

ARCHIVOS DE ARTE EN LA UNIVERSIDAD

EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA DEL MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC, UNAM)

ENTREVISTA A SOL HENARO

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/4/2019 | Aceptado: 27/7/2019

ART ARCHIVES AT THE UNIVERSITY

THE CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA OF THE MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC, UNAM)

DIALOGUE WITH SOL HENARO

RESUMEN

En este diálogo Sol Henaro cuenta la historia del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y revisa su experiencia de gestión como responsable del espacio. El compromiso de la universidad pública en la preservación y en la activación de archivos de arte contemporáneo se expresa en cada uno de los detalles que puntualiza al describir las políticas de adquisición, las perspectivas de investigación y las apuestas por sociabilizar y poner en valor los documentos y, con ello, las historias olvidadas.

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte contemporáneo; universidad; Sol Henaro

ABSTRACT

In this dialogue, Sol Henaro tells the story of the Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) of the Universidad Autónoma de México (UNAM), and reviews her management experience as responsible for the space. The commitment of the public University in the preservation and activation of contemporary art archives is expressed in each of the details that she highlights when describing the acquisition policies, the research perspectives and the challenges for socializing and valuing the documents and the forgotten stories.

KEYWORDS

Archives; Contemporary Art; University; Sol Henaro

Sol Henaro es licenciada en Arte por la Universidad de Claustro Sor Juana y magíster en Estudios Museísticos y Teoría Crítica de la Universidad Autónoma de Barcelona y del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (MACBA). Entre 2000 y 2003 se desempeñó como cocuradora del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y en 2004 fundó La Celda Contemporánea, espacio de exposiciones de arte mexicano que dirigió hasta 2006. Desde 2011 a 2015 ocupó el cargo de curadora del Acervo Artístico del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y a partir del 2015 es la curadora del Acervo Documental y responsable del Centro de Documentación Arkheia de la misma institución. Como curadora ha realizado exposiciones individuales y grupales en el Museo de Arte Carrillo Gil, la Cámara Nacional de la Industria Artística, la Garash Gallery, la Art & Idea Gallery, el Museo de Arte Moderno (MAM) —todas ellas en la ciudad de México— y en la Trienal de Chile. Forma parte del Comité Editorial Internacional de la revista colombiana *Errata#* y de la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur).

El incansable interés en cuestionar las narraciones historiográficas y la avidez por reponer las trayectorias de las y los artistas condujeron a Sol Henaro al encuentro con los archivos. Desde allí, trabaja con el mismo impulso para instalar una política y una poética de los archivos en el terreno de la universidad pública, en uno de los puntos neurálgicos de América Latina.

Concebida, desde el inicio, como una parte fundamental del MUAC, la colección documental ha crecido a pasos sólidos tanto en el resguardo de los acervos como en los modos de conceptualizarlos y activarlos. Arkheia es, en este sentido, no solo el lugar donde se guardan los documentos, sino una usina de discusión e intercambio entre artistas, curadores, investigadores y estudiantes en la que la expansión de los archivos y las estrategias para visibilizarlos, ponerlos en valor y, a su vez,

construirlos, se materializan en sus singulares y rigurosas exposiciones y publicaciones.

En numerosas ocasiones rescatás la importancia del patrimonio universitario público.

Sí, es fundamental. Estuve en Buenos Aires hace poco y allí platicamos y reflexionamos sobre algunos archivos en el contexto de Argentina y la pregunta era acerca de cuál sería el lugar de los archivos. Es imprescindible contar con una iniciativa universitaria pública que no pueda enajenar estos materiales.

¿El asunto que surge siempre en relación con el lugar de los archivos es la posibilidad de compra y su posible fragmentación o deslocalización?

Sí, en mi caso antes era más purista, sin embargo, en ocasiones lo pongo en duda. Si no hay un repositorio o una lógica que pueda realmente hacerse cargo de esas memorias, a veces es una opción que los archivos se vayan a algún otro lado, incluso fuera del contexto donde fueron originados. En la obsesión o en el deseo de que se queden en su contexto, si no se cuenta con las condiciones, terminan fragmentándose, dispersándose, perdiéndose. En ciertas ocasiones, pienso que si de plano no hay nada, ¿por qué no considerar como destino Stanford¹ o a la Tate Gallery o al Reina Sofía?²

Creo que hay que ir jalando los límites de cómo pensaba uno en algún momento y, justamente, si se está comprometido en que esos materiales sigan existiendo y se preserven reflexionar si no es mejor localizarlos en instituciones sólidas en lugar de algunas que con mayor probabilidad puedan

1 Se refiere a la Biblioteca de Colecciones Especiales de la Universidad de Stanford. En 2010, la institución adquirió el archivo de más de cuarenta años de carrera de la historiadora del arte Carla Stellweg.

2 Se refiere al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

desaparecer. Desde luego considero que sería lo ideal que se conservaran en sus lugares de origen, pero no siempre es factible. En nuestros países, solemos tener economías frágiles y esfuerzos de sujetos específicos en instituciones que suelen trabajar en marcos de inestabilidad y un *stress* permanente. Uno trata de empujar lo más que puede y hacer lo más posible como, por ejemplo, conformar archivos como Arkheia que no se van a enajenar y que se dan de alta como patrimonio universitario. Nos dedicamos mucho a socializarlo para que, en la medida en que esté en la esfera pública, haya también una defensa pública, por si algo pasara que es remoto, pero, aun así, hay que hacerlo.

