

EL ARCHIVO DE CARLOS GINZBURG

Fernando Davis / ferdavis@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/5/2021 / Aceptado: 3/8/2021

RESUMEN

En 2019 Carlos Ginzburg donó un conjunto de documentos de su archivo personal al Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), a partir de la colaboración del investigador Fernando Davis y de la Red Conceptualismos del Sur. Se trata de alrededor de 142 fotografías, negativos fotográficos, volantes y recortes de prensa acompañados, en muchos casos, por anotaciones del artista, que conforman un cuerpo de materiales sobre un episodio fundamental y poco conocido de la vanguardia platense de los años sesenta y setenta. En este artículo, Davis desarrolla y contextualiza aspectos centrales de los documentos que se atesoran en el Archivo.

PALABRAS CLAVE

Archivo; vanguardia en La Plata; memoria; señalamientos; arte ecológico

THE CARLOS GINZBURG ARCHIVE

ABSTRACT

In 2019 Carlos Ginzburg donated a set of documents from his personal archive to the Art Archive of the Art Center of the National University of La Plata, through the collaboration of researcher Fernando Davis and the group Red Conceptualismos del Sur. It consists of around 142 photographs, photographic negatives, flyers and press clippings accompanied, in many cases, by annotations by the artist, which make up a body of materials on a fundamental and little-known episode of the avant-garde of La Plata in the 60s and 70s. In this article, Davis develops and contextualizes central aspects of the documents in the Archive.

KEYWORDS

Archive; avant-garde in La Plata; memory; signs; ecological art

El archivo personal de Carlos Ginzburg, donado por el mismo artista al Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) a finales de 2019, reúne más de ciento cuarenta documentos, fotografías, contactos fotográficos, negativos y artículos de prensa. La mayor parte de las fotografías constituye el único registro material de una serie de acciones artísticas realizadas por Ginzburg entre 1968 y 1972 en La Plata —en sitios como su propia casa, las calles de la ciudad, el Paseo del Bosque, el Parque Pereyra Iraola y el Cementerio, entre otros—, en la ciudad de Buenos Aires —en un baldío ubicado frente al Museo de Arte Moderno, en la Plaza del Congreso—, en una playa de Villa Gesell, en la provincia de San Luis, y en Guatapé y en Medellín (Colombia). Caracterizadas por el propio Ginzburg como *arte pobre*, *arte ecológico* y *señalamientos* (denominación, esta última, acuñada por Edgardo Antonio Vigo en 1968), estas acciones implicaron la deriva del cuerpo y la modificación del paisaje mediante gestos efímeros, marcas y escrituras, señalamientos de una materialidad precaria que se mueven entre el resto y la huella, la inscripción y la latencia. Algunas de estas acciones tuvieron una posterior circulación en textos y fotografías que Ginzburg distribuyó en sobres impresos con sellos de goma. Es el caso, por ejemplo, de los *paisajes naturalistas*, *Hielo en la tierra* —instalación de un bloque de hielo en el Cementerio de La Plata— [Figuras 1a y 1b] o *El árbol humano* —señalamiento de un árbol en el Parque Pereyra Iraola—, realizados, respectivamente, en marzo y abril de 1970. Un artefacto editorial múltiple, utilizado en esos años en la práctica del artecorreo, operaba como vehículo portátil de los paisajes señalados o intervenidos por Ginzburg (posiblemente, también aludiendo a la tarjeta postal de la industria turística, que el artista explorará años más tarde, en sus viajes de 1972 a 1982).¹

¹ Algunos de los proyectos concebidos por Ginzburg en esos años (muchos no realizados) fueron publicados en las revistas *Pages* (Londres, 1970) y *Hexágono '71* (La Plata, 1973), editada por Vigo. Los sobres impresos realizados por Ginzburg fueron incluidos por Vigo y Horacio Zabala dentro de las primeras experiencias de artecorreo en el país (Edgardo A. Vigo y Horacio Zabala, «Arte-correo. Nueva forma de expresión», en *Postas Argentinas*



