

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia



Luis Pazos, Retrato de Borges. *Body works* (1976). Fotoperformance. Fondo Luis Pazos. Archivo de Arte. Centro de Arte UNLP

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia



EDITORIAL

PRODUCCIONES DE ALUMNXS

Archivar, vigilar y perpetuar. Una conversación entre archivos sobre La Rosa Blindada
Ana Sol Pontaquarto, Guillermina Gomez y Sol Nava

Artivismo: el sentido de una vida. Recuerdo de Rafael Santos desde su archivo personal
Julia Higa, Martina Méndez y Victoria Mutinelli

Banderas en tu corazón. Identidad visual de Estudiantes de La Plata
Virginia Agretti, Micaela Fernández y Sol Desiree Gouiric Noya

Necesidad de poética y de desobediencia. Entrevista a Lia Colombino
Natalia Giglietti y Elena Sedán

DIÁLOGOS

ENSAYOS

El Archivo Filoctetes y sus derivas
Maricel Álvarez

Hacer del arte un hecho inevitable
Unidad Básica de Experimentación Editorial

Archivo Romero por venir
Lucía Bianchi, Lucía Cañada, Fernando Davis y Ana Longoni

Homenaje a Luis Pazos
Fernando Davis et al

Marqués Luis de Fontainebleau, eternamente joven en 1968, troglodita en el Di Tella en 1969, payaso en *Excursión* de 1970, un brujo con cara de lobo y rebenque de gaucho en la Bienal de París de 1971, inquisidor en *Ciudad poseída por los demonios* de 1974. Borges en este *retrato* de 1976.

Luis Pazos quería ser todos, su interés se dirigía al arte, a tensionar las fronteras de las disciplinas, a desorganizar las jerarquías, a desconfiar de la normalidad. Mudar de piel, pasar de la palabra escrita a la acción utilizando el cuerpo, el propio y el de los demás, como dispositivo poético y político que impacte en la invención de nuevas realidades.

Tal vez fue así como la fotografía para él, en aquellos años setenta, pasó a ocupar un lugar medular en sus obras para trascender como documento de lo efímero hacia la producción precisa de una interdependencia entre registro y performance.

Retrato de Borges es parte de *Bodyworks* (1976), serie de ocho fotografías en blanco y negro, donde a diferencia de *Transformaciones de Masas en vivo* (1972), Luis se enfrenta al lente de la cámara y se muestra formalmente vestido y solo —no por eso solitario—. Esta experimentación y composición de los personajes es comprensible como resultado y discernimiento de la oscuridad que se abalanzaba sobre el país en esos años.

Sus gestos y poses se acompañan con objetos y distintos elementos. Para ser Borges eligió un tablero de ajedrez que oculta su rostro y lo dispuso de tal manera que le permite liberar sus manos, tenerlas abiertas, evocando quizás un posible paso de danza, un simple baile. Pazos parece pequeño ante la espesa sombra que su cuerpo proyecta sobre un infinito blanco y que amenaza con salir fuera de campo, desprenderse —por fin— del cuerpo.

¿Él mismo será alfil, torre o peón negro? ¿Juega a ser un demiurgo? ¿El enano del ajedrez de Maelzel? O tal vez, retoma la pregunta con la que Borges concluye su poema:

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?

Hoy *Nimio* pretende ser un humilde homenaje a este gran artista. Luis, ahora eterno, nos confía la difícil tarea de, cómo él hizo, enfrentar día a día a la muerte sin angustia. Ojalá pueda Pazos, platense intrépido, desobediente y de sonrisa pícaro, mover un poco, desde algún lugar, las piezas de este juego.

Así, colegas, amigos y su compañera de vida lo recuerdan y comparten con sus palabras otras formas posibles de su existencia. La Unidad Básica de

Experimentación Editorial (UBEED) publica como ensayo visual, una de las últimas entrevistas realizadas a quien, entre otras cosas, sabía cómo moría un astronauta.

El trabajo de investigación en archivos de arte y de artistas nos llevó a conocer a Luis hace varios años. Inmediatamente nos hicimos amigos y sin dudarlo impulsó y colaboró en todos y cada uno de los proyectos que asumimos juntos. *Nimio* es uno de ellos y, siendo el último número, esperamos que sea un espacio de encuentro, de un hasta luego, más que de despedida.

Con la intención de fortalecer las raíces para proyectar otros inicios, dialogamos con Lia Colombino, quien, también aferrada a la necesidad de poética y desobediencia, desde el Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Paraguay, compartió sus reflexiones sobre la importancia de las instituciones museísticas y los archivos de arte en el diseño de poéticas de resistencia contra el olvido y la demencia que acontecen en ambos países. En el mismo sentido, conocimos el gran trabajo que llevan adelante Maricel Álvarez y Emilio García Wehbi con el Archivo Filoctetes, acervo que se construye como una plataforma de pensamiento que encara la problemática del archivo en producciones efímeras y con esto, la reactivación de los interrogantes éticos y políticos que desde el arte continúan resonando en el presente.

Lucía Bianchi, Lucía Cañada, Fernando Davis y Ana Longoni, integrantes de la Red Conceptualismos del Sur e impulsores del proyecto Archivo Romero por/venir, enfatizan el llamado a activar la imaginación archivística e invocar distintas formas de hacer archivo que permitan conjurar las pérdidas y alimentar nuevas investigaciones, usos y activaciones.

Producciones de alumnxs, la sección que le dio sentido de ser a la revista, reúne la producción de Ana Sol Pontaquarto, Guillermina Gómez y Sol Nava,

estudiantes que analizan y ponen en tensión las estrategias de archivación que asumieron y asumen diferentes acervos sobre un mismo tema. Es el caso de la publicación *La Rosa Blindada*, presente en el repositorio AMERICALEE del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y en el Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA). *Banderas en tu corazón* es el título que Virginia Agretti, Micaela Fernandez y Sol Gouiric Noya formularon para comprender, desde los estudios visuales, cómo se construye la representación y la identidad visual del Club de Estudiantes de La Plata a través de su archivo. Julia Higa, Martina Méndez y Victoria Mutinelli se involucraron profesional y emotivamente con el archivo personal de Rafael Santos, artista platense cuya mirada única permanece vigente y desde la potencia de lo que se resguarda merece ser difundida.

Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia agradece inmensamente a Papel Cosido, editorial de la Facultad de Artes de la UNLP, a los adscriptos Mariana Veneziano y Mnemo Leonardi y a todos los estudiantes, docentes, investigadores y artistas que durante estos 10 años colaboraron en la producción y democratización del conocimiento artístico y comparten con nosotrxs la profunda convicción de garantizar, sostener y defender la educación universitaria pública y gratuita.

A Luis Pazos, nuestro querido amigo, dedicamos este número.

Natalia Giglietti y Elena Sedán

ARCHIVAR, VIGILAR Y PERPETUAR

UNA CONVERSACIÓN ENTRE ARCHIVOS SOBRE LA ROSA BLINDADA

Ana Sol Pontaquarto | solpontaquarto@hotmail.com

Guillermina Gomez | guillerrminag@gmail.com

Sol Nava | m.sol.nava@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/06/2023

Aceptado: 20/08/2023

RESUMEN

En el presente trabajo pretendemos reflexionar sobre las posibilidades de representación a partir de distintos archivos que abordan un mismo caso, partiendo de un reporte de vigilancia de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires, sobre la Mesa Redonda organizada por *La Rosa Blindada* en el año 1965. Nos proponemos analizar comparativamente cómo dialogan en tensión la información archivada en el marco de su democratización en el archivo digital del portal AméricaLEE, así como las políticas y estrategias de cada archivo en la construcción de las representaciones. Ahora, como nunca antes, el archivo constituye el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias (Giunta, 2010).

PALABRAS CLAVE

La Rosa Blindada; representación; DIPPBA; AméricaLEE

TO ARCHIVE, WATCH OVER AND PERPETUATE

A CONVERSATION BETWEEN ARCHIVES ABOUT LA ROSA BLINDADA

ABSTRACT

In the present work, we intend to reflect about the possibilities of representation from different archives that address the same case, starting from a *Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires* surveillance report, concerning the *Mesa Redonda* organized by *La Rosa Blindada* in the year 1965. We propose to analyze comparatively how the tense dialogue of archived information within its democratization in the digital files from the portal AméricaLEE, as well as the politics and strategies of each archive in the construction of the representations. Now, as never before the archive constitutes the repository from which is possible to write another's histories (Giunta, 2010).

KEYWORDS

La Rosa Blindada; Representation; DIPBA; AméricaLEE

La Rosa Blindada fue una revista argentina de la década de 1960 representante de las ideas de la Nueva Izquierda, rama independiente del Partido Comunista. De periodicidad mensual, estuvo activa desde el año 1964 hasta 1966, fue editada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, aunque las reuniones de los integrantes se realizaban en la Escuela Superior de Bellas Artes —actual FdA—. Sus directores fueron Carlos Alberto Brocato, José Luis Mangieri y Raúl González Tunón, el secretario de redacción Andrés Rivera. Contaban además con una variedad de colaboradores permanentes, de los más reconocidos cabe destacar al Che Guevara y a John William Cooke. El objetivo principal de la revista era difundir las reflexiones de los intelectuales de la época y las obras visuales de los artistas que se involucraron en el contexto político, buscando consolidar una alternativa cultural (Carsen, 2008). José Luis Mangieri (1998) en «La Rosa Blindada, una pasión de los años sesenta» explica que no solo se publicaron los nueve fascículos, sino que además el grupo se dedicó a editar y publicar poesía, discos y producciones de los intelectuales de izquierdas contemporáneos.

Mangieri atribuye a lo vertiginoso de los años sesenta el impulso para la creación de la revista. Además de la necesidad de un espacio que organizara y aglutinara una gran cantidad de intelectuales, poetas, artistas, escritores, plásticos, actores y músicos, a la causa de la liberación y el antiimperialismo (Mangieri, 1998). Respecto a las disputas y tensiones que se generaban dentro de los movimientos izquierdistas de nuestro país en ese momento, el autor comenta:

Seguimos entonces con la poesía y también nos politizamos, como marcaba y correspondía a esa época. Levantamos la bandera de Cuba y de Vietnam. Nadie se ocupaba de ellos porque en aquel entonces el Partido Comunista —que nos expulsó a todos nosotros por esta revista— tenía graves conflictos ideológicos con Cuba y con Vietnam (porque supuestamente detrás de

Vietnam estaba China y ellos estaban con la Unión Soviética). Fuimos de los primeros, y casi diría los únicos, que publicamos materiales de los cubanos en la revista y en los libros y también de los vietnamitas (p. 9).

Actualmente, es posible visualizar todas las publicaciones de *La Rosa Blindada* de manera digital mediante el catálogo de *AMÉRICALEE* y el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de la Izquierda (CeDInCI); como también desde la página web de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. La facilidad en el acceso producto de la recuperación y archivo de las revistas se contrapone al carácter potencialmente peligroso que durante los años sesenta implicaba la participación o el involucramiento en las mismas.

La potencialidad y capacidad revolucionaria de la revista *La Rosa Blindada* se constata en el trabajo y la relevancia atribuida por el CeDInCI al recuperar, digitalizar y democratizar las 9 ediciones. De modo similar, pero con intenciones contrarias, el Servicio de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires realizó diversos informes sobre la comisión organizadora de la revista.

A partir de la consulta al archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DiPPBA), nos preguntamos por la relevancia a nivel social, político y artístico de *La Rosa Blindada*, sus actividades y las repercusiones que pudo haber generado en la región. La búsqueda de las repuestas se realizará a través de una conversación entre archivos que alojan material sobre el caso de estudio, teniendo en cuenta para la reflexión las nociones de archivo de Michel Foucault (1979) y Andrea Giunta (2010) y los estudios de las luchas de representación presentadas por Roger Chartier (1994).

VIGILAR Y ARCHIVAR

En el año 2001, mediante la ley N.º 12.642, la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) toma la tarea de gestionar y abrir al público el fondo documental de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Este recupera registros de tareas de investigación y clasificación de información adquirida a partir de estrategias de inteligencia y vigilancia. Desde el año 1956 hasta su disolución en 1998 generó un enorme archivo sobre hombres y mujeres, organizaciones colectivas y eventos culturales categorizados como subversivos —o posibles subversivos—, peligrosos para el orden social. La creación de la DIPPBA se puede explicar a través de dos lógicas, una de orden nacional y otra internacional. Por un lado, las políticas instauradas por la autodenominada Revolución Libertadora y la proscripción del peronismo, y por otro, la redefinición de las fuerzas de seguridad y las relaciones internacionales en el marco de la Guerra Fría y la amenaza que suponía el comunismo. El peronismo y el comunismo conformaron entonces el objeto de seguimiento y persecución. Acompañados de decretos que definían y penaban lo que se llamó *actividades subversivas*, los distintos organismos de inteligencia colaboraban de forma interrelacionada en la denominada *comunidad informativa* (CPM, s.f.).

Los documentos generados en las operaciones de vigilancia y los servicios de inteligencia fueron organizados meticulosamente en un archivo material, cuyas categorías y políticas de catalogación responden a la necesidad de ordenar y procurar el acceso eficaz a los datos registrados. Esta acumulación de información perpetuada en documentos consultados por las fuerzas del poder y entendidos como portadores de veracidad absoluta, también funcionaron como potenciales justificantes para acciones represivas y violentas.

La mayor parte de la documentación del fondo pertenece a la División Central Registro y Archivo. Ésta era producida en las delegaciones de distintas localidades de la provincia, quienes las clasificaban en *factores*, y luego la enviaban a la DIPPBA central donde se diferenciaban por *mesas de trabajo*. El actual archivo, administrado por la CPM, tanto en formato físico como digital, mantiene el orden y la estructura organizativa original. Esta decisión tomada por la Comisión permite, desde el presente, acercarnos aún más a la comprensión de las lógicas y estrategias de las instituciones de poder y vigilancia represiva. En términos de Foucault:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho. El sistema que rige la aparición de enunciados como acontecimientos singulares, [...] es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, [...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado- cosa, es el *sistema de su funcionamiento* (Foucault, 1979, s.p.).

Dentro de la *Mesa A* —dedicada a los registros de las actividades políticas, estudiantiles y comunales—, ubicado bajo el factor *Estudiantil*, en el extenso Legajo N.º 31 el cual recopila una variedad de reportes sobre acciones realizadas por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, podemos encontrar tres páginas dedicadas a *La Rosa Blindada*.

EMPLEADO H.1

En el año 1965, el Empleado H.1, infiltrado del servicio de inteligencia, redacta un informe destinado al Jefe del Departamento Búsqueda de la DIPPBA. Procede a detallar y describir los acontecimientos, dichos y asistencias sucedidas en lo que se denominó la «Mesa Redonda en Bellas Artes organizada por la revista *La Rosa Blindada*». Reunión a la que asisten los representantes de la revista y 170 personas, el Empleado H.1 los cataloga como 150 marxistas y 20 alumnos de escuelas de

adoctrinamiento peronista, en su mayoría estudiantes universitarios. El reporte se detiene particularmente en algunas declaraciones, las cuales dejan ver las discrepancias que presentaban ideológicamente los asistentes en relación a las prácticas artísticas con fines pedagógicos y revolucionarios. Se resalta un relato sobre la experiencia en Cuba de una integrante de la revista, el informe describe en el legajo 31 del Archivo de DIPPBA (1965):

[...] quien inició el debate sobre el tema fijado: "los intelectuales en el proceso de liberación nacional" con una breve reseña de su experiencia en Cuba, donde ejerció la función de Instructora de teatro entre gente de muy escaso nivel cultural [...] Relató el proceso de adaptación de los intelectuales cubanos al nuevo orden de cosas, como asimismo la inadaptación de algunos que se rehusaron a integrarse en la nueva mentalidad impuesta por el régimen revolucionario [...] sostuvo que la fundamental misión del intelectual en todo proceso revolucionario es la docente [...] (s.p.).

Continúa, el informante, describiendo los debates y conversaciones que se dan en el transcurso de tres horas y media, las intervenciones que cada participante hizo al respecto, procurando siempre dar nombres completos acompañados de sus ideologías políticas. Las principales cuestiones planteadas desde los representantes de la revista, tensionados por los peronistas asistentes, rondan en relación al papel de los intelectuales en los procesos de liberación nacional. Particularmente el proceso revolucionario nacional que presentían inminente, y el papel que debían o no ocupar las producciones intelectuales y artísticas en el mismo.

En *El autor como productor* (1934) Walter Benjamin recupera el concepto de «transformación intelectual» acuñado por Brecht (1931) para referirse al cambio de las formas y los instrumentos de producción, resultado de una inteligencia avanzada interesada en la liberación de los medios y la lucha de clases. Siguiendo al autor, pese al tinte revolucionario de los nombrados intelectuales de izquierda, estos actuarán de manera

contrarrevolucionaria si su solidaridad es únicamente mental. La exigencia de los intelectuales se funda en la transformación del aparato institucional a partir de su comportamiento instructivo y de la función organizadora de su obra. «[...] dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores conduzcan a la producción o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores» (Benjamin, 1934, p. 310).

Las tensiones manifiestas en la Conferencia de Benjamin respecto al accionar rutinario o revolucionario de los intelectuales, se evidencian en el relevamiento del informante sobre lo discutido en la Mesa Redonda (1965). El mismo describe:

Concretando; se pudo advertir que los visitantes pretendían que su calidad de «intelectuales», palabra que repetían continuamente con no disimulada suficiencia, les impedía escribir libros y poemas a la altura del nivel medio del pueblo, argumentando que su producción teatral era para el consumo de las clases media y media superior y no para la mayoría, pero que, estaban dispuestos, como quienes cayeron para siempre en Salta a ofrendar sus vidas cuando estallara el movimiento revolucionario, cuya inminencia nadie dudaba [...] (s.p.).

Este pequeño fragmento recuperado del legajo sobre *La Rosa Blindada* del archivo de la DIPPBA, deja en evidencia las discusiones respecto a qué rol debían seguir los intelectuales del momento. En articulación con los postulados benjaminianos, se afirma la relevancia política y el poder revolucionario de los intelectuales como así también la pertinencia para las fuerzas de seguridad de estas discusiones y encuentros.

LA VISUALIDAD DE LA VIGILANCIA

El legajo número 31 titulado «Centro de estudiantes de la escuela superior de Bellas Artes» se compone en su mayoría por reportes de apariencia similar, que de manera repetitiva y mecanizada describen situaciones diversas. La visualidad de estos reportes, ahora digitalizados por la CPM, presentan características particulares que responden tanto a la naturaleza policial de los mismos como a las huellas de los procesos de escaneado y digitalizado. Sobre el papel blanco en formato A4 se presenta un cuerpo de texto tipeado con máquina de escribir en tinta negra, se pueden observar las variaciones de altura y tonalidad que esta herramienta genera. Al inicio y finalización del informe se detalla a qué sector de la DIPPBA se dirige el mismo y por quien está siendo redactado, así como también en algunos puede verse la solicitud de más información a otro sector sobre algo mencionado, o la necesidad de ser también compartido o clasificado por otro departamento [Figura 1].

El cuerpo textual aparece siempre acompañado de diferentes elementos gráficos: sellos, escudos, numeraciones, firmas, tachones y subrayados realizados a posteriori. Estas últimas intervenciones realizadas a mano alzada sobre y alrededor de lo mecanografiado nos proponen preguntas sobre su función o temporalidad. Nos ocultan aquello tachado o nos demarcan alguna información particular, no es posible adivinar ni la autoría ni su intención. También alteran y transforman al archivo, la naturaleza de los dispositivos tecnológicos con los cuales se lo ha digitalizado. Algunos informes aparecen desenfocados o borroneados, otros espacios de la imagen presentan manchas negras y grises resultantes del escaneo. A su vez, recientemente se incorporó digitalmente a los mismos, una marca de agua que los identifica como propiedad del Centro de Documentación y Archivo Comisión Provincial por la Memoria. Todas estas huellas dan cuenta de la creación y manipulación de estos documentos por diversas organizaciones, del uso que se le dio y se le da a los mismos, concentran

no solo en su descripción narrativa, sino también en su visualidad capas de sentido, representaciones y tensiones históricas [Figura 2].

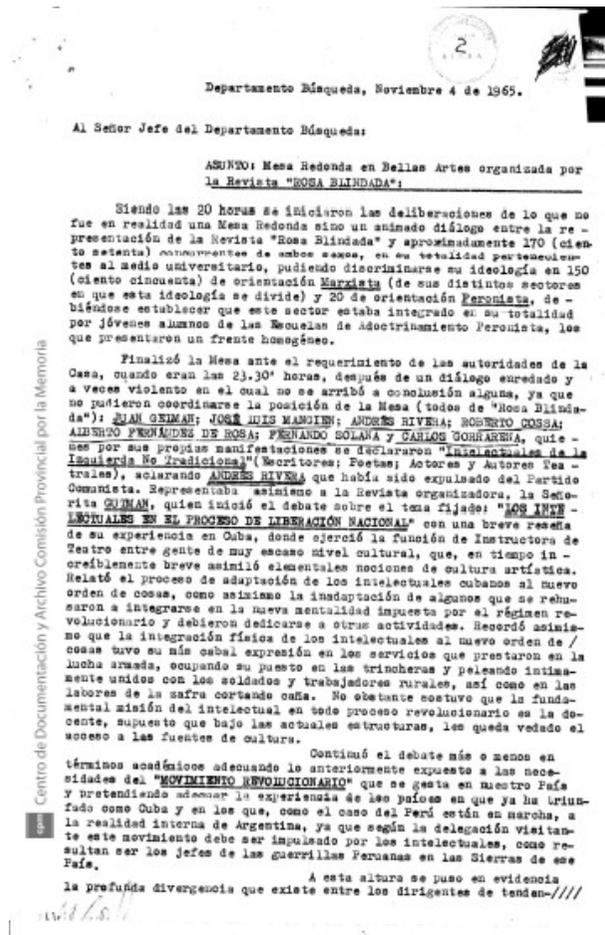


Figura 1. Página 1 del reporte *Mesa Redonda en Bellas Artes organizada por la Revista Rosa Blindada* (1965). Legajo N.º31, Mesa A, Archivo DIPPBA, facilitado por la Comisión Provincial por la Memoria



Figura 2. Detalle del reporte *Mesa Redonda en Bellas Artes organizada por la Revista Rosa Blindada (1965)*. Legajo N.º31, Mesa A, Archivo DIPPBA, facilitado por la Comisión Provincial por la Memoria

RESGUARDAR Y DEMOCRATIZAR

Alejándonos por completo de los reportes policiales y los agentes infiltrados, en *AMÉRICALLEE*, portal de las publicaciones latinoamericanas del siglo xx, podemos encontrar las nueve publicaciones digitalizadas y completas de *La Rosa Blindada*. Este portal, que homenajea con su nombre a una editorial argentina de los años cuarenta, permite el acceso a ediciones digitales facsimilares de revistas latinoamericanas de fines del siglo xix y todo el siglo xx, en particular colecciones históricas de gran valor cultural escasamente accesibles (AméricaLEE, 2021). En articulación con el CeDInCI, institución pionera en el continente en la digitalización de revistas culturales, hoy el portal da un paso decisivo en su política de digitalización y acceso remoto a las colecciones más ricas de América Latina, entre las que se encuentra *La Rosa Blindada*. En línea con los estudios de Andrea Giunta (2010), respecto a la noción

de archivo se subrayan las nuevas poéticas/políticas basadas en la democratización. La necesidad de construir y consultar archivos en la Argentina estuvo vinculada al legado de la dictadura. A la destrucción de documentos y persecución de ideas, le siguieron las políticas que buscaban poner en funcionamiento programas de investigación. En este contexto se crean nuevos archivos, entre ellos el CeDInCI, comprendiendo su importancia en la investigación y escritura de la historia.

Dentro del portal web de *AMÉRICALLEE*, a partir de la búsqueda por palabras clave, o desde un directorio alfabético, podemos acceder a la pestaña de *La Rosa Blindada*. Allí se comparte una ficha técnica que indica las fechas límite de publicación, el lugar de edición, editor, nombres de los participantes, sus roles, colaboradores permanentes u ocasionales, notas y una lista de temas. Estos últimos funcionan como palabras clave a la hora de realizar un recorrido dentro del archivo y son: Literatura, Poesía, Narrativa, Historia, Teatro, Cine, Artes Plásticas, Cultura, Marxismo, Psicoanálisis, Nueva Izquierda, Revolución Cubana, Revolución Vietnamita y Guerrillas Latinoamericanas. Junto a esto, el portal ofrece un enlace al Índice redactado por el archivo donde es posible encontrar el año de publicación, número de tomo, la autoría de la tapa y contratapa, así como también un detalle de los títulos y subtítulos que pueden encontrarse dentro de cada publicación. Esto puede facilitar a los usuarios la búsqueda de un artículo o temática en particular. Debajo de la información, se presentan las imágenes de las nueve portadas de los ejemplares, ilustradas por artistas e intelectuales de izquierda (Norberto Onofrio, Pablo Obelar, Rubén Molteni, Carlos Giambiagi, Enrique Aguirrezabala, Carlos Gorriarena, Alfredo Gerardo Plank, Domingo Onofrio y Hugo Monzón), las cuales funcionan como hipervínculo para acceder a la totalidad de las mismas [Figura 3].

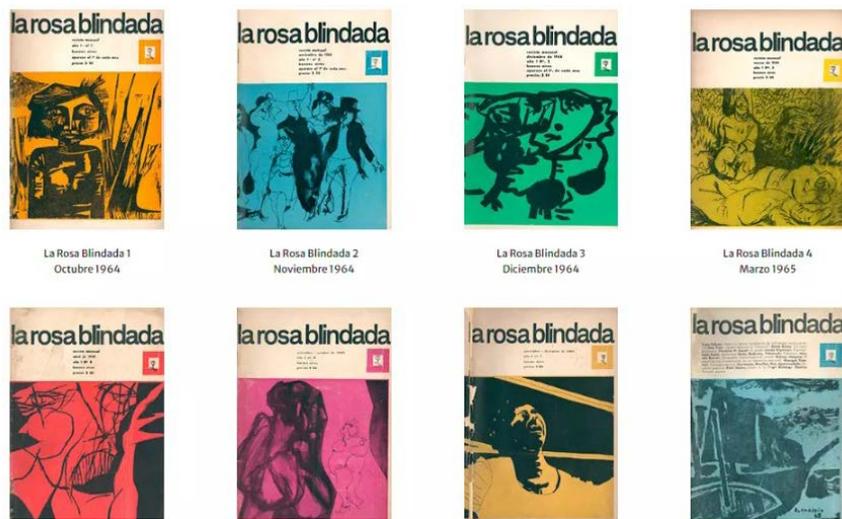


Figura 3. Portadas de los ejemplares de La Rosa Blindada. Documentos digitalizados por el CeDinCi. <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/la-rosa-blindada/>.

