

EL ÁLBUM DE MI CABEZA ENTREVISTA A HALIM BADAWI

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: 21/4/2022

Aceptado: 1/7/2022

RESUMEN

En esta entrevista Halim Badawi, fundador del Archivo Arkhé, nos describe cómo comenzó a gestarse este espacio y cuáles son los criterios conceptuales y políticos que lo definen. En sus generosas respuestas, destaca el impulso de *latinoamericanizar* el archivo, es decir, desplazarse de las estrictas fronteras de Colombia para diseñarlo en relación con los países vecinos. En este marco, hace foco en la recuperación de documentos clave para la reescritura de las historias del arte latinoamericano, como lo son aquellos que abordan las producciones artísticas de la región andina y el fondo Queer que comprende más de cincuenta mil piezas. Viajero, marginal, dinámico y clandestino, así Badawi entiende a Arkhé y nos acerca su manera de interpelar la oficialidad del archivo y del coleccionismo.

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte contemporáneo; coleccionismo; Latinoamérica; Arkhé

MY HEAD'S ALBUM

INTERVIEW WITH HALIM BADAWI

ABSTRACT

In this interview Halim Badawi, founder of the Arkhé Archive, describes how this space began to take shape and what are the conceptual and political criteria that define it. In his generous responses, he highlights the impulse to *Latin Americanize* the archive, that is, to move beyond the strict borders of Colombia to design it in relation to neighboring countries. Within this framework, it focuses on the recovery of key documents for the rewriting of Latin American art histories, such as those that address the artistic productions of the Andean region and the Queer collection that includes more than fifty thousand pieces. Traveler, marginal, dynamic and clandestine, this is how Badawi understands Arkhé and brings us closer to his way of questioning the official nature of the archive and collecting.

KEYWORDS

Archives; contemporary Art; collecting; Latin America, Arkhé

Halim Badawi es un investigador destacado dentro del campo de la historia del arte colombiano y latinoamericano de los siglos XIX y XX. *Historia urgente del arte en Colombia* (2019), su libro más reciente, es una referencia imprescindible para la reescritura de una historia que no descansa en los grandes nombres ni en los estilos ni en las biografías.

Como su trayectoria, el libro discurre por las indagaciones sobre el coleccionismo, el mercado del arte y los orígenes del arte moderno. Tópicos sobre los cuales publicó numerosos artículos y ensayos en diversos medios gráficos, pues se desempeñó como columnista del *Diario Criterio* (2021), colaborador regular de la revista *Arcadia* (Bogotá, 2013-2020) y ha escrito ocasionalmente para *Esfera Pública* (Bogotá), *Frieze* (Londres), *El País* (Madrid) y *Babelia* (Madrid), entre otras.

Esta experiencia, vinculada a su trabajo como crítico de arte, es otra singularidad que define su práctica y su escritura, ya que plantea un posicionamiento político que, lejos de academicismos crípticos, se presenta de manera rigurosa y afable. Como curador, organizó exposiciones que examinan las figuras de Alexander von Humboldt y Andrés de Santa María, además de revisiones sobre movimientos sociales e historia queer. Es fundador del Archivo Arkhé, una entidad dedicada a la recopilación de fuentes primarias de la historia del arte y la cultura latinoamericana.

«En el cuarto oscuro y apartado, yo revelo y amplifico el pasado. Mientras guarde los negativos yo podré reproducirte a mi lado», canta Andrea Echeverri mientras leemos las primeras respuestas que tan cálida y generosamente nos envió Halim Badawi. Es atrapante comparar el archivo con la música, porque amplificar es, también, una forma de rebalsar el pasado de intensidad, es incrementar su magnitud física, temporal y geopolítica. Interés y preocupación que persiguió a Badawi en cada instancia de su carrera, en cada carta que encubrió, en cada imagen que

camufló, en cada folleto que rescató. Una colosal y titánica tarea que adquirió la forma de Arkhé, un *archivo viajero*, como le gusta llamarlo.

En este intercambio, nos comparte cómo formó este acervo tan peculiar en el que pueden encontrarse desde fotografías del barón Gros, dibujos en tinta de León Zuleta, las primeras publicaciones LGBTI en Colombia, entre otros tesoros. Si bien el énfasis está puesto en el fondo Queer que incluye más de cincuenta mil piezas, Arkhé se distingue, además, por la atención en producciones de la región andina, el cruce de disciplinas y la experiencia del viaje en los artistas, en un recorrido de doble carril: de Europa a América y de América a Europa, como en una cadencia similar a la del archivo y a la de su fundador.

Según hemos leído, uno de los orígenes de Arkhé fue tu participación en el Taller Historia Crítica del Arte (THCA), perteneciente a la Universidad Nacional de Colombia, ¿cómo influyó la investigación en la propuesta de conformar el archivo?

El Taller Historia Crítica del Arte (THCA)¹ fue un grupo de investigación adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, activo desde 2006 y del que fui parte por mucho tiempo. Con el THCA llevamos a cabo dos investigaciones clave en la escena artística colombiana. Por un lado, en compañía de la Universidad de los Andes, fuimos coinvestigadores del capítulo colombiano del proyecto del International Center for the Arts of the Americas (ICAA) (2006), del Museo de Bellas Artes de Houston, que tenía investigadores en distintos países latinoamericanos y que estaba construyendo una base de datos virtual de documentos de arte. Digamos que el ICAA sembró una inquietud crítica en el medio local. Por otra parte, el THCA empezó a tener una relación

¹ El THCA estaba conformado por William Alfonso López Rosas, Sylvia Juliana Suárez Segura, María Clara Cortés Polanía, David Gutiérrez Castañeda, Luisa Fernanda Ordóñez y Halim Badawi.

estrecha con la Red Conceptualismos del Sur: el THCA participó en las reuniones de Rosario (Argentina), Santiago (Chile) y Lima (Perú), y algunos de sus integrantes originales han seguido teniendo una participación activa en la Red.