Ya que mencionas el caso particular de Arkheia, ¿cómo fue su comienzo? Nace en el 2008 junto con el MUAC, como dos proyectos simultáneos, ¿verdad?

La explicación es sencilla. Olivier Debroise³ era un agente muy cercano y muy querido por nosotros. Era parte del cuerpo de asesores de la maestra Graciela de La Torre⁴ cuando ella tomó la dirección del MUAC, inaugurado en el 2008, pero cuya conceptualización inició hacia el 2004. Cuando ella asumió el cargo, una de las preguntas inmediatas que se pusieron en la mesa fue cómo generar un nuevo espacio museístico, un proyecto museológico distinto al del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) que es la institución que le precede. Se propuso entonces generar el nuevo museo y Olivier estuvo muy cerca de ese proceso. De hecho, él iba a ser el curador en jefe del museo, pero falleció unos meses antes que se inaugurara. En ese arco de tiempo,

3 Oliver Debroise (Jerusalén, 1952 - Ciudad de México, 2008), fue un escritor, curador, crítico y cineasta que tuvo un lugar preponderante para la historiografía del arte moderno y contemporáneo en México. Realizó destacadas exposiciones como *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* en el Museo Nacional de Arte (1991-1992) y *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1977* en el MUCA (2007). Formó parte del equipo que concibió el MUAC.

4 Graciela de la Torre es directora del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y directora general de Artes Visuales de la UNAM.

Debroise empieza a revisar la colección del MUCA, que para entonces era muy ecléctica, como solía suceder con el origen de las colecciones en otro momento así que él le dio un primer análisis y la ordenó. En ese tiempo, decidió que era pertinente hacer una exposición, para darle difusión a la investigación y, a través de esta, convocar materiales y obras que pudieran empezar a formar parte de la colección de arte mexicano contemporáneo del MUAC.⁵ Ese es el origen de la exposición *La Era de la Discrepancia* (2007) [Figura 1].⁶ El proyecto también estuvo integrado por Cuauhtémoc Medina, Pilar García y Álvaro Vázquez Mantecón, quienes conformaron un equipo de investigación y convocaron muchas producciones que alimentaron la colección artística.

En ese marco, Olivier fue especialmente consciente de la pertinencia de los archivos, porque al hacer el rastreo para tratar de entender más los setenta, los ochenta y los noventa y notar que poco había nada de eso en las colecciones, se reunió directamente con los artistas y los agentes de la escena de esos años y empezaron a sacar —literalmente— los archivos de la azotea, de debajo de la cama, de la bodeguita, de la casa de la abuela, etcétera. Se dio cuenta de la riqueza material, simbólica, cultural y artística de esos papeles, y, a partir de ahí, apareció el archivo como un eje de interés muy fuerte. En ese tiempo Olivier estaba trabajando también con Mari Carmen Ramírez en el proyecto del International Center for the Arts of the Americas (ICAA),⁷ donde

5 Para más información sobre la historia de la colección ver: Debroise, O. (2015).

6 La exposición revisó las producciones artísticas que se produjeron en México en los márgenes de la cultura oficial e incluyó afiches, documentos, fotografías, películas, objetos y esculturas. La curaduría estuvo a cargo de Olivier Debroise, Álvaro Vázquez Montecón, Pilar García de Germeños y Cuauhtémoc Medina. Se exhibió en el MUCA entre el 18 de marzo y el 30 de septiembre de 2007 y, luego, en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) y en la Pinacoteca del Estado de San Pablo.

7 Refiere al Proyecto de Documentación del Arte Latinoamericano y Latino del Siglo XX, iniciado en 2002 por la Doctora Mari Carmen Ramírez, curadora Wortham de Arte Latinoamericano y directora del ICAA del Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH). Es un proyecto de archivo digital y de publicaciones dedicado a la recuperación de fuentes primarias relacionadas con el arte latinoamericano y latino.

aportó mucho, pero también tuvo una visión crítica. Pudo ver el momento que iba a venir, ese apetito que se estaba comenzando a generar por los archivos, y a través de la universidad tenía la posibilidad de hacer algo distinto con ellos. De esta manera, incorporó al proyecto museológico la necesidad de dividir la colección en dos: en acervo artístico y en acervo documental. Fue algo muy claro, logró darle el mismo estatuto a ambos, como dos áreas específicas que constituyen un mismo universo. La colección es una, pero divide en dos y hay dos responsables de gestionar una y otra. Antes llevaba la colección artística pero ahora tengo a mi cargo la documental.



Figura 1. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1977*. Portada del catálogo de exposición. Primera edición (2007), MUCA

¿Cómo fue tu incorporación?

Olivier me había buscado para integrarme al equipo pero en aquel momento estaba haciendo el Programa de Estudios Independientes (PEI) en el MACBA, tenía beca y me representó un dilema. Luego, cuando vino la inesperada muerte de Olivier al poco tiempo volví a México y más tarde, me integré al MUAC sin él. Previamente, cuando residía en México, tuve miles de pláticas con él. En ese entonces yo dirigía un proyecto que se llamó La Celda Contemporánea⁸ con el que recuperaba también prácticas de los artistas de esas décadas, les daba lugar a través de diversas iniciativas.

¿De ahí surge también tu interés sobre Melquiades Herrera?