En la digitalización del archivo se puede distinguir la intención de fidelidad, las imágenes parecerían no haber pasado por ediciones, correcciones o ajustes de color o contraste, la tonalidad del papel que se observa corresponde con la antigüedad del material. Cada número de la revista está digitalizado en formato pdf a color, el cual además de visualizarlo, se puede descargar de manera libre y gratuita.

De manera similar a la CPM, el CeDinCi interviene la digitalización únicamente con una marca de agua con sus siglas ubicadas en el centro de cada página. La gran mayoría de las páginas digitalizadas, al contrario de los documentos de la DIPPBA, no presentan ninguna intervención. El CeDinCi presenta las revistas de la manera más facsimilar posible, permitiendo al lector acceder a una experiencia de lectura completa de cada ejemplar [Figura 4].

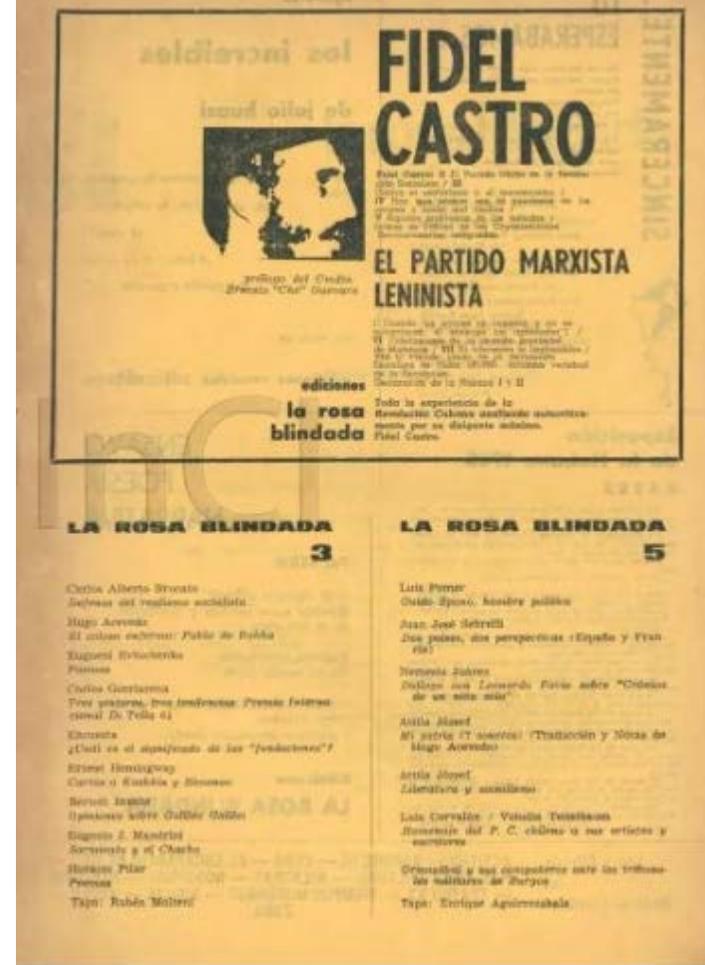


Figura 4. Detalle extraído del tomo N.º 5 de La Rosa Blindada (marzo, 1965). Documento digitalizado por el CeDinCi. http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/06/la-rosa-blindada_n4.pdf

DARLE VIDA AL ARCHIVO. DEMOCRATIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

Andrea Giunta (2010) refiere al presente como un tiempo inaugural, lleno de potencial y promesas. Hoy se habla de teorizar el archivo buscando la democratización al punto en que todos los documentos estén digitalizados, suspendidos en el espacio y esperando a sus lectores. En estos términos, sin desacralizarlo, se permite un desorden de *lo archivado* cuestionando así las instituciones y las historias construidas desde estas. Ahora, como nunca, el archivo constituye la posibilidad de escribir otras historias (Giunta, 2010). La elocuencia del orden original de los archivos induce a pensar que se exponen como un fragmento literal de la historia. En su artículo, Giunta recupera y problematiza esta concepción citando la noción de archivo de Foucault «Si el archivo es la ley de lo que puede ser dicho (Foucault, 1990), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado» (Giunta, 2010, s.p.). La comparación establecida por la autora nos sirve para repensar la conversación, complementación y lucha entre los archivos de la DIPPBA y *AMÉRICALEE* en torno a la representación de *La Rosa Blindada*.

Respecto a la construcción —o lucha— de la representación de la revista, conviene recuperar los postulados de Roger Chartier (1994). El autor destaca una doble dimensión: por un lado, la representación muestra una ausencia —lo que supone una distinción entre lo que representa y lo que es representado—; por otro lado, la representación es la exhibición de una presencia. Este doble sentido aparentemente contradictorio encuentra en el escrito un sentido clave. Recuperando lo expuesto, en el archivo de la DIPPBA sólo encontramos informes del servicio de inteligencia sobre una reunión llevada a cabo por la comisión organizadora de la revista. No hay datos que hablan concretamente de la publicación, sólo un seguimiento a sus miembros quienes resultarían una amenaza para el orden impuesto. Desde otro ángulo, un portal

latinoamericano dedicado a recuperar revistas de gran valor cultural logra, mediante la digitalización, el acceso libre a toda persona que cuente con Internet. *AMÉRICALEE*, con poco detalle sobre el carácter revolucionario de la revista y sus miembros, presenta todas las publicaciones en formato digital. En este punto, se subraya también el trabajo de la Comisión Provincial por la Memoria que, con políticas archivísticas democratizadoras, utiliza el fondo documental del servicio de inteligencia, como prueba legítima para condenar los crímenes de lesa humanidad. La CPM, sin cambiar el orden original, invierte la noción de archivo hacia un espacio abierto para discutir, debatir y repensar desde y para el presente (Giunta, 2010).

Para concluir, sostenemos la importancia de las políticas que buscan democratizar los archivos entendiendo desde el presente las luchas de la representación en la escritura de una historia múltiple y compleja. En tanto, consideramos la imposibilidad de la construcción de relatos sin la consulta e investigación de los archivos desde la interdisciplinariedad. Se apuesta a la renovación de los *imaginarios archivísticos* desde la contemporaneidad como estrategia para discutir los relatos oficiales y las verdades archivadas. Los archivos no son cosa del pasado, por el contrario, hoy están más vivos y democratizados que nunca. Incluso para el campo de la historia del arte se presentan como material histórico rico y fértil para repensar y disputar nuestro presente.

REFERENCIAS

AméricaLEE. El portal de revistas latinoamericanas del CeDInCI. (2021). *La Rosa Blindada*. <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/la-rosa-blindada/>

Benjamin, W. (abril de 1934). *El autor como productor*. Discurso en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París.

Carsen, M. V. (2008). El significado de La Rosa Blindada en el ámbito intelectual argentino de la década de 1960. *Temas de historia argentina y americana, XXII, enero-junio*. 67-83. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/10529/1/significado-rosa-blindada-ambito.pdf>

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

Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). LA *DIPPBA*. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivo/la-dippba/>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales, 1*. (s.p.)

Foucault, M. (1979). *Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo*. Selección. [Apunte de cátedra]. Teoría de la Historia, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Mangieri, J. L. y Kohan, N. (1998). Prólogo. En *La Rosa Blindada* (pp. 9-17). <https://rebelion.org/docs/129729.pdf>

Policía de la Provincia de Buenos Aires. SIPBA. Archivo y Fichero. Mesa A Estudiantil. Centro de Documentación y Archivo Comisión Provincial por la Memoria. 4 de noviembre de 1965.

ARTIVISMO: EL SENTIDO DE UNA VIDA

RECUERDO DE RAFAEL SANTOS DESDE SU ARCHIVO PERSONAL

Julia Higa | juliihiga@gmail.com

Martina Méndez | martimendez02@gmail.com

Victoria Mutinelli | victoriamutinelli@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/06/2023

Aceptado: 22/08/2023

ARTIVISM: A LIFE SENSE

A MEMORY OF RAFAEL SANTOS FROM HIS PERSONAL ARCHIVE



RESUMEN

El presente trabajo propone ahondar sobre el archivo personal de Rafael Santos (1961-2021), artista argentino que ha dedicado su trayectoria a la temática medioambiental. Para ello, se considera como caso de estudio la exposición *Abuso de sustancias*, llevada a cabo en la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata en 2017. Su abordaje da cuenta de las tensiones que se generan al intentar definir el archivo, abriendo lugar a cuestionamientos sobre la relación entre este último y su labor artística. De esta manera, se logra complejizar y enriquecer la concepción del término, además de dar cuenta de la consistencia de la práctica artística de Rafael Santos y la sensible vigencia de su mirada.

PALABRAS CLAVE

Rafael Santos; archivo de arte; medioambiente

ABSTRACT

This work is thought to deal deeply into the personal archive of Rafael Santos (1961-2021), an Argentinian artist who dedicated his career to environmental issues. This analysis considers, as a case of study, the exhibition *Substance Abuse*, held at the Library of the National University of La Plata in 2017. The approach of his artistic life accounts for the tensions which arose when trying to define the archive. In this regard, new questions open their way to the relationship between the latter and his artistic work. Therefore, it is possible to comprehend and enrich the concept of the term, as well as to account for the consistency of Rafael Santos' artistic practice and the sensitive validity of his gaze.

KEYWORDS

Rafael Santos; Archive; Art; Environment

«El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables.»
(Boris Groys, 2014)

Durante casi cuarenta años de trayectoria artística, Rafael Santos (Argentina, 1961-2021) ha explorado la pintura, escultura, fotografía, video, performance, intervención de mapas e imágenes satelitales, señalización y escritura como espacios de cuestionamiento poético. Sus trabajos formaban parte de extensos proyectos, todos ellos atravesados por ejes conceptuales referidos a situaciones social y ambientalmente críticas. Así, por ejemplo, el artista ha abordado la restauración vegetal en estuarios, el cautiverio animal, la forestación urbana y el calentamiento global como algunos de sus temas principales, que inicialmente investigaba y cuestionaba, llevándolos luego al ámbito artístico. La elección de esta temática como hilo vertebrador de su práctica artística venía acompañada de un fuerte compromiso político, en defensa de los espacios naturales. Esto abre la posibilidad de concebir su figura como un artista-activista, que se compromete con su realidad y sitúa su trabajo en la esfera de la crítica social.

TORRENTE SANGUÍNEO DE NUESTRA TIERRA: LOS RÍOS

Luego de casi dos décadas integrando el colectivo artístico Ala Plástica,¹ junto con Alejandro Meitin y Silvina Babich, en 2007 Santos continuó su exploración medioambientalista de manera independiente, dedicándose

¹ Ala Plástica es una organización de arte y medio ambiente sin fines de lucro, con sede en Río de la Plata, Argentina. Fundada por Alejandro Meitin, Silvina Babich y Rafael Santos, desde 1991 ha desarrollado una gama de obras de arte no convencionales, enfocadas en problemas locales y regionales, y en estrecho contacto y colaboración con otros artistas, científicos y grupos ambientalistas.

fundamentalmente al estudio de los ríos. El artista concebía a estas masas de agua dulce como las venas y arterias del planeta, fuente de vida de millones de especies que habitan el interior de los continentes.

En una entrevista telefónica a Marcelo Pansino, colega y amigo de Santos, rememora la necesidad que ambos tenían de «meterse en los ríos, hacerlos». A esto se refiere Santos cuando se autodenomina un artista contextual en su autobiografía (s.f.). El arte en contexto parte de un acto de co-presencia, que implica habitar el mundo, moverse en él, obrar directamente, sin intermediarios (Ardenne, 2006). Los artistas habían recorrido en conjunto importantes afluentes a nivel geográfico, desde algunos ríos mayores como el Uruguay o el Salado, hasta sus pequeñas ramificaciones. Se entiende así la importancia que tenía para Santos la exploración *in-situ*, la vivencia de los espacios naturales como principales testimonios de lo ocurrido. Es por eso que, durante estos recorridos, que a veces duraban días, documentaba su pasar por medio de fotografías, anotaciones y bocetos que conformaban la base de su investigación artístico-medioambiental.

El registro directo aumentaba el poder persuasivo de su discurso: más que formas del arte, él enseñaba a su público un acontecimiento, las evidencias de una verdad. Muchas veces exponía directamente el registro, sin modificaciones formales: imprimía las fotografías, enseñaba sus anotaciones y colocaba junto a estas los elementos necesarios para la realización del trabajo, tal como sucede en «Abuso de sustancias» (2017), sobre la que se volverá más adelante. De esta manera se trastocan las relaciones tradicionales entre el artista y el público, en la que este último sobrepasa el campo de la mera contemplación. El trabajo de Rafael Santos incluye al conocedor de su obra como un cómplice de los horrores que los seres humanos provocan en la naturaleza; acusación que, a su vez, le otorga el poder de revertir los hechos, en caso de ser posible.

ACOMODAR EL TIEMPO

En medio del confinamiento por la pandemia de COVID-19, Santos dispuso del tiempo necesario para trabajar en la preservación y ordenamiento de su obra, por lo que se abocó a organizar el archivo material que había generado a lo largo de los años en cajas. Actualmente, estas se mantienen en las repisas de lo que había sido su estudio-espacio personal, ubicado en el interior de su casa, junto a la cocina y el patio interno, donde aún se encuentra el jacarandá que había protagonizado su obra *Arbor sonus o the song of bodh* (2021).² Esta pequeña habitación ha permanecido intacta desde su fallecimiento: sus paredes aún conservan las calcomanías, fotografías, posters y obras de amigos que Santos había elegido para habitar su espacio de inspiración creativa. El resto del lugar está integrado por una cama de una plaza, un espejo y una biblioteca que alberga libros de música y pintura, además de una colección de diarios y CDs, pequeños cuadros y otros objetos antiguos que conseguía en ferias de segunda mano, según ha comentado su hermana, Mariana Santos, en una entrevista. Dentro de la habitación es central su escritorio, donde todavía se posan la tabla de corte y las computadoras. Además de un monitor con CPU, Santos contaba con su *notebook* personal. Su memoria almacena un gran porcentaje de su producción, que incluye desde notas de diarios locales vinculadas a la temática medioambiental, hasta bocetos de videos, carpetas de fotografías digitales y algunos escritos propios.

La complejidad del caso de Santos deriva de la diversidad de materiales que comprenden el archivo y vuelve necesaria la revisión de su definición. Además de las obras que presentó en exposiciones, también lo integran los

² *Arbor Sonus o The Song of Bodhi* (2021) es una pieza conceptual, un poema, una instalación y video-performance. La grabación experimental del sonido producido por el flujo del agua y la savia dentro de un árbol de Jacaranda (*Jacaranda mimosifolia*). La idea se completa aludiendo al árbol Bodhi, al pie del cual Buda alcanzó la iluminación meditando allí durante días, durante y después de una gran tormenta.

registros de las vivencias en los ríos, algunos apuntes de investigaciones en internet y material documental, el cual no sólo se almacena en cajas de cartón, sino también en carpetas digitales que ocupan la memoria de su computadora. Debido a ello, se considera el caso de Rafael Santos como un espacio intermedio entre los que Ana María Guasch (2011) denomina las dos «máquinas» o «modus operandi» del archivo: el regulador, generalmente ordenado de manera lineal y bajo principios de jerarquía, y el anómico, integrado por los procesos impulsivos, heterogéneos, discontinuos y ambiguos. Tanto Marcelo Pansino como Guillermina Actis, sobrina de Rafael Santos, han mencionado en entrevistas el impulso ordenador que regulaba el archivo material del artista. Sin embargo, no puede afirmarse esto mismo de su repositorio digital. El medio virtual propone diversas estrategias de disposición de la información, como su división en carpetas virtuales que reemplazan el recorrido lineal, cronológico y jerárquico por un compendio rizomático en el que conviven documentos de diverso formato, ya sean imágenes, videos, textos o audios. Por lo tanto, es posible evidenciar que, en la conformación total del archivo, tanto la cultura objetual como la información virtual, así como sus correspondientes lógicas de sistemas de memoria, se complementan.

En este punto surgen interrogantes sobre la naturaleza propia de este archivo y sobre cuál es su límite en cuanto a aquello que es o puede ser considerado estrictamente obra, así como con lo que es y puede ser de carácter documental dado que, en su conformación, estos puntos de contacto se fueron borrando y desfigurando, generando este tercer *modus operandi*, siguiendo a Guasch (2011). De esta manera, es notorio que «la tensión entre documento y obra, y entre archivo y colección se articula de una manera particular en el campo artístico» (Giglietti, 2022, p. 38), en especial en ocasiones específicas como las producciones experienciales o manifestaciones efímeras que no pueden ser almacenadas o registradas de la misma manera que otros soportes materiales.

ARTISTA DE ARCHIVO

La tensión entre los límites de la obra de arte y del archivo, hace posible que se pueda considerar a Rafael Santos como un artista de archivo, y su trabajo un proceso, «[...] tanto preproducción como posproducción» (Foster, 2016, p. 105). Santos realiza investigaciones exhaustivas e interdisciplinarias para volcarlas en obras. No obstante, estas no terminan allí: su compromiso con los temas que lo atraviesan genera que las obras resultantes se transformen, siendo varias veces el punto de partida de otras nuevas. Todo ello, en conjunto, conforma su archivo personal, repleto de asociaciones afectivas. Se trata de un archivo vivo, no sólo por su contenido de gran vigencia, sino también por la posibilidad de volver cada vez a revisar este relato creado por él mismo.

El interés por las huellas de la historia es fundamental, puesto que representan valiosos puntos de partida. Si bien Santos era un verdadero activista, comprometido con el medioambiente en todo momento, es innegable que existieron hechos críticos — las huellas históricas de las que habla Foster (2016)— que lo impulsaron a comenzar o retomar algunos de sus proyectos, como ha sido el caso de *Abuso de sustancias* (2017). Sin dudas, la obra se basa en la investigación, por lo que el trabajo de relevamiento es central. Sus fotografías y escritos forman parte constitutiva de la obra. Todo esto permite concluir, en una primera instancia, que trabajar con el archivo personal de Rafael Santos da cuenta que sus obras no son proyectos cerrados. Por el contrario, conforman un gran archivo que guarda las voces de la tierra, de manera que, en este caso, «[...] el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social» (Ricoeur, 2000, p. 217).

ABUSO DE SUSTANCIAS

Abuso de sustancias (2017), se trata de un ensayo artístico retomado y desarrollado por Santos durante casi veinte años. Se puede considerar un *ejercicio de memoria* enfocado en el desastre socio ambiental generado por el impune derrame de petróleo sobre el Río de la Plata, provocado por la empresa Shell en 1999. El 20 de enero de ese año, 16 kilómetros de la costa de la Ciudad de Magdalena fueron cubiertos con 5.000 toneladas de petróleo, devastando flora y fauna, tanto como envenenando el agua y la comunidad.

En ese entonces, como parte del equipo de Ala Plástica, Santos efectuó un ensayo fotográfico acerca de la situación y sus efectos sobre el ecosistema y la sociedad, quedando así expuestos los alcances de la catástrofe y el fallido abordaje del desastre por parte de la compañía Shell, responsable del barco accidentado y el petróleo derramado, resultando evidente las actividades violentas e irresponsables acontecidas en la región.

Desde este momento la comunidad de Magdalena reclama la restauración ambiental y compensaciones por medio de acciones legales. A pesar del dictado de un fallo en el año 2002 ejemplarmente condenatorio hacia Shell, el sistema judicial, incluyendo la actuación de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, solo ha accionado en favor de la imposibilidad de aplicación de la condena sobre la empresa.³

³ En 2002, la empresa petrolera Shell fue condenada a ejecutar tareas de recomposición del medio ambiente en la ciudad de Magdalena por un valor estimado en 35 millones de dólares. En su resolución también se advierte que se impondrá una sanción de cien mil pesos por cada día que la compañía se retrase en las obras. Sin embargo, ante los incumplimientos de Shell, en marzo de 2009, se firmó un acuerdo entre la municipalidad de Magdalena y la empresa responsable, por USD 9,5 millones, monto irrisorio respecto de indemnizaciones pagadas en el mundo por eventos similares y muy alejado a los valores de la demanda original —\$95 millones que, en ese momento, eran equivalentes a dólares— para ponerle un punto final al reclamo del Municipio. No se tuvo en cuenta en el texto acordado en la Ley

Quince años después del gran derrame, Santos, junto a Pablo Maugeri, experto en las aguas y la costa del río, realizaron la expedición *En busca del petróleo perdido*. Recorrieron 50 kilómetros por agua en canoa, desde el caserío de Atalaya hasta el arroyo Juan Blanco, además del trayecto de regreso al punto de partida, ambos límites del mayor impacto por el desastre en la costa del Magdalena. Ello les permitió verificar y registrar la permanencia de rastros y efectos del petróleo derramado: «Estuvimos casi un mes en lugar del derrame, registrándolo y demás. Es como que haya quedado intoxicado por esa locura, porque realmente es dantesco; lo cual creo que me ha llevado a estar quince años después todavía involucrado fuertemente con esta cuestión» (Santos, 2017).

En el 2017, retomando esta experiencia, Santos realiza la muestra «Abusos de sustancias» en el Hall Central de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata, que estuvo disponible desde el 22 de mayo hasta el 22 de junio. Dentro de seis vitrinas montó la obra que refiere al desastroso derrame de Magdalena. Por un lado, en dos de ellas podían observarse las fotografías tomadas en su investigación, que mostraban las costas afectadas. En las mismas imágenes se notaban las icónicas flechas coloradas que Santos solía utilizar para el señalamiento de los daños y que, con el tiempo, se han convertido en una especie de sello personal de su obra [Figura 1]. Estas también formaban parte del itinerario de elementos expuestos en las vidrieras. Además, junto a ellas podían observarse elementos que fueron parte del proyecto, tales como una cámara fotográfica con su trípode y un remo de madera. En otro de los muebles se encontraban los mapas de las costas de Magdalena y algunas fotografías aéreas. La perspectiva desde la altura permitía al artista tener una visión general del territorio, además de encontrar similitudes o discrepancias con otras zonas más lejanas. Todas

General de Ambiente, ya que no se reconoció la responsabilidad de Shell por el derrame. Al día de la fecha la Justicia aún no aprobó la homologación de ese acuerdo, requisito necesario para que el Municipio cobre finalmente la reparación económica por parte de Shell.

estas imágenes también se encuentran intervenidas con anotaciones y flechas rojas. Al igual que en los casos precedentes, se colocó junto a ellas otro ejemplar de señalamiento y un escardillo corazón colorado que Santos había empleado en su travesía para excavar y revolver la tierra.



Figura 1. Fotografía de la exposición «Abuso de Sustancias», tomada en mayo de 2017. La vitrina muestra algunos de los registros visuales de Santos en su recorrido por las costas de Magdalena⁴

Asimismo, parte de la exposición la conformaban documentos del juicio contra la petrolera. Santos había generado copias completas de cada una de las fojas de los expedientes. Las intervino con sus anotaciones y flechas. Las ató con cadenas, que luego cerró con un lazo con los colores de Shell

4 Ciertas de ellas enseñan paisajes, otras, planos detalle del río y la tierra. Las imágenes ubicadas en la fila inferior están marcadas con una flecha roja, característica del artista. Entre las imágenes también se encuentra el remo utilizado en la exploración.

y un sello lacrado en negro con el logo de la empresa [Figura 2]. Estos tres cuerpos del expediente estaban acomodados dentro de una cuarta vitrina, junto al sello de la petrolera que había utilizado. Una quinta ofrecía un conjunto de libros y recortes de periódicos referidos a la temática del petróleo, algunos de ellos abiertos en páginas específicamente seleccionadas.



Figura 2. Fotografía de la exposición «Abuso de Sustancias» tomada en mayo de 2017⁵

Por otro lado, junto a la sexta podía observarse una instalación que se componía de una serie de imágenes en blanco y negro que retrataban las tragedias medioambientales: las guerras, el imperialismo, la deforestación y la sobrepoblación. Estas se acomodaban sobre unos paneles irregulares

5 Exhibidos sobre un atril de madera los tres cuerpos del expediente N.º 31813 — «Municipalidad de Magdalena C/ Shell Capsa y otros S/ disposición de residuos peligrosos» — Juzgado Federal N.º 4 de La Plata, atados con cadenas, con lazos con los colores de Shell y un sello lacrado en negro con el logo de la empresa, remarcados y señalados con flechas rojas las partes más relevantes.

colorados y se encontraban acompañados de jeringas, una billetera y unos tubos de suero con contenido negro que terminaban de unir las imágenes y su sentido: el petróleo mueve el mundo, a pesar de que lo dinamita.

Por último, al frente de la sala de lectura silenciosa había una mesa que contenía una serie de diapositivas que condensaba el proyecto de Santos [Figura 3]. Una fuente de luz proveniente de su interior iluminaba algunas imágenes de las costas, de los trabajadores del caso, de sus efectos en la tierra y en los seres vivos que habitaban el río. En el centro brillaba el logo de la empresa petrolera Shell. Esta pequeña instalación tenía anexadas dos lupas, que permitían a los visitantes realizar un recorrido más detenido y focalizado por cada una de las fotografías.