En llave con la Red, SEACEX y el Museo Reina Sofía de Madrid, hicimos el proyecto *Cartografías* (2011), un inventario de archivos de arte crítico en Colombia, documentando la existencia de un centenar de fondos. Esta investigación no trascendió masivamente porque algunos integrantes del THCA decidieron no publicarla para evitar que el mercado del arte se interesara en estos archivos, lo que habría llevado a su posible fragmentación con fines comerciales. Aunque fue una investigación germinal, no fue una anticipación de Arkhé: las periodizaciones históricas de *Cartografías* y Arkhé divergen; a Arkhé no le interesan solo los archivos de arte contemporáneo o arte crítico, sino también las vanguardias históricas y el siglo XIX; y habría que decir también que el perfil de Arkhé tiende hacia la marginalidad y no tanto hacia los nombres conocidos del arte contemporáneo, aunque no los descartemos.

En todo caso, estas inquietudes de orden académico, unidas a circunstancias personales y familiares, fueron determinantes en mi voluntad de reunir fuentes primarias y secundarias de la historia del arte colombiano y latinoamericano, cosa que ya venía haciendo, parsimonioso y por mi cuenta desde 2002, esto, pensando en mis investigaciones de entonces: una sobre el pintor colombiano Andrés de Santa María (1860-1945), otra sobre el colectivo El Sindicato (1976-1978) y otra sobre la historia del coleccionismo local.

Con el THCA siempre quisimos crear un archivo de arte focalizado en Colombia. Veíamos que los artistas morían, los fondos terminaban en la basura y la historia del arte local seguía siendo un camino a medio hacer. Pero esta voluntad nunca cristalizó en un proyecto físico: alrededor de 2010

y 2011 hicimos borradores de estatutos, pero nunca dimos el salto. Quizá entre nosotros había temor ante la imposibilidad de obtener financiación en un país con prácticas culturales precarizadas como Colombia —a algunos nos intimidaba la posibilidad de que nuestro propio patrimonio económico terminara sacrificado en la manutención de un espacio—. Otros integrantes del THCA temían pasar de la libertad que ofrecía la vida en colectivo —uno artístico y académico, cohesionado por el cariño y los afectos— al corsé de las restricciones e imposiciones —legales, financieras, burocráticas, tributarias, administrativas— que implicaba la constitución de un espacio físico. Tampoco vimos receptividad en las instituciones públicas ya consolidadas, aquellas que hubieran podido encargarse de gestionar un archivo de arte: la burocracia y los cambios de gobierno no generaban las condiciones para un proyecto así gestionado por nosotros desde el Estado.

En mi caso particular, luego de trabajar como coinvestigador en la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía, 2012), tuve una suerte de mutación personal, de cambio de foco. El capítulo curatorial en el que yo participé era comandado por el investigador argentino Fernando Davis y se titulaba Desobediencia sexual. La investigación que hicimos fue mucho más amplia que lo que al final se concretó en la exposición: durante el proceso, con Fernando revisamos el activismo de los años setenta, el surgimiento de la cultura de la fiesta en bares bogotanos como Piscis, nos acercamos a la figura del activista León Zuleta y a las revistas *El Otro* (1978) y *Ventana Gay* (1980-) [Figura 1], las primeras publicaciones LGBTI en Colombia. Pero, al final, por diversas consideraciones logísticas, administrativas y curatoriales, en la parte colombiana de nuestro capítulo solo se concretó la participación de los maravillosos trabajos de Miguel Ángel Rojas [Figura 2] y Álvaro Barrios.



Figura 1. *Ventana Gay*, no. 1, (1980). Colección de publicaciones periódicas. Archivo Queer, Archivo Arkhé



Figura 2. *Boca*, (1974). Miguel Ángel Rojas. Aguafuerte. Archivo Queer, Archivo Arkhé

En todo caso, viendo todos los materiales y las inquietudes que afloraron durante esta investigación, empecé a reunir un Archivo Queer, cosa impensable en la Colombia de entonces, un archivo inicialmente destinado a satisfacer mis necesidades como investigador y a solventar la participación de Colombia en exposiciones futuras. Me di cuenta de que estos materiales no existían en ninguna parte: ni los museos ni las bibliotecas preservaban nada, y el trabajo de obtener los primeros documentos fue clandestino y casi arqueológico. Recuerdo que la primera vez que contacté a los familiares de León Zuleta, por allá en 2011, después de innumerables llamadas me pusieron cita en un café de Medellín, a la vista de todos, temerosos de que mis intenciones no fueran académicas, sino violentas —recordemos que a Zuleta lo asesinaron en 1993 por causas que aún no han sido esclarecidas: la familia preservaba intacta la rabia y el miedo—. Sin embargo, desde ese momento empezó una bella amistad que continúa incluso hoy.