Sí, ahí empezó mi obsesión por Melquiades [Figura 2].⁹ El proyecto de La Celda fue en cierto modo útil para *La era de la Discrepancia* porque era como un laboratorio para los curadores, podían ir a ver desplegadas algunas revisiones de los artistas que ellos estaban convocando. Hubo una sinergia. Cuando me quedé como responsable de la colección artística del MUAC intenté revisar todos los documentos generados por Debroise para tratar de continuar su proyecto. En ese momento, ya era parte de la RedCSur y mi interés en los archivos era muy concreto.

⁸ La Celda Contemporánea es un espacio de exposiciones de la Universidad de Claustro Sor Juana de la ciudad de México. Fue inaugurado en 2004 y fundado por Sol Henaro. Entre 2004 y 2007 desarrolló una serie de exhibiciones sobre el trabajo de artistas clave de las décadas de los setenta y los ochenta, como Melquiades Herrera, Sarah Minter, Alberto Gutiérrez Chong, Guillermo Santamarina y Juan José Gurrola.

⁹ Melquiades Herrera (Ciudad de México, 1959 - Ciudad de México, 2003) fue un artista plástico y del arte de acción, profesor, escritor, coleccionista y videoasta. Es considerado un pionero del performance en México. Dictó clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) y en la Escuela de Diseño del INBA (EDINBA). Fue miembro fundador del No-grupo (1977-1983), uno de los colectivos de artistas más importantes de finales de la década del setenta en México.



Figura 2. Fondo Melquiades Herrera, selección. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

Traté de responder ética y políticamente a sus ideas y, a su vez, realizar ciertos aportes y ajustes que creía necesarios. Por eso, Arkheia estuvo presente desde el inicio del MUAC, por Olivier.

Ya en la parte de la construcción del museo como tal, él y otros asesores insistieron en que Arkheia tuviera un espacio muy visible, que no fuera en el tercer piso, que no fuera en el sótano y que en cambio, estuviera cerca del área de servicios y visible. Es un gesto importante, porque normalmente los archivos y los centros de documentación están más ocultos... Aquí, está súper presente y eso es fundamental.

Cuando asumiste como responsable del acervo documental, te encargaste de clasificar y rediseñar los fondos. El recorte temático que plantea Arkheia es muy específico, ¿cómo surgieron los temas y la organización?

Surgieron también en gran medida por Olivier, él fue consciente de algo muy obvio, que todos sabíamos pero que no se había atendido: al arte no lo conforma únicamente el artista y la obra, sino que hay una serie de sujetos que lo alimentamos, como los críticos, los teóricos, los investigadores,

etcétera. Eso lo tuvo muy presente y dejó de alguna manera apuntadas esas líneas que se retomaron y se hicieron claras y concretas desde el inicio del proyecto que a Olivier ya no le tocó ver en funcionamiento. En el primer momento estuvo Pilar García con la colección documental y yo con la artística. Luego, intercambiamos cargos y lo que hemos hecho es ir sumando, cada vez, nuevas líneas. Actualmente, además de integrar archivos de críticos, teóricos, museólogos, museógrafos, espacios y colectivos incorporamos: Visualidades y movilización social; Visualidades y VIH; Publicaciones y Libros de artistas. Lo pensamos como una manera de ordenar algunos ejes o agentes que conforman la escena artística.

Además, es significativa la potencia que adquiere lo nacional en la reunión de los materiales.

México ha tenido como una especie de amnesia sistematizada por décadas, las colecciones públicas desatendieron el coleccionismo por muchísimo tiempo y, hasta la fecha, rara vez se abren presupuestos para adquisiciones. Por este motivo, es que hay tanta ausencia de cierto tipo de producciones de estos *otros* artistas en las instituciones públicas. A su vez, teniendo en cuenta que la universidad tiene un presupuesto limitado, nos preguntamos si podíamos hacer el mapeo latinoamericano. Pensamos que era más importante, en un primer momento, mapear el contexto de México como una urgencia primera y, después, pensar si tiene caso y sentido nutrirlo con otros países en un momento futuro.

¿Cómo es la política de adquisición de Arkheia?

Apelamos a procesos colegiados y establecer una serie de políticas para defender el proyecto. Con la Mtra. Graciela de la Torre se empezaron a profesionalizar muchas de las áreas, se tomó muy seriamente el sentido profesional de cada una y, como sabemos que este equipo seguramente va a cambiar, lo que estamos tratando de hacer es dejarlo lo más defendido

posible a través de generar políticas. El curador del acervo documental tiene la responsabilidad de hacer un mapeo permanente de las prácticas y de poner atención en aquello que considera que es pertinente convocar. A tal fin, comienzo las negociaciones con esos agentes, voy a ver los materiales y empezamos a construir una relación, antes que nada, de confianza. Así construimos vínculos para que el sujeto se sienta con la posibilidad de considerar a esta institución como el lugar que va a abrazar esos materiales.

Tenemos pocos recursos, que se refuerzas gracias a un donador anónimo que nos ha permitido contar con recursos para adquirir algunos fondos. En la mayoría de los casos, el material ingresa, en realidad, por donación y lo que intentamos no es convencer al otro pero sí sensibilizarlo de lo que cuesta mantener un archivo. Es mucho dinero. Intentamos concientizarlos sobre la importancia de que esos fondos ingresen a una institución pública, donde realmente van a ser trabajados, van a ser accesibles y, así, la mayoría opta por donarlos. En otros casos, se trata de compras que podemos realizar con esos recursos. Hago mi mapeo, llego a negociaciones, se las presento a nuestro curador en jefe, Cuauhtémoc Medina, y de ahí pasa al comité del MUAC, que está conformado por agentes tanto interno como externos al museo.