Figura 3. Fotografía de la exposición «Abuso de sustancias», tomada en mayo del 2017⁶

Insoslayablemente, *Abuso de sustancias* es un compendio de un largo recorrido y una exhaustiva investigación —y lucha— que Santos llevó adelante durante alrededor de veinte años. La exposición se constituye casi exclusivamente por documentos que el artista fue rescatando y

6 Sobre una mesa transluminada se encuentran las diapositivas con imágenes tomadas por Santos a lo largo del relevamiento del caso del derrame en las costas de Magdalena junto a unas lupas.

generando. En este proceso, Santos fue el productor (Foster, 2016) de este archivo que no solo constituyó la obra sino que también sirvió de prueba para el juicio del derrame en Magdalena. A medida que el proceso judicial avanzaba, así como el tiempo de la naturaleza, el artista se ocupó de dejarlo retratado en textos, fotografías y mapas. En este sentido, es innegable que el archivo y la obra se entrecruzan generando un todo indisoluble, «un magma de documentación» (Giunta, 2010, s.p.) no solo político y social, sino también poético. La utilización de los archivos concretos de la investigación vuelve a su obra una referencia dentro del ámbito activista: las imágenes son completamente descriptivas. No obstante, se trata de un relato sensible, que no solo describe la catástrofe de Magdalena. La exposición contó con una estética tan personal como corriente. Los elementos que la constituyen son signos, elementos y materiales que forman parte de diversas disciplinas, más relacionadas con las comúnmente mencionadas como ciencias duras o con el trabajo de perito. A pesar de ello, Santos los utiliza de manera tal que genera una narración poética, política: «mostrar el archivo es una forma de compartir con los otros» (Giunta, 2010, s.p.), aunque únicamente reconocible para quienes puedan generar una mirada crítica, dado que muchas de las imágenes parecen quedar en lo documental. Sus composiciones son simples, ordenadas y no las acompaña de explícitas denuncias. Sin embargo, detrás de esa estética subyace la avidez del cambio, la incomodidad de lo abusivo, que se manifiestan al escuchar su relato contenido en el conjunto de todos sus proyectos.

Sin dudas, se trata de una obra compuesta a partir de un archivo polifónico, activo, en proceso. Es por ello que no utiliza soportes ni técnicas tradicionales. Su carácter denunciatorio problematiza y carga de sentido a la obra. El deseo de mostrar lo que sucedió desborda lo puramente medioambiental, volviéndose una misión afectiva. Finalmente, el archivo resultante comparte la voluntad de conectar, relacionar, «[...] explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma

pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente» (Foster, 2016, p. 121).

Evidentemente, Santos afirma una lucha que no pierde vigencia, muy por el contrario, se vuelve cada día aún más urgente. El compromiso de Santos es innegable, no solo con la problemática medioambiental sino también con su propio trabajo de archivo. Desde una postura crítica, ha decidido resguardar del paso del tiempo en cada elemento que veinte años después expone como una pieza de un gran engranaje. Pues de eso se trata su archivo: un gran acervo de relatos, de experiencias que desbordan lo puramente documental, pero también lo artístico. Lo integran memorias, propias y colectivas unidas por su curiosidad y compromiso con el medioambiente. *Abuso de sustancias* es solo una parte de su producción artística, pero ilustra de manera ineludible su modo de trabajo y su mirada sobre las problemáticas que afectan nuestro entorno y, por tanto, la habitabilidad en este mundo contradictorio. Es posible reconocer un desborde constante de los límites dentro del perfecto orden que solo él pudo comprender y generar en su archivo personal. Las fotografías documentales se yuxtaponen con los retratos de la vida misma, están sus afectos, sus memorias privadas. Las lecturas que lo acompañaban en su cotidiano y las herramientas que utilizaba para su práctica artística. Aquellas cajas guardan no solo el trabajo de una vida, sino también el recuerdo de un amigo, un hermano, un *artista*. Encontrar las piezas que formaron parte de la exposición en la Biblioteca de la Universidad de La Plata dentro de su archivo personal evidencia un diálogo constante entre proyectos y muestra una estética única, algunas veces intrincada, pero repleta de significaciones.

¿EL PUNTO DE PARTIDA DE OTRO PROYECTO?

Archivo de imágenes únicas y habituales. Abrigo de las memorias afectivas más íntimas. Recorrer su archivo personal permite recapitular: no es posible

comprender las obras de Rafael Santos como hechos o producciones aisladas, puesto que no conducen a un resultado conclusivo y definido. Se tratan de procesos que decantan en obras que exigen una profunda interpretación ya que muchas veces son imágenes documentales, sin mayores intervenciones textuales, pero sin dudas están cargadas de una sensibilidad singular con el entorno. En su esencia, el archivo no solo es el resultado final de su práctica artística sino parte constitutiva de sus obras, de su vida. En su trabajo motorizado por el interés, el compromiso y la preocupación por el medioambiente, Rafael Santos problematiza los límites entre las políticas ecologistas y las búsquedas estéticas. De este modo, genera un archivo completo de imágenes, documentos, textos, elementos que crean un gran relato, lo cual habla de la coherencia de su labor no sólo como artista, sino como persona. Entendemos su hacer como un trabajo intrincado, un mensaje que solo compartía con quienes tenía la mirada tan crítica como la suya. Por ello creemos necesario abordar su archivo de manera global para ver su obra en conjunto, contextualizando e interrelacionando cada proyecto.

REFERENCIAS

Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [fragmentos seleccionados]. Trotta.

Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 82-101. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586>

Foto Al Aire (17 de mayo de 2017). «ABUSO DE SUSTANCIAS»: «La fotografía como germen de memoria» [Programa de radio]. Radio Estación Sur, Foto Al Aire. La Plata. Centro de Cultura y Comunicación. <https://radioestacionsur.org/abuso-de-sustancias-la-fotografia-como-germen-de-memoria/>

Foucault, M. (1979). Introducción y El a priori histórico y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp.3-29); (pp.214-223). Siglo veintiuno editores.

Giglietti, N. (2022). El proyecto que devino en Archivo. En N Giglietti y E. Sedán (Coord.) *Escrituras de trastienda. Teoría, historia, arte y archivo*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-38. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica de Argentina S.A.

Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico*. Síntesis Revista de Filosofía (1), 43-65.

BANDERAS EN TU CORAZÓN

IDENTIDAD VISUAL DE ESTUDIANTES DE LA PLATA

Virginia Agretti | virginia.agretti@gmail.com

Micaela Fernandez | mica.fernandez626@gmail.com

Sol Desiree Gouiric Noya | solgouiric3@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/06/2023

Aceptado: 18/08/2023

FLAGS IN YOUR HEART

VISUAL IDENTITY OF ESTUDIANTES DE LA PLATA

RESUMEN

El presente escrito tiene el objetivo de ahondar en el Archivo histórico del Club Estudiantes de La Plata, una entidad polideportiva de la capital de la provincia de Buenos Aires. El corpus de análisis consiste en una selección de banderines de distintas épocas que refieren a diversos momentos futbolísticos del club. Se abordará, por un lado, la constitución del objeto como símbolo material que la institución conserva como elemento identitario en su historia, y por el otro la construcción del archivo de Estudiantes como tal. Como marco teórico se recuperan conceptos trabajados en la cátedra de Teoría de la Historia (FDA-UNLP), tales como cultura visual, representación y archivo orgánico e inorgánico.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Estudiantes de La Plata; banderines; cultura visual; representación

ABSTRACT

The following essay aims to delve into the historical archive of the “Estudiantes de La Plata” multi-sports club, in the capital of the province of Buenos Aires. The corpus consists of a selection of pennants from different periods of the club’s history, largely over football. On one hand, the essay addresses the constitution of these objects as a material symbol that the institution preserves as an identity element in its history. On the other hand, the construction of the Estudiantes archive as such. As a theoretical framework, concepts reviewed in the History Theory course (FDA-UNLP), such as visual culture, representation and organic and inorganic archive, will be recovered.

KEYWORDS

Archive; Estudiantes de La Plata; Pennants; Visual Culture; Representation

En la sede social del club Estudiantes de La Plata (EdeLP) funciona desde hace casi diez años su archivo institucional. El edificio actual resulta de la combinación del espacio original del Club de Estudiantes con el del Club Social La Plata, activo hasta 1940. En las instalaciones funcionan actividades administrativas, sociales y deportivas. Parte del material del archivo se expone en el Museo, situado en la planta baja, mientras el resto del acervo se ubica en una pequeña oficina del segundo piso. Este espacio es mantenido *ad honorem* por los encargados del archivo, profesionales a la vez que hinchas de Estudiantes.

Para el desarrollo de la investigación, retomamos la noción de cultura visual como objeto de los estudios visuales, desarrollada por Mariana Marchesi y Sandra Szir (2011) en *Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar*:

Los estudios visuales también proponen ocuparse del campo de la mirada y de la experiencia de la visión. En efecto, estos se definen no tanto por un nuevo repertorio de objetos, sino por un nuevo espacio discursivo en el que son posibles nuevas preguntas y materiales, donde aquellos se examinan no por su valor estético, sino por sus sentidos y sus modos de definir experiencias visuales en contextos históricos concretos (Marchesi & Szir, p. 33).

Esta categoría nos permite abordar desde la Historia del Arte una selección de banderines que, más allá de su valor como parte de un relato histórico institucional, los entendemos como discursos en sí mismos desde la visualidad. Por esta razón nos preguntamos: ¿Cómo la cultura visual puede convertirse en material de archivo? ¿Cuál es su valor documental? Los objetos reunidos en el archivo de Estudiantes constituyen un patrimonio visual del hinchista, soportes materiales de la representación de una identidad colectiva. La noción de cultura visual que recupera Simón Marchán Fiz (2005) nos permite pensarlos desde su relevancia en la construcción visual de lo social:

Los géneros artísticos tradicionales, los únicos que hasta hace pocos años eran dignos de ser considerados para la Historia del arte, no eran más que un sector parcial de lo visual y, por si ello no bastara, estaban siendo desbordados por un predominio cuantitativo o incluso, según algunos, cualitativo, de los diferentes medios visuales en las sociedades urbanas de masas (Marchán Fiz, 2005, p. 79).

De esta manera, la cultura visual comprende las representaciones e imágenes visuales que se producen en una sociedad determinada como parte de una red de interacciones entre la visualidad, las instituciones, los cuerpos, entre otros aspectos. En lugar de estudiar la construcción social de lo visual, priorizando los procesos sociales y considerando a las imágenes como su reflejo, el autor propone considerar la construcción visual de lo social para comprender que las imágenes construyen sentidos que repercuten directamente en las prácticas sociales. Los objetos masificados por la cultura popular, tengan o no una intención estética tradicional, son portadores de significado: a partir de sus elementos iconográficos construyen un sentido de identidad.

El aporte de Marchán Fiz nos sirve para pensar en cómo los banderines integran una materialidad específica del fútbol, y se insertan en la historia visual de una sociedad determinada —en la que este deporte goza de gran pregnancia e historia—, en el contexto particular del club de Estudiantes. A través de elementos visuales como sus colores rojo y blanco y su forma característica de triángulo isósceles, los banderines cargan un sentido identitario que se decodifica en el acto de recepción por parte de los hinchistas de EdLP, ya sea en el reconocimiento del sentido de pertenencia con el club o en la diferenciación con otros. La visualidad, además, habilita y determina prácticas como la colección, posible por la materialidad liviana de los banderines y su tamaño reducido, que a su vez lo hacen un producto económicamente accesible para el consumo masivo y popular.

EL ARCHIVO DE ESTUDIANTES DE LA PLATA

El archivo se presenta como una incógnita dentro de la sede central del Club. En una de las puertas de los interminables pasillos del segundo piso de la sede, un cartelito indica la entrada a un mundo rizomático y laberíntico. En las estanterías de la pequeña habitación, contigua a la base del natatorio, cajas, revistas y lotes de periódicos crecen como enredaderas y disputan el espacio a cuadros, muebles y percheros abarrotados de camisetas [Figura 1]. La modalidad con la que se incorporan nuevos elementos es simple: se reciben en calidad de donación todo tipo de objetos relacionados con la historia del club. Menos sencillo es identificar un criterio de selección que permita descartar elementos o clasificar los que se conservan. Esta imprecisión impide la posibilidad de poner en práctica estrategias de conservación para mejorar las condiciones de resguardo. Al momento, la política del club consiste en almacenar todo tipo de piezas relacionadas a Estudiantes, consecuentemente, no hay expurgo que habilite un discurso de memoria, y la noción de archivo corre el riesgo de quedar relegada ante un espacio de colección.



Figura 1. Registro fotográfico del Archivo de Estudiantes de La Plata

CAOS ¿CÓMO ARCHIVAR OBJETOS SIGNIFICATIVOS?

Para aproximar una noción de archivo del caso de Estudiantes, retomamos algunos de los conceptos que plantea Andrés Maximiliano Tello (2018) a partir de problemáticas filosóficas contemporáneas. Entendemos que el caso de EdLP no responde a la lógica de archivo orgánica que designa a cada componente una función en la construcción de una historia lineal, a excepción quizás en algunos aspectos del museo. Lejos de apelar a

la objetividad, este archivo nace de un impulso subjetivo: el afecto de los hinchas. En contraposición con la noción orgánica tradicional, Tello retoma el carácter inorgánico de los archivos, emergente en el proyecto «Passagen-werk» (1926-1940) de Walter Benjamin, donde las partes del conjunto pueden cambiar de lugar y las categorías no responden a lógicas preestablecidas:

Para trazar una historia material del París del siglo xix, Benjamin recopila cientos de fragmentos de textos, con procedencias heterogéneas [...] constituyendo un corpus documental [...] de citas textuales agrupadas bajo rótulos que remiten a diferentes motivos, figuras históricas, tipos sociales, conceptos filosóficos y objetos culturales (Tello, 2018, p. 48).

Transitamos un espacio intermedio: la carga afectiva sobre los documentos dificulta su sistematización, a la vez que se plantean algunos agrupamientos convencionales, por tamaño o tipologías —copas, álbumes de fotos, cuadros—.

Para reflexionar acerca de la imagen que el archivo de Estudiantes proyecta, recuperamos la diferenciación que traza Tello (2018) con respecto a la memoria, siguiendo a su vez a Derrida: el «archivo no remite al pasado, en tanto concierne, ante todo, al mañana y su promesa, ya que es solo en el porvenir donde, quizá, sabremos lo que el archivo habrá querido decir» (2018, p. 44). Es fundamental aclarar que estamos ante un proyecto de archivo, donde, si bien hay una cara visible en el museo y también un espacio físico, es menos lo hecho que lo pendiente por hacer. Ejemplo de esto es el proceso en desarrollo de digitalización del material, que apunta a garantizar, al menos parcialmente —en el aspecto visual— su preservación, y ampliar su accesibilidad. Si bien un archivo es siempre algo incompleto en proceso constante (Giunta, 2010), aquí lo inconcluso responde a la falta de recursos dispuestos por la institución que permitan tener mejores condiciones para el espacio y el personal.

Nos encontramos frente a un *archivo caos*, expresión de sus propios encargados. Es un proyecto que apunta a constituir un repositorio de representación identitaria del hincha, y por extensión de los distintos grupos que se identifiquen con el club —socios, deportistas de distintas disciplinas, simpatizantes—; y a la vez construir un relato de los años de gloria de Estudiantes. Sin embargo, así como resulta complejo establecer un sistema interno de trabajo, es dificultoso el acceso, tanto desde el aspecto físico como desde categorías de clasificación que permitan reconstruir el relato propuesto. Ante esta situación transformamos el *caos* en las siglas de una pregunta para articular algunas reflexiones: ¿Cómo Archivar Objetos Significativos? Las mismas subjetividades que habilitan la existencia del archivo, abren ramificaciones infinitas que, en este estadio del proyecto, obstaculizan su constitución y acceso.

EL ROSTRO IDEAL

El museo está limpio, iluminado, tiene vitrinas que protegen los objetos en exhibición, y la muestra es accesible al público durante los horarios en que la sede está abierta, sin costo de entrada ni restricciones de ningún tipo. Aunque la exposición que allí se resguarda no hace explícito un guion curatorial ni sugiere un recorrido específico, entender las relaciones entre las imágenes expuestas como construcciones de sentido nos conduce a preguntarnos ¿Qué historia se cuenta?

Al contrario que en el archivo los objetos exhibidos están cuidadosamente seleccionados para componer la representación de un club victorioso, son testimonio de sus mejores años. En términos de representación se observa una marcada diferencia en la imagen que construyen de sí mismas las dos dependencias: en el museo se muestran los títulos, jugadores importantes y personajes ilustres, resaltando una historia de victorias e individualidades, mientras que los objetos que están en el archivo, más referidos al hincha y su cotidianidad, a la colectividad de los aficionados y sus expresiones y prácticas, permanecen ocultos.

Elegir qué se expone y qué queda oculto no es tarea del azar. El relato que se construye desde el club responde a una decisión consciente de qué se quiere representar en relación con la identidad pincharata. Siguiendo a Roger Chartier (1994) y su propuesta teórica de representación, podemos observar que, desde la voluntad institucional de mantener un museo público, los representantes del colectivo pincharata —cuerpo directivo— perpetúan la existencia e identidad del club mediante recursos visuales. El origen de la subcomisión museística nace desde la necesidad de difusión de su vida social y deportiva, de mostrar hacia afuera la cara cultural y material del club.

En la elección de los objetos y temas se tienen en cuenta nociones propias de la cultura futbolística. De manera muy tradicional, los ejes que organizan las vitrinas del museo se concentran alrededor de jugadores importantes, técnicos ganadores, miembros históricos del cuerpo directivo y fechas en las que el club se coronó campeón. Desde este punto analizamos las formas de representación en el caso de la vitrina conmemorativa *La camiseta de 1913*, inaugurada el sábado 12 de noviembre. Esta vitrina celebra dos elementos emblemáticos del club: a través de la camiseta del jugador Héctor H. Ratti, se hace alusión al primer título oficial de máxima categoría del pincharata, debido a que Ratti era parte del plantel que disputó el torneo superior de la Federación Argentina en 1913. Así, se ponen en juego de manera visual ideas propias del ámbito del fútbol y del deporte como: la consagración deportiva mediante la obtención de un trofeo, la exaltación del individuo dentro del plantel, y la importancia de la conservación de objetos que marquen esa victoria —la camiseta recuperada a la que se refieren como «manto sagrado albirrojo» (Museo Estudiantes de La Plata, 2022)—. En esta escena podemos notar la exaltación del individuo desde dos indicadores visuales: en el centro de la vitrina vemos la camiseta de Ratti, atrayendo la mirada del público como núcleo de la exposición. Además, a ambos lados de la misma observamos dos cuadros: a la izquierda, uno del plantel completo mostrando la generalidad, a la derecha un retrato

de cuerpo completo del jugador, que incluso contiene un elemento tan personal como lo es su firma [Figura 2].

Figura 2. Registro fotográfico de vitrina de presentación. Museo de Estudiantes de La Plata



Este tipo de objetos y sus usos funcionan como soportes de la identidad del club. La cultura del fútbol está asociada con diferentes hábitos que involucran elementos relacionados con los clubes, como el acto de llevar una camiseta a la cancha, o el intercambio de banderines previo a los partidos. A su vez, los objetos también configuran las prácticas: en el caso de la vitrina analizada, la camiseta que usaba Ratti ahora es exhibida como patrimonio. Las prácticas relacionadas a la representación se modifican cuando el objeto pasa de ser de uso común y cotidiano a constituirse como una pieza histórica, valorada por el mismo grupo que la incorporaba en su cotidianidad. De esta forma se les otorga un nuevo status a los portadores previos de la camiseta, así como a la camiseta en sí y al lugar donde se exhibe, reconfigurando mediante el montaje expositivo la representación visual del club.

UN COMPAÑERO PINCHARRATA

El banderín, elemento representativo del club, cumple un doble rol: es un soporte de imágenes relacionadas a la identidad pincharrata y es un objeto en sí mismo, cargado de prácticas sociales determinadas.

Un rastreo histórico sobre la portabilidad y el uso social del banderín nos permite interpretar que, desde el medioevo, cuando el desarrollo técnico posibilitó el uso de armaduras para proteger a los caballeros en los conflictos armados (Keen, 1984), se volvió necesario un sistema simbólico basado en elementos visuales para identificar a los combatientes (Marí I Brull, 2006). Con el tiempo, el fútbol heredó ciertos aspectos de la tradición heráldica para constituirse como práctica propia: escudos y banderines comenzaron a tener estéticas particulares que debían ser representativas y quedar grabadas en la retina de los simpatizantes para su perdurable identificación. El club define las identificaciones materiales de los jugadores como los reinos en las justas medievales: a través de escudos y banderas, mediante colores y diseños que responden a una elección particular.

En los emblemas de clubes deportivos nacionales, reconocemos formas

que remiten a los escudos medievales —escudo cometa, de justa, etcétera—. La insignia de Estudiantes contiene en sí misma un banderín, orientado horizontalmente, con los colores blanco y rojos alternados en dirección longitudinal y una «E» en mayúsculas de grandes dimensiones a la izquierda. El banderín se relaciona de una manera específica con el club, desde una pertenencia simbólica presente en su insignia.

En algunos casos esto se vuelve redundante al incluir el emblema del club dentro del objeto concreto. La forma banderín presenta una doble significación: por un lado, refiere a un objeto de consumo masivo en el ámbito del fútbol en general, y por el otro, señala la identidad del club desde el escudo de EdLP.

En la cultura futbolística es habitual el consumo cotidiano de banderines por parte de los hinchas. Es un objeto popularizado que replica los elementos distintivos de la visualidad de los escudos. Tanto los banderines de fabricación masiva como las ediciones limitadas,¹ si no se encuentran colgados en una habitación o en el espejo del auto, son intercambiados en las instancias previas a los partidos como codiciados objetos de colección. Su materialidad los hace tan livianos y transportables como acumulables, y su forma y maleabilidad los convierten en un objeto con posibilidades casi infinitas en las imágenes que podrían contener. Por esto lo consideramos un elemento relevante para la cultura visual de los clubes, portadores de un significado visual particular, pero también construido culturalmente dentro de la totalidad de objetos que conforman el mundo material del fútbol argentino.

Del archivo de Estudiantes nos interesa detenernos en un banderín lanzado públicamente en 1968, cuando el equipo salió campeón del mundo enfrentando a Manchester United de Inglaterra en la Copa Intercontinental. Este triunfo quedó grabado en la retina y memoria de todos los hinchas del club, dando lugar a la creación de este objeto. Este banderín [Figura 3] de

¹ Cabe mencionar un banderín con la figura del Topo Gigio, reconocido personaje animado de la cultura popular que llegó a Argentina en 1968, año en el que Estudiantes es campeón del mundo.

grandes dimensiones, se presenta en su formato tradicional —triángulo invertido— conteniendo en su parte superior el nombre «Estudiantes de la Plata», el escudo tradicional albirrojo con las siglas del club (EdLP) y cerrando en un semicírculo contenedor de estas identificaciones, se percibe en letras rojas mayúsculas la frase «campeón del mundo». En la parte inferior, observamos la copa del torneo consagrada y a su alrededor, los apellidos de los jugadores y director técnico que firmaron esta historia. Esta representación de la copa fundida en franjas blancas y rojas culmina con la fecha de la hazaña en modo vertical. Este banderín nos hace reflexionar sobre el alcance emocional con el club para el hincha, que luego lo colgará en su hogar o en el mejor sitio que encuentre.

Figura 3. Registro fotográfico de banderines. Archivo de Estudiantes de La Plata



En la emocionante final de la Copa Intercontinental, el capitán del Manchester United, Bobby Charlton, le entregó un banderín al capitán de Estudiantes antes de comenzar el partido, siguiendo la honorable tradición de intercambiar estos objetos como símbolo de fraternidad. Hoy, este banderín también forma parte del archivo del museo tras haberlo recibido gracias a una donación. Estos casos nos hacen preguntarnos: ¿Qué identidades se construyen a través de los objetos? El banderín original del partido y la serie de banderines creada para consumo popular tras el título obtenido en el campeonato son dos formas en que objetos de la cultura visual materializan la identidad de un club que trasciende las fronteras de su ciudad de origen. El banderín resulta un documento particularmente representativo para el hincha y funciona como soporte físico para albergar el lazo insoslayable con el club que eligió como segundo hogar para toda su vida.

UNA LLAVE, MUCHAS PUERTAS

Ingresar al archivo de Estudiantes implica sumergirse en un laberinto de historias encapsuladas, donde cada caja que se abre despliega objetos y relatos por momentos clasificados taxonómicamente, por momentos agrupados por el capricho de la casualidad. Sobre la infinidad de ramificaciones que se habilitan, trazamos algunos caminos posibles partiendo de preguntas sobre la constitución del archivo como espacio para almacenar material documental, y un abordaje de sus componentes desde el aporte de la cultura visual. Así como el archivo es un proyecto con un gran desarrollo por delante, esperamos estas aperturas den lugar a futuras ramificaciones que profundicen en los distintos aspectos de esta infinita caja de sorpresas.

REFERENCIAS

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

Derrida, J. (1997). Mal de archivo. Una impresión freudiana [Fragmentos seleccionados]. Trotta.

Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *NIMIO*. (3). 82-101. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-38. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Keen, M. (1984). La caballería. *Heráldica y heraldos* (168-191). Barcelona: Ariel

Marchán Fiz, S. (2005). Las Artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En J.L. Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (75-90). Akal.

Marchesi, M. y Szir, S. (2011). Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar. *Travesías de la imagen I. Historias de las Artes Visuales en La Argentina* (pp. 29-37). EDUNTREF.

Marí I Brull, G. (2006). Heráldica medieval: una creación cultural para una sociedad laica. *Mirabilia, Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval* (6) (pp. 130-133).

Museo Estudiantes de La Plata. (16 de noviembre de 2022). UNA JORNADA A TODA HISTORIA EN 'LA NOCHE DE LOS MUSEOS'. <https://www.facebook.com/museoestudiantes/posts/176146848418465>

Pollock, G. (2013). Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (19-50). Fiordo.

Sitio oficial Club Estudiantes de La Plata (noviembre de 2022). *Sede social, Historia, Museo*. <https://estudiantesdelaplata.com>

Tello, A. (2018). Una archivología (im) posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis Revista de Filosofía* (1), 43-65.

Necesidad de poética y desobediencia.
Entrevista a Lia Colombino
Natalia Giglietti /Elena Sedán
Nimio (N.º 10), e055, 2023. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e055>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

DIÁLOGOS

NECESIDAD DE POÉTICA Y DE DESOBEDIENCIA

ENTREVISTA A LIA COLOMBINO

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

RESUMEN

Lia Colombino, directora del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, nos cuenta sobre los inicios de su carrera y cómo esas experiencias configuraron una perspectiva desprejuiciada para analizar las artes del Paraguay. En este marco, discute las categorías historiográficas modernas, los modos de intervenir como institución, y nos comparte anécdotas para repensar en cómo visibilizamos la presencia del arte indígena en la contemporaneidad. Su particular acercamiento a los archivos se hace presente en las metáforas que construye para explicar su trabajo y que, en esta oportunidad, desarrolla en función de las nociones de fantasmagoría y de memoria insurgente.