Figura 1a. *Hielo en la tierra (Paisaje naturalista)* (1970), Carlos Ginzburg. Fotografía. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

N.º 370, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1975 y Buzón de Arte N.º 1, Caracas, enero de 1976). Vigo también publicó la carpeta *Carlos Ginzburg. 10 ideas de arte pobre* (La Flaca Grabada, La Plata, 1971), con mapas y textos de diez proyectos no realizados en los que Ginzburg proponía alteraciones del paisaje y la naturaleza, como el derretimiento de témpanos antárticos con un lanzallamas, la evaporación del agua del lago Nahuel Huapi, el señalamiento del océano Pacífico con letras flotantes de cien metros de altura formando la palabra «MAR» o la excavación de un gran útero de tres kilómetros de longitud en la llanura pampeana. Este último proyecto, titulado *Madre tierra*, fue el punto de partida para las dos intervenciones ecológicas post-contemporáneas realizadas por Ginzburg entre noviembre y diciembre de 2019, con organización y curaduría del Centro de Arte de la UNLP. Se trató de una doble intervención en la Sala C de dicho Centro y en el parque ubicado frente a la Facultad de Psicología. Sobre este proyecto, véase el catálogo *Carlos Ginzburg. Madre tierra*, La Plata, Centro de Arte, Universidad Nacional de La Plata, 2019. En línea: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Post-Madre-Tierra_compressed.pdf

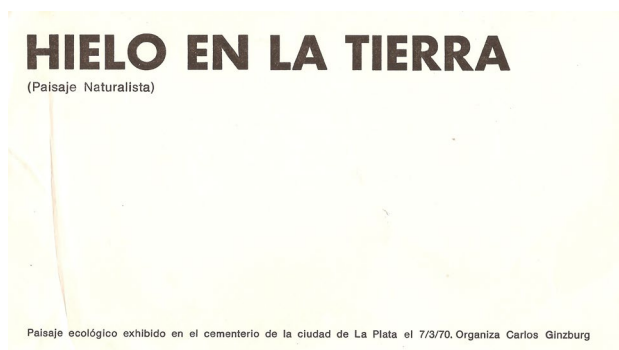


Figura 1b. *Hielo en la tierra (Paisaje naturalista)* (1970), Carlos Ginzburg. Volante. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

Otras piezas gráficas del archivo son parte de las obras con las que Ginzburg participó en algunas exposiciones. Es el caso de la tarjeta impresa *El maleficio* [Figura 2], que el artista distribuyó con un alfiler en el marco de la «Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia», muestra del Movimiento Diagonal Cero realizada en mayo de 1968 en la Galería Scheinshon de Buenos Aires.



Figura 2. *El maleficio* (1968), Carlos Ginzburg. Tarjeta impresa con alfiler. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

Dicho *movimiento* se había formado hacia finales de 1966 en torno a la revista experimental *Diagonal Cero*, editada por Vigo. Desde sus páginas, Vigo puso en circulación poesía latinoamericana, manifiestos y ensayos, notas sobre la situación de las artes en La Plata, grabados xilográficos y poesía visual y experimental. Este heterogéneo corpus concentraba la doble apuesta por dar visibilidad a las producciones de la vanguardia platense y, al mismo tiempo, difundir una serie de prácticas internacionales, que tuvieron en las redes de publicaciones de artistas iniciadas en la década del sesenta uno de sus espacios más importantes de difusión e intercambio.² En diciembre de 1966, con la publicación del número 20, dedicado a la poesía del Movimiento Diagonal Cero, Vigo redefinió el perfil editorial de la revista que, desde entonces, se orientó a la difusión y conceptualización crítica de las prácticas de la poesía experimental, entonces reunidas bajo la categoría extendida de *nueva poesía*.³ Ginzburg conoció a Vigo en las frecuentes reuniones de artistas que tenían lugar en el local comercial de su padre, Abraham «Al» Ginzburg, quien acompañó o impulsó, en esos años, buena parte de los experimentos de la vanguardia platense, como gestor y organizador de numerosas exposiciones.⁴