El comité está constituido por un presidente, que es la directora; un secretario, que es el curador en jefe; tres curadores activos externos al museo; un artista egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas; un representante de investigaciones estéticas; y un representante de arquitectura. Ahí se presentan las propuestas, es como un examen profesional, a mí me encanta y lo veo como una gran oportunidad para defender cada una de las propuestas, te hacen muchas preguntas y a mano alzada se vota. Por mayoría se decide cuál o cuáles son los fondos que se van a integrar al enunciado de Memoria colectiva y al Patrimonio.

¿Con esta dinámica se procede tanto en los casos de compra como en los de donación?

Sí, es para todo. Porque si no las donaciones se vuelven un punto ciego y se cree que porque es donación se debe aceptar. Todo es razonado, se presentan todas las propuestas y se vota. Posteriormente presentamos las propuestas aceptadas en un segundo comité externo al museo, es un comité de toda la UNAM que recibe todas las propuestas de donación y compra de producción artística de toda la universidad. El MUAC es una de las muchas instituciones que presenta, pero obviamente es una de las que suele presentar más. Lo que se acepta ahí puede ser inscrito como patrimonio universitario, que es nuestro objetivo, porque implica que el fondo quede defendido en una estructura de amparo mayor. Recientemente dimos de alta ante Patrimonio Universitario veintisiete fondos, son procesos muy largos. El año que entra ingresaremos veinte más.

¡Muchísimos! En la página figuran alrededor de cincuenta y es un gran número.

Sí. Vamos a zancadas porque aquí las direcciones se realizan a través del Rectorado, es decir, duran cuatro años. Graciela ha tenido la fortuna de continuar el proyecto, pero no tenemos certeza de qué cambios puedan venir de modo que tenemos dos años de aquí a que haya un posible cambio. Ahora el objetivo es permitir el ingreso de la mayor cantidad de material posible.

Un gran esfuerzo que requiere una articulación colectiva estratégica.

Esa es, en verdad, otra situación. Es un compromiso muy grande que este proyecto se fortalezca lo más posible. El Centro de Documentación Arkheia integra la biblioteca y los acervos documentales. Hacemos todos los

procesos de adquisición, catalogación, digitalización, preservación además de las consultas públicas, las actividades, recibir los seminarios y generar las exposiciones. En fin, es como si fuera un museo en pequeño. Lo hemos podido fortalecer gracias al acompañamiento y confianza de nuestra directora, Graciela de la Torre. Desde luego nuestro compromiso implica también concursar fondos por muchos lados para tener más recursos y así poder avanzar en las diversas necesidades que el proyecto requiere. Al respecto, lo que siempre he esgrimido es: está muy bien convocar archivos y tenerlos acá, pero necesitamos trabajarlos, si no destinamos recursos para activar sus procesos archivísticos van a estar preservados pero no en acceso público treinta años. Es un decir, pero lo que es verdad es que necesitamos que se activen y estén a disposición pública en el menor tiempo posible.

Las exposiciones dan cuenta de ese gran trabajo. En todas ellas es evidente la importancia que se le otorga al archivo desde el presente. #No me cansaré. Estética y política en México, 2012-2018 (2018) y Gráfica del 68. Imágenes rotundas (2018), así como la publicación 68+50 (2018)¹⁰ son ejemplos contundentes. [Figura 3]

Eso para mí es uno de los puntos de mucha afinidad con la RedCSur, pensar críticamente, pero desde el presente. No romantizar, no excedernos en nuestra relación aurática. Nos impulsa el comprender la relevancia de

¹⁰ Es una publicación que reunió artículos, imágenes y reseñas críticas de las exposiciones realizadas en el MUAC, en el año 2018, con motivo de los cincuenta años de 1968: Gráfica del 68. Imágenes rotundas; Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México; Un arte sin tutela: Salón independiente en México 1968-1971 y #No me cansaré. Estética y política en México, 2012-2018.

¹¹ El grupo Mira es un colectivo de artistas mexicanos que trabajó entre 1965 y 1982. El proyecto consistió en utilizar las formas habituales del arte público, como el muralismo y la gráfica política, sin caer en los estereotipos del arte comprometido. Gráfica del 68. Imágenes rotundas mostró el acervo completo de la colección del MUAC, reunido por los integrantes del grupo y posteriormente donado al Patrimonio Universitario por Arnulfo Aquino.

esos materiales para que vuelvan a ser potentes y claros en el presente. En 2015, a unos meses de la desaparición de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa, muchos estábamos atravesados con preguntas por qué hacer al respecto. Entonces, propusimos a Cuauhtémoc Medina abrir una línea de investigación desde Arkheia para convocar parte de las visualidades que acompañaron el movimiento e integrar un repositorio que no existía. En cierto modo así sucedió décadas atrás con la gráfica del 68 que tampoco fue concebida como arte pero que afortunadamente los integrantes del grupo Mira¹¹ tuvieron la visión y el riesgo de recopilar esos

Figura 3. *México 68 (Paloma)*, 1968. Linóleo sobre papel. Colección MUAC, UNAM. Donación Arnulfo Aquino, 2002



materiales y depositarlos años más tarde en el MUAC, hoy se encuentran en la colección artística porque no había una colección documental en ese momento. Es la misma operación, si el Estado no va a hacer ese mapeo, porque justamente es lo que está tratando de borrar, parasitemos los archivos del arte contemporáneo desde las visualidades, desde la cultura visual, usemos los puntos ciegos para poder convocar esos materiales que son nuestro presente.