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte indígena; contemporaneidad; Latinoamérica; desobediencia

THE NEED FOR POETICS AND DISOBEDIENCE

INTERVIEW WITH LIA COLOMBINO

ABSTRACT

Lia Colombino, director of the Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, tells us about the beginnings of her career and how those experiences shaped an unprejudiced perspective to analyze the arts of Paraguay. In this framework, she discusses modern historiographic categories, ways of intervening as an institution, and shares anecdotes with us to rethink how we make visible the presence of indigenous art in contemporary times. Her particular approach to archives is present in the metaphors she constructs to explain her work and which, on this occasion, she develops based on the notions of phantasmagoria and insurgent memory.

KEYWORDS

Archives; Indigenous Art; Contemporaneity; Latin America; Disobedience

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



Hace unos meses atrás, cuando nos llevamos la amarga sorpresa de cómo se desplomaba todo, nos volvimos a cruzar con Lia, no sabíamos en ese momento cómo sus experiencias se traducirían en las nuestras. Cómo esa necesidad tan vital de sobrevivir ocupando los espacios, de crear estrategias de imaginación e inoculación poética nos darían las coordenadas para timonear en tiempos borrascosos.

Todo comenzó con sus apostillas sobre ese inconfundible calor húmedo del Paraguay, las lluvias torrenciales y la vida en común con insectos de toda especie. Lía anticipó nuestro verano. La convicción de enmarcar el lugar desde el que habla, piensa y trabaja es un gesto que la define y desde el cuál extrae sus más elocuentes metáforas. Es fascinante escucharla en un *crescendo*, en ver sus ojos claros, clarísimos e iluminados cuando habla de su historia, de la historia de su país que es el Museo del Barro.

De ese *tercer espacio*, como lo describe en su último libro, se desprende la idea de afecto, un hilo que recorre su trayectoria y se hace presente en su actividad editorial, en sus trabajos de investigación, de gestión y de curaduría. Afecto en su sentido de producir un efecto, de hacer impresión, de indisciplinar, de desobedecer. Para ella, el Museo es ese afecto en permanente configuración, que como un virus se aloja y perturba en las políticas públicas.

Derrida afirmó que el archivo tiene un mal, es ese virus el que mejor detalla su malestar; y Lia lo inyecta de un archivo a otro, lo contagia de pura posibilidad, de entrecruzamiento de disciplinas, de historias, de memorias, de personas, de cuerpos, de huellas e impresiones.

En este intercambio, nos comparte, además, su mirada sobre el carácter emancipador que tiene hoy el arte indígena, defendiendo su derecho a innovar y a invadir los espacios que le son negados. Dislocaciones que se permite y que valida a la hora de utilizar categorías ajenas y al dejarse

invadir por la resistencia de la poética y la desobediencia.

Este número es el último de la revista y dialogar con vos es muy significativo, ya que en el año 2013 colaboramos, junto al Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (LabiAL) a cargo de Fernando Davis, en la realización de la conferencia que brindaste en la Facultad de Artes, titulada: Desalmidonar los párpados. Estrategias para afectar (y dejarse afectar por) el archivo. Desde allí, nos vimos interpeladas a trabajar con archivos y reencontrarnos, después de diez años, implica, como dijimos, darle un cierre a la publicación y también, de alguna manera significa regresar al origen, ir a las fuentes para proyectar otros inicios.

Me encantó saber eso, no lo sabía.

En una de las tantas entrevistas que te han realizado expresás que tanto el Seminario Identidades en tránsito y Crítica Cultural¹ como la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) de Chile, colaboraron de alguna manera en tener una mirada indisciplinada sobre la realidad.

Sí, soy una especie de turista en diferentes estancias. Mi formación académica no tiene nada que ver con lo que hago, pero me dio muchas posibilidades de mirar las cosas desde otro lugar. Luego, ingresé a trabajar en el Museo del Barro, yo estaba viviendo en Buenos Aires y cuando volví a Paraguay empecé a ir al museo por las tardes. Realmente para mí, mi gran escuela es el Museo del Barro.

¹El seminario fue impulsado por Ticio Escobar entre el 2000 y el 2008.

En el prólogo de tu libro *Este museo no es un museo (2023)* introducís los inicios del Museo del Barro con una cita del 18 Brumario de Napoleón Bonaparte de Marx que versa sobre algo similar a lo que decís; sobre que las personas no siempre construyen su historia como quisieran, sino sumidas en las condiciones que se tienen en el momento.

Esa cita la incorporé con un ánimo bastante operativo porque nosotros, en el Museo, por ejemplo, tuvimos que aceptar aportes, fondos o inversiones de diferentes lugares que si uno pudiera quizá no las aceptaría. El Estado, en Paraguay, no es una opción o siempre fue una alternativa poco interesante y poco fiable.

A su vez, esa cita está relacionada con otras condiciones. Te dicen que los depósitos o el archivo no pueden estar en determinadas circunstancias, sí o sí tenés que hacer mediciones de luz, de humedad, etcétera. ¡Sí, claro, genial! (levanta el pulgar), pero no tengo los recursos económicos para hacerlo, no tengo las personas que puedan hacerlo. Entonces se hace como se puede, porque si no, no hacés nada. Entonces hay que cambiar perspectivas y reconocer que no existe una forma correcta de hacer, sino que a veces la forma correcta es la de poder hacer las cosas.

Completamente de acuerdo.

Retomando, el Magíster en Estudios Culturales de ARCIS sucede mucho después del Seminario. Lo cursé, pero nunca me recibí porque la Universidad quebró. ARCIS era una institución bastante particular, existía antes de Pinochet, era marcadamente de izquierda y tuvieron que exiliarse y ARCIS cerró durante la dictadura. Luego, en el retorno de la democracia, se vuelve a activar y, en ese momento, Nelly Richard empieza a formar parte de lo que sería, en un principio, una especie de escuela de posgrado. Desde ahí trabajan el tema de los estudios culturales y Nelly aporta una particular postura de este campo, propone un cambio de denominación

y dice que nosotros no hablamos de estudios culturales, sino de crítica cultural.

Sin embargo, antes de la Maestría obtuviste la beca del Centro de Arte y Medios Tecnológicos (ZKM) de Karlsruhe, en Alemania.

Sí, me presenté en el 2006. Me fui tres meses a esa ciudad pequeña mientras todo el mundo me decía porque no te vas al Museo de Antropología de Hamburgo. En ese momento, sentía que tenía que hacer algo totalmente diferente. Pensaba entonces en cómo manejaban todo lo referido a lo digital. Todavía no estaba la posibilidad de disponer de los archivos en la nube, había que comprar espacio en unos servidores. Yo ya tenía armado el archivo del Museo del Barro y escribí a esta institución. ZKM es un lugar extrañísimo.

La sede de ZKM es un edificio imponente, donde antiguamente fabricaban toda la artillería para la guerra. El museo es gigante y, en el medio, está la Academia de Estética, que en ese momento la dirigía Peter Sloterdijk, un filósofo súper reconocido. Tienen un espacio enorme destinado a los medios donde investigan las intersecciones de la cuestión digital, todo ese cruce entre ciencia, tecnología y arte y, a su vez, cuentan con otra ala que tiene más que ver con un museo convencional de arte contemporáneo [Figura 1].

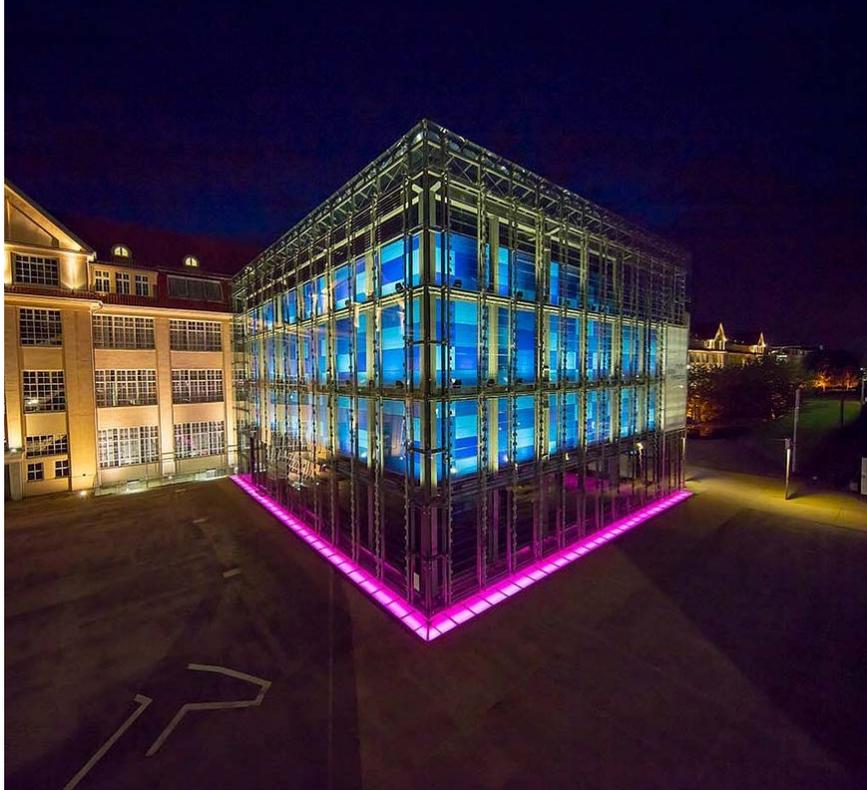


Figura 1. Vista exterior del edificio del Centro de Arte y Medios Tecnológicos (ZKM). Karlsruhe, Alemania

Escribí directamente al mail que proporcionaban y, evidentemente, pasó por diferentes instancias hasta que me contactó Andrea Buddensieg y me dijo algo así como: «Mirá, realmente no hacemos este tipo de cosas, pero me interesa tu perfil ya que estoy organizando el congreso Global Art and the Museum, es decir, Arte Global y Museos, tenemos una publicación ya realizada y queríamos saber si vos tenés algún tipo de idea o mapa de críticos de América Latina. Si podés colaborar con eso, te doy ingreso a todo lo que te interese del ZKM», que era ver cómo se guardaban las cosas, cómo se organizaban, cómo trabajaban, etcétera.

Te propuso literalmente un intercambio.

Exacto y le dije que sí. De hecho, ya había trabajado tres años con Ticio Escobar como su asistente y participé en el Seminario organizando coloquios internacionales y en ese momento contaba, más o menos, con un mapa de diferentes personas de América Latina que realizaban crítica de arte, gestión, curaduría, etcétera. Y con eso fui.

Realmente fue una cosa extrañísima, porque yo no tenía mucha formación en historia del arte, pero tenía el Seminario que me había dado muchísimo y el trabajar con Ticio, en el sentido de un maestro, él que siempre estaba dando las charlas y enseñando.

Claro, la potencia de sus disertaciones, de sus clases...

El Seminario tuvo varias etapas, los primeros tres años fueron más bien magistrales, pero después fue más participativo, así como lo que el propio término implica. Era una reunión, una ronda donde leíamos y todos traían sus dudas, problemáticas, intersecciones; cada quien tenía que seguir haciendo su trabajo de pensamiento, de estudio, con la idea de hacer un texto ensayístico después.

Luego me voy a Alemania y me encuentro con Andrea Buddensieg y entablamos una hermosa relación. En un momento me invita a cenar a la casa. Ella me hablaba mucho de su marido, que estaba enseñando en Múnich y cuando entro al departamento me impacta la cantidad de libros que tenía, desde el piso hasta el techo, y muchas obras de arte también lo que me llevó a pensar, ¿perdón? ¿Esta gente quién es? Yo no tenía idea.

Ese día no estaba el marido y ella me seguía hablando mucho de él y otro día me llama y me dice si quería ir a pasear a la Selva Negra, porque estábamos cerca de esa zona en Stuttgart, Frankfurt. Y le dije sí claro, me

pasaron a buscar y resulta que su marido era Hans Belting, historiador del arte, falleció hace poquito, toda una eminencia con la que podías estar de acuerdo o no, pero era brillante el señor.

En aquel entonces *Antropología de la imagen* (2007), uno de sus libros más reconocidos, aún no se había traducido y yo conocía a Belting sólo a través de sus coincidencias con Arthur Danto. Las únicas referencias que yo tenía de él era esa y que trabajaba en el ZKM como asesor de un simposio que se hizo en el 2007 y se titulaba, de un modo muy simpático y atractivo, ¿Dónde el arte es contemporáneo?

La idea de lo contemporáneo es una cuestión que aparece mucho en tus investigaciones. En tu libro volvés a traer este gran tema a través de cómo el Museo del Barro pone en conflicto la contemporaneidad del arte.

En ese sentido fue una coincidencia porque, justamente, Ticio habla de todas estas cuestiones desde los años ochenta y yo venía con eso, lo tenía muy asumido y, entonces, Belting pasaba por la oficina y charlábamos. Estaba verdaderamente sorprendida porque él hablaba y yo asentía. En fin, después me di cuenta que en *Antropología de la imagen* él descreo de todas esas categorías que tienen que ver con la idea del arte occidental. Hans tenía todo eso pensado y me decía: «Lía me impresiona, porque todas las cosas que me cuestan mucho explicarlas a alguien en una clase o en una conferencia, vos me decís claro...». En mi inglés rudimentario nos reíamos porque él me llamaba Lía *of course* porque yo ya tenía todas esas cuestiones incorporadas.

Creo que él nunca supo lo importante que fue para mí. Porque acá, en Paraguay, con Ticio, con Osvaldo Salerno, con mi padre no me sucedía porque la cercanía a veces no te permite conseguir esto que señala Bourdieu, ¿no? Y es esa cuestión de que cuanto más cerca está lo que te valida menos

validador es, pero de repente tanto con él como con Andrea, el intercambio fue totalmente enriquecedor. Fuimos juntos a la Documenta 12 de Kassel y a la Documenta Magazines (2007), una exposición de revistas de arte y ahí estaba la *Revista Crítica Cultural* que yo la conocía porque había ordenado la biblioteca de Ticio. Era la revista de Nelly Richard, la compré en esa feria y había un artículo de Benjamin Arditi (2006), investigador paraguayo que vive en México y un artículo de Ticio (2006).

Volvíamos en tren hacia Dusseldorf; yo estaba sentada al lado de Hans, le muestro la revista y le empiezo a contar lo que decía el texto de Ticio y él me dice: «Hablás con amor, te brillan los ojos. Me gustaría que alguien hable así de mí algún día». Fue emocionante.

Revisando la revista, en el viaje, vi el anuncio del magíster en Estudios Culturales de ARCIS y por esa experiencia, decidí inscribirme. Gracias a esa mirada que te da alguien que te brinda la posibilidad de animarte a hacer determinadas cosas y, a lo mejor, si no hubiera pasado por eso, nunca me hubiese inscripto [Figura 2].

Figura 2. Anuncio de publicidad de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de ARCIS, publicado en el número 34 de la *Revista Crítica Cultural*, 2006

25 años Saberes Contemporáneos
Pensamientos Críticos

U-ARCIS UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES
Modalidad: semipresencial
Directora: Nelly Richard
Coordinador Académico: Federico Galende

El proyecto de Magíster en Estudios Culturales se plantea como una instancia de revisión, comprensión y discusión de las principales tendencias y problemas que marcan el campo teórico y cultural latinoamericano y la escena crítica internacional. Desde una perspectiva de colaboración analítica y diálogo polémico entre arte, cultura, política y sociedad, el Magíster en Estudios Culturales se propone interrogar los límites de la función crítica en sociedades pliegadas a las reglas económicas y comunicativas de la dominante neoliberal; analizar las nuevas coyunturas en las que se debaten las ciencias sociales y las humanidades; preguntarse por el lugar del arte, de la literatura y del pensamiento estético en el mundo de la globalización y el culturalismo; explorar las intersecciones entre lo político, lo social y lo cultural, por donde pueden emerger nuevas prácticas de oposición y resistencia, de búsqueda estética y de crítica intelectual que, en la heterogeneidad de sus lenguajes, desbordan la herencia de los legados académicos tradicionales y sus disciplinas formalizadas.

CLAUSTRADO ACADÉMICO y PROFESORES INVITADOS		MALLA CURRICULAR			
CLAUSTRADO ACADÉMICO Alejandra Castilla Doctor (c) en Filosofía, con mención en Política Isabel Cassigoli Licenciada en Sociología Jaime Donoso Doctor en Filosofía con mención en Literatura Federico Galende Doctor (c) en Filosofía, con mención en Estética Carlos Ossa Licenciado en Teoría e Historia del arte; Magíster en Comunicaciones Sociales Carlos Pérez Villalbas Doctor en Literatura y Licenciado en Filosofía		PROFESORES INVITADOS Sergio Rojas Doctor (c) en Literatura y Magíster en Filosofía Carlos Rula Encina Magíster en Estudios Latinoamericanos Miguel Valderrama Doctor (c) en Historia Rodrigo Zúñiga Doctor (c) en Filosofía y Licenciado en Teoría del Arte Néstor García Canclini (México) Jesús Martín Barbero (Colombia) Beatriz Sarlo (Argentina) Nicolás Casullo (Argentina) Rossana Reguillo (México) Leonor Arfuch (Argentina) John Beverley (Estados Unidos) Idelber Avelar (Estados Unidos) Alberto Moreiras (Estados Unidos)			
		PRIMER AÑO SEGUNDO AÑO Primer Semestre Segundo Semestre Tercer Semestre Cuarto Semestre			
		Filosofía I Estudios Culturales I Marxismo y Postmarxismo Historia y Teoría del Arte Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo Diseño y Proyecto de Titulación I Diseño y Proyecto de Titulación II Cultura y Globalización Estudios de la Cultura Visual Identidades y Nuevas Subjetividades Críticas			

SEDE LIBERTAD: LIBERTAD 53 INFORMACIONES POSTGRADOS 386 66 45 - 386 6646 www.uarcis.cl

Un año después de esta experiencia fascinante que nos contás, empezás a dirigir el Museo de Arte Indígena, ¿no?

Sí, les explico cómo se dio esto. En el año 2008 Ticio es nombrado Secretario de Cultura del Paraguay, no podía estar en ambos lugares y se retira un poco de esa escena para asumir su cargo y ahí me dice que me quede. Con él realizamos la catalogación de más de dos mil objetos de la colección, estaba súper empapada con todo el trabajo por lo que me dijo que asuma en el Museo y que continúe con el Seminario.

Si tuvieras que describir tu mirada sobre tu trabajo, tu línea de gestión, ¿cómo la definirías?

El Museo de Arte Indígena [Figura 3 y 3b] en realidad es el Museo del Barro, no es que hay una línea diferente para una colección u otra. Casi que es una cuestión estrictamente nominal. Mi aporte, digamos, al Museo de Arte Indígena fue hacer el inventario y la catalogación de todos los dibujos que no estaban entre los objetos que catalogamos con Ticio aquella vez. Después ingresó un fondo español, de MAPFRE; esta compañía de seguros tenía una ayuda que se llamaba García Viñolas, se destinaba a diferentes iniciativas y presenté el proyecto de catalogación para los dibujos y justo habíamos recibido en donación unos 800 dibujos de Bartomeu Melià, más los que había coleccionado Ticio a partir de sus trabajos. Muchos de ellos son ilustraciones etnográficas, estudios de campo. Ese trabajo lo empecé y después Ticio lo corrigió y agregó algunas cosas en la interpretación.

Después mi trabajo en el Museo fue mutando también hacia la parte de los fondos, de conseguir financiamiento, porque es mucho trabajo de vinculación, de relaciones públicas, de convencer.



Figura 3. Vista exterior del Museo del Barro/Museo de Arte Indígena. Asunción, Paraguay

¿Cuál es la noción de arte indígena con la que trabajan en el Museo?

En el Museo trabajamos una idea de arte indígena que tiene que ver con prácticas, con objetos que son propios de una comunidad, que responden a esas lógicas y por más que haya cruces, lo que salta a la vista, en otros lugares, es el tratamiento desde el pensamiento del arte occidental, superpuesto con una racionalidad que no tiene nada que ver.

Por decirles algo, hubo una muestra hace poco en Madrid donde llevaron dibujos y trabajos de un indígena que ya falleció y que tiene unos de sus hijos que sigue trabajando en la misma línea y todo el mundo se quejaba diciendo que no era posible que no estén los artistas que trabajaron en eso. Por supuesto que entiendo que hay que tener ciertos cuidados, por



Figura 3b. Museo de Arte Indígena. Máscaras guaraníes del Chaco. Fechas variables. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Fotografía: Fernando Allen

ejemplo, con la cuestión extractivista. Considero también que hay que respetar los mundos de cada quien y puede sonar extraño lo que diga, pero Ticio dice lo mismo, por ejemplo, una situación que está ocurriendo es que, generalmente, está el conferencista, el historiador del arte y, al lado, el indígena y hay veces que esa persona quiere estar allí y a veces no porque muchas veces ese mundo no es el suyo, no se relaciona con su vida y queda en exposición, una exposición que no tiene que ver con su deseo, con sus ganas o lo que fuera, porque son registros diferentes. Otra cosa absolutamente diferente sería si esa persona quiere estar y se respeta su registro. También estoy totalmente de acuerdo que son espacios que deben abrirse a la participación igualitaria de las personas, pero tiene que ser hablado, tiene que haber diálogo.

Algo similar a lo que comentaste aquí, en La Plata, en la presentación de tu libro con respecto a la exhibición de una artista indígena que no le interesaba estar en la exposición, participar de la muestra, sino vender sus obras.

Ese es el punto. Eso es lo que también hay que revisar porque decimos vender no, y lo vemos despectivamente. Lo que sucede es que la opción para esa persona no es trabajar en una oficina, no. La posibilidad para una artista, para una ceramista popular, o alguien que hace textil en el Chaco es trabajar de peón de estancia o de cocinera. Por supuesto son trabajos importantes, pero están extremadamente mal pagos; subalternizados. En Paraguay, la ceramista trabajaba de empleada doméstica y lo máximo a lo que podía aspirar era ir a trabajar de empleada doméstica a Buenos Aires, estudiar corte y confección o peluquería, que, por supuesto son trabajos como muchos otros, pero para esa persona, vivir de la cerámica es una cuestión emancipadora. Una vez vi una entrevista realizada a un indígena maskoy en el Chaco. El en una parte de la entrevista dice que toda su vida había hecho «trabajo ajeno»; ese es el punto. Ellos con su práctica artística pueden dejar de lado el «trabajo ajeno» es decir, vender su fuerza de trabajo para realizar un trabajo propio, para sí.

Sí, de movilidad social.

Sí, es una cuestión emancipadora en todo sentido. Las mujeres que hacen cerámica popular en Paraguay no dependen de sus maridos, es más, los maridos dependen de ellas, igual que las que hacen ñandutí. Es muy importante eso. Ahora aparece Julia Isídrez, una ceramista que participará en la Bienal de Venecia [Figura 4]. Eso es un logro tremendo, un resultado indirecto del trabajo del Museo. Porque a Julia no la conocerían si no fuera por el trabajo del Museo. Por supuesto que es ella y vale por sí misma, sí, desde ya, pero existen canales.



Figura 4. Julia Isidrez, *Siete cabezas* (2023). Inspirado en el Teju jagua (2023). Cerámica

Teniendo en cuenta que el Museo es un apoyo fundamental para que puedan vivir de sus producciones, ¿cómo ves, en términos curatoriales y de exhibición, esa conjunción entre estas piezas y el arte contemporáneo? ¿Se relaciona con esa idea que trabajás bastante sobre lo parasitario y el contrabando?

Para empezar, desde el Museo del Barro, y es un poco la idea de Ticio también, es que estas piezas, por ejemplo, las máscaras guaraníes del Chaco que hoy se hacen son contemporáneas. Hay una cosa que siempre insisto sobre el denominado arte contemporáneo. Primero, al referirse al arte se habla generalmente de artes visuales, entonces se asumen ciertas posiciones y se ha cooptado la palabra para nombrar distintas cuestiones. Lo mismo sucede con la idea de lo contemporáneo. Lo contemporáneo quiere decir al mismo tiempo, en el mismo momento. Siempre muestro una obra de un artista italiano, Maurizio Nannucci (2005), que es una frase realizada en neón y la ubica en diferentes lugares históricos y dice: «Todo el arte ha sido siempre contemporáneo». Esa es un poco la idea,

¿no? Ticio sostiene que el arte contemporáneo, en todo caso, lo que hace es tratar de responder a las preguntas o imponer un interrogante en el presente. Luego, reflexiono que el presente no es el mismo en todos lados. Las condiciones de producción y de existencia no son las mismas para todos. Entonces, por supuesto, uno no puede decir que tal o cual cosa es arte contemporáneo simplemente por los materiales que utiliza o por las cosas que se pregunta.

Las máscaras, por ejemplo, pueden llegar a corresponder con la idea de arte contemporáneo porque esas personas que viven en esa comunidad siguen planteándose preguntas propias en un presente que les es propio. Ahora, que sean tradicionales no las hace menos contemporáneas. Se piensa que el arte contemporáneo es siempre la innovación, pero a su vez se considera que es subsidiario del arte moderno y no hay nada más tradicional que la idea de arte moderno, entonces, también de lo contemporáneo. Tradición y modernidad se ubican como si fueran opuestos binarios. Y, en realidad, no lo son. El arte moderno tiene una tradición que es la de romper con lo anterior y lo contemporáneo también viene de una tradición del arte occidental y tiene unos cuantos siglos. Entonces, no se pueden dar como opuestos tradición y modernidad; tradición y contemporaneidad; tradición e innovación. Es como que, en realidad, al arte indígena no se le permite innovar en su propia clave y no podés mirarlo desde el arte contemporáneo porque no responde a esa tradición. Pero, en verdad, son operaciones que se pueden hacer, para mí es justamente dislocar un poco eso. Es lo que me pasó en «Perder la forma humana» (2012),² donde justamente llevé máscaras que tienen que ver con los guaraní del Chaco y las puse diseminadas en toda la muestra, un poco vinculado con la idea de parasitación, porque al interior

² «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» fue una exposición realizada por la RedCSur que tuvo lugar en el Reina Sofía y, luego, itineró por el Museo de Arte de Lima, MALI (2013 - 2014) y el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, MUNTREF (2014).

de la RedCSur y del Reina Sofía algunas personas no entendían muy bien qué hacían esas cosas ahí, no entraban dentro del libreto [Figura 5].



