, en general, se pueden estudiar de la misma manera. Sin embargo, por supuesto, mi referencia está relacionada con los archivos y con los artistas con los que trabajé directamente en el museo.

Ahora sí, para finalizar, ¿nos compartirías algo de tu proyecto actual y los planes que tenés a futuro?

En mi proyecto actual practico la plantación agroforestal en el área rural de São Luiz do Paraitinga, una operación de transformación integral del paisaje, de las formas de relacionarse con la naturaleza. En el suelo desgastado, trabajamos para regenerar la vida de forma concreta y cotidiana, plantando árboles, especies nativas y frutales, así como plantas ornamentales, alimenticias y medicinales. Nuestro objetivo es crear un jardín agroforestal, una especie de escultura ambiental. Esta forma de relación con la producción de conocimiento no separa la mente del cuerpo, el ojo del espíritu, la mano del intelecto.

Buscamos superar la separación cartesiana —y colonial— con la que fuimos moldeados y abrimos a otros saberes concretos, en colaboración con la naturaleza, las comunidades rurales y los antepasados de la tradición oral. Pretendemos crear allí un polo de investigación y pedagogía radical, en sintonía con lo que la naturaleza nos ofrece y nos enseña.

Esto se debe a que mi proyecto de investigación a largo plazo (como investigadora del CNPq) tiene que ver con la relación de la modernidad y el discurso del progreso como herramientas coloniales en diferentes campos. Así se articula mi labor como curadora en el MAC. Las investigaciones que allí realicé y las que hago ahora, están siempre muy ligadas a una praxis, algo así como *hacer lo urgente y reflexionar*.

Como curadora del museo, mi preocupación era comprender qué quedaba fuera de la narrativa hegemónica y provocaba que obras de arte, archivos y artistas quedaran en el olvido. Para estudiar ese material fue necesario el desarrollo de vocabularios, modelos teóricos y prácticas metodológicas adecuadas para entender e integrar lo que quedó fuera del proceso de modernización como otra cara de la colonización.

En este momento, desde fines de 2019, mi preocupación tiene que ver con los efectos del emprendimiento moderno-colonial sobre el medio ambiente y trabajo con el concepto de modernidad como historia del medio ambiente, que conecta capitalismo, poder y naturaleza en múltiples combinaciones. En este proyecto también busco una reconexión concreta con la naturaleza, no como una abstracción, sino como una realización en la agrofloresta de una especie de curaduría de la tierra, entendida como Gaia, madre-tierra. Los amerindios y los ancestros de la diáspora africana en Brasil, siempre vivieron esta conexión con la naturaleza y sus formas de vida fueron constantemente atacadas en nombre del progreso y la modernización.

Gracias, Cristina, por tu tiempo, tus reflexiones y tu calidez.

Ha sido un placer para mí. En estos tiempos difíciles que vivimos, hablar de temas que nos afectan y que movilizan poderes de transformación es siempre un factor de salud.

REFERENCIAS

Freire, C. (1997). *Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* [Más allá de los mapas: los monumentos en el imaginario urbano contemporáneo]. San Pablo, Brasil: Annablume, SESC.

Freire, C. (1999). *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu* [Poéticas del proceso: arte conceptual en el museo]. San Pablo, Brasil: MAC- Universidade de São Paulo.

Freire, C. (Coord.). (2013). *Walter Zanini. Escrituras Críticas*. San Pablo, Brasil: Annablume /MAC USP.

Freire, C. (2015). *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP* [Tierra incógnita: conceitualismos de América Latina en el acervo del MAC USP], 3 v. San Pablo, Brasil: MAC USP.

Freire, C. (2019). Archive as battlefield [El archivo como campo de batalla]. En H. Arnhold, U. Frohne y M. Wagner (Eds.), *Public Matters: Debates and Documents from the Skulpture Projekte Archive* [Asuntos públicos: debates y documentos de los archivos del Proyecto de escultura]. Manchester, Inglaterra: Cornerhouse Publications. Recuperado de https://www.academia.edu/42097148/Archive_as_battlefield

Menezes, U. B. (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico [Del teatro de la memoria al laboratorio de la historia: exposición museológica y conocimiento histórico]. En *Anais do Museu Paulista. História e cultura material* [Anales del Museo Paulista. Historia y cultura material]. San Pablo, Brasil: Universidad de San Pablo.

Thurmann-Jajes, A. (2010). *Manual for Artists' Publications (MAP): Cataloging Rules, Definitions, and Descriptions* [Manual para publicaciones de artistas (MAP): reglas de catalogación, definiciones y descripciones]. Bremen, Alemania: Research Centre for Artists' Publications at the Weserburg / Museum of Modern Art.

Zanini, W. (1983). *Historia geral da arte no Brasil* [Historia general del arte en Brasil]. San Pablo, Brasil: Instituto Walther Moreira Salles.