La gráfica del 68 es increíble [Figuras 4 y 5] pero ¿qué es lo que nos significa ahora? ¿Cómo podemos estar atravesados por la actualidad y por las reverberaciones de ese tipo de prácticas en las que se cruzan el



Figura 5. *Desaparición del cuerpo de granaderos* 1968. Linóleo sobre papel. Colección MUAC, UNAM. Donación Arnulfo Aquino, 2002

Figura 4. *México 68 (transformación Díaz Ordaz)* (1968). Linóleo sobre papel. Colección MUAC, UNAM. Donación Arnulfo Aquino, 2002

activismo, el compromiso social, político y ético? Claro, fue muy discutido el por qué hacerlo desde este museo. La pregunta que surgía era si nos correspondía o no a nosotros desde el museo de arte contemporáneo llevarlo a cabo pero estábamos convencidos en que era urgente llevarlo a cabo. Esta discusión es como llevarse un trompo a la uña, y tiene que ver con la pregunta sobre la función del museo: ¿copta, neutraliza o potencia? Por supuesto, tenemos muy presente estas preguntas, pero preferimos hacernos cargo de ese riesgo a ser partícipes del borramiento.

En estas exhibiciones queda muy patente cómo la visualidad opera en lo social, cómo lo construye. A su vez, es la apuesta por no esperar a tomar distancia histórica para estudiar las prácticas artísticas y la cultura visual.

Sí, porque eso usualmente para los historiadores resulta difícil. Por fortuna cursé una carrera que era bastante ecléctica y no tengo esa manera ortodoxa de entender por ejemplo, la historia del arte.

Comenzaste estudiando en la Universidad del Claustro Sor Juana, ¿cómo fueron los primeros recorridos en la profesión?

La carrera ya no existe, se llamaba Licenciatura en Arte, no era historia del arte, ni tampoco era artes visuales. En aquellos años me resultaba complicado explicar qué estudiaba, nadie entendía. Ahora puedo decir que mi carrera debió haberse llamado estudios culturales. Cursé la primera generación, lo cual tuvo sus problemas y sus ventajas, era una carrera muy amplia, de cinco años, vertebrada por la historia del arte, pero no era lo único. Tuve tres semestres de arquitectura, fotografía, literatura, artes escénicas... desde un marco histórico y teórico. Eso me permitió una perspectiva que para mí fue positiva, aunque otros de mis compañeros la odiaron porque sentían que no terminaban de ser especialistas en nada. La carrera después cambió muchísimo. Era una universidad muy pequeña en ese tiempo y los grupos eran muy chiquitos, en mi caso ingresamos diez y finalizamos ocho.

Me formé, sin querer, en una dinámica de seminario, esto permitió que el afecto con los mismos profesores fuera muy importante.

En Literatura, una de las asignaturas, había que hacer un trabajo final sobre uno de los *ismos* literarios, por ejemplo, ultraísmo, creacionismo. Al final del listado había uno que era estridentismo que nadie lo tomó porque no sabíamos qué era eso. A mí ese tipo de cosas me pican la curiosidad y me interesé en el tema, fue un reto. Tenía un novio que trabajaba en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y le pedí que me averiguara quiénes de los artistas del movimiento seguía vivo. Uno de ellos era Germán List Arzubide, le pedí una cita y pude entrevistarlo. Me preguntaba cómo era posible que algo tan rico, tan potente estuviera tan diluido del relato historiográfico. Fue mi primer momento de sospecha ante qué nos enseñan, quién lo construye, quién dice qué es lo importante de ser integrado en relatos de memoria... Empezó mi interés por repensar los macro relatos, comencé a poner atención en los microrrelatos y a tratar de convocar esas memorias socavadas.

La presencia del muralismo mexicano es muy sólida y parece velar un poco todo lo demás.

Claro, en los noventa, que la generación a la que pertenezco, acaparaba a atención la figura de Gabriel Orozco [Figura 6]. Siempre les decía a mis profesores: ¿de dónde abrevó Gabriel? ¿Cómo llegó? A lo que seguía un silencio. Existía un conocimiento claro del muralismo, la ruptura, el neomexicanismo y después nebulosas hasta el nombre de Gabriel Orozco. Ese fue otro momento de sospecha, ¿qué es eso que se hace tan visible, que ocluye una serie de registros y de agenciamientos que están como en otro espectro, como en el margen?

De esa sospecha surge la exposición sobre estos espacios: *Antes de la resaca, una fracción de los noventa en la colección del MUAC* (2011) ¿Trabajar con este período es otro de tus temas de interés?

Sí, las colectividades, en general, siempre me han interesado. Desde los setenta a los noventa, son las tres décadas que me apasionan, son muy ricas. En el momento de la exposición que mencionan ya ocupaba el cargo como curadora del acervo artístico, recién había ingresado al museo y me pidieron generar una exposición con el acervo artístico. Estuvo bien, pero también tuve poco tiempo para estudiar la colección y encima, proponer una lectura curatorial al respecto. Como fui consciente de que iba a haber atropellamientos, una parte medular i de la exposición fue proyectar simultáneamente el programa público, una serie de mesas de

Figura 6. *Papelotes negros* (1997), Gabriel Orozco. Grafito sobre cráneo. Colección del Museo de Arte de Filadelfia



debate de cuyo registro se hizo una publicación digital (Henaro, 2016).