Figura 5. Vista de la exposición *Perder la forma humana* (2012). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Máscaras guaraníes, Boquerón, Chaco Boreal, Paraguay. c. 1993. Fotografías de la ceremonia tomadas por Ticio Escobar, 1993. Fotografía: Cortesía de MNCARS. @ Joaquín Cortes / Román Loes.

Eran desarticulaciones, quiebres...

Cuando se armaron las líneas de investigación, con la RedCSur, una de ellas fue activismos callejeros y, entonces, yo quería saber: ¿Por qué callejeros y no del espacio público? Hay diversos modos de activar en el espacio público y, para mí, este ritual es una de esas acciones, una resistencia de una forma de vida que persistía a pesar de todo lo que tiene en contra. Ahí hice un ajuste para involucrar las máscaras actuales en el relato de la muestra que era de los ochenta e involucré la mirada de Ticio Escobar sobre estas prácticas que él pensó en esos años.

Consideré necesaria una presencia indígena, porque es como si fuera que ellos no activan, ellos no tienen pensamiento político en torno a la representación poética, simbólica, estética, etcétera y lo tienen todo. Eso es un poco lo que me dio estudiar el Magíster en Estudios Culturales, allí accedí a los estudios poscoloniales y a los estudios subalternos y quedé absolutamente alucinada e identificada cuando tratamos toda la cuestión de la India. Dipesh Chakrabarty (1999) habla de los pasados subalternos, los que no entran en la historia no porque nadie los ve o están invisibilizados, les quita un poco ese tono victimizante, sino que dice que la categoría de la historia presenta unos marcos en los que los pasados subalternos no pueden entrar porque tienen otras conformaciones. Entonces, lo que toca hacer es romper las categorías historiográficas.

¿Cómo hiciste para que aceptaran incorporar las máscaras chané en «Perder la forma humana»?

Estábamos en Lima, Perú, en una reunión y fueron invitados agentes externos a la Red para intercambiar pensamientos en relación con la exposición. En un momento pongo a consideración la posibilidad de exponer las máscaras y a la mayoría le parecía un poco extraño, con excepción de Roberto Amigo quien conociendo en profundidad el pensamiento de Ticio, efusivamente expresó que debían estar. La razón de su apoyo es que tanto él como Ticio, Juan Acha, Mirko Lauer y Néstor García Canclini, entre otros, en los setenta y ochenta representaron todo un movimiento que pensó y piensa estas cuestiones en América Latina y se puede entender como una forma de discutir y de resistir ciertos avances.

Después tuve que hacer toda una defensa ante las autoridades del Reina Sofía, que no entendían por qué esas máscaras tenían que estar, les parecía que no tenían nada que ver con el resto de las obras. Por decirlo de algún modo, realicé un alegato que no podían refutar, ya que, de hacerlo tomarían una postura políticamente incorrecta. Insistí en que era muy curioso que

aún persistan las separaciones del tipo antropológico o artístico. Siempre bromeo y digo que el Louvre, por ejemplo, es un museo etnográfico, ¿por qué? Si uno quiere, puede ver cómo se vestían, qué comían, en qué creían los reyes, la monarquía, etcétera. Entonces siempre es la mirada que se tiene sobre las cosas, no las cosas en sí. En resumen, lo que argumenté es que esas máscaras están ahí mirando ese rito occidental que es el del arte contemporáneo, el del museo, así como las personas de occidente miran el ritual indígena como espectáculo o como objeto de estudio. Esas máscaras están mirando ese ritual que es ir a un museo de arte hoy para occidente.

Y ahí entró.

Entró (risas). Lo más loco fue que una de las máscaras tenía un bicho, un insecto, y no se pudo exponer porque tuvo que estar en cuarentena (risas), fue increíble y lo tomamos en gracia porque yo decía que pusimos el bicho ahí para destruir el Centro de Arte Contemporáneo, se iba a comer el Guernica, decía yo (más risas).

Parasitario, literalmente.

Literal, sí sí.

¿Las máscaras pertenecen a la colección del Museo del Barro?

Sí. Lo que sucede es que acá te das vuelta y los bichos empiezan a comer algo. Acá los insectos, el agua, la humedad, abundan y convivimos con ellos.

Qué potente la idea de que se pueda comer el Guernica. El terror... (risas)

Una broma, una imagen.

De leerte y de escucharte, notamos que siempre construís metáforas y

decís que eso te ayuda para juntar diferentes realidades y, efectivamente, son muy buenas y fuertes, por ejemplo, —y ya entrando al tema del archivo—, «desalmidonar los párpados». Es bellísima.

En realidad eso lo tomo de un texto del propio archivo.

La expresión original era almidonar los párpados, ¿no?

Sí, la primera vez que llego al archivo de Cira Moscarda en la casa de Dea Frizza, cuya familia lo tiene hasta el día de hoy, empiezo a mirar las cosas y a leer rápidamente todo y abro una carpetita que se llama *Versos de un hippie* [Figura 6] y en el prólogo, escrito por Alfredo Seppe, dice algo como: «Cuando tenía tantos años subí al ataúd de mi abuelo y desde ese momento el tiempo fue almidonándose los párpados». Eso me atravesó de una forma feroz; el tener los párpados almidonados es una figura muy fuerte. Acá, en Paraguay, el almidonado está muy asociado a la ropa de algodón, las camisas tienen que estar planchadas, almidonadas y duras y los párpados presentados así me parecía algo muy contundente. O cerrados o abiertos, los ojos se quedaron ahí, casi como una maldición horrenda. Entonces, empecé a pensar en desalmidonar para devolverle la capacidad de decisión a la mirada.

¿Qué otras metáforas te resuenan para pensar tu trabajo en los archivos? Estuvimos viendo la presentación del lanzamiento del archivo de Cira Moscarda³ y ahí surgían, también, un montón de otras cosas, como la figura de que estás bailando con los fantasmas y la idea de que no haya nostalgia, el lugar de la ficción...

³ El lanzamiento del Archivo Cira Moscarda se realizó en diciembre de 2022 y contó con la participación de Lia Colombino, coordinadora del proyecto, Damián Cabrera y Fernando Davis. Puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=Dt_BYlhQVk

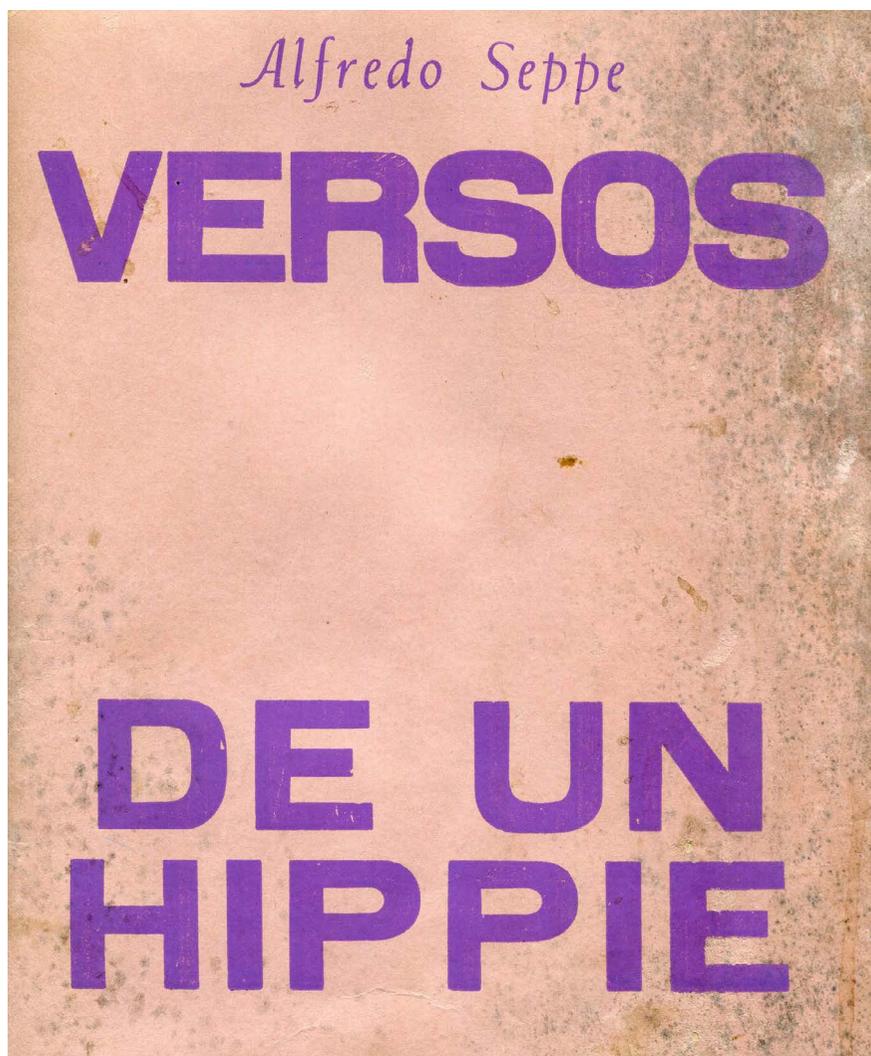


Figura 6. Alfredo Seppe, *Versos de un hippie* (1969). Libro de poemas fotocopiados. Archivo Cira Moscarda. Archivos en Uso. RedCSur

Me invitaron para hablar de esto una vez en Fortaleza, Brasil, y la pregunta era: ¿Cómo no hacer de ese archivo un dispositivo de nostalgia? Ahí me puse a pensar que es muy fácil caer en la melancolía con estos archivos que te traen un pasado que es medio romántico, emotivo. Entonces, ¿cómo hacer? Considero que la postura o la posición que tomás en torno a eso es lo que se va a diferenciar de un trabajo más nostálgico o de memorabilia.

Empecé a pensar a través de Suely Rolnik (2010) una serie de cuestiones y de interrogantes como: ¿Para qué estás trayendo esto al presente? Porque ese archivo puede activar cosas en el presente que permitirán tratar cuestiones a futuro, y eso lo veo.

¿Y cuáles otras metáforas? Uso la de la tumba, la de la excavación y trabajo mucho esto con la noción de una memoria insurgente; una memoria que está guardada y que todo el tiempo está pidiendo ser historia y es un poco el fantasma también; la idea de esa cuestión fantasmagórica, aquello que no se va ni está, no se inscribe ni tampoco se pierde. Hay un concepto de fantasma que me gusta mucho y que es que lo fantasmático siempre está en el umbral de las cosas, no sale ni entra, está como siempre ahí pero no aparece, no se hace presente. Yo creo que todo archivo tiene un poco esa idea de lo fantasmagórico porque el archivo es algo latente, si no se trabaja, si no levantás algo del archivo, no existe, tiene que inscribirse.

Esto nos recuerda que cuando comenzaste a trabajar en el archivo de Cira Moscarda te preguntabas por las definiciones y por los límites del archivo y hablabas de la domiciliación.

Sí, de hecho, busqué e investigué muchísimo, por ejemplo, qué es un archivo, cuál es la diferencia entre un cúmulo de documentos y un archivo. Según lo que entiendo o comprendo, el archivo tiene que contar con una sistematicidad, porque sino es un montón de papeles y este cúmulo de

material puede convertirse en un archivo en tanto y en cuanto se haga un trabajo de domiciliación que quiere decir saber dónde están las cosas. Si no conocemos qué contiene, a quién pertenece, no comporta ninguna diferencia. Jacques Derrida, en *Mal de archivo* (1997), habla de esto, de la domiciliación y a mí me encanta esa palabra, tener domicilio.

Y, también, cómo la incorporás en tus investigaciones, porque esa domiciliación no está estructurada en relación con la metodología de la archivística. En el archivo de Cira Moscarda las categorías que armaste se corren de la lógica de la archivística tradicional, por ejemplo, «diferencias deseantes».

Eso lo armamos en conjunto con Damián Cabrera que se unió al proyecto hacia el final y, luego, lo trabajamos juntos cuando tuvimos que publicar y poner online parte del archivo de Cira Moscarda en *Archivos en Uso*.⁴

Lo de diferencias deseantes viene porque Cira era una mujer que había tenido parálisis infantil en la columna, entonces claro, el cuerpo de Cira era un cuerpo diferente, con una pierna más corta que la otra, chiquitita, con los brazos también en una posición distinta. Hasta el día de hoy, se mantiene la percepción que esos cuerpos no desean, no tienen deseo sexual, no tienen deseo ninguno. Después está la patologización de la diferencia, que tiene que ver tanto con Cira como con su alumno y amigo Alfredo Seppe. A él lo internan varias veces por, supuestamente, abuso de sustancias y, en realidad, esto viene dado por el tratamiento que recibe por ser gay, ella también sufre ciertos tratamientos. Hay un texto donde ella cuenta que la entierran hasta el cuello de chiquita para supuestamente acomodar algo del cuerpo, unos procedimientos poco ortodoxos, digamos [Figura 7].

⁴ Puede consultarse en: <https://www.archivosenuso.org/cmocarda/todo>

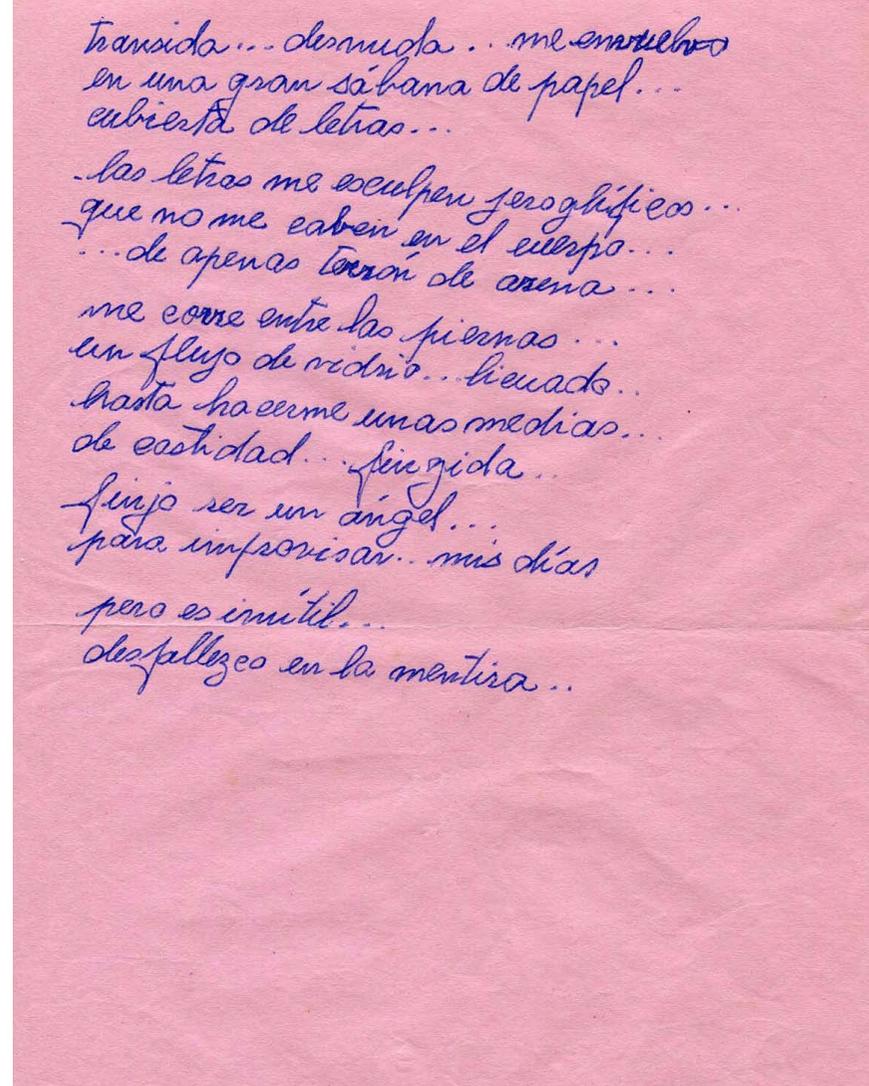


Figura 7. Cira Moscarda, III (1970). Poema y texto manuscrito.

Estas categorías están imbricadas no sólo con una afirmación que está muy presente en tu investigación, que es dejarse afectar por el archivo a partir de los materiales, sino a su vez, ser afectados por los cuerpos de quienes los produjeron y afectar los cuerpos de aquellos que van a trabajarlos.

Sí, pero eso también se fue dando en el trabajo del archivo al ocuparnos de la materialidad. Helena Malatesta, conservadora de papel, realizó las tareas de conservación y aprendí mucho de ella. Es una persona muy paciente y es un trabajo muy delicado; yo sentía que era como estar acariciando, de alguna manera, a estas personas. Brindar una caricia que restituye. Entonces empecé a pensar esa mirada sobre el trabajo del archivo, hay una forma de tratar el archivo que obviamente depende mucho de qué es el acervo y, a diferencia de otros tipos de conjuntos de documentación, en los archivos personales la vida está muy latente, lejos de la burocracia y ahí, de algún modo, había que desalmidonar el archivo. Por eso es que hay ese permiso de utilizar ciertas categorías y sucede que, en ocasiones, muchas de las personas con las que hablo y que se dedican a los archivos no les gusta tanto esa manera, en la que las descripciones tensionan la pretendida universalización de la archivística para que todo el mundo pueda acceder y leerlas bajo un mismo código, y resulta que la gente no es tonta y puede perfectamente conocerlas de un modo u otro, no hace falta que todo esté estandarizado, ¿no? Por supuesto que hay cosas que necesitan esa lógica, por ejemplo, las señales de tránsito deben ser iguales y está bien, ahora las de un museo no tienen que ser todas iguales, primero y principal porque de ellas no depende la vida de nadie (risas), es decir, porque te pierdas en el archivo de Cira Moscarda no vas a morir, te llevará un poco más de tiempo, quizás, pero nada más. (Risas).

Para mí, retomando, hay como una cuestión ahí que te hace ingresar al archivo desde otro lugar, no desde una posición meramente operativa, sino que realmente ese archivo de alguna forma pueda operar también sobre tu vida.

En relación con esto y ya que nombraste a Suely Rolnik, ¿cómo ves hoy este furor de archivo que ella marcó en su momento?

Bueno, hay toda una fetichización, ese furor que hace que todo archivo se venda como obra.

Eso es preocupante porque es frecuente que con esas ventas se deslocalice, se fragmente y pasa todo lo que ha pasado, por lo menos acá, en Argentina, con muchos acervos personales.

Sí, es tremendo, pero también hay un aspecto que tiene que ver con, por ejemplo, qué es lo que hace un artista para subsistir. Lucas Ospina, docente y artista colombiano, tiene un texto muy interesante titulado ¿De qué vive un artista? (2011), en él hace una suerte de descripción de las actividades que realiza un artista para vivir: de renta, de herencia, de trabajo paralelo, de obra paralela, de gestión y la última opción es la de vender su obra. Es muy notable esto, no hay artistas subvencionados. En Argentina existe esta posibilidad que si a cierta edad ganás el Premio Nacional te otorgan una especie de jubilación. No sé en qué otro país existe eso, ni idea. Lo que sí es un horror es que se vendan ese tipo de cosas, lo específico del archivo, pero el capitalismo tiene eso de que todo lo come, todo lo tritura y lo asimila. Entonces, es muy difícil no pactar con este sistema, porque es desde el cual se vive, ¿cómo hacés? Entonces los artistas venden sus archivos porque al difundirlos pueden comercializarse, es todo muy contradictorio. La RedCSur trabaja, sobre todo, para que los archivos se queden en manos de aquellos que los produjeron, de quienes los resguardan o en instituciones para que sean de libre acceso y que no se desmembren, que permanezcan como una unidad, pero a la par ocurre este furor por el que los galeristas están a la espera de que el artista muera para entrar a la casa con un maletín, llenarlo de papelititos, después ver qué hay y venderlo.

Otro aspecto de tu trabajo se concentra en la curaduría. «Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay» (2022)⁵ fue impecable, original y conmovedora y también fue un gran aporte tenerte como docente en el Programa de Formación del Centro de Arte⁶. ¿Cómo es discutir el rol del curador tradicional? ¿En qué proyectos estás trabajando o planificando en el porvenir?

En el Museo del Barro siempre realizo muestras chicas y trabajo con ciertos artistas. Luego, me interesan mucho los cruces transdisciplinares. Hace unos años trabajé con una antropóloga italiana, Valentina Bonifacio, de la Universidad Ca'Foscari de Venecia. Vino a Paraguay, en el año 2001, y estuvo trabajando mucho tiempo en el Chaco Paraguayo, regresó en el 2017 y en esta oportunidad me comentó que no quería que su investigación tenga como destino una publicación consultada solo por antropólogos; le interesaba articular con el arte y concretamos una residencia de artistas y trabajamos súper bien, aprendí muchísimo de ella. Siempre me interesaron los cruces, las contaminaciones entre disciplinas.

Nelly Richard (1998) habla de la diferencia entre interdisciplina y transdisciplina. La primera, la señala como la convivencia pacífica entre saberes, mientras que la transdisciplina la identifica como un espacio de lucha y de forcejeos. Eso es lo que me motiva y me interesa, esa cosa irresponsable de mirar categorías ajenas e imponerlas a ciertas cuestiones, me gustan esas posibilidades y ahora salió un proyecto que tiene que ver con esto, tiene una duración de cinco años. Trabajaré nuevamente con

5 «Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay» (2022) fue una exposición curada por Lia Colombino en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA). Participaron: Marcos Benítez, Félix Cardozo, Claudia Casarino, Feliciano Centurión, Arnaldo Cristaldo, Ricardo Migliorisi, Mónica Millán, Osvaldo Salerno, Joaquín Sánchez y Karina Yaluk.

6 Lia Colombino dictó, en 2022, el seminario Curadurías parasitarias y de contrabando en el marco del Programa de Formación en Arte, Curadurías y Teorías Contemporáneas del Centro de Arte de la UNLP.

Valentina Bonifacio entrelazando al arte con la cuestión de las categorías de domesticación y colonialidad.

Eso por el momento con respecto a los planes futuros. También estoy pensando mucho esa cuestión de lo curatorial, porque es todavía una instancia que no está muy definida. Comprende un agente que depende de con quién hables, puede ocuparse de las más diversas cuestiones. Por ejemplo, si te contratan de curador siempre tu rol dependerá mucho de lo que esperan de vos, entonces hay veces que el curador es el que piensa la muestra en términos teóricos; otras es el que acompaña a los artistas en sus producciones o está por encima del artista y hace prevalecer su narrativa, es decir, existen miles de formas de entender lo curatorial. Justo Pastor Mellado es una de las personas que trabajó lo curatorial con cierta profundidad y estableció una serie de definiciones como el curador de servicios y el curador de infraestructura. En una charla que tuve con él empecé a indagar desde dónde viene la noción de lo curatorial, que proviene del derecho romano y comencé a leer y a indagar qué es lo que, en términos legales, el derecho decía en relación con la figura del curador y me pareció fantástico, porque desde lo legal, es aquella persona que se hace cargo de alguien que no puede hacerse cargo de sí mismo y es feroz, ¿verdad? Como que el artista no puede con su obra y viene el curador a gestionar una producción porque el artista no puede, el curador administra las fallas, dice el derecho.

Le di otra idea a la falla como un movimiento tectónico. Me encanta la geología. Entonces, está la cuestión de la tectónica de placas que hace que el territorio se quiebre, considero que esta noción funciona en el arte, que tiene dentro de sí un desgobierno propio y se cruza con un montón de ideas que articulo y hago una especie de cóctel. Clarice Lispector, escritora brasileña nacida en Ucrania, habla de cierta idea del lenguaje y de las denominaciones, cuando uno nombra algo es porque aquello que nombró ya se escapó de su significado, un poco como la

noción de que cuando algo lo reconocés como arte, quizás, ya no lo sea.

Qué linda idea.

Es hermoso, porque al final de cuentas cuando vos reconocés algo como arte es el momento en el cual eso se convirtió en hábito, como decía Bourdieu, el habitus como formalizaciones de ciertas estructuras. Entonces el arte, cuando ya es historia del arte, fue arte para un momento determinado y, quizás, hoy ya no, pero bueno esto depende de las concepciones que tenga uno sobre la idea del arte.

Comprendo al arte como un desgobierno y a la curaduría como una agencia que resguarda el desgobierno, porque muchas veces se habla del curador como un mediador y entiendo que sí, que hay que poner ciertas llaves, pero no abras la puerta; dejá que el otro la abra, porque si no le sacás agencia al espectador. Explicar viene de desdoblar y si vos, por ejemplo, tenés una servilleta donde guardas cosas o un atadito de comida, cuando lo desenvuelves, las cosas se caen y tenés que resguardar los pliegues, proteger aquello que tiene cierto relieve, ¿no?

Creo que lo que tiene que hacer el curador es cuidar la falla, en el sentido del pliegue, en realidad. Por ejemplo, y es una cuestión que insisten mucho con mi escritura, que no es clarísima, porque yo vengo de la práctica poética. Para mí el cómo se dice es todo, porque es esa posibilidad de que la palabra le diga al otro más de lo que estoy intentando decir, lo que creo que es la verdadera contribución.

El modo en que escribís, esa palabra abre la posibilidad de pensar otras cosas, algo distinto a informar.

Para mí ese es el aporte. Un derecho a la opacidad por favor, a dejar algo de sombra. Si vos dijeras exactamente lo que querés decir en un texto

escribirías un solo artículo en toda tu vida, entonces no habría posibilidad de seguir pensando las cosas porque ya está dicho.

Qué suerte tienen los estudiantes de la Universidad de Asunción en tenerte como docente.