² En tal sentido, *Diagonal Cero* inscribió sus alternativas críticas en articulación con otras iniciativas editoriales surgidas de manera coincidente en América Latina y otros puntos del globo. Una serie de proyectos que, desde la circulación postal y la multiplicación de redes colectivas, apuntó a construir otros circuitos para el arte, a extender sus formas de activación más allá de los límites de la institución artística. *Diagonal Cero* fue dirigida, editada y diagramada por Vigo entre 1962 y 1969.

³ El grupo de poetas estuvo integrado por Jorge de Luján Gutiérrez, Omar Gancedo, Luis Pazos, el mismo Vigo y (desde 1967) Carlos Ginzburg. Si bien la revista *Diagonal Cero* constituyó el principal órgano de difusión del movimiento, la experimentación y la redefinición de los límites de la poesía auspiciadas por sus integrantes llevó a desbordar rápidamente los límites de la página impresa y se extendió a la edición de objetos poéticos, libros-objeto y otros artefactos gráficos múltiples, que Vigo inscribió dentro de su conceptualización de un arte tocable. El Movimiento Diagonal Cero se disolvió en 1969.

⁴ La participación de Al Ginzburg dentro de la vanguardia platense todavía requiere ser investigada. Entre las exposiciones que organizó, cabe citar «Arte Argentino Actual»,

En 1967, con veinte años y siendo estudiante de Filosofía en la UNLP, Ginzburg se integró al Movimiento Diagonal Cero.⁵ Aunque Vigo ya había incluido un texto suyo en *Diagonal Cero* (el cuento «A y las moscas (cuento del absurdo)», en el número 19 de la revista), el ingreso de Ginzburg al grupo de poetas experimentales coincidió con la publicación, en el número 22, de una separata con su *poesía atómica*, en la que utilizaba fórmulas próximas al sistema de notación de la química, nomenclaturas procedentes de la física subatómica, onomatopeyas y dibujos.⁶

Entre 1968 y 1972 la poesía experimental de Ginzburg circuló en una serie de exposiciones dedicadas a la *nueva poesía* (y a sus derivas) en Buenos Aires, en La Plata, en Córdoba y en Montevideo, como la mencionada muestra en la Galería Scheinshon o la «Expo/ Internacional de Novísima Poesía», realizada en 1969 en el Instituto Di Tella y, unos meses más tarde, con el título «Novísima Poesía/ 69», en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Organizada por Vigo, esta exposición reunió a más de cien artistas de dieciséis países en un amplio panorama de las poéticas experimentales, que incluyó un programa de audiciones de poesía sonora, diversos artefactos editoriales como revistas, catálogos, libros de artista y libros-objeto, poesía visual y obras cinéticas y participativas,

muestra de artistas platenses en el Colegio de Farmacéuticos de Mar del Plata; el «Primer Salón Nacional de Arte Joven», en el Colegio de Farmacéuticos de La Plata, y «Los nuevos imagineros argentinos», en la Facultad de Ciencias Médicas de la UNLP, todas realizadas en 1966. Luis Pazos realizó las visitas guiadas de estas exposiciones. En 1968, Al Ginzburg gestionó el espacio —el foyer del Cine Teatro Ópera— donde tuvo lugar la exposición «Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata», una de las primeras muestras del museo ambulante fundado un año antes por Vigo.

5 Nacido en La Plata en 1946, Ginzburg estudió en el Bachillerato de Bellas Artes (BBA), donde tuvo como profesores, según recordó en una entrevista que le hice, a Roberto Rollié en pintura y a Juan Carlos Romero en grabado. Finalizados sus estudios secundarios, ingresó a Sociología en la Universidad de Buenos Aires (UBA) (carrera que abandonó) y estudió Filosofía en la UNLP, carrera de la que egresó en 1971.