Para mí, el programa público es realmente lo importante. Por un lado, exhibimos lo que tenemos en la colección y, por otro, generamos la discusión para reflexionar acerca de dónde estamos, cuáles son los vacíos, qué significa el relato historiográfico, cómo mesurar el ansia, qué lugar tienen los espacios considerados no artísticos: los antros, la escena de la fiesta... Este punto me interesa mucho ya que es ahí donde normalmente se construyen las cosas, donde hay una inmanencia afectiva, un intercambio y un contagio muy potente que normalmente la historia del arte no contempla o limita a una nota a pie de página [Figura 7]. Yo sostengo que esas madrigueras afectivas han operado como caldo de cultivo.

De ahí surgen los colectivos La Panadería, La Quiñonera...

Figura 7. *The kitsch company, Les desmoiselles d'Avignon* o las putas de Avignon, Bar El Nueve, 1989. Fondo Armando Cristeto. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM



Que son artísticos. Por ese interés, hemos convocado y tenemos en Arkheia en este momento el fondo de un bar. El bar El nueve [Figura 8] que fue un espacio o, en realidad, es un espacio porque Henri Donnadieu vive y lo volvió a abrir recientemente. Él es francés, homosexual, y llegó a México en 1976 pensando que iba a escapar de la homofobia... Un año después abrió El nueve en la zona Rosa, que era la zona de efervescencia para el movimiento homosexual y cultural. Enseguida se asoció con los fundadores de una revista: *La Pus moderna* [Figura 9] y les concedió un día de la semana para que realizaran eventos para la comunidad *buga*. Así, ese día llegaba todo el mundo, todos estaban metidos ahí: artistas visuales, escénicos, teóricos... Presentaban revistas, había conciertos de rock, generaron su propia compañía de *performance* que se llamaba The Kitsch Company. Fue un espacio increíble, justo en ese momento se habían ocluido los espacios de gozo para la juventud, por lo tanto, cada martes era la válvula de escape para muchos. Donnadieu se volvió muy importante, era también activista: recuerdo que me contó que regalaba condones a la entrada y le cerraban el lugar por esto, cuando, en realidad, era un gesto de cuidado para su propia comunidad.

El archivo contiene muchas fotografías de las fiestas, de los conciertos, de las presentaciones de The Kitsch Company y sus apropiaciones. El fondo es reducido, sin embargo, permite hacer muchas conexiones. Es el tipo de fondos que estamos convocando, esas rebabas que normalmente han sido soslayadas. Es, en equivalencia quizás con el contexto de Argentina, como poder integrar el archivo del Parakultural que, por supuesto, tendría sentido. En este caso, si se lo comentas a un historiador más ortodoxo puede preguntar para qué, pero uno sabe que sí tiene sentido, y mucho.

¿Esa actitud divergente empieza a existir desde el acervo documental o desde la colección artística?

Desde las dos. Cuando llevaba adelante la colección artística, justamente, lo que intenté fue convocar las producciones de ese tipo de agentes, a través de producciones artísticas, tal vez, más tradicionales —por decirlo de alguna manera— y que no habían sido consideradas. Creo que las colecciones deben ser intervenidas con ese otro tipo de agenciamientos y convocar universos mucho más ricos.



Figura 8. Jaime Vite como Marilyn Monroe en "Homenaje a Warhol". Bar El Nueve, c.a. 1986. Fondo Armando Cristeto. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

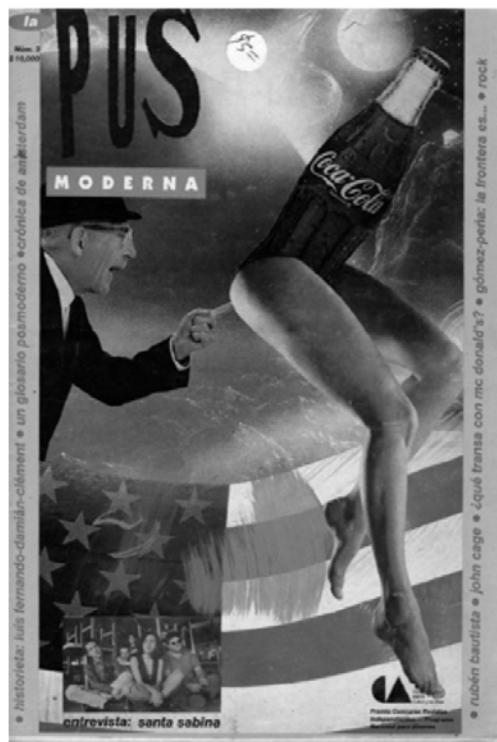


Figura 9. Revista *la PUS moderna*, portadas de los números 1, 3 y 4, (1989-1990) (Henaro, 2016)

El archivo parece más elástico.

Lo hemos hecho elástico.

Sí, claro. En relación con ello, las exposiciones de documentos han cambiado su estatuto y su valor de mercado, ¿cómo pensás el dilema obra-documento?

Representa una discusión añeja. Hay ocasiones en que contribuyes, sin quererlo en esa dirección, a que se genere más ansiedad por ese tipo de materiales. Nosotros tratamos de atender la política de otorgar asesorías para ir sensibilizando cada vez a públicos más diversos sobre la necesidad de apelar a las políticas de la memoria. Eso lo hacemos de forma permanente, creemos que una manera de activar el que se conozca y se reste naftalina a los acervos documentales, combatir la idea de que el archivo es para metaespecializados. Atendemos préstamos externos para que los materiales se muevan tanto para publicaciones como para

exposiciones. Asistimos a todos los eventos académicos que podemos para llevar a diversas esferas públicas la reflexión en torno a los acervos documentales. Tal vez las exposiciones son lo más visible en función de los formatos de activación y contamos para ello con un área expositiva ex profeso donde llevamos a cabo dos exhibiciones al año [Figuras 10 y 11] como una manera de socializar los contenidos que custodiamos.