Enseño en la carrera de Artes, desde el 2010, y desde hace cinco años dirijo las dos carreras del Instituto Superior de Arte. También estoy, desde el 2020, en un programa a distancia de la Universidad Pública de Navarra, en la Maestría en Prácticas Artísticas y doy la mitad de un módulo que se llama Ecologías Culturales. Es un nombre extraño, sí, pero súper interesante. Doy lo que tiene que ver con romper un poco con las nociones sobre las que estuvimos conversando, la categoría de arte; la idea de lo contemporáneo, entre otras.

Ojalá que algún día puedas estar como docente, aquí, en la Facultad de Artes de La Plata.

Me encantaría.

Muchísimas gracias Lia por tu tiempo. Fue un placer y muy enriquecedor escucharte. Son tiempos difíciles y hay que celebrar estos encuentros.

En cualquier momento nos derretimos todos y desaparecemos.

No está lindo el mundo.

No, no está lindo.

Gracias de nuevo.

A ustedes. Un abrazo.

REFERENCIAS

Arditi, B. (2006). Agitado y revuelto; del 'arte de lo posible' a la política emancipatoria. *Revista de Crítica Cultural*, (34), 58-68. https://americalee.cedinci.org/wpcontent/uploads/2020/08/critica_cultural_34.pdf

Beling, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz editores.

Chakrabarty, D. (1999). Historias de las minorías, pasados subalternos. *Revista Historia y grafía*, (12).

Colombino, L. (2023). *Este museo no es un museo. Museo del Barro: historias, mito y comunidad*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Trotta.

Escobar, T. (2006). Elogio del anacronismo. *Revista de Crítica Cultural*, (34), 14-15. https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica_cultural_34.pdf

Ospina, L. (2020). ¿De qué vive un artista? *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2020/05/28/de-que-vive-un-artista/>

Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Revista de Estudios Sociales* (1), pp.118-123. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/31557#text>

Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), pp. 116-119.

EL ARCHIVO FILOCTETES Y SUS DERIVAS

Maricel Álvarez | archivofiloctetes@gmail.com

Curadora del Archivo Filoctetes

RESUMEN

En este artículo, Maricel Álvarez se encarga, en primer lugar, de contextualizar y de describir la intervención urbana *Proyecto Filoctetes* (2002-2007) de Emilio García Wehbi. En segundo lugar, trata sobre la decisión de construir un archivo sobre el proyecto, acervo que no solo aspira a conservar la memoria de la obra, sino a desarrollarse como una plataforma de pensamiento sobre el archivo en el campo de las denominadas artes vivas.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Filoctetes; artes vivas

THE FILOCTETES ARCHIVE AND ITS DRIFTS

ABSTRACT

In this article, Maricel Álvarez is in charge, first of all, of contextualizing and describing the urban intervention *Proyecto Filoctetes* (2002-2007) by Emilio García Wehbi. Secondly, it deals with the decision to build an archive about the project, a collection that not only aspires to preserve the memory of the work, but also to develop as a platform for thinking about the archive in the field of the so-called living arts.

KEYWORDS

Archive; Filoctetes; Living Arts

El *Proyecto Filoctetes* comenzó a ser diseñado por Emilio García Wehbi (Buenos Aires, 1964) en medio de la crisis socioeconómica de diciembre de 2001 como una aproximación poética a una problemática que nos atravesaba como sociedad: la evidencia de la pobreza y la exclusión social reconocible a través de los habitantes de la calle que sobrevivían en el paisaje urbano de la ciudad de Buenos Aires. Según los fundamentos del artista «La idea inicial fue elaborar un proyecto estético que permitiese interrogar poéticamente el vínculo entre los transeúntes y las personas en situación de calle, para indagar en las reacciones y consideraciones de aquellos privilegiados al ser confrontados con la miseria y la muerte como parte de la vida cotidiana» (García Wehbi en Ministerio de Cultura, 2021, s.p.) [Figura 1].

DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR Formulario N° 56665
 Expediente N° 223215 Recibe la tasa correspondiente al P.N.A.
 SOLICITUD DE DEPOSITO EN CUSTODIA DE OBRA INEDITA 13 NOV. 2002

NO MUSICAL Fecha:

Título: PROYECTO FILOCTETES

Original Traducción Adaptación Congratilación Versión Otro

Artístico Científico Cinematográfico Diseño gráfico Didáctico Ensayo Arquitectura Guía Historista Jurídico Literario Mapa / Plano Multimedia Periodístico Personaje Base de Datos Progr. radio Programa TV Publicidad Peligoso Histórico Teatral Video Web

Autor/es

Nombre/s: EMILIO HECTOR Apellido: GARCIA WEHBI Es titular? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: OBJETOS@YAHOO.COM Tel.: 4354-5922
 DNI / Pas.: 16.941.454 País: ARGENTINA Fax: 1200
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Av. Federico Lacaze 3460 3703 DS. AS. Firma: *[Firma]*

Nombre/s: Apellido: Es titular? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: Tel.:
 DNI / Pas.: País: Fax:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Firma:

Nombre/s: Apellido: Es titular? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: Tel.:
 DNI / Pas.: País: Fax:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Firma:

Nombre/s: Apellido: Es titular? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: Tel.:
 DNI / Pas.: País: Fax:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Firma:

Nombre/s: Apellido: Es titular? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: Tel.:
 DNI / Pas.: País: Fax:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Firma:

Titular

Nombre (de la persona jurídica, o Nombre y Apellido del casionario): Para Jurídica? SI / NO
 CURT / CUIL / CDI: E-mail: Tel.:
 DNI / Pas.: País: Fax:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP, País): Firma:

Obra Original (completar en caso de inscribirse Traducción, Adaptación o Versión)

Título original: Idioma original:
 Autor original 1 (Nombre y Apellido): Autor original 2 (Nombre y Apellido):

Renovación **Devolución**

N° Expediente: Fecha: N° Expediente: Fecha: Firma:

Certificación de Firma

Institución o Autoridad: Firma y sello:
 Domicilio (Calle, N°, Localidad, Provincia, CP):

NOTA: La recepción de la obra no implica el registro definitivo si la presentación no se adecua a la normativa vigente, o se retieviera favorablemente una oposición o como registro.

MARIO GUBIOTI
 MESA REGISTRADAS
 Firma y Sello del Jefe de Oficina de la
 Dirección Nacional del Derecho de Autor

Figura 1. Acervo documental / Archivo Filoctetes. Registro de inscripción —propiedad intelectual— del *Proyecto Filoctetes* en la Dirección Nacional del Derecho de Autor. Buenos Aires, 13 de noviembre de 2002

Filoctetes, heredero del arco de Heracles y líder de las siete naves del ejército griego, es mordido en su pie izquierdo por una serpiente camino a la guerra de Troya. La herida no cicatriza, su pie se infecta y enferma. Ante sus desgarradores gemidos de dolor y por el insoportable hedor de su herida, Agamenón y sus compañeros lo abandonan a su suerte en la isla de Lemnos. Transcurren diez años hasta que los griegos vuelven a buscarlo allí mismo a donde lo habían abandonado: necesitan de su legado —el arco y la flecha de Heracles— para conquistar Troya. Antes olvidado, excluido por sus pares, ahora nuevamente útil, necesario.

Este comportamiento se ve reflejado claramente en nuestras sociedades contemporáneas. Todo ser humano que no pruebe ser útil y funcional al sistema de producción capitalista es condenado a vivir en la miseria, en la intemperie y en la soledad. En palabras de García Wehbi: «Este mítico personaje sirvió como metáfora para pensar desde el arte la vida marginal en las grandes urbes, nuevas Lemnos donde se hacían desclasados e inmigrantes, especies de Filoctetes que con sus apestosos pies afean el paisaje» (en Ministerio de Cultura, 2021, s.p.).

La intervención urbana consistió en el emplazamiento de aproximadamente 25 falsos cuerpos hiperrealistas —perturbadoras réplicas humanas—, ubicados en lugares específicos de las ciudades en las que el proyecto se realizó —Buenos Aires, Viena, Berlín, Cracovia, entre 2002 y 2007—. Dichos cuerpos —muñecos antropomórficos de látex— se ubicaron durante la madrugada de tal forma para ser descubiertos por una audiencia no advertida a partir del comienzo de la jornada laboral, siendo cada uno de ellos supervisado por varios artistas, con el fin de documentar las reacciones de los transeúntes. Previa a la intervención, los participantes involucrados realizaron un seminario junto a Emilio García Wehbi y su equipo de colaboradores artísticos en donde se reflexionó acerca de la compleja relación entre los campos del arte y de la realidad y, en los días posteriores a la acción, se llevó a cabo un segundo seminario, con el

fin de analizar el material recopilado —fotografías, videos, entrevistas y testimonios— y prepararlo para una exhibición pública.

La intervención transformaba a la ciudad en un inmenso espacio escénico cuando la presencia de los muñecos hiperrealistas irrumpía en diferentes puntos de la misma. Sus cuerpos inertes confluían así en el escenario de lo real social y, a la vez, de lo poético ficcional, con la voluntad de transformar al espacio público en una especie de *Ágora* en el que se debatía públicamente, desde el arte, las condiciones reales existentes de todos sus habitantes, especialmente de aquellos a los que el capitalismo había eyectado de la vida (García Wehbi en Jasinski, 2021, s.p.).

En *Proyecto Filoctetes* la ciudad se convirtió en un espacio en donde las fronteras entre realidad y ficción se diluyeron y en donde todo transeúnte fue a su vez espectador y actor. No se trataba ya de un público advertido que voluntariamente va en busca de arte, sino que, en este caso, el arte irrumpía en el espacio común y *lo tomaba por asalto*. Los cuerpos en la calle, efectivamente, provocaron y conmocionaron a los inadvertidos e involuntarios espectadores y sus reacciones conforman un abanico amplio de los posibles gestos de quienes componen el tejido social: de la más rotunda indiferencia, el enojo o indignación a la empatía y la solidaridad.

LA CREACIÓN DE ARCHIVO FILOCTETES (2020) Y SUS DERIVAS

Formé parte del equipo artístico que impulsó el *Proyecto Filoctetes* desde sus inicios y participé de las cuatro ediciones realizadas en las ciudades de Viena (2002), Buenos Aires (2002), Berlín (2004) y Cracovia (2007). En aquel entonces fui responsable de la documentación y de la producción artística. El registro documental —fotografías, videos, registro sonoro, entrevistas, notas en los medios, documentos de producción— fue parte fundamental de la intervención urbana de García Wehbi. Ese material, heterodoxo y multiformato, fue catalogado, conservado y archivado durante años para

su futura activación. Podría decir entonces que la idea del archivo estuvo siempre presente [Figura 2].



Figura 2. Acervo documental / Archivo Filoctetes. Viena, festival Wiener Festwochen, mayo de 2002 ¹

El *Archivo Filoctetes* fue creado casi 20 años después de realizada la primera de las cuatro intervenciones, en marzo del 2020, momento en el que nos encontrábamos atravesando otra crisis, la sanitaria, esta vez a escala global. La idea que impulsó la puesta en marcha de este archivo no tuvo como único propósito recuperar o preservar la memoria de una acción artística de duración temporal, sino también la de construir una plataforma transversal e interdisciplinar para pensar la práctica artística contemporánea y para reflexionar sobre la problemática del archivo en el campo específico de las artes vivas o efímeras. A su vez, las activaciones de

un archivo de estas características nos permitirían renovar la discusión en torno a ciertas cuestiones estéticas, poéticas y políticas a partir de una obra realizada en otros tiempos y en otros contextos, pero desde las preguntas del presente.

Un archivo es fue el lema que lanzó el Consejo Internacional de Archivos para celebrar la Semana Internacional de los Archivos y para invitarnos a reflexionar en torno a preguntas como: ¿Qué es un archivo? ¿Qué significa para las comunidades archivística y de la gestión documental? ¿Qué significa para nuestros usuarios? ¿Cómo podemos empoderar las sociedades del conocimiento en el siglo XXI?

La potencia crítica del proyecto que realizó el artista se vio reforzada por las acciones que este archivo ha impulsado desde su creación: exhibiciones de su colección documental a partir de un relato curatorial que cuenta con veinte años de historicidad a favor; coloquios y conversatorios en los cuales se despliegan y se analizan las tensiones en torno al problema del archivo en las artes vivas, así como las singularidades de la dialéctica relación del arte con el espacio público; inauguración de la sección *Derivas* de su sitio web, un espacio dedicado a la reflexión y a la conversación a partir de la escritura de ensayos críticos que se publican asiduamente desde su lanzamiento. Cada activación, cada gesto de este archivo teje una red de nuevas significaciones y asociaciones convirtiendo a su acervo en un material orgánico que invita a su permanente revisión y reorganización [Figura 3].

¹ Días previos al 28 de mayo, fecha de la intervención en el espacio público. Maricel Alvarez, Emilio García Wehbi y equipo acondicionan y dan los últimos retoques a los muñecos hiperrealistas con los que ejecutarán la acción. Fotografía tomada por Felicitas Luna.

"THE ONE WHO INVENTED
THIS ACTION
HAS TO GO TO JAIL."

(one 60-year-old woman)

Figura 3. Acervo documental / Archivo Filoctetes. Cartelería manuscrita para exhibición de fotos, videos y relatos de la intervención urbana Proyecto Filoctetes en la ciudad de Viena. Wiener Festwochen - Forum Festwochen, mayo de 2002. Curaduría: Marie Zimmerman

El archivo ha probado tener una vida próspera por delante, encendiendo el debate y nutriendo la conversación allí a donde se ha dirigido desde su gestación. Su impronta artística —dado que ha sido creado y es impulsado por artistas—, pero también pedagógica, hace que sus interlocutores puedan provenir tanto de las comunidades artísticas y académicas como de las comunidades archivísticas, los sitios de memoria y el público general.

El *Archivo Filoctetes* es un claro ejemplo de la posibilidad de continuidad de una acción efímera como fue *Proyecto Filoctetes* gracias a ese trabajo metódico de clasificación y conservación de la documentación que lo registra y lo testimonia. Pero, a su vez, su propia evolución y expansión, su condición de archivo *en proceso*, nos permite también pensarlo como

un dispositivo sensible y autónomo de visibilización y democratización del conocimiento [Figura 4].



Figura 4. Acervo documental / Archivo Filoctetes. «¿Esto es arte?», recorte de periódico. Agencia TELAM. Noviembre de 2002. Buenos Aires

ARCHIVO FILOCTETES: LÍNEAS DE ACCIÓN Y ACTIVACIONES (2020-2023)

A partir de la creación del *Archivo Filoctetes*, se realizaron una serie de actividades que se enumeran a continuación:

Durante el 2020 se emprendieron tareas de clasificación, catalogación y digitalización del acervo fotográfico —4000 contactos fotográficos en papel o negativo de película analógica de las ediciones del *Proyecto Filoctetes*—. Se digitalizaron y se desgravaron audios —cerca de 120 horas de audios de las ediciones de Viena, Buenos Aires y Berlín—, también, se inició la posproducción de dichos audios —limpieza y edición— y la conversión de archivos de video en formatos VHS o MiniDV a digital —más de 200 horas de material bruto—, junto a la edición del material audiovisual. Se tradujo del inglés, alemán, polaco, japonés y portugués al español una variedad de documentos —notas periodísticas, testimonios de participantes, entrevistas a transeúntes, ensayos académicos, artículos, entre otros—. Por último, se diseñó, se programó y se puso en marcha del sitio web del *Archivo Filoctetes* y el canal de *Youtube* del archivo.²

Entre el 2021 y el 2022 se desarrolló el diseño curatorial y espacial, el montaje y la presentación de la muestra «El Archivo Filoctetes: Documentos de una Intervención urbana»,³ en las salas 101 y 122 del Centro Cultural Kirchner (CCK) cuya asistencia superó los quince mil visitantes de diciembre de 2021 a marzo de 2022. En ese marco, se realizó el coloquio *Archivo Filoctetes: Practicar el desorden* con investigadores, críticos culturales y artistas invitados tales como Ana Longoni, Graciela Speranza, Grupo de Arte Callejero, Grupo Etcétera, Gonzalo Aguilar, Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, Verónica Gago y Nicolás Cuello entre otros.⁴ Se publicó *Archivo Filoctetes: Arte y Espacio Público*, un libro digital con una selección de documentos del acervo y ensayos de la sección Derivas, alojadas en el

sitio web.

En el 2023, se elaboró el diseño, montaje y presentación de la instalación *Archivo Filoctetes: a partir de los documentos de la intervención urbana de Emilio García Wehbi (2002-2006)* en el espacio Underground del Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México durante el mes de agosto. En este contexto, se llevaron a cabo una serie de activaciones, visitas guiadas y conversatorios.⁵

REFERENCIAS

Jasinski, A. (24 de enero de 2021). La poética y el archivo. Pobreza y exclusión desde el arte en el Proyecto Filoctetes. *El cohete a la luna*. <https://www.elcohetealaluna.com/la-poetica-y-el-archivo/>

Ministerio de Cultura. (2021). *Miradas sobre diciembre del 2001*. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/miradas-sobre-diciembre-del-2001>

2 Pueden consultarse en los siguientes enlaces: www.archivofiloctetes.com.ar y https://www.youtube.com/channel/UCbA8QJFZU4gtEfx4xFFYEQ?view_as=subscriber

3 Se encuentra en línea el recorrido virtual en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QwH53RhBNCs&t=67s>

4 La desgrabación de las sesiones I y III del Coloquio pueden verse en los siguientes enlaces: <https://www.youtube.com/watch?v=E4-LtGZKN9c&t=238s> y <https://www.youtube.com/watch?v=6CVUc2AUwo&t=201s>

5 El recorrido virtual de la exposición puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Hav9iQnuAKY>

HACER DEL ARTE UN HECHO INEVITABLE

Unidad Básica de Experimentación Editorial (U.B.E.E.D) | archivoubeed@gmail.com

Entrevista y fanzine de la U.B.E.E.D, realizada en el marco de la 6.ª Bienal Universitaria de Arte y Cultura (BUAyC), en noviembre de 2022.

La U.B.E.E.D es un grupo que combina la producción editorial y la performance. En relación al aspecto performático se realizan publicaciones repentistas, es decir, publicaciones situadas, espontáneas y en *el aquí y ahora*. Se adueñan del entorno, lo cartografían y, ya sea, mediante palabras y/o imágenes, realizan una publicación situada. Desde el aspecto propiamente editorial, trabajan con archivos de arte y de artistas con el propósito de visibilizarlos y, también, fabrican archivos, como es el caso de *Casi un diario de viaje a Aguaray* de Mariana Chiesa.

La U.B.E.E.D. está integrada por Francisco Pourtalé y Carlos Ríos

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



DISTRIBUCIÓN PÚBLICA Y GRATUITA



U.B.E.E.D
EDITORIAL
PERFORMÁTICA
DE ARCHIVO

MODO GRÁFICO: ENTREVISTA

ESTA ES UNA PUBLICACIÓN DE LA UNIDAD BÁSICA DE EXPERIMENTACIÓN EDITORIAL REALIZADA EN TIEMPO REAL DURANTE LA 6ta. BIENAL UNIVERSITARIA DE ARTE Y CULTURA EN EL CENTRO DE ARTE DE U.N.L.P. NOVIEMBRE 05, 2022.

HACER DEL ARTE

UN HECHO INEVITABLE

[luis pazos]

[CONVERSACIÓN REGISTRADA EN LA
ACTIVACIÓN DE LA U.B.E.E.D EL 5 DE
NOVIEMBRE.]

UBEED: ¿ALGUIEN PUEDE
ENAMORARSE DE UNA OBRA DE
ARTE?

LUIS PAZOS: Sí, todos los
pintores están enamorados.
Hay una cuota de narcisismo,
pero también hay una pasión
imposible de eludir. Como ha
dicho el artista Alex Thornton,
hay que hacer del arte un
hecho inevitable.

Enamorar. Tenemos que
definir qué es enamorar.

Enamorar es el día en que se le puede decir a la pareja "no me pidas que te olvide porque eso es imposible". Eso es estar enamorado: necesitar al otro con pasión.

Una obra de arte es el material que tenemos y lo que uno imagina sobre ese material. La imaginación es un (PALABRA INAUDIBLE) que se volvió loco.

UBEED: ¿UNA OBRA DE ARTE PUEDE SER ESPECTADORA?

LUIS PAZOS: Bueno, yo no creo en eso, pero sí. Hay artistas que consideran que la contemplación es la manera de conectarse con el arte.

Yo digo que no.

El artista debe ser parte de la obra.

[Les pido que nos hagan un favor. Se está haciendo una movida muy grande para abaratar el costo. Los artistas cobran menos. Los curadores también. Si alguna vez tienen una charla con alguien, diganselo. Estamos de acuerdo con eso.]

**Hablar de arte es
hablar de amor.**

No hay nada más.

**El amor tiene más fuerza
que el sol y las estrellas
juntas.**

**El arte es un acto de amor
permanente.**

[Hemos bajado todo lo que pudimos: reemplazamos la madera de calidad por el cajón de frutas.]

— — —

¡NO LE TENGAN MIEDO A LA FELICIDAD!

La felicidad es patrimonio de todos.

Ahí no negociamos.

No se pasen hablando sobre el mercado.

Hagan de cuenta que no existe.

Yo les regalo esto que es poco [MUESTRA UNAS OBRAS PROPIAS], pero es algo. En la plaza San Telmo de Buenos Aires regalé cien dibujos. Es lo mejor que puedo hacer.

La sociedad toda es muy confusa.

Este momento es un momento donde todo parece que va a volar por el aire.

Yo lo único que les puedo decir es que trabajen todo el tiempo que sea necesario y más.

Después de pintar un cuadro o hacer una escultura te duele todo el cuerpo.

¿Te pasó?

Bueno, a mí también.

Duele el cuerpo, por ahí duele la cabeza, por ahí hay malhumor.

[No renieguen de las palabras espirituales.]

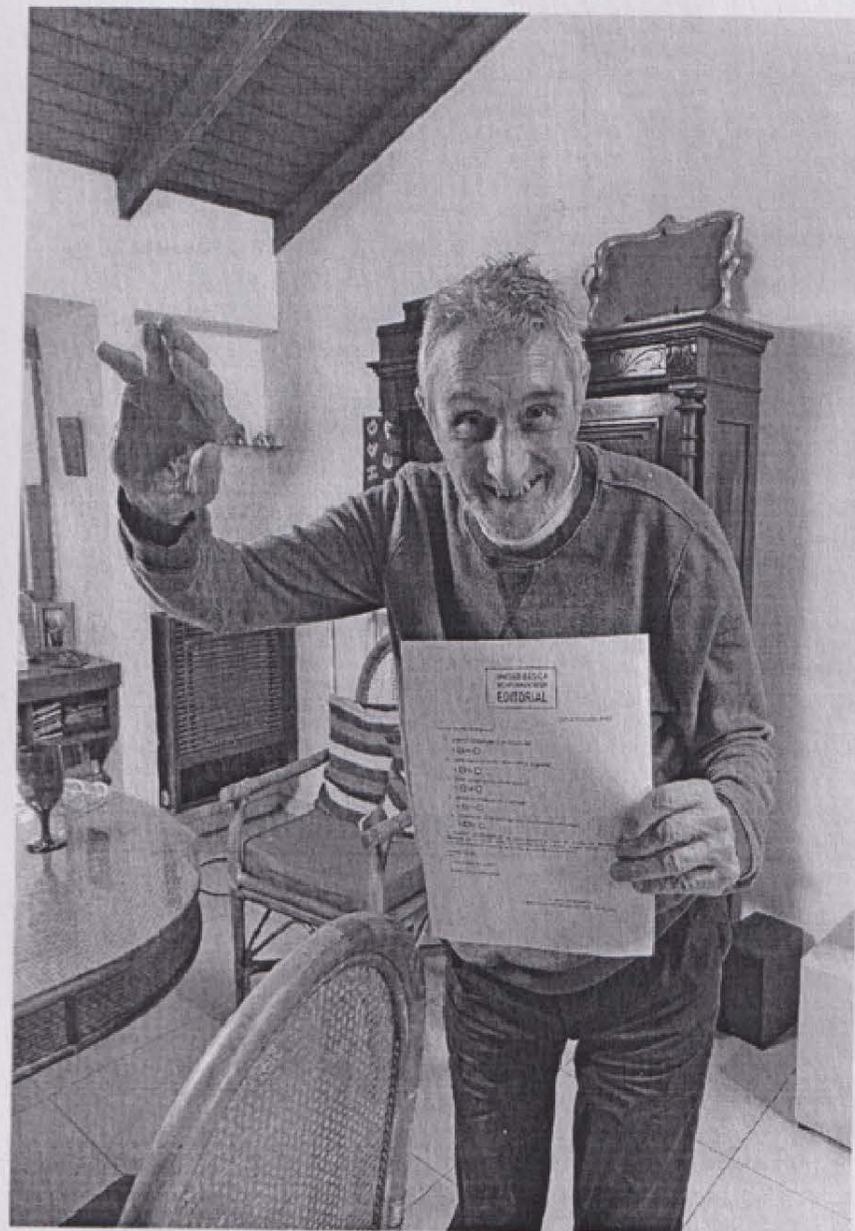
Hay tanto que aprender en el camino del arte... lo primero que van a aprender es que hay que ser disciplinados.

Mucha gente cree que un artista vaga por una calle y después pinta.

No, no es así.

Pasamos horas en el taller o donde sea.

**LOS QUE NECESITEN
VENGAN, QUE HAY UN
HOMBRO PARA REÍR Y
PARA LLORAR.**



UNIDAD BÁSICA
DE EXPERIMENTACIÓN
EDITORIAL

La Plata, 27 de octubre de 2022.

Tache lo que NO corresponda:

1. ¿Usted es fundador del Grupo Escombros?
SI NO
2. ¿Usted alguna vez en su vida se disfrazó de payaso?
SI NO
3. ¿Usted compró una corneta de plástico?
SI NO
4. ¿Usted usó la máscara de la felicidad?
SI NO
5. ¿Usted es uno de los pocos que sabe cómo muere un astronauta?
SI NO

Si respondió afirmativamente los cinco puntos, Usted es considerado Miembro Honorario de la Unidad Básica de Experimentación Editorial y está invitado a una entrevista pública en la que no hablaremos de nada de todo lo anterior.

SABADO 5.11.22
19hs
Centro de Arte de La UNLP.