6 «Propedéutica. Una poesía atómica», *Diagonal Cero*, N.º 22, La Plata, junio de 1967.

próximas, en algunos casos, a la ambientación.⁷

Una pieza gráfica del archivo, la etiqueta con la inscripción «TACHO PARA PATEAR» [Figura 3], se inscribe en esta trama. La participación de Ginzburg en la «Expo/ Internacional» en el Di Tella consistió en dos propuestas participativas: una gran pila de avioncitos de papel que los espectadores podían arrojar durante la visita a la muestra y un tacho para ser pateado, con la mencionada etiqueta.



Figura 3. *Tacho para patear* (1969), Carlos Ginzburg. Etiqueta impresa. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

También en 1969 Ginzburg inició sus señalamientos y acciones ecológicas. Un artículo de prensa (cuyo recorte integra el archivo) anunciaba a comienzos de ese año la realización de una «experiencia estética masiva», un agujero en una playa de Villa Gesell, concretado por Ginzburg el 25 de enero.⁸ A esta acción sucedió la escritura en el cielo de las palabras «luna»,

7 Es posible interpretar esta exposición como una extensión del proyecto que Vigo venía articulando desde *Diagonal Cero*, que dejó de publicar ese año. La trama de intercambios sostenida en torno a la circulación de la revista, de hecho, no solo fue crucial en el diseño de la muestra en tanto proveyó de una serie de contactos y propuestas, sino que la misma exposición, en cierto sentido, trasladaba al espacio de la institución artística el tejido de conexiones sostenido por las redes de publicaciones.

8 «¿Nos vamos al pozo?», *La Razón*, recorte sin fecha. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo Centro de Arte de la UNLP.

«cielo» y «humos», con una avioneta que despegó desde el aeródromo de Monte Grande («Experiencia Estética Espacial-Masiva» realizada entre julio y agosto de 1969), y el montaje, en las Salinas del Bebedero en San Luis, de *Muerte natural* [Figura 4], una precaria pirámide de hojas secas y flores de cementerio, forma mínima y frágil, abandonada a la intemperie del desierto de sal (8 de junio de 1970), entre otras propuestas de arte ecológico documentadas en el archivo.



Figura 4. *Muerte natural* (1970), Carlos Ginzburg. Fotografía. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

Varias de las fotografías están escritas en el reverso. En ellas, Ginzburg anotó el título de la acción y un acotado relato de su desarrollo. Por ejemplo, en el reverso de la foto de *Muerte natural* se lee:

Trabajo ecológico desarrollado en el desierto Salina del Bebedero, prov. de San Luis. Sobre un lago seco convertido en salina por procesos geológicos naturales, organicé una pirámide contingente constituida por las hojas secas del otoño y las flores muertas extraídas de un cementerio local. La experiencia culminó cuando la erosión eólica desparramó las flores y las hojas por la superficie del desierto.

Junto a estos textos *de época*, el archivo contiene una serie de tarjetas, de notas breves que contextualizan o describen algunos de los proyectos, que Ginzburg elaboró en diciembre de 2008, cuando me envió por correo postal estos materiales. Estaba trabajando entonces en el equipo curatorial de la exposición «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe», presentada en 2009 en el Württembergischer Kunstverein Stuttgart, y propuse a Ginzburg como uno de los expositores. Junto con fotografías de sus proyectos *Árbol* (1970) y *Vivienda otoñal* (1971) y la carpeta *10 ideas de arte pobre*, prestadas por el Centro de Arte Experimental Vigo, sugerí exhibir la documentación de su señalamiento *Tierra* [Figura 5], una secuencia de fotografías producida para la exposición a partir de los contactos disponibles en el archivo de Ginzburg.⁹

⁹ La práctica del señalamiento, cuyas formulaciones críticas Vigo había propuesto en 1968, implicaba la activación de una percepción extrañada o desnaturalizada del entorno («Manifiesto / Primera no-presentación blanca. Manojos de semáforos», La Plata, *Diagonal Cero*, 1968). En los señalamientos de Vigo y Ginzburg, la práctica artística se desplazaba de la producción de objetos a la invención de una distancia poética que interrumpía y desajustaba los cercamientos de sentido normalizados que reglan y pautan nuestra percepción y apropiación del entorno corriente.



Figura 5. *Tierra* (1971), Carlos Ginzburg. Tira de contacto con tres fotografías de negativos fotográficos. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

La fotografía con la palabra «TIERRA» escrita en grandes letras sobre el suelo de un baldío formaba parte del repertorio conocido de imágenes de la vanguardia de comienzos de los años setenta.¹⁰ Pero la existencia de otras fotos que documentaran el itinerario que proponía la acción de Ginzburg era para mí, hasta ese momento, desconocida. Es sabido que Ginzburg realizó *Tierra* en la exposición «Arte de Sistemas», organizada en 1971 por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ubicó dos grandes carteles en el tapial de un terreno baldío, situado frente al Teatro General San Martín —en cuyo noveno piso funcionaba entonces el museo— con un texto que alertaba sobre la presencia de una *inesperada experiencia estética* en el terreno e invitaba a contemplarla desde una de las ventanas del museo. Desde su inserción estratégica en la trama visual urbana y apelando a los modos de interpelación propios de la publicidad callejera, los carteles confrontaban a los peatones ocasionales —y, por lo

10 El señalamiento *Tierra* es analizado por Néstor García Canclini en «Vanguardias artísticas y cultura popular» (*Transformaciones* N.º 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973) y en *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación* (México D. F., Grijalbo, 1977). Ambas publicaciones reproducen la fotografía que menciono. En 2007 propuse incluir esta fotografía en la muestra «Arte Nuevo en La Plata. 1960-1976» (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta), en la que me desempeñé como integrante del equipo curatorial.

tanto, no solo al tradicional *público de arte*, habitué de museos y galerías— con el interrogante sobre el carácter de una experiencia que era inaccesible desde la calle. En el trayecto al museo y a la ventana en cuestión (también señalizada por Ginzburg), nuevos carteles, situados en los ascensores y los pasillos de la institución, dirigían el recorrido. Al asomarse por la ventana, el espectador accedía a la enigmática propuesta: la palabra «TIERRA», escrita con cal sobre el suelo (de tierra) del baldío. Un doble trayecto: mientras en un comienzo la incógnita que introducían los carteles llamaba a ingresar al museo, en un segundo momento, la propuesta trazaba un itinerario de signo contrario, al devolver la mirada a la calle. El señalamiento de Ginzburg diagramaba, así, un contrapunto complejo entre el espacio institucional donde tenía lugar la muestra y su afuera, la calle, desorganizando los órdenes de sentido que administran y disciplinan la circulación de los cuerpos y las formas de consumo y apreciación estética en uno y otro territorio.

Ginzburg expandió esta apuesta en una serie de señalamientos urbanos en los que hizo de la deriva del cuerpo, del deambular *improductivo* por las calles, una estrategia para desplazar o interrumpir la circulación administrada o disciplinada de los cuerpos.

En 1972, la participación de Ginzburg en la Tercera Bienal Coltejer, en Medellín, Colombia, extendió este gesto en el largo viaje *a dedo* que realizó, durante trece meses, desde La Plata a la ciudad sede de la Bienal, a través de la Argentina, de Chile, de Perú, de Ecuador y de Colombia.¹¹ En el evento,