En la primera etapa, cuando estuvo Pilar García, se invitaba a curadores externos a que revisaran un fondo específico y desplegaran una exhibición, por ejemplo, sobre el Fondo Felipe Ehrenberg.¹² Cuando asumí propuse que modificáramos ese formato dado que, finalmente, los que más conocen los acervos son los que catalogan y son los que siempre están sobajados

¹² Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 1943 - Ahuatepec, 2017) fue artista, editor, ensayista, columnista, profesor y promotor cultural. Fue miembro fundador del Grupo Proceso Pentágono y reconocido como pionero del arte conceptual en América Latina. El fondo incluye parte de su archivo de artista y se compone de documentos derivados de sus labores.



Figura 10. Vista parcial de la exposición *Arte Acción en México. Registros y residuos*. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía cortesía: Alejandro Moreno

al crédito último de todo. Esto no puede ser, tiene que haber una posición ética política de reconocimiento del otro, de su trabajo y de allí mi interés en formar cuadros profesionales para que se vayan empoderando y teniendo experiencias concretas. Entonces, propuse que nos hiciésemos cargo en la medida de lo posible de generar los contenidos para las exposiciones y, eventualmente, invitar a algunos curadores externos.

Ahora estamos en dos proyectos en los que colabora todo el equipo y los pensamos curatorialmente juntos: *Arte acción en México. Registros y residuos*¹³

13 La exposición se inauguró el 6 de abril de 2019, con la curaduría de Cristian Aravena, Sol Henaro, Alejandra Moreno y Brian Smith.



Figura 11. Áreas de trabajo y resguardo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

y *Visualidades y VIH*, que será la segunda del 2019. Lo que intentamos hacer es que quien está a cargo de la investigación imparta seminarios para todo el equipo para entender la perspectiva, los materiales, la visión y las ideas de emplazamiento espacial. Contamos con un mobiliario diseñado por Giacomo Castagonola donado por In Site que es modular. Esto fue pensado con la intención de reproducir de alguna manera el espacio íntimo, como cuando uno se encuentra con los materiales en un archivo, que tiene cajones, apartados que se abren y puedes ir transformando

según las necesidades. También construimos muchos elementos, como mamparas para modificar el espacio y que no se sienta exactamente igual todas las veces. Además, tratamos de sensibilizar mucho al Departamento de Museografía para que vea los documentos con otra perspectiva y los entienda para interpretar museografías acordes a los mismos.

Por ejemplo, para la muestra *#No me cansaré* tuvimos que sensibilizar al área de Registro y Control de Obra para que los carteles no llevaran ni vidrio ni acrílico. En la concepción de los conservadores este tema tiene que ver con la seguridad, pero hay que entender que ya que esté en el museo es problemático y si se le suma un capelo, es demasiado. Todo el tiempo estamos tratando de sensibilizar a las diferentes áreas para que vayamos avanzando juntos en mejores posibilidades para darle lugar a esos materiales. Luego, evaluamos. No siempre nos sale bien, a veces hay que negociar también con el apetito del investigador que cree que todo es importante y entonces las exposiciones se vuelven soporíferas... Es complicado, pero mantenemos una disposición de revisar nuestro trabajo permanentemente.

Eso pasa mucho en las exposiciones de documentos. En ocasiones hay tal concentración de material que se vuelve muy difícil, como espectador, aprehenderlas.

Administrar el deseo es todo un reto.

Claro, uno investiga y quiere incorporarlo todo. El desafío es, también, encontrar un punto intermedio, ya que *superestetizar* el documento o darle un carácter de obra única, original e irrepetible lo desliga de sus condiciones de producción.

Sí, esas son preguntas que siempre tenemos presentes. Con la RedCSur todo el tiempo hablamos de estas cuestiones. Ahora con *El Giro Grafico*,

un proyecto que tenemos en proceso para el 2021 en el MNCARS, estamos embebidos e intercambiando muchos ejemplos visuales y formalizaciones de exposiciones de archivo, para bien y para mal, para ir viendo cuáles son los recursos y herramientas que podríamos replicar. Es complicado. No hay una ruta única, depende del proyecto, de las necesidades. En este sentido, rescato más bien gestos de algunas exhibiciones.

En *Perder la forma humana*¹⁴ se buscaron varias estrategias, se intentó incorporar mucha documentación en la sala de exposición y se trató de generar un centro de documentación en el área de afuera de la sala que creo fue muy bueno. Al mismo tiempo pienso que nos excedimos en algunos materiales. Por su parte, en *Proceso Pentágono*¹⁵ se partió de uno de los fondos de Arkheia y la curadora Pilar García logró pactar la reposición de algunas de las instalaciones más importantes que se habían perdido. Los aportes del museógrafo Giacomo Castagnola han sido muy importantes, ha generado recursos interesantes. En *El hijo del Ahuizote*¹⁶ [Figura 12] la museografía fue innovadora: una serie de manivelas, muchas copias de exhibición, muebles y soluciones muy enriquecedoras. El viene pensando hace rato en cuáles son los formatos más adecuados para exhibir documentación.

14 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina* fue una exposición a cargo de la RedCSur que tuvo lugar entre octubre de 2012 y marzo de 2013 en el MNCARS. En 2013 y 2014 se presentó en el Museo de Arte de Lima y en el Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

15 Grupo Proceso Pentágono fue una exposición curada por Pilar García que mostró por primera vez la producción de éste colectivo de artistas mexicanos activo entre 1976 y 1985. Se realizó entre octubre de 2015 y febrero de 2016, en el MUAC.

16 Se refiere al centro cultural Casa de El Hijo del Ahuizote, inaugurada en 2013. El edificio donde estuvo la redacción el periódico en la actualidad alberga el archivo de los hermanos Flores Magón quienes, en 1902, se encargaron de la edición de *El Hijo del Ahuizote, periódico-revista satírica mexicana*.

Volver a pensar en los dispositivos es una cuestión fundamental para los museos de arte contemporáneo, sobre todo, en este contexto en el que los documentos muchas veces no acompañan a las obras, sino que son el centro de la exposición. En esta línea, ¿cómo es la relación entre la sala de Arkheia y las del MUAC?

Ese tema ha sido criticado, se ha preguntado mucho sobre el por qué las exposiciones de archivo se ubican en la planta baja. Mi posición es que se puede pensar esta supuesta diferencia simplemente porque el espacio existe. Fue muy importante que Olivier pensara que tenía que haber un área específica permanente para mostrar el archivo. Considero que no hay que perderlo. Los materiales de archivo no están «condenados» al área de exhibición de Arkheia. Es un espacio deliberado para mostrarlo, pero los documentos circulan por muchos otros lugares. Quizá, en algún momento, la sala específica no será necesaria, sin embargo, ahora y en estos diez años ha sido fundamental para contribuir a la discusión al respecto.

Figura 12. Vista de la sala de exposición de la *Casa de El Hijo del Ahuizote* (2015), Giacomo Castagnola, Ciudad de México



Además, para la visibilidad del Centro de Documentación...

Además de la visibilidad, generas públicos. Hay muchas personas que vienen específicamente a las exhibiciones de archivo. También, estamos probando y pensando en formatos y maneras de restarle naftalina. Por ejemplo, hemos trabajado con un chef para que realice una interpretación culinaria de los fondos del archivo.

Muy singular, ¿de qué trató?

Queríamos hacer un experimento, una especie de travesura. Invitamos al chef y lo embebimos de todo lo que pudimos, le dimos acceso a los fondos, los estudió y, de ciertos fondos que él seleccionó, hizo una interpretación que era, en realidad, un plato de comida. Para el fondo Alberto Hajar, como agente de izquierda, hizo una serie de platillos contra Monsanto, entonces trabajó con el maíz criollo, con una justificación muy precisa y argumentada de cada uno de los ingredientes. Para Pola Weiss, pionera del videoarte en México, realizó un corazón rosa con diamantina comestible y el interior era mole negro. Para Vicente Rojo, uno de los artistas más importantes del diseño editorial, hizo un pastel milhojas muy particular. Fue muy divertido probar y tratar de movernos a actos hermenéuticos lúdicos. En la presentación el chef contaba lo que había hecho, cómo había llegado a la propuesta, y allí comentábamos quién era ese artista, cómo fue su trabajo, y las características del fondo.

Luego, hicimos el video *Visopoema N1 Arkheia* (2018). Invitamos a un poeta del *slam* que realizó un himno para Arkheia, una especie de canción rapeada sobre los fondos documentales y el archivo. La investigación la llevó a cabo el poeta, le dimos carta abierta para que revisara los fondos y generó el video. Nos ha servido mucho para comunicar también el tipo de acervos que tenemos de una manera mucho más lúdica, más fresca. Exploramos modos distintos de comunicar nuestro quehacer y

aquello que resguardamos. Este evento se llamó *Cóctel archivado* (2016), acababa de entrar y quería presentarme con los que habían colaborado y apoyado, y con los artistas que nos habían donado archivos. La actividad fue una especie de paseo por islas de trabajo donde estaban catalogando, digitalizando, haciendo guardas en vivo. Fue un *statement* creativo acerca de lo que es Arkheia.

Llegadas a este punto que fue el inicio de tu trabajo en Arkheia, nos intriga preguntarte, ¿cuáles son tus próximos pasos?

Acá soy feliz, estoy muy comprometida con mi trabajo y con el museo, pero desde luego siempre existe esa pregunta sobre cuando esto termine. Tengo facilidad para inventarme horizontes así que eso queda como pregunta abierta y habrá que ver, en unos años, desde donde puedo continuar ciertos procesos que me interesan. Lo que si deseo es que el Centro de Documentación Arkheia del MUAC continúe su profesionalismo y que pueda volver a él, en algún momento, como usuaria.

REFERENCIAS

Arnulfo, A., Chávez Mac Gregor, H., Decker, A., García, P., Gilly, A., Henaro, S., Labastida, A., Martínez Velázquez, A., Tournon, A. y Vázquez Mantecón, A. (2018). *68+50*. Ciudad de México, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de México.

Castagnola, G. (2015). *Casa de El Hijo del Ahuizote* [Vista de la sala de exposición]. Recuperado de <http://giacomocastagnola.com>

Debroise, O. (2015). Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión. En *MUAC 2008–2015* (pp.105–108). Ciudad de México, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de México.

Henaro, S. (Comp). (2016). *Antes de la resaca, una fracción de los noventa en la colección del MUAC*. Recuperado de https://muac.unam.mx/assets/docs/antes_de_la_resaca.pdf