Saluda a Usted atentamente,

EL OTRO TRIUNVIRATO
Carlos Ríos - Marjolaine David - Francisco Pourtalé

FASCÍMIL DE LA INVITACIÓN A LUIS PAZOS PARA SER
ENTREVISTADO EN LA U.B.E.E.D



LA PLATA

BUENOS AIRES

ARGENTINA

AMÉRICA LATINA

 @u.b.e.e.d //

archivoubeed@gmail.com

Archivo Romero por/venir
Lucía Bianchi, Lucía Cañada, Fernando Davis y Ana Longoni
Nimio (N.º 10), e057, 2023. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e057>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ENSAYOS

ARCHIVO ROMERO POR/VENIR

**Lucía Bianchi, Lucía Cañada, Fernando Davis y
Ana Longoni** | archivoromeroxvenir@gmail.com

Red Conceptualismos del Sur

RESUMEN

En este texto, integrantes de la Red Conceptualismos del Sur relatan cómo se originó el proyecto Archivo Romero por/venir, cuáles son las motivaciones, los horizontes y las formas de reinventar los documentos perdidos, inspiradxs por la pasión archivera de Juan Carlos Romero.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Juan Carlos Romero; Red Conceptualismos del Sur

ABSTRACT

In this text, members of the Red Conceptualismos del Sur tell how the Archivo Romero por/venir project originated, what are the motivations, the horizons and the ways of reinventing lost documents, inspired by the archival passion of Juan Carlos Romero.

KEYWORDS

Archive; Juan Carlos Romero; Red Conceptualismos del Sur

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



El archivo de Juan Carlos Romero fue durante toda su vida un espacio de construcción colectiva. Fuimos muchxs lxs que lo consultamos y también lxs que dejamos allí *algo* especial que pensamos podría interesarle —a él o a quien fuese a revisarlo un tiempo después—. Así, pero sobre todo por la práctica archivera continua, apasionada y sistemática del propio Juan Carlos, el archivo se fue poblando de publicaciones, libros, revistas, afiches, obras gráficas, pequeños objetos, libros de artistas, cajitas de metal o cartón cargadas de objetos, papeles, fotos, recortes, entre muchas otras *reliquias*. Cada material tenía su pequeña gran historia, había llegado de la mano de alguien en una circunstancia especial y por ello se había ganado su espacio en ese archivo que nunca dejó de crecer. Romero atesoraba en su memoria y en su hacer cada objeto y su historia, y alcanzaba con preguntarle para desatar un relato y para saber dónde estaba ubicado cada documento, de dónde había llegado, si guardaba algún material de tal o cual suceso...

Enterarnos de la disolución, venta, dispersión y consiguiente desaparición de ese archivo como proyecto colectivo y público, en las circunstancias en que ello sucedió luego de la muerte de Juan Carlos, en 2017, fue y es una noticia que aún nos cuesta digerir y a la que no podemos resignarnos. Ante esta pérdida, pero también movidxs por la pulsión archivera que aprendimos con Romero, imaginamos este proyecto, esperando que (nos) ayude a reparar al menos en parte esa pérdida, que afecta gravemente la memoria colectiva. Sabemos que es inviable aspirar a recuperar el archivo en su totalidad, pero quizá no lo sea impulsar entre muchxs un proyecto capaz de reconstruir o reinventar algunas zonas de su archivo a partir de multiplicar sus modos de hacer y, volviéndolo un gesto colectivo, incluyendo incluso aquellos materiales que suponemos que se hubieran sumado si hubiese seguido existiendo en los años recientes. Se trata, así, de retomar y continuar el archivo de Romero, invocando su pasión generosa por reunir, guardar y compartir preguntas y hallazgos. Pasión *archivera* que Romero contagió a otrxs y que hizo posible que se concretara, con la colaboración

de amigxs y familiares, la exposición «Gráfica salvaje» en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)¹ [Figura 1].



Figura 1. Vista de sala durante la inauguración de «Gráfica salvaje» (2023). Centro de Arte de la UNLP

¹ La exposición tuvo lugar en la Sala C del Centro de Arte, entre abril y mayo de 2023. Se realizó en conjunto con la Coordinación de Derechos Humanos de la Facultad de Artes de la UNLP. Los textos pueden consultarse en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/exposicion-juan-carlos-romero-grafica-salvaje/>

Inspiradxs en la experiencia del artista conceptual Clemente Padín, quien perdió su archivo por acción de las dictaduras uruguaya y chilena cuando era preso político y logró recuperarlo luego gracias a la solidaridad internacionalista, estamos convocando a artistas, activistas, investigadorxs, amigxs de Romero a ser partícipes de este gesto colectivo, enviando materiales —fotos, videos, afiches, revistas y fanzines, objetos y otros documentos— vinculados a distintas iniciativas en las que él participó o que continúan su huella. Lxs invitamos a sumarse a este Archivo Romero por/venir [Figura 2].

Partimos de la tristeza que nos produce esa falta, pero también de la certeza de que muchxs de nosotrxs hemos conservado fragmentos de ese archivo —porque Romero nos los compartió, o porque fuimos parte de su hacer—. No aspiramos a completar un archivo cerrado, sino a emprender el gesto de (re)construir y reinventar un archivo del común, siempre en proceso, siempre colectivo, siempre fragmentario e inacabado. «Activar la imaginación archivística» —tal como propone el llamamiento Por una política común de archivos, de la Red Conceptualismos del Sur (2019)— como un modo de conjurar esa pérdida e invocar nuevas formas de hacer archivo que permitan alimentar nuevas investigaciones, usos y activaciones.



Figura 2. Mural Berisso (1971). Testimonio de una época. Volante de la inauguración del Mural de Berisso (diciembre de 1971). Envío de Viviana Barletta

REFERENCIAS

Por una política común de archivos. Llamamiento a un acuerdo de buenas prácticas (2019). Red Conceptualismos del Sur. <https://redcsur.net/2019/12/22/por-una-politica-comun-de-archivos-llamamiento-a-un-acuerdo-de-buenas-practicas/>

Homenaje a Luis Pazos
Fernando Davis et al.
Nimio (N.º 10), e058, 2023. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e058>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

A LUIS PAZOS

TO LUIS PAZOS

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



LA PAYADA, ¿PIEZA TAL VEZ INCONCLUSA?

Graciela Taquini

Luis y yo nos encontraríamos tardíamente, sin embargo, logramos una amistad entrañable. Fue gracias al intenso Proyecto Atlas creado por Beatriz Catani donde, junto con Alejandra Ceriani, entrelazamos y compartimos prácticas y pensamientos en la virtualidad pandémica del Zoom.

Su culminación fue cuando presentamos este camino proceso en el Centro de Arte UNLP. Luis y yo hicimos una performance oral improvisada. Leí diez de mis inciertas preguntas retóricas, a continuación, Luis desgranó sus sentencias poéticas. Fue apoteósico, efímero. Quizá la Inteligencia Artificial (IA) lo pueda rescatar o una voluntad de memoria histórica.

Nos conocimos en los años setenta. Yo recién llegaba de una beca donde había decidido no ser medievalista para comprometerme con el arte de los vivos. Luis Pazos era una de las estrellas del Grupo de los Trece, de apariencia frágil y tan tímido como yo, tal vez, por eso nunca hablamos. Me impresionó ser testigo de las acciones colectivas en la plaza Roberto Arlt que evidenciaban con vivo reflejo un negro porvenir.

Analicé sus fotoperformances en la Fundación OSDE, la exposición sobre CAYC, obras fundadoras de formatos contemporáneos impensados hasta ese momento que poseen esa cualidad visionaria del trascender su época. Escribí sobre sus esculturas conceptuales. Tuve el honor de proponerlo para el Premio a la Trayectoria de la Academia Nacional de Bellas Artes y de despedirlo también allí con un montaje de choque de una frase y su flecha apuntando hacia la izquierda que comparto.

¿Cómo recrear ese momento del duelo verbal y conceptual? ¿Cómo revertir lo fatal? ¿Cuándo comienza tu destino?

El destino es una sociedad secreta (Pazos).



De la serie *Transformaciones de masas en vivo* (1973), Luis Pazos.

SIENTO DOLOR

Lalo Paineira

Ese dolor que sólo engendra el vacío profundo que deja la partida de un amigo. ¿Quién me contará con infinito amor la aventura de vivir de sus hijos, sus cachorros amados? ¿Quién me hará viajar y pisar las arenas calientes del caribe en relatos cargados de humor y fantasía? ¿Quién me leerá poemas recién escritos? ¿Quién me asegurará que es un artista de lo que queda, de los escombros que su escritura convirtió en estrellas de un cielo que ahora transitará con sus seres queridos y sus poetas admirados? Sí. ¿Quién lo hará si Silvia ha quedado sola y él no tendrá quien lo acompañe en su estelar caminar? Sí, han partido Luis y su mundo interior y nosotros, sus amigos, sus hermanos, nos quedamos aquí, en este planeta que los poderosos agreden como si quisieran destruirlo. ¿Cómo decirle adiós? ¿Qué mano estrecharé? ¿Cómo no extrañar ese mundo lleno de sol, mares azules al que se accedía sólo escuchándolo? Se ha ido Luis Pazos. Pero en realidad no. Es otra de sus humoradas de los años sesenta. Porque él no lo sabe que los poetas nunca se van. ¿Qué haríamos sin la poesía que es el lenguaje de la fe? Luis Pazos sólo duerme. ¡Shhhh! A callar todos. A guardar sus broncas y rabias. Porque Luis habita la esperanza, ¿Se dan cuenta? La esperanza que cada día nos alimenta y nos hace vivir. Un abrazo querido hermano. Cuidaremos de Silvia, de tu obra, de los amigos, porque el cielo es ese y está aquí. con vos, con ellos.

A LA MEMORIA DE LUIS

Beatriz Catani

Mientras hago una lectura última de este tramo de la tesis, muere Luis. La idea se me vuelve difícil de asumir. Si bien transitaba hace años una enfermedad, que fue debilitándolo, volviéndolo una figura vulnerable, nunca parecía estar cerca del fin.

Nos vimos con Luis después de la muerte de Quico. Ellos habían escrito juntos un libro de poesías en la juventud, *Laberinto poético*. Buscando entonces acercarme a partes de la vida de Quico que desconocía hablamos de ese libro, de los modos de escritura de esos tiempos, los 60, y finalmente dio lugar a una performance en la Biblioteca de la Universidad de La Plata (durante una Bienal de Arte), donde los nietos leían las poesías de origen y, de modo simultáneo, otros poetas de la ciudad reescribían un nuevo *Laberinto poético*. Así conocí también a su nieta Gala.

Performance en la Biblioteca de la Universidad de La Plata (2014), Luis Pazos y Beatriz Catani



Desde entonces nos vimos con cierta regularidad, participó en *Nuestros Mapas*, un ciclo de poesías los domingos al mediodía en los jardines del Teatro Princesa. Ahí pudimos escucharlo leyendo su poema a su madre Luisa Pazos, a quien casi no conoció. Entonces Luis era ternura y obcecación. Con tal fuerza, con tal determinación que siempre parecía manejar los hilos de la vida y la muerte. Para mí él iba a ganar.

En esta última etapa, con *Proyecto Atlas* tuvimos frecuentes encuentros virtuales, junto también con Graciela Taquini y Alejandra Ceriani. No le preocupaban sus movimientos limitados, su cuerpo doliente, ahí estaba cada semana. Recuerdo sus formas de interrumpir, en voz baja y una sonrisa —que siempre tenía como disculpándose o sabiendo de antemano que nos iba a interesar— y entonces escuchábamos alguna idea, nueva o reciclada, venida desde su propio archivo, ese que formó a lo largo de una vida de artista, y su lado reo, su lado tierno, su capacidad de jugar, su alegría. Y sus ganas.

Luis es tan vivo que no puedo decir de su muerte aún.

Sé que disfrutó este tiempo de encuentros y charlas, sé que estaba feliz y eso es parte de las posibilidades de una vida que agradezco al arte.

EL TEÓLOGO DE LA NADA

Germán Rodríguez Spinker

Hablar con Luis Pazos era adentrarse en la travesía de la lengua, colisionar con la Torre de Babel. Siempre recordaré nuestras conversaciones de harta calidez y cercanía. Los primeros intercambios acerca de filosofía occidental, historia de las religiones, arte conceptual y poesía.

Hay un rasgo que me gustaría destacar de Luis y es su perspicaz capacidad para hacer uso de las palabras y los conceptos. Esto surge a partir de una charla que un día tuvimos en su casa en donde lo nombré el *monje exiliado*. Esta definición categórica tiene dos motivos. Uno de ellos se debía a su pasión insaciable por la lectura de personajes influyentes de la literatura, la filosofía y la historia. Una pasión contemplativa e introspectiva. Desde su temprana juventud hasta el ocaso de su vejez, manifestó una curiosidad de conocer el mundo a través de las ideas.

El segundo motivo aludía a que en el interior de su soledad se apropió de los más diversos conceptos y para ser justo diré: los usó a su antojo. Sin embargo, no fue suficiente hacerse de tales conocimientos. No le bastó. Es por ello que su encuentro con la poesía experimental y la performance no fueron productos del azar o quizás sí. Aunque como su letra reza «el azar es una de las máscaras del destino».

Desde *romper la estructura lógico formal del lenguaje*, como describía su trabajo con la poesía experimental hasta hacer del *cuerpo la materia prima del arte*. Dos horizontes posibles en donde el lenguaje poético fue la brújula que orientó toda su producción artística, tanto individual como colectiva. Producción plagada de signos del cristianismo y la filosofía nihilista. Un creador tenaz, digno de admirar. Un teólogo de la nada que profesó a través de sus obras el epitafio «hacer de la propia vida, la única poesía válida».

Entre lo lúdico y lo político. Lo solemne y provocador. Lo contemplativo y lo interactivo. Lo efímero y lo eterno. Hoy, eterno. A Luis Pazos in memoriam.

Luis Pazos, El pensador (1976)



FABRICANTE DE MODOS DE VIDA

Horacio Zabala

Luis Pazos, se define desde 1967 como un fabricante de modos de vida, o sea ni poeta que escribe poesía, ni artista que hace obras, si no, más bien, acciones, señalamientos, fotografías, libros-objetos, experimentaciones e investigaciones estéticas. Sus actitudes, tendían a disolver y extrañar los célebres e invisibles límites entre el arte y la vida.

Nos vimos numerosas veces en los primeros años setenta, fueron múltiples las invitaciones a exposiciones y publicaciones que encaramos juntos, en Argentina y en instituciones de Ferrara, Italia, Sao Paulo, Brasil, Copenhague, Dinamarca, etcétera. En 1972 las Ediciones Noé editaron *El cazador metafísico de Pazos*, premiado en poesía por el Fondo Nacional de las Artes (FNA). En 1975 nos otorgaron el Primer Premio en la exposición «Peace 75» en la Ciudad de Slovenj Gradec, Yugoslavia; en 1976 publicamos el primer número dedicado al Arte Latinoamericano en la revista francesa DO(K)S, editada por Julien Blaine en Marsella, y en noviembre de este año se exhibieron nuestros trabajos en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad de México. La performance de Luis Pazos titulada *El arte es una manera de vivir*, la serie *Transformaciones de masas en vivo* y el audiovisual *Señores pasen y vean* obtuvo el Gran Premio Itamaraty, en San Pablo, Brasil. En múltiples ocasiones nos encontramos en las reuniones en el CAyC de Buenos Aires, en el Instituto Di Tella, y en el taller de Edgardo Antonio Vigo en la Ciudad de La Plata. Asimismo, en la Latin American Week in London participamos en una exposición, organizada por el CAyC. El caso es que en cualquier lugar el tema que aparecía era sobre la práctica artística, nuestras propias obras, preocupaciones, acontecimientos, chismes y cuentos de las actividades artísticas similares en contextos diferentes, pero semejantes.

Luis Pazos y yo fuimos amigos y colegas desde los setenta. Lo encontré por primera vez, cuando ambos integrábamos el llamado Grupo de los Trece —fundado por Jorge Glusberg—. Como consecuencia, el Grupo invitó a Pazos, a Vigo y a mí a la exposición «Arte e ideología» con nuestros respectivos proyectos en la Plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos y quien escribe estas líneas integraron la exposición «Investigación de la Realidad Nacional», en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Las obras, posteriormente, fueron exhibidas en el Club Universitario de La Plata. Estas fueron censuradas inmediatamente, luego de la inauguración: nuestra propia declaración, el 26 de agosto de 1974 fue un récord con respecto al Derecho a la expresión artística.

En esa época de urgencias expresivas, Pazos me dedicó con una birrome con poca tinta, o sea con un resultado ilegible, el libro *El cazador metafísico*, premiado y publicado por el FNA. Previamente, escribió un ensayo sobre las íntimas relaciones entre el arte y la política y realizó una obra titulada *Los basurales de José León Suarez* y otras censuradas como *La realidad subterránea*, exhibida en la Plaza Roberto Arlt. Los setenta expresaban en las producciones artísticas varias categorías no necesariamente emparentadas: violencia, experimentación, marginalidad, proyectos, imágenes violentas, provocaciones in-estéticas y éticas, silencios efímeros, complicidades, apropiaciones y descubrimientos imposibles como «El arte es una meditación sobre la muerte», y también «El arte es una cárcel». Asimismo, Pazos exhibió sus obras en la exposición itinerante Art System in Latin América, organizada por el CAyC en el International Cultureel Centrum en Amberes, Bélgica, en el Palais de Beaux Arts de Brussels, Bélgica y en el Institute of Contemporary Arts, London, Inglaterra. Creo que los participantes sentíamos que el arte era el resultado de una crispación visible sobre todo lo que existe, sea próximo, pero distante o distante, pero próximo. En los setenta, algunas actividades artísticas eran estímulos y recursos para la emergencia del arte conceptual. En la publicación *Sellado a mano*, curada por Edgardo

Antonio Vigo de la Ciudad de La Plata, invitó a su propuesta a Bercetche, Pazos, Ginzburg, Leonetti, Romero y Zabala.

Recordemos que si el arte es «el mundo por segunda vez». En consecuencia, propongo e insisto que sea editado por segunda vez el libro de Luis Pazos *El cazador metafísico*, de 1972.

LUIS PAZOS. LA POSIBILIDAD COMO ENCUENTRO

Ana Laura Raviña

«El arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo.»

(Suely Rolnik, 2019)

21 mar 2019. Llegué a su casa por la tarde. Compartimos un té, organizamos el préstamo de sus obras para la exposición «**+Mundos-Imposibles**»¹ y conversamos sobre su archivo.

29 mar 2019, 16:10. Recibí su email. «Querida Ana, sigamos intentando. La consigna es: Hacemos lo imposible porque lo posible lo hace cualquiera...»

Un fragmento de la poesía *El guerrero* (2011), junto al libro *Textos de mi vida* (2012) de Juan Carlos Romero, daba ingreso al núcleo *Activismos para un mañana más habitable*.² Desde allí continuaba *La cultura de la felicidad* (1971).



Figura 4. Montaje en sala, Museo Caraffa (2019). Archivo Ana Raviña

3 may 2019. Imaginar la posibilidad de organizar su fondo documental se volvió realidad. Fueron jornadas invadidas por recuerdos de su infancia y charlas sobre amor, política, religión. Con ellas, siempre, la travesura y la picardía. Al año siguiente, la pandemia detuvo el tiempo.

Notas de una archivera.

Luis compartía, jugaba, regalaba. A través de estas acciones sensibles manifestaba un deseo: el sueño de la libertad absoluta. El archivo fragmentado revelaba sus modos de ver y construir, de crear comunidad.

Queda en nosotrxs la tarea inmensa de promover territorios colaborativos de apropiación, enunciación y transformación.

REFERENCIAS

Pazos, L. (2011). *El cazador metafísico. Poesía reunida I*. Libros de la talita dorada.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ediciones Tinta Limón.

1 Museo Caraffa/BienalSur (2019). Curaduría: Cordonet, Raviña, Rodríguez Mayol.

2 La muestra se organizó en tres núcleos: afectividades domésticas, deconstrucciones de ciudad y activismos para un mañana más habitable.

LUIS PAZOS: POETA, PERIODISTA, ESCRITOR, ARTISTA CONCEPTUAL

Horacio D'Alessandro

Hablar de vos Luis se me hace difícil por cuanto en tus múltiples oficios no siempre estuve cerca, por ocupaciones o por distancia.

Sé que fuiste vanguardia en los sesenta y que con el Maestro Edgardo Antonio Vigo y con Jorge de Luján Gutiérrez sorprendieron a los platenses con experiencias tal vez demasiado adelantadas para la época. Que desde Federico V asombraste con *La corneta*.

Te conocí en el sesenta y siete o sesenta y ocho y enseguida nos llevamos bien. Me diste tu amistad y me abriste tu casa. Cuántas noches pasamos frente al televisor blanco y negro mirando *Sam Cade* o *Mannix*.

Y me fuiste abriendo puertas que, desde mi pobre formación secundaria, solo conocía de nombre: las puertas del arte y del realismo mágico latinoamericano, la de los maestros de la literatura policial estadounidense, de la ciencia ficción y la de Hemingway. Me hiciste conocer los espías desencantados de John Le Carré.....

En el 74 cuando me propusiste ir a Europa, aprovechando un chárter de artistas para una muestra en el Art Contemporary Institute de Londres, donde expusimos juntos *Las alegres comadres de Windsor* me seguiste abriendo puertas y ventanas para ver cosas que solo conocía por los libros.

Nos asombramos juntos ante *La Gioconda*, o de *El David*. Y la fiesta de los impresionistas. Y las catedrales y *El jardín de las delicias*. Siempre comentamos como habría hecho El Bosco para convencer a los monjes negros de la inquisición para que no lo mataran cuando pintó esa obra.

También me hiciste descubrir la obra de Buñuel, la de John Ford, la de Fellini, la de Visconti.

Amigo, cada vez que revea un film de Menvielle recordaré nuestras particulares visiones sobre el maestro. Cuando me regalaste *El mundo es ancho y ajeno* me escribiste como dedicatoria «Para que sigamos juntos el camino de la amistad». Hace mucho tiempo. Y no fue el comienzo, pero sí el lazo que nos unió hasta aquí. Ahora, que tomaste otro camino, me dejaste solo. Cada vez que relea algo de Ross McDonald me acordaré de vos y seguiré caminando por mi vida hasta que nos veamos otra vez en algún lugar, quizá, como dijo el viejo general, Bailando en Aracataca.

Pienso que podría haberte visitado más veces y estar más tiempo conversando, pero nunca pensé que te ibas a ir.

Ya no habrá más charlas sobre cine o literatura. Ya no más imaginar obras.

Ya no más reírnos de los desastres de la política.

Ni recordar los viajes ni las anécdotas en Port de Clignancourt en París o de la Medina Vieja en Marruecos. Ni las muestras de Escombros en lugares impensados como la Maternidad de Villa Mercedes en San Luis o la casa de Victoria Ocampo en Mar del Plata.

Haber diseñado tus últimos libros me produjo una gran satisfacción y que me brindases la posibilidad de exponer juntos me llenó de orgullo.

Que vieras y leyeras el libro *Escombros - Crónica de lo que hicimos* fue una felicidad muy grande para mí y creo que te sentiste un poquito mejor al tenerlo en tus manos.

Luisito, me dejaste triste, solitario y final.

NO TE RINDAS, LUIS

Alejandra Ceriani

El día 2 de agosto de 2023, el psicólogo Germán R. Spinker, asistente del artista Luis Pazos es entrevistado en el programa *Piloto de Prueba* de Radio Universidad a propósito de su reciente fallecimiento.

De ahí, voy a tomar dos ideas o aspectos mencionados en la conversación radial y que refieren a la teología y al humor que Luis Pazos proponía como conceptos y estrategias en la elaboración de sus proyectos. Dentro de la dinámica de trabajo diario, Spinker celebraba las ingeniosidades con las que creaba un argumento, una performance o una intervención, a través del juego, del humor y de la intervención del cuerpo. Consideraba que el arte no es una teoría, es un acto de libertad, una acción lúdica: «El humor es uno de los juguetes de la inteligencia, por eso el mundo nuevo se construye jugando» (Davis, 2013, p. 56).

Asimismo, Spinker destaca y pone en evidencia la existencia de un aspecto místico o teológico, y lo describía así:

«El aspecto más conceptual siempre tenía cierta ligazón con lo político y era muy interesante que lo conceptual tenía mucho de lo teológico y este es un aspecto poco explorado que yo conozco de Luis; y que no han hecho mucho reparo» (Radio UNLP, 2023)

En una fotografía del tríptico *Interrogatorio* de 1973 encuentro —por su postura y gesto corporal— a un cuerpo mártir que no solo testimonia sobre este aspecto teológico aludido, sino, además, nos devela el destino profetizado de la Argentina.

REFERENCIAS

Davis, F. (2013) *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía*. Ediciones Document-Art.

Radio Universidad La Plata. (2 de agosto de 2023). Entrevista con el psicólogo Germán Rodríguez Spinker, asistente del artista conceptual Luis Pazos. [Archivo de audio]. Radiocut. <https://ar.radiocut.fm/audiocut/entrevista-con-psicologo-german-rodriguez-spinker-asistente-del-artista-conceptual-luis-pazos/>

AMIGO INOLVIDABLE

Ana Donofrio

Nos conocimos allá lejos, a fines de los setenta, en aquella gloriosa Editorial Atlántida de Azopardo y México. Aunque era una época oscura y tenebrosa donde se imponían ciertos silencios y la discreción devino casi imprescindible, las redacciones que convivían en esa esquina mítica latían con un ritmo vibrante y ruidoso. Inocente de celulares y redes sociales, ese microcosmos era.

Sin embargo, pródigo en talentos, pasión vocacional y noches que se alargaban hasta la salida del sol entre copas y charlas sobre la vida, el periodismo, la política, el arte, el amor... Ahí, en el corazón de lo que fue la última verdadera bohemia periodística deslumbró él, mi amigo del alma, mi querido Luis Pazos.

Genial, disruptivo, seductor, astutamente supo en aquellos comienzos disimular ese ADN de creatividad desbordante que traía en cada centímetro de su ser y que luego, con el correr del tiempo lo llevó a ser el artista que fue hasta el último día.