11 Lo menciona Ginzburg a la prensa colombiana en «El arte como idea en las obras de Carlos Ginzburg», *El Colombiano*, 23 de abril de 1972. También en 1972 fue invitado a los Encuentros de Arte de Pamplona, España, evento en el que realizó un señalamiento de la misma ciudad de Pamplona, titulado Denotación de una ciudad. Se paseó por sus calles con un cartel con el texto «Yo estoy señalizando una ciudad» y distribuyendo volantes o señales mediante las que invitaba a otros a participar de la propuesta. Un antecedente de esta acción fue su señalamiento *Caminando*, en 1971, cuando deambuló durante dos días por la ciudad de Buenos Aires. En 2009, el Museo Nacional Centro de

Ginzburg exhibió algunos de los objetos que había utilizado durante su largo trayecto, como la bolsa de dormir, la mochila y otros utensilios, además de una serie de textos en los que describía momentos de su itinerario.¹² Algunos de los negativos fotográficos disponibles en el archivo muestran parcialmente su obra en exhibición. Ginzburg también participó en Medellín con una serie de fotos de sus acciones de arte ecológico, como parte de la exposición de *arte de sistemas*, organizada por Jorge Glusberg desde el CAyC.¹³ Pero el paso de Ginzburg por Colombia no se limitó a su participación en el espacio sede de la Bienal. Realizó otras dos acciones documentadas en el archivo: el señalamiento de la montaña de Santa Elena, en Medellín, con grandes letras formando la palabra «MONTAÑA» [Figura 6], trasladadas por él mismo y un grupo de niños del lugar, y el señalamiento de la piedra del Peñol —un monolito de 220 metros de altura, situado en el municipio de Guatapé, a 79 kilómetros de Medellín— sobre el que hizo escribir la palabra «PIEDRA» [Figura 7].



Figura 6. *Montaña* (1972), Carlos Ginzburg. Fotografía. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP



Figura 7. *Piedra* (1972), Carlos Ginzburg. Fotografía. Fondo Carlos Ginzburg, Archivo de Arte. Centro de Arte de la UNLP

Arte Reina Sofía de Madrid exhibió las fotografías de la acción de Ginzburg en Pamplona —pertenecientes a la misma colección de la institución— en la exposición «Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental», curada por José Díaz Cuyás.

12 Sobre esta acción de Ginzburg, cuya complejidad excede la extensión de este escrito, véase «Artista mendigo / artista turista: migraciones descentradas» (2010), de Ana Longoni.

13 Ginzburg integraba entonces el Grupo de los Trece, colectivo constituido a finales de 1971 en el marco de las actividades impulsadas por el CAyC, que dirigía el crítico y empresario Jorge Glusberg.

Dos últimos materiales del archivo documentan otro episodio de la trayectoria artística de Ginzburg durante noviembre de 1972: su participación en la exposición colectiva «Arte Platense. Panorama '72», proyectada en la galería comercial La Cueva del 11 de La Plata. Se trata del catálogo con la lista de los dieciocho artistas expositores y la única fotografía existente de su obra, una instalación con restos de flores de cementerio, coronas y palmas funerarias y diferentes libros —materiales utilizados durante esos años en varios señalamientos y acciones ecológicas—, que cubren una superficie de aproximadamente cinco por tres metros, una obra en descomposición que destilaba un intenso perfume que invadía el espacio de la sala. Proyectada como balance de la vanguardia plástica en la ciudad, la muestra fue cancelada poco antes de su inauguración, debido a que el dueño del espacio comunicó a los artistas, a través de su secretaria, que debían ser retiradas las obras de *contenido político* (en alusión a las obras de Pazos y Vigo, que hacían referencia a la Masacre de Trelew). La respuesta de los artistas participantes ante la censura fue levantar la muestra.

En los años siguientes Ginzburg decidió irse del país para prolongar lo iniciado en sus señalamientos, intervenciones ecológicas y acciones de *arte pobre* a los trayectos descentrados que documentó y señaló como *artista viajero*. El recorrido *a dedo* a Medellín fue el primero de una serie de viajes que realizó hasta 1982 por países de América, de Europa, de Asia y de África. En los diarios en los que registró y documentó estos sucesivos itinerarios, imprimió un sello de goma en el que la denominación de *artista viajero* se presentaba como una intervención descentrada respecto de las narrativas del arte occidental: «Gauguin: artiste peintre et artiste voyageur. Ginzburg: artiste voyageur exclusivement».¹⁴ En 1980 Ginzburg

¹⁴ En cada uno de sus viajes, Ginzburg se fotografió junto a monumentos, personas y lugares históricos, apropiándose del dispositivo de la foto turística, para hacer del simulacro o de la escenificación de la pose una operación crítica que señalaba la

exhibió una serie de álbumes de sus viajes, en una exposición individual en el International Cultureel Centrum de Amberes, Bélgica. Un año más tarde se publicó *Voyages de Ginzburg (Documents et Projets)* (Éditions Nepe, Ventabren, Francia).

El breve —aunque intenso— itinerario artístico de Ginzburg en La Plata (de 1966 a 1972), sus viajes durante años fuera del país y su posterior decisión de establecerse en París explican en parte el silencio que durante mucho tiempo existió sobre su obra. Pienso que este silencio debe buscarse, asimismo, en los efectos de la dictadura iniciada con el golpe militar del 24 de marzo de 1976, en el modo en que la violencia y la represión también operaron en la parcial obturación de una memoria crítica, poética y política en torno a los gestos provocadores de una vanguardia experimental —de la que Ginzburg fue parte— que apostó, más que a una mera renovación o extensión de los límites del arte, a desbordarlos con el propósito de incidir en la transformación de las condiciones de existencia. Este conjunto de fotografías y textos olvidados, que Carlos encontró en un sobre, probablemente entre los libros de su *atelier* en París, se nos muestran, en su supervivencia, como restos obstinados de un tiempo que sacude el presente. No mero reservorio de un pasado verificable, comprobable, sino memoria agitativa, fragmentos que nos hablan de futuros interrumpidos, que nos convocan a la invención de otros presentes.¹⁵

producción administrada del consumo en la circulación del turista, sus rituales de comportamiento y la proyección de la mirada exotizante del turista occidental hacia las otras culturas. En contraste con el tránsito errante e improductivo de la deriva callejera, el viaje del turista aparece atravesado por las lógicas de administración y productivización del tiempo de ocio por parte del capitalismo.

¹⁵ Desde 2007, una serie de muestras exhibieron algunos documentos de este archivo. En 2019 el Centro de Arte de la UNLP realizó la primera exposición individual de Ginzburg en La Plata y en el país. Además de las mencionadas «Arte Nuevo en La Plata. 1960-1976» (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007) y «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe» (Stuttgart,

REFERENCIAS

Giglietti, N. y Sedán, E. (2020). *Madre tierra, Carlos Ginzburg* [Catálogo]. Recuperado de https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Post-Madre-Tierra_compressed.pdf

Longoni, A. (2010). Artista mendigo / artista turista: migraciones descentradas. En C. Medina (Ed.), *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Arte Contemporáneo (SITAC)* (pp. 115-127). Ciudad de México, México: Patronato de Arte Contemporáneo.

Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2009), fotografías del archivo se exhibieron en «Lo que resuena en el cuerpo. Experiencia, sensorialidad y política en el arte argentino de los '60» (La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, 2012. Curaduría: Programa de Investigación y Producción de Exposiciones (PIPE). Coordinación: Florencia Suárez Guerrini y Gustavo Rádice), «Arte de Sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977» (Buenos Aires, Espacio de Arte de Fundación OSDE, 2013. Curaduría de María José Herrera y Mariana Marchesi), «Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)» (Buenos Aires, Espacio de Arte de Fundación OSDE, 2016. Curaduría de Fernando Davis y Juan Carlos Romero) y «Ecologías» (Buenos Aires, Museo Sívori, 2018. Curaduría: Sebastián Vidal Mackinson).