Otra exposición que me movilizó internamente fue una que visité en el Museo d'Orsay en 2015: *Splendeurs et misères: Images de la prostitution 1850-1910*, un brillante y polémico esfuerzo por poner en evidencia el submundo clandestino que subyace tras las representaciones pictóricas de la Belle Époque parisina: prostitución, proxenetismo, pornografía, enfermedades venéreas, etcétera. Había decenas de daguerrotipos con escenas sexuales explícitas, expedientes policiales de prostitutas, revistas pornográficas, tarjetas postales con escenas homosexuales, cine porno anterior a 1910, maquinaria de sadomasoquismo de finales del XIX; esto, en uno de los museos más solemnes y acartonados. Las pinturas de los impresionistas y postimpresionistas eran puestas en relación —iconográfica, genealógica, afectiva— con este arsenal de imágenes clandestinas. Ahí empecé a redondear la vocación espiritual de Arkhé: las fronteras del *arte culto*, lo clandestino y lo marginal, territorios que durante toda la historia estuvieron en diálogo con las expresiones más reconocidas del arte, que le insuflaron aire fresco, pero que siempre fueron denostadas por la institucionalidad canónica, que las consideraba periféricas, sórdidas o de poca monta.

Alrededor de 2015 y 2016, decidí dar el salto por mi cuenta y constituir el Archivo Arkhé, una entidad jurídica sin ánimo de lucro que se encargaría de administrar y gestionar el archivo artístico y queer que había venido consiguiendo. Con el incondicional apoyo —y paciencia infinita— de mi pareja, montamos la sede inicial en Bogotá, en el barrio San Felipe, sede en la que llevamos a cabo tres proyectos curatoriales [Figura 3] además de organizar otras curadurías en distintos espacios de la ciudad.²

² En la sede del Archivo Arkhé en Bogotá llevamos a cabo las exposiciones: (1) *Mal de archivo: arte y documento en la Fundación Arkhé* (diciembre de 2017), (2) *Memorias de una utopía: arte, fotografía y activismo alrededor de Mayo del 68* (mayo del 2018), (3) *Una historia (no tan) rosa: historia natural de la homosexualidad, 1793-2016* (agosto de 2018). En otros espacios de Bogotá hicimos las exposiciones: (1) *Animalista: genealogías, representaciones, violencias, respuestas* (Monumento a Los Héroeos, Bogotá), (2) *Goya en El Tunal: La Tauromaquia, una representación sobre el dolor* (Biblioteca El Tunal, Bogotá), (3) *Ornitografías: la vida oculta de los pájaros* (Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá), (4) *La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas* (llevada a cabo en 2019 en asocio con el Goethe Institut de Colombia: primero se hizo en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en Bogotá, y luego, en noviembre, fue la exposición inaugural del Humboldt Forum, en Berlín. Por otro lado, apoyamos la realización de las exposiciones *Tu voz dice aquí estoy* (Cinemateca de Bogotá, 2019) y *Bauhaus Reverberada* (Cinemateca de Bogotá, 2021), con el préstamo de 75 piezas, entre otras curadurías.



Figura 3. Vista de sala de la exposición *Memorias de una utopía: arte, fotografía y activismo alrededor de Mayo del 68* (foto de mayo de 2018). Archivo Arkhé

En ese momento me preocupaban varias cosas: no caer en la endogamia, en el chovinismo de las instituciones colombianas —con excepción del Banco de la República—, que suelen ver la cultura local como autosuficiente, siempre en relación subalterna con Estados Unidos y Europa pero aislada de los demás países latinoamericanos. Para mí, lo mejor era latinoamericanizar el archivo, lo que facilitaría dejar de percibirnos como una isla y trazar las redes intelectuales y de solidaridad histórica entre Colombia y los demás países de la región, que fueron más fuertes que lo que la historiografía tradicional suele asumir. Algunos me crucificarán por lo que diré, pero creo que los colombianos no nos hemos tomado el tiempo de pensar colectivamente nuestro lugar en el mundo o el sitio que queremos en el diálogo planetario: siempre andamos mirándonos al ombligo, pensando en las urgencias cotidianas y en las catástrofes que requieren solución inmediata —y es innegable que hay que trabajar en la solución de estos problemas—, pero yo creo que a Colombia, aunque

hay que reconstruirla por dentro, también hay que empezar a pensarla y construirla desde fuera. Y esta es la misión de los ciudadanos que tengan la capacidad y la voluntad de hacerlo.

En todo caso, latinoamericanizar el archivo facilitaría la internacionalización y circulación internacional de los materiales documentales: siempre fantaseé con la idea de un archivo viajero, que hoy estuviera en una ciudad o país y mañana en otro, en exposiciones por aquí y por allá, cosa que también era impensable desde la institucionalidad pública, a veces castrada por funcionarios y conservadores que, normalmente con buenas intenciones, bloquean la circulación y exposición de los materiales documentales.

El archivo cuenta con cuatro fondos, ¿por qué se organizaron y/o clasificaron de este modo? ¿Se contaba con material para cada uno de ellos?

Cualquier sistema de organización es, hasta cierto punto, arbitrario. Todo archivo, por más que se pretenda a sí mismo como objetivo, termina siempre construyendo un mapa subjetivo de la realidad modelado por los prejuicios y aspiraciones de una época, un lugar o un productor. Los enormes archivos oficiales, que suelen imaginarse a sí mismos como imparciales y sin ideología, solo dan cuenta de una pequeña porción de mundo: siempre habrá universos que escapen a los rituales burocráticos de las escribanías del Estado.

La aspiración de cualquier sociedad que se imagine a sí misma como democrática es que aquellos sujetos que han sido excluidos de las narrativas de la historia oficial sean incorporados en ella, no solo para autosatisfacción del excluido, sino porque una historia abierta es la condición de posibilidad para un mundo nuevo. Y aquí de lo que se trata es de empezar a vislumbrar nuevas andaduras colectivas. Para cumplir esta

misión será necesario alterar los órdenes anquilosados de los viejos archivos y construir otros archivos nuevos, más libres e independientes, fruto del esfuerzo individual, que no dependan de los tiempos, las ritualidades y los consensos partidistas que a veces ralentizan lo público. Y esto no quiere decir que no crea profundamente en lo público y en la necesidad de construir desde ahí, significa que las experiencias críticas independientes, a veces, en su novedad y dinamismo, ayudan a contrapuntear y mantener viva la escena. Ese diálogo nos favorece a todos.

Los archivos independientes ayudan a refrescar a las añejas instituciones de la memoria, operan como dinamizadores del campo. Me gusta mucho pensar en aquellos archivos independientes que, lejos de las taxonomías oficiales, se organizan parecido a como Jorge Luis Borges organizaba los tipos de animales en uno de sus cuentos: «a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas» (Borges [1952], 1996 p. 86).

Cuando empecé a imaginar Arkhé, opté por incluir algunos pequeños fragmentos de mundo que tradicionalmente habían sido excluidos de las instituciones de la memoria y que resultaban familiares a mi trabajo personal; esto, en el marco de lo que debería ser un archivo artístico y cultural, o un banco de imágenes de nuestro tiempo. Hoy, Arkhé cuenta con dos grandes acervos: (1) un archivo de arte latinoamericano y (2) un archivo queer —sobre el que te comentaré más adelante—. El archivo de arte latinoamericano se subdivide en tres colecciones:

a) Arte andino: documentación procedente de Colombia, Panamá, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, y con énfasis en Colombia. Al respecto diré que la región andina juega un papel asimétrico, perimetral, en las

narraciones canónicas del llamado arte latinoamericano, cuyas zonas geopolíticas pivotaes son Ciudad de México y el Río de la Plata. Me interesa alterar esta polaridad y poner en evidencia las diversas tradiciones artísticas de la región Andina, que no siempre son derivativas del indigenismo mexicano o del vanguardismo rioplatense (Figura 4).



Figura 4. Ida Esbra. Ramiro Gómez y Carlos Restrepo del colectivo El Sindicato (1977). Gelatinobromuro de plata sobre papel. Barranquilla. Colección Arte Andino, Archivo Arkhé

b) Viajeros, territorio y paisaje: me interesa analizar la experiencia del viaje en la praxis artística y ver cómo se moldean, a través de las imágenes, las relaciones neocoloniales entre el viejo y el nuevo mundo. Esta colección es una amalgama de imágenes —fotográficas, grabadas, pictóricas, en dibujo— de la naturaleza y de aquellos sujetos otros —indígenas, negros, mestizos— cuya imagen suele ser invisible en los libros de historia y cuya presencia en los archivos oficiales suele ser incidental, colateral o desde la mirada del enemigo o del censor (Figura 5).



Figura 5. Panfleto de captura del bandolero Sangre Negra (1962). Colombia, Ca. Impresión. Colección Viajeros, Territorio y Paisaje, Archivo Arkhé

c) Aborda el período 1899-1981 con dos zonas recopiladas con intensidad: los años 20 y los años 60 y 70. Aquí me interesan más las fronteras que la oficialidad del arte: los cruces con disciplinas como el diseño gráfico, industrial y textil, la caricatura, la historieta, el mimeógrafo y el fanzine, la fotografía, el dibujo y la cerámica, por mencionar algunos territorios de interés (Figura 6).

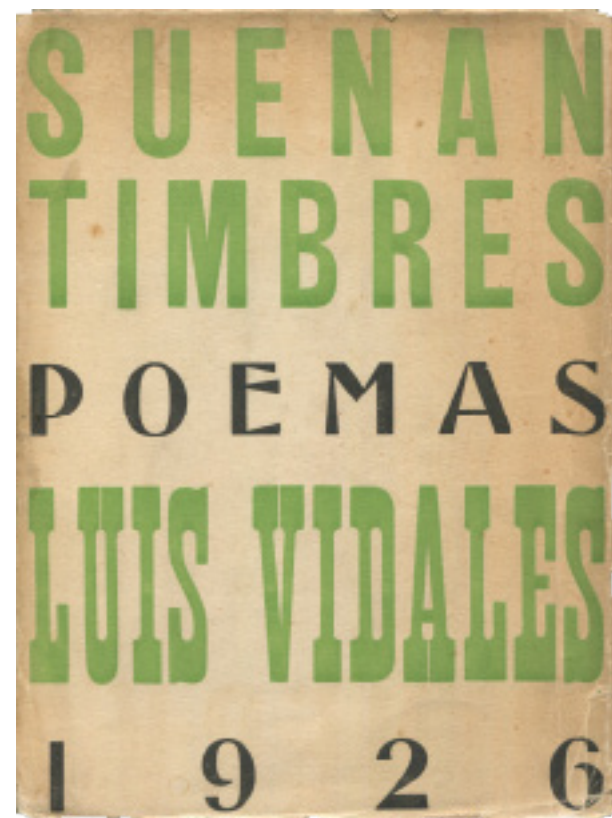


Figura 6. Luis Vidales. *Suenan timbres. Poemas* (1926). Bogotá: Editorial Minerva (Primera edición). Colección Vanguardia y Redes Intelectuales, Archivo Arkhé

¿Podés profundizar en la colección *Viajeros, territorio y paisaje*?

Entre 2011 y 2016, cuando empecé a imaginar Arkhé, me interesaba la experiencia del viaje en el artista, cómo este viaje le transformó, cómo el artista transformó aquello que dejó a su paso y qué hizo la historia con la información que el artista viajero recabó: a veces pasaron cosas hermosas, y otras veces, la información reunida y plasmada en imágenes y textos, pudo servir para tender vínculos neocoloniales, establecer relaciones desiguales de poder, extraer recursos o conocimientos locales, etcétera. Estos procesos no siempre ocurrieron con el beneplácito del artista viajero: difícilmente yo podría afirmar que tal o cual viajero era un malvado nato o un esbirro del imperio. Muchos eran escritores, poetas, científicos, pintores o personas llenas de curiosidad y sensibilidad auténticas, de una voluntad consciente de expandir la mente y entender la realidad, aunque no siempre quienes estaban detrás de ellos o quienes luego obtuvieron la información pensaban igual.

También me resultaba curioso que, cuando uno entraba a los museos de arte e historia en Colombia, la mayoría de representaciones humanas del siglo XIX —digo, retratos al óleo, en dibujo o fotografía—, eran representaciones de personas blancas de clase alta. La pintura y la fotografía de retrato en el siglo XIX parecía la construcción permanente de un espejo de clase y una seña de distinción entre la burguesía emergente del siglo XIX. Y prácticamente no existen, en estas instituciones, representaciones equivalentes de personas negras o indígenas. Pero, cuando uno empieza a mirar el arte de los viajeros europeos y latinoamericanos, que por lo general no está en las instituciones locales, encuentras que una buena parte de sus representaciones visuales no solo da cuenta del paisaje natural, sino que da rostro a aquellas personas o grupos humanos que son invisibles desde la institucionalidad o la historiografía convencional. No siempre estas representaciones fueron hechas para medir o clasificar a los humanos desde la ciencia ilustrada, a veces también servían para documentar una realidad lejana que despertaba curiosidad, para hacer un inventario visual de la belleza del mundo, e incluso

para introducirse y quedarse en ese mundo otro —como fueron los casos de Eugene Robuchon o Theodor Koch-Grunberg—. Esta situación del viajero extranjero que viene a ver, admirar, prestar atención e incluso a dar valor a aquello que para nosotros parece invisible —o que se volvió parte del paisaje—, me resultaba una hermosa paradoja de la experiencia del viaje.

En esta línea, me interesaba crear un acervo que sirviera para evidenciar el campo de tensiones en doble vía —de Europa hacia América y viceversa— que generaba la experiencia del viaje en relación con el territorio y la naturaleza de América, y cómo se dio la construcción poética y política de aquello que hemos llamado paisaje. En este acervo me interesa recopilar, sin prejuicios, textos e imágenes —afirmativas y también problemáticas, incluso imágenes que hoy pudieran leerse críticamente bajo la lupa del sexismo o del racismo—, porque sólo entendiendo la complejidad del campo de tensiones y la guerra de representaciones visuales de antaño, podemos revelar una radiografía compleja que nos permita entender mejor el presente y poner en evidencia cómo estas imágenes —con sus prejuicios, etcétera— han persistido, con derivaciones y mutaciones, hasta nosotros.

Por entonces estaba haciendo una curaduría sobre el barón Gros, un viajero francés que introdujo la fotografía en Colombia y, también, estaba en un proyecto sobre Andrés de Santa María, un artista colombiano que vivía entre Europa y Colombia, yendo y trayendo formas de hacer y de ver —me interesan esos conectores que insuflan corriente en doble vía—. Digamos que una primera reflexión pública sobre lo que encarna el acervo *Viajeros, territorio y paisaje* la hice en la exposición *La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas* (2019), llevada a cabo en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia con el amoroso apoyo del Goethe Institut Colombia.

Debido a tu carrera de investigador, y como ya lo has comentado en otras entrevistas, comenzaste a reunir diferentes series de documentaciones, materiales y archivos para recolectar la memoria gráfica y académica

de las exposiciones de los artistas colombianos y latinoamericanos. En este punto, el trazado de redes con las instituciones fue central para la donación de publicaciones, entre otras acciones de acopio y conformación del acervo. ¿Cómo continuaste con esa reunión? ¿Se trazaron redes con instituciones, con particulares? ¿Cómo podrías explicarnos las formas de acopio actuales y las políticas de adquisición?

Los materiales documentales que conserva Arkhé son, prácticamente en su totalidad, fruto de la compra directa con recursos económicos personales y familiares. Nunca he recibido, por parte de institución alguna, la donación de archivos o materiales documentales o bibliográficos. Mientras el Archivo Arkhé operó en Colombia (2015-2022), tampoco recibimos recursos públicos para la operación: todo se mantuvo con recursos personales y privados. Esto permitió mantener la independencia de nuestro trabajo frente a los vaivenes de lo público y nos permitió disponer de los materiales con total libertad en término de préstamos, movilidad nacional e internacional, etcétera. Al mismo tiempo, el tener recursos limitados sí que impidió que hubiéramos tenido toda la actividad que hubiéramos deseado tener (Figura 7).



Figura 7. El Archivo Arkhé en su primera sede en Bogotá, 2015-2022

Hay dos frentes de compra: por un lado, fondos particulares y, por otro, materiales sueltos. Los materiales sueltos se adquieren a través de librerías y casas de subastas —tenemos contactos en varios países de América Latina, Estados Unidos y Europa— que nos llaman. Los fondos se adquieren normalmente a sus productores o herederos directos, y contamos con el apoyo de dos personas en este frente. Llevamos un par de años en que hemos disminuido la cantidad de adquisiciones para concentrarnos en la apertura del espacio en Madrid, en procesar los materiales que ya tenemos y en lanzar el archivo virtual, asignaturas pendientes por haber privilegiado las adquisiciones; pero en su momento era lo urgente. Hoy en día todo el mundo parece tener mucho afán, pero yo no trabajo al zumbido de las modas ni presionado por las exigencias de inmediatez en los procesos: Arkhé es un proyecto lento, que tomará una o dos generaciones para consolidarse, no me programo a tres meses (Figura 8).



Figura 8. Traslado del Archivo Arkhé a Madrid, junio de 2022

Con respecto a la financiación de la operación del espacio, si bien colaboramos o realizamos proyectos curatoriales en Bogotá con instituciones como el Museo Nacional, la Cinemateca, la Universidad de Los Andes, la Alcaldía Mayor y especialmente con el Goethe Institut —uno de nuestros aliados clave—, sí que hubiera deseado que el aparato cultural público colombiano se hubiera involucrado más activamente en apoyar económicamente nuestro trabajo o hubieran pedido nuestro apoyo para el desarrollo de políticas públicas de la memoria artística y queer, asuntos que conocemos desde la médula. Pero esto nunca ocurrió, no sé si por un sesgo frente a las grandes empresas personales —como Arkhé— que merodean los territorios de la utopía, o por un sesgo homófobo, o por las pequeñas pugnas del campo cultural o por culpa de un aparato cultural precarizado en lo económico. También, en mi caso, haber sido un agente crítico en medios y redes, empezó a pasarme cuenta de cobro: el bloqueo por parte de ciertos grupos de poder y amenazas. Adicionalmente, notas que tu trabajo empieza a generar un efecto real positivo, pero con una contracara: aparecen otras personas que quieren hacer lo mismo, lo que siempre será bienvenido, pero blanqueando, silenciando o incluso robando tu trabajo —en vez de aliarse para trabajar en colectivo y potenciar los efectos—. Esa competencia malsana que ocurre en un campo cultural precarizado, genera una cierta guerra fría, grosera e incluso desleal.

El Archivo Queer es uno de los últimos fondos que se han constituido, ¿cómo surgió y cómo se vincula con los otros?

El acervo llamado Archivo Queer (Figura 9) es el de más rápido crecimiento y, quizá, el más singular de los núcleos de Arkhé, ya que incluye 76 fondos con unas 50.000 unidades documentales o ítems. En vista de que los materiales queer son tan poco frecuentes —y de destrucción reiterada—, decidí no poner fronteras geográficas o cronológicas en la adquisición de estos materiales, sino estar abierto a todo. Hay muchísima fotografía, siendo las piezas más antiguas de 1861 aproximadamente, pero también libros, revistas, fanzines,

postales, carteles y manuscritos, procedentes de Colombia y también de Venezuela, México, España, Estados Unidos, Italia, Brasil y, en general, el énfasis está puesto en el llamado Sur Global. He prestado especial atención a ciertas letras de la sigla LGBTI+, como la L y la T, que a veces han sido opacadas por la G, concentrándonos en prácticas culturales como el *drag*, el cabaret y la literatura, etcétera, o en la vida privada.



Figura 9. Fiesta travesti en Ciudad de México (c.1990). Fotografía en papel. Fondo Alejandra Bogue (México), Archivo Queer, Archivo Arkhé

¿Podés darnos algunos ejemplos de estos fondos?

Mencionaré dos: el de León Zuleta (Figura 10), fundador del movimiento colombiano de liberación homosexual en los años setenta, con el que estamos intentando sacar adelante un proyecto editorial. Están los manuscritos inéditos de varios de sus libros o una buena parte de su correspondencia privada. También, está el fondo de Édgar Carrasco (Figura 11), amigo y fundador del movimiento venezolano de liberación homosexual, una persona increíble, un nodo intelectual de su tiempo, cuyo archivo tiene mucha información pendiente de ser sistematizada y compartida. Pero estos procesos son lentos y tienen muchas etapas. Al poner ambos fondos sobre la misma mesa, notas que a veces la perspectiva localista resulta insuficiente para comprender la dimensión internacional de los movimientos latinoamericanos de liberación homosexual: la información, la correspondencia y la energía queer circulaba por todo el mundo, y un evento en Sudáfrica, Israel o Australia podía insuflar aire fresco o ideas nuevas a una marcha activista en Caracas o Medellín, esto, en los análogos años setenta y ochenta. A mí me interesa esta perspectiva compleja: trazar esta cartografía de las ideas y no quedarme en *lo colombiano* o en la perspectiva barrial —sin que la demerite—.



Figura 10. León Zuleta. *Sin título* (1990). Dibujo en tinta. Fondo León Zuleta (Colombia), Archivo Queer, Archivo Arkhé



Figura 11. Édgar Carrasco. Boceto en tinta de una hoja volante de invitación una fiesta gay del grupo Entendido (1983). Tinta y collage sobre papel. Caracas. Fondo Édgar Carrasco (Venezuela), Archivo Queer, Archivo Arkhé

En 2018, se realizó la exposición *Una historia (no tan) rosa: Historia natural de la homosexualidad 1793-2016*, ¿De qué manera se incorporaron los documentos del Archivo? ¿Cómo se abarcó un período tan extenso?

Las fechas extremas de esta exposición no querían decir que la exposición fuese un recorrido exhaustivo entre estas dos fechas, sino objetos de una

época en particular en diálogo con los objetos de otra época, dentro de ese gran rango de fechas. Esta exposición tuvo seis pequeños núcleos: tres de acción y tres de reacción, lo que en su momento me pareció una apuesta interesante, ya que nos permitía vislumbrar que el activismo sexodisidente no paseó campante a lo largo de la historia por un camino de rosas, sino que, por el contrario, la misma historia se encargó de poner frenos violentos en los momentos de mayor intensidad crítica sexodisidente. Por ejemplo, la primera acción que enumero fue el activismo germánico y francés —y la literatura hispanoamericana de los años veinte y treinta: Alberto Nin Frías o Pedro Badanelli, por mencionar dos autores—, y la reacción a esto fueron los fascismos de los años treinta y cuarenta, con la oclusión de cualquier forma de diversidad. En la curaduría, el símbolo de esta reacción fue un triángulo rosa bordado, procedente de los campos de concentración nazis —que lo puse, algo teatral, en una pequeña mazmorra con barrotes—. Otra acción fue el renacimiento del activismo en la década posterior a 1968 y 1969, con el espíritu del Mayo Francés y Stonewall, y la reacción fue la satanización —moral, religiosa, mediática, política— del mundo LGBTI+ durante la pandemia de VIH Sida, de 1981 en adelante. Incluimos artistas como David Lozano, Miguel Ángel Rojas, Félix Ángel, Santiago Echeverry, etcétera (Figura 12).



Figura 12. Vista de sala de la exposición *Una historia (no tan) rosa: Historia natural de la homosexualidad, 1793-2016* (foto de agosto de 2018), en la primera sede del Archivo Arkhé, en Bogotá

En 2022, hice un replanteo curatorial de esta exposición que será el evento inaugural del Archivo Arkhé en Madrid. Ahora se llamará *Una historia (no tan) rosa: breve historia cultural queer*, y buscamos cuestionar, desde el Sur Global, cómo el activismo y la historiografía anglosajona han venido construyendo un relato hegemónico e internacionalista de la historia universal LGBTI+, en la que el Sur Global es presentado como reactivo frente a los ejes intelectuales y espirituales del activismo anglosajón. Me interesa cuestionar la *stonewallización* del relato histórico y rescatar algunas voces literarias y artísticas que se han olvidado en la historia hispanoamericana y que son una raíz genealógica potente para las numerosas inquietudes locales del presente. En todo esto me parece interesantísima la literatura latinoamericana anterior a 1939, en donde hay varios autores que trabajaban en red e incluso se carteaban, dedicados a vindicar *el amor que no se atreve a decir su nombre*.

Como afirma Suely Rolnik, una verdadera compulsión por archivar se ha dado en el transcurso de las últimas décadas. Compulsión que se extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas, parcial o íntegramente, en archivos, pasando por disputas entre coleccionistas privados y museos por la adquisición de los mismos. ¿Estás de acuerdo en que esta situación no es pura casualidad? ¿Cómo sucedió este fenómeno en Colombia?

Yo diría que, en el caso colombiano, este fenómeno —el *boom* del archivo artístico y la documentación— ha ocurrido de forma bastante periférica en términos de mercado del arte, museos y coleccionistas: muy pocas personas —puedo contarlas con una mano— tienen interés en la documentación artística y creo que nadie en la queer; esto, a diferencia de otros territorios geográficos como México o Argentina, en donde hay coleccionistas privados que se disputan los objetos e instituciones públicas y privadas alineadas en el objetivo de la documentación del arte y las prácticas sociales: el Centro de Estudios Espigas, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), el

Centro de Documentación Arkheia o el Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata.

Por su parte, en Estados Unidos, la gran disputa es por adquirir los grandes bienes simbólicos de la historia cultural latinoamericana, primero, porque persiste aquella sensación de imperio —se dice que quien tiene los bienes simbólicos del mundo dominará al mundo—, y segundo, porque en Estados Unidos hay numerosa población migrante cuyas raíces se hunden en América Latina y, por eso, las instituciones anglosajonas están muy preocupadas en dar cuenta de esta historia cultural y *representar* este universo poblacional. Todo esto genera disputas intestinas en los procesos de adquisición de documentación artística y objetos culturales, especialmente, aquellos objetos producidos por población negra, femenina, indígena y queer, los grandes grupos marginados por la historiografía blanca más rancia. En esta línea, las instituciones de la memoria y sus *boards* de coleccionistas, en un afán por resolver los sesgos de raza, clase y género —a veces por un interés verdadero y otras veces para parecer más *inclusivos* o por lavar una imagen deteriorada—, están llevando, a veces sin el espíritu crítico necesario, a procesos de especulación y extractivismo.

En Colombia, la única institución que colecciona documentos de arte, sin que necesariamente tenga una política clara al respecto, es la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, pero los tiempos institucionales a veces no coinciden con los tiempos del mercado, por lo que muchos bienes terminan en manos de particulares o, con menos suerte, en la basura. El investigador William López, del THCA, quiso en su momento crear una red latinoamericana de archivos de arte y museos universitarios, en llave con el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y con Olivier Debrouse, de Arkheia (México), pero ya sabemos que los tiempos de la burocracia ralentizan y complican los procesos, y Olivier falleció.

Por último, me gustaría señalar que mi tipo de coleccionismo no tiene origen en el coleccionismo clásico, ese al que le gustan las firmas y los grandes nombres para poner sobre el sofá —ojalá en colores bonitos— o que compra por inversión, o para especular financieramente, o para obtener placer en la contemplación o por ganar legitimidad en un círculo de poder económico. Digamos que mi origen coleccionista es de orden intelectual: el tipo de coleccionismo que yo defiendo es uno crítico y puesto al servicio colectivo, un coleccionismo que sirve para respaldar los procesos de construcción de la historia del arte, ya sea a través de mi trabajo como investigador o el de otras personas. Incluso, algunos podrían considerar que puedo privilegiar el mal gusto —cosa que un coleccionista más clásico evitaría— y seguro tienen razón porque el mal gusto, lo popular, lo cursi, lo artesanal, lo periférico, ha sido el combustible histórico del llamado arte culto, aunque esto no siempre se reconozca así. Vindico el tipo de coleccionismo de Eduard Fuchs, Walter Benjamin, Aby Warburg o Magnus Hirschfeld, y me interesan poco los Guggenheim o los Getty.

En 2020-2021, te mudaste a Madrid, ¿cómo fue la decisión de abrir dos sedes, una en Bogotá y otra en España? ¿Cómo se organizaron los fondos y las consultas? ¿Cómo funcionará la Fundación en Madrid que abrirá sus puertas en 2023?

Decidí trasladarme a Madrid por varias razones personales: por el agotamiento ante el mal gobierno del presidente Iván Duque (2018-2022), por una suerte de fatiga pandémica —más de un año de encierro llevó al cierre casi definitivo de Arkhé en Bogotá— y, en buena medida, por una extraña sensación de orfandad en mi trabajo. Orfandad y agotamiento. Al mismo tiempo, el activismo crítico que yo solía defender en prensa y en redes sociales llegó a su fin: el cierre de la revista *Arcadia* —ejecutado por un poder económico afín al gobierno de derecha bajo la excusa de la pandemia—, un medio crítico en el que yo

escribía, unido a una serie de amenazas que recibí, a la cancelación de varios proyectos de Arkhé y a un campo artístico precarizado, rapiñoso y falsamente crítico —lleno de gente maravillosa, pero también poblado de rémoras intelectuales y caníbales académicos—, fueron las gotas que rebosaron la copa. Necesitaba encontrar una tierra más fértil para sembrar, en la que pudieran crecer, con mayor rapidez, todas las potencias: la vida no es eterna.

Otro hecho que habría que anotar es que muchas de las adquisiciones recientes de Arkhé, incluso las relacionadas con Colombia, curiosamente no ocurrieron dentro Colombia, sino en el mercado internacional. Muchos artistas y activistas colombianos viajaron por el mundo, hicieron intercambios o dejaron sus cosas voluntariamente en otros lugares que no eran Colombia, y esto se hace extensivo a otros artistas y activistas latinoamericanos, cuyos legados no están en América Latina por decisión propia o por las coyunturas de un momento histórico determinado. Desde siempre, el lugar de acopio de estas piezas —me enfoqué mucho en adquirir y reconcentrar esta diáspora documental, de la que no suele ocuparse institución alguna—, por un tema logístico, había sido una bodega en Madrid, que estaba recargada de libros y documentos pendientes de traslado a Bogotá. Pero las cosas se iban acumulando sin que pudieran procesarse, consultarse o enviarse, y la pandemia lo complicó todo aún más. Esto se unió al hecho de que mi pareja también tiene nacionalidad española. Por todo lo anterior, decidimos trasladar nuestro centro de operaciones a Madrid, lo que empezó a incubarse en 2021, aunque esperamos que el radio de actuación sea internacional y enfático en Colombia.

Tengo que agradecer que, rápidamente, hemos recibido apoyos internacionales que nunca habría imaginado: The Foundation for Arts Initiatives, con sede en París, en enlace con el Museo Reina Sofía de Madrid, han actuado como auspiciantes generosos. La empresa

colombiana Aviomar facilitó el traslado de una parte del archivo a Madrid; y estamos en conversaciones con instituciones de Colombia, México y España para que los proyectos curatoriales circulen internacionalmente. Desde aquí puedo empezar a materializar la vieja idea del archivo viajero que te comenté anteriormente. Estar en Europa facilita logísticamente la circulación internacional de los proyectos y la obtención de recursos para actuar incluso en Colombia. Además, para algunos sonará un poco esnob, pero creo que me prestan más atención al actuar afuera que adentro. Es curiosa esa relación de poder que la geografía aún sigue trazado en el imaginario colectivo.

En Madrid, el Archivo Arkhé contará con un centro de documentación, tres exposiciones al año, una tienda-librería sobre América Latina y programación de conferencias, lanzamientos, ediciones propias y un archivo virtual. Las exposiciones viajarán por aquí y por allá. Me impulsa la perspectiva del expatriado sin espacios de representación cultural, así como la voluntad de intervenir críticamente en Europa desde América, ayudando a transformar esa idea añeja de nuestro continente como sujeto cultural pasivo o meramente receptor. Me emociona pensar en una suerte de antropofagia inversa o de caballo de Troya sudaca. Como mencioné anteriormente, ya vieron que me gustan los enchufes que transmiten corriente en doble vía. A lo mejor soy optimista en exceso o me he perdido en la ensoñación, ya no lo sé. Lo único que sé es que estoy absolutamente convencido de esta misión y me he entregado a ella en un acto de fe radical, absoluto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Badawi, H. (2019). *Historia urgente del arte en Colombia*. Crítica.

Borges, J.L. (1952). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Emecé.