Periodista, cronista excelso, poeta desgarrado, genio del arte moderno y consejero sabio, fue mi amigo del alma por casi cincuenta años. Y supo hacer de esa amistad un arte continuo. Estuvo siempre y a cada minuto, para todo y sin condiciones, para brindar y para llorar, para ayudar y para contener. Y siempre, siempre, para celebrar. Le gustaba levantar una copa y brindar por la vida, por el amor y por la pasión, que él ejerció sin pausa y en todo momento. Cuando viajó a Colombia para contarnos Macondo, me trajo de regalo un pequeño tesoro: una bolsita con tierra de Aracataca y un libro de García Márquez firmado por el Gabo.

Así lo quiero recordar. Generoso, disfrutador, valiente aún en los trances más dolorosos, digno y elegante, fino observador, amigo amoroso.

Fue un artista único. Una pieza clave del arte argentino de vanguardia. Pero en mi corazón lo llevo guardado como mi amigo inolvidable.

MI QUERIDO LUIS PAZOS

Hugo Asch

«Te llamo porque quiero saber cómo estás, Huguito», me dijo. Fue en otoño, cuando hablamos por última vez. Cuando le pregunté lo mismo sentí un suspiro breve y adiviné su sonrisa irónica. No hizo falta más.

Charlamos con ganas. Celebramos lo mucho que vivimos juntos. Le pedí que me recordara por enésima vez mi anécdota preferida de su increíble cobertura del caso María Soledad Morales en Catamarca, para *Clarín*. La necesidad de un título de tapa, una idea loca, la noticia. Creativo en acción.

¡Tremeeennndo...! ¡Immpresionanntee...! —me apropié de sus adorables muletillas—.

Recordamos cuando fue Superman para *Gente*, tomaba colectivos y leía el diario en un banco de plaza y cuando fue gitano por un mes para la loca revista *Perfil*. Y nuestras aventuras personales: la gloria y la caída del diario *Perfil*, en 1998, y sobre todo la indómita excursión a Tucumán para salvar a un diario improbable a la que lo convoqué a fines de 1999 junto a Raúl García Luna —que también partió este año— y al Bebe Martínez.

La enfermedad podía consumirle el cuerpo, pero jamás el deseo. Quería charlar, quería estar, quería hacer.

Fue un buen periodista porque había que vivir, pero antes que nada era un poeta, un audaz de la cultura argentina, un creativo de mil performances. Un hombre de la vanguardia de los años sesenta, la mejor del siglo xx o al menos la que yo más amé.

«Nos tenemos que ver...» repitió, una y otra vez. Le dije que sí, claro, por supuesto, para eso estamos Luis, para vivir.

Nos emocionamos. Sabíamos que el otro también sabía. Era una despedida que negábamos con furia y amor. El círculo se cerraba.

Quise mucho a ese loco de corazón gigante con el que compartimos un tiempo irrepetible. También lo envidié, y se lo dije en esa última charla.

Porque Luis nunca dejó de ser él mismo, lo que toda la vida fue.

Un artista.



Luis Pazos en su estudio con la máscara de la felicidad

LUIS PAZOS Y LA ESCRITURA DE LA CIUDAD

María de los Ángeles de Rueda

«El fenómeno más importante del arte contemporáneo es la desaparición de la cultura del yo. La fuente de la creación artística se traslada definitivamente a la realidad circundante. La verdadera revolución de la estética actual es la invasión del mundo exterior en la obra de arte. [...] La poesía experimental, que nace en esta última década, pero que responde a una tradición diferente, la anticlásica, se define como una absoluta renovación del lenguaje lógico- formal mediante la utilización de elementos extralingüísticos [...] Ante el derrumbe de la palabra comienza la búsqueda de nuevos arquetipos semánticos (la imagen gráfica en este caso).»

(Pazos, 1969)

Luis Pazos (1940-2023) escribió esas ideas en el catálogo de la «Expo-Internacional de Novísima Poesía» organizada por E. A. Vigo en el Instituto Di Tella. Para esa fecha Luis ya había integrado el grupo del *Esmilodonte*, realizado los *Phonetic pop sound*, publicado varios poemas, activado la poesía experimental en la calle y en publicaciones del *movimiento Diagonal Cero*, con los acólitos de Vigo como solía contar. En la década de los años sesenta la ciudad de La Plata sentía la efervescencia de la vanguardia como un escenario de rebelión y marco del avance de la experimentación de los lenguajes. A través del MAN (Movimiento de Arte Nuevo), la producción del *Grupo Sí*, de E. A. Vigo y de los poetas jóvenes, se apostó al cambio, al arte de situación, al ambiente, a la calle.

Luis Pazos produjo —por más de cincuenta años— aforismos, poesía experimental, visual, fonética y performática, atendiendo a los juegos del lenguaje, a las posibilidades expresivas de los signos, del entorno y el cuerpo, que fueron parte de ese escenario de protesta y reflexión, la calle: «La poesía es un hecho que sucede en el mundo exterior. Su materia es los anuncios de neón, los bocinazos, el parloteo de la gente, los escaparates [...]» (Pazos, 1966).

En su amplia trayectoria afirmó sus búsquedas conceptuales expandiendo la experiencia estética en lo situacional, lo colectivo, lo efímero y la cultura de la felicidad. Algunas de sus experiencias en el campo expandido del arte fueron: en 1967 su objeto-poesía titulado *La corneta*, y *Un dios del laberinto*, en una muestra junto al patriarca Edgardo Antonio Vigo y el movimiento Diagonal Cero. La presentación de esta obra fue realizada en la discoteca de la ciudad, *Federico V*, en colaboración con Jorge de Lujan Gutiérrez, en el marco del arte de situación como él lo llamó y de la nueva poesía. Organizó en la misma discoteca *la fiesta del Humor*, y luego, *la del terror*, y el evento *Arte de Consumo* en la Cámara Argentina de la Construcción, con una conferencia de Romero Brest. Un arte de situación, con humor y placer como vehículos de la experimentación estética, la cultura pop en una simultaneidad de efectos visuales, y auditivos. Su máxima: «El arte no es una teoría es un acto de libertad» fue su manifiesto de vida.

En 1969 en el marco de *Experiencias '69*, realizó *Pasen y vean*, que consistió en una situación poética llevada a cabo con la colaboración de Lujan Gutiérrez, fotografía de Juan José Esteves, banda sonora de Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart. Se afirmaba la cultura de la felicidad, basada en la idea del juego. En 1970 participó en el III Festival de las artes de Tandil con el grupo *La Plata* formado junto a Jorge de Lujan Gutiérrez y Héctor Rayo Puppo: *Excursión (Compañía de Excursiones S.R.L., atendida por sus dueños)*. Una experiencia lúdica participativa, inscrita en las tendencias que estimulaban la potencialidad formativo-artística de cada persona. La idea se centraba en que el arte es una experiencia colectiva, liberadora, cuya eficacia simbólica pasaba por el activismo y el acercamiento a la sociologización del arte. Así la poesía deviene acción. En 1971 integró con Rayo Puppo la delegación argentina en la 7ª Bienal de París con la instalación, o cuadro viviente: *Estilo de vida argentino*.

El concepto de cultura de la felicidad y arte como juego se encuadró en una sociedad que, en ese entonces confiaba en la interrelación equilibrada

entre formas simbólicas, políticas y económicas. La confianza en la industria y la cultura producía un fervor y una efervescencia especialmente en la llamada cultura joven, vinculada al movimiento beat y pop. A medida que se avanzaba en los años setenta la felicidad será reemplazada por la politización y la violencia simbólica (De Rueda, 2007). En esos tránsitos políticos y económicos los artistas profundizaron sus acciones en otro sentido, del placer sintetizado en la máscara, se pasó a la conciencia crítica contestataria como sus *Transformaciones de masas en vivo*, *Perón vence*.

El concepto fue el de acrecentar o intensificar la comprensión de los sistemas, en particular el del arte y sus contextos. En una primera etapa, el arte, al estar dirigido al proyecto y a la ideación más que al objeto artístico en sí, cambió sustancialmente su estatuto: al poner de manifiesto los medios de producción, se convertiría en una práctica comunicativa en la que la referencialidad se deposita sobre el objeto. En una segunda etapa, reflexionaba sobre los emergentes políticos y sociales de su tiempo.

A partir de estas propuestas el grupo La Plata y Luis, en particular, reconocido como integrante del conceptualismo ideológico del grupo CAYC, incorpora lo procesual en proyectos relacionados con la política, el cuerpo, el concepto, la tecnología y la ecología.

En 1976 presentó, junto al grupo de los trece- CAYC, *Visión de la Ciudad I y II*, Homo Sapiens. *Visión de la ciudad* es una carpeta con imágenes sintéticas de una ciudad distópica en blanco y negro, editada por *Fábrica de Ideas* — Horacio D'Alessandro, Luis Pazos y Héctor Puppo—.

En 1988 Pazos fue cofundador y miembro activo del Grupo *Escombros*, *artistas de lo que queda*, integrado además por Héctor Puppo, Horacio D'Alessandro, David Edwards, Héctor Ochoa y Juan Carlos Romero, en una primera etapa. A la calle sumaron el espacio público como modos de hacer colectivo, abrazando la diversidad y multiplicidad de agentes y lenguajes.

En las últimas décadas Luis produjo varias antologías de aforismos y poesía visual, en algunas obras junto a otros artistas como Claudio Mangifesta y Horacio D'Alessandro.

En 2020 publica junto a Claudio Mangifesta *La Escritura de la ciudad*. La segunda parte le corresponde, con doce poemas visuales de la serie arquitecturas fantásticas y doce textos aforísticos —los que pueden leerse como sendos manifiestos—.³

En la introducción de su parte Luis comenta:

la ciudad es un duro espejo de la desigualdad, la pobreza estructural y la violencia indiscriminada, donde viven hombres y mujeres sin futuro previsible. En ella conviven quienes viven en la calle junto a los que pasean con sus autos de alta gama. Hay quienes sostienen que esto es así y no puede ser de otra manera. Se equivocan [...] La ciudad es el lugar donde es posible, a pesar de todo, ser feliz [...].

En cada página a la izquierda un aforismo, como *Hacer de la propia vida la única poesía válida*, a la derecha la imagen sintética, simétrica y geométrica en grises de esta arquitectura fantástica xii con un acento de color rojo en los auriculares. Contrastes, paradojas, el aforismo es esa sentencia en Luis: un ensamblado de máximas oídas, escritas, vividas por él y lo colectivo a lo largo de su vida. La ciudad, el lugar donde a pesar de todo el poeta escribe la añoranza de la felicidad.

3 En el siguiente enlace se puede ver la publicación completa: https://issuu.com/fabiodorovich/docs/la_escritura_de_la_ciudad_ultima_version_2_compre

REFERENCIAS

De Rueda, M. de los A. (inédito, 2007). *Los nuevos comportamientos artísticos y el arte joven platense a comienzos de los años 70*, en V.V.A.A., *Arte Nuevo en La Plata, 1960/1970*. En F. Davis Luis Pazos. *El fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía* (p. 14). Document Art.

Mangifesta, C. y Pazos, L. (2020). *La escritura de la ciudad*. Ediciones Postypographika.

Pazos, L en Vigo. E. A. (1969). *Exposición Internacional Novísima Poesía 69'*. Catálogo de la Exposición.

NO TENGAS MIEDO

Ro Barragán

No tengas miedo me escribió en la dedicatoria de su libro y allí comenzó una relación de amistad y trabajo que cambió mi vida.

Tras un breve principio de charlas nos involucramos en un proceso creativo singular: meditado, libre, espontáneo, consensuado, divertido, amoroso, experimental.

Creamos el grupo Dosmasdoscinco en el año 2019 y trabajamos en conjunto, explorando el mundo actual, el sentido y el sinsentido de la realidad a través de dibujos, sonidos onomatopéyicos y relatos breves. Conjugamos la improvisación y los datos de la realidad para explorar, desde lo emocional y lo conceptual, diversas posibilidades: poesía expandida, libros, dibujos, publicaciones, poesía sonora, acciones. Nos encontramos para crear ante la realidad romántica, lo eterno, lo ilimitado, la locura, una manera de vivir la muerte: invención, tormenta y extravío. Sin temor y con desesperación.

En una presentación en el Centro de Arte de la UNLP a un grupo de entusiastas les dijo «les dejo el sol» y estoy segura de que su calidez acompaña los días de estos jóvenes, al igual que está presente en la vida de muchos, amigos, artistas, poetas, periodistas, porque quienes compartimos el tiempo con él estamos bendecidos por su amorosidad.

Con él era posible experimentar sin medir las consecuencias, porque, después de todo, como nos ha enseñado «la propia vida es la única poesía válida».



Figura 6. Luis Pazos y Ro Barragán (2019).

EL FUEGO DE SU PALABRA PLENA

Claudio Mangifesta

Luis Pazos es el nombre de un ser no sólo único sino excepcional. Pero es imposible capturar su nombre desde cualquier lógica identitaria. Fue (es) muchos —valga el oxímoron, figura que le apasionaba—: el artista conceptual, el cazador metafísico, el poeta experimental, el hombre comprometido, el arquitecto de su tiempo, el samurái que nos dejó el sol, el fundador de Escombros... Tuve la enorme dicha de compartir su amistad y juntos tramamos varios proyectos, entre ellos, publicamos tres libros de poesía visual. Encontrarme con él era siempre sorprenderse del poder de su escucha abierta pero intensa, atenta, concentrada, y del fuego de su palabra plena. Era un ser sumamente generoso, siempre te daba algo, pero en ese algo que daba uno sabía que recibía mucho más, muchísimo más. Su obra, puede decirse, abarca un amplio espectro que va de la ferocidad artística a una ternura extrema. Tuvo el coraje de amar y de no resignarse fácilmente a las pérdidas o al vértigo del vacío. Pronunciaremos su nombre mientras dure el tiempo infinito.

A LUIS PAZOS

Jorge de Luján Gutiérrez y Héctor Rayo Puppo

Nos conocimos cuando apenas
asomaban los vertiginosos años 60.
La Plata era una explosión de búsquedas artísticas.
Luis dejó una huella enorme en la ciudad:
los poemas murales, Diagonal Cero bajo el ala
del gran Maestro Vigo, El Di Tella y Escombros esa
enorme saga del arte de lo que queda.

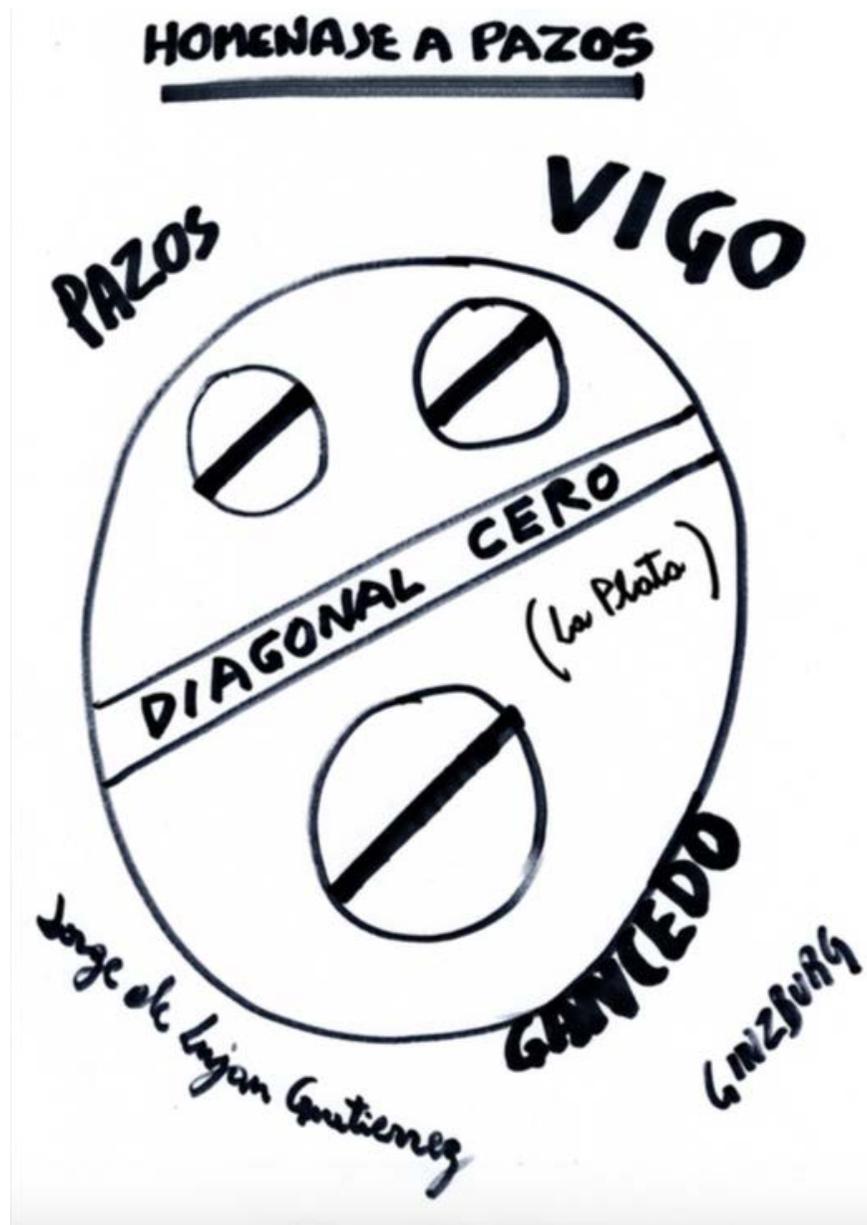
Se definía con «El arte es el aire que respiro
y la sangre que recorre por mis venas».
Solía decir también que hizo de su propia vida la única poesía válida.
Cumplió su palabra.
Se volvió eterno.



Figura 7. Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Héctor Rayo Puppo en *Excursión* (1970).

DIAGONAL CERO

Carlos Ginzburg



Carlos Ginzburg, *Homenaje a Luis Pazos* (2023)

POESÍA VITAL

Fernando Davis

«Hacer de la propia vida la única poesía válida». Esta frase, que hiciste imprimir en 2017 en una edición de afiches tipográficos, resumía para vos una suerte de contra-programa poético abierto y móvil, un modo de vida, una invitación a hacer del arte -como vos mismo lo hiciste, Luis- el espacio para la invención colectiva de nuevas trayectorias creativas y vitales. Poesía visual portátil, cartel-poema ambulante, callejero y popular, se inscribía en una serie de objetos tocables (en palabras de Vigo) que pusiste a circular desde 1965, empeñado como estabas en alborotar el arte y la vida: desde los afiches de poesía del Grupo del Esmilodonte, con los que cubriste los muros de la ciudad de La Plata, a libros- cornetas y poemas fonéticos que ocuparon las páginas de Diagonal Cero y los happenings y fiestas que organizaste en la boîte Federico V. Para vos, el arte y la poesía fueron estrategias para afectar y transformar (indisciplinadamente) el entorno y las formas de vida, para reinventar el mundo y reinventarse. Probablemente porque entendías que esta apuesta debía ser colectiva, siempre fuiste parte de diferentes grupos de artistas y poetas —Grupo del Esmilodonte, Movimiento Diagonal Cero, Grupo de Experiencias Estéticas, Grupo de los Trece, Escombros—. Dentro y fuera de estos colectivos, fueron sostenidos tus diálogos e intercambios con Edgardo Antonio Vigo, «Quico» García, Jorge de Luján Gutiérrez, «Rayo» Puppo y Juan Carlos Romero. Tuve la dicha de que seamos amigos y de que trabajemos juntos en varios proyectos. Gracias, por tanto, querido Luis, te recuerdo en largas conversaciones o recitando algunos de tus poemas fonéticos, desparramando tu poesía callejera de arlequín pop, de coleccionista de ruidos, de mago fabricante de modos de vida. Gracias por tu poesía vital.

LUIS

Silvia Gascón

Cada día y cada noche Luis se dormía o se despertaba pensando, imaginando, hablando, soñando.

Me enamoré de él casi sin conocerlo. Fue solo su mano en mi cintura y esa sonrisa pícara.

Los primeros meses fueron de descubrimiento. Pura magia, sus hazañas como periodista, incrementadas con el poder de su relato. Macondo, el Hombre del fin del mundo, María Soledad, las performances callejeras, y tantas otras. Escucharlo a Luis era entrar en otra dimensión. Recorría con él cada lugar en el que había estado, sufría sus peripecias y compartía sus dolores ante tanta injusticia. Era inteligente. Su convicción atrapaba. Divertido, seductor. Y audaz.

En nuestro primer encuentro, esperaba sonriente en la mesa de un café con un libro sobre la mesa: *El Desierto*. Su poesía me llevó a un ser que no se descubre a primera vista. Su hablar pausado, su sonrisa cálida, ocultaban torbellinos interiores, heridas no cicatrizadas y algún arrepentimiento, que rebela a lo largo de su obra, libre de toda armadura formal o condescendiente.

Nuestro primer viaje a Pinamar, ciudad que amaba, consolidó definitivamente la relación. Leímos juntos el poema dedicado a su mamá quien falleció cuando tenía 14 años. Lo había empezado hacía más de 40 años y nunca lo había podido —o querido— terminar. Esa ausencia lo marcó y acompañó toda su vida. Hasta que un día amaneció sonriente y me dijo: «Ya está, se llama *Poema inconcluso para Luisa Pazos*». Quizás hoy su poesía encontró el final esperado. «El coraje es la capacidad del hombre para soportar la ausencia del amor», dice en una de sus estrofas.

No fue un amor fácil. Dos trayectorias de vida muy disímiles, que por fin encontraron ese amor definitivo. Fueron infinitas las horas de conversación en las que se entremezclaba el arte, la política, los amigos y los no tanto.

Luis era un ser deseante. Sus deseos no tenían horizonte. Hasta el final de los días, cuando sus fuerzas menguaban notablemente, surgía un nuevo proyecto, una idea, un texto...su inteligencia y su corazón exigían más.

Los últimos años fueron fatigosos, pero Luis nunca bajó los brazos. Cada mañana se levantaba impecable, —aún siento su perfume— y llegaba hasta el living en el que esperaba su sillón, sus anteojos, el desayuno y el diario. «Sentate un rato, charlemos», me pedía. A Luis le encantaba hablar y escuchar. De una sola mirada descubría el alma. «No estés triste, cuídate, ¿Precisás algo? ¿Hablaron los chicos?». Pocos saben de su capacidad para cuidar.

Luego, arrancaba el día, armaba su plan: una larga lista que repasaba una y otra vez, anotando teléfonos, direcciones de correo y temas pendientes. Llegada la tardecita, tildaba con felicidad cada objetivo cumplido. Amigos, críticos de arte, galeristas, sus hijos, poblaban su agenda y sus días.

Un día me dijo: «Yo nunca me aburro». Podía estar horas sentado en el jardín, contemplando. Al entrar a casa sus ideas iban más rápido que sus manos, pero seguían persistentes, tanto que llegada la noche nos sentábamos para poner en palabras todo lo imaginado, sentido, recordado.

Sus pensamientos y pasiones se liberaban en cada una de sus obras, en las que el amor, el miedo y la esperanza se cruzaban con la desesperanza más profunda.

Pasaba horas entre fibras, hojas y libros, mientras escuchaba boleros, la poesía latinoamericana, como él la llamaba.

Luis era un ser piadoso, jamás una crítica. No le conocí gestos de envidia o egoísmo. Era valiente y sabía rodearse de quienes más quería y respetaba. Las visitas programadas de amigos, artistas y familia formaban parte importante de su universo.

Fue dueño de una cultura increíble, que inició de niño y cultivó hasta el final. Disfrutaba de cada libro llegado del exterior dedicado especialmente. Los consumía con voracidad, los acariciaba y volvía a leerlos. Los compartía orgulloso con aquellos que lo visitaban. En soledad profundizaba sus colecciones de religión y filosofía. El desorden en el que terminaba su biblioteca se revertía a la mañana siguiente, condición necesaria para ordenar su nuevo día.

La tarde era de trabajo, leer los correos que siempre eran muchos y de lugares distantes. Galerías, museos, críticos de arte, jóvenes investigadores que hacían sus tesis o publicaciones sobre su obra, tenían siempre una respuesta. Luis era un ser agradecido y respetuoso del hacer ajeno. Disfrutaba cada vez que podía transmitir conocimientos, experiencias, donar alguna obra, compartir sus libros. Ese era su mundo, allí se movía como pez en el agua.

Pasaba días enteros en una tarea tediosa, para lo que nunca le faltaron fuerzas, es más, lo hacía con entusiasmo y rigurosidad: repasaba cada uno de sus textos, hasta que su mirada se apagaba, sus ojos enrojecían, y a regañadientes admitía que había que dejar. ¿Por hoy?

Y así todos los días, siempre planear, proyectar, aún en condiciones difíciles, una salida, un viaje, aun, cuando ya no se podía. Nunca una queja, ni una protesta. Siempre bello, digno, sonriente, autónomo. Jamás se dio por vencido.

Luis amaba a los jóvenes y ellos lo amaban. Una tarde fuimos a una muestra en el Centro de Arte de la UNLP y cuando llegamos me preguntó: «¿Yo que tengo que hacer?». «Nada, hoy nada venimos a visitar obras de los amigos», le respondí. Se sentó en un costado. Yo recorrí un poco la sala y cuando a los pocos minutos regresé, había un círculo de jóvenes artistas rodeándolo, escuchando, preguntando. Luis sonriente, feliz. Era sin dudas uno de sus lugares favoritos.

Su último gran sueño fue hacer la Casa Pazos e invitar a sus amigos artistas a exponer sus obras en primavera/verano en el jardín de nuestra casa y dejarla abierta dos días enteros, cada semana. Amigos y arte: su mejor combinación. Y, por supuesto, música.

Sabía que no podía volver a Los Ángeles, pero me pedía insistentemente que cuando se inaugurara el bar Pazos, para el que cedió su nombre, estuviéramos allí. Estaba emocionado con la idea de José e Idurre, investigadora del Getty, de instalar ese espacio. El proyecto sigue en marcha.

Me amó con pasión infinita. La misma con la que yo lo amo.

Amó y cuidó de sus hijos y nietas de todas las formas posibles.

Un día de julio me dijo: «Qué pena, me estoy muriendo, con todo lo que tengo para hacer».

Todo lo hiciste amor mío. Ahora me toca a mí esperar el reencuentro.

Silvia Gascón, tu compañera de vida



Luis Pazos, *La corneta* (1967)

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia

