

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia

Columna de soldados de infantería en Puerto Argentino (2005), Karina El Azem. Fotografía

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia



EDITORIAL

PRODUCCIONES DE ALUMNXS

Las 24 horas de Malvinas

Agustín Poletti y Malena Tanevich

Destellos de una memoria trans

Macarena del Curto y Catalina Featherston

El archivo entre la obra y el documento. El fondo Carlos Ginzburg

Georgina Colombo y Guillermina Ramírez Casado

El álbum de mi cabeza. Entrevista a Halim Badawi
Natalia Giglietti y Elena Sedán

DIÁLOGOS

ENSAYOS

¿Qué le hace la fotografía al cuerpo? Y ¿Qué le hace el cuerpo a la fotografía?

Cecilia Cappanini

Malvinas, anhelos y recuerdos

Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros

Dimensiones oscuras

Yamil "Mnemo" Leonardi y Mariana Veneziano

Una elegía desextractivista

Carlos Ríos

Se hacía pasar por zapatero, de la serie Archivo muerto

Andrés Orjuela

TRADUCCIONES

Géneros archivísticos: recopilación de textos y espacios de lectura

Kate Eichhorn

Traducción de Constanza Qualina

A días del partido entre Argentina y México circuló por las redes sociales un video en el que, arriba de un micro, unos mexicanos le cantan a unos argentinos: “¡Y ya lo ve, y ya lo ve; en las Malvinas se habla inglés!”. “Hasta acá llegamos. Te permito todo, pero esto no”, les contesta un compatriota. Se viralizó. Porque una historia sin resolver duele, y sigue doliendo. Porque las Malvinas fueron, son y serán argentinas.

Dedicarle un número a cuarenta años, es un nimio homenaje a sus héroes. Es, también, traer al aula el conflicto, trabajarlo desde su construcción visual y desde lo que habilita el archivo. Es preguntarnos por su representación, por el dibujo de esas islas puntiagudas que tenemos grabadas. Es, como lo hace Karina El Azem, interpelar las escasas fotografías que circularon. En la obra, una trama de píxeles dorados y verdosos obtura la imagen que ya de por sí es opaca, frágil, del color de la *nieve de barro*. Esos píxeles circulares ordenados en líneas rectas, casi sin espacios en blanco, son una interferencia, un nuevo disparo de una bala ya usada. Son cápsulas de un fusil de combate calibre 7,62 que la artista obtuvo en el Tiro Federal Argentino.

Columna de soldados de infantería en Puerto Argentino (2005) condensa interrupciones similares a las de la charla que Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros no pudieron sincronizar por una guerra que “los separaba y los unía para siempre”. En *Malvinas, anhelos y recuerdos* nos comparten su historia y algunas de las obras que Rosana produjo entre camisetas, banderas, mapas y reinas.

Pese al ruido blanco de la televisión, Malena Tanevitch y Agustín Poletti se dedican a analizar fragmentos del especial *Las 24 horas de Malvinas*, programa emitido entre el 8 y el 9 de mayo de 1982 que forma parte del Archivo Histórico de Prisma, Radio y Televisión Argentina (RTA).

Desde otra perspectiva, pero con la mirada posada en los archivos digitales, Macarena del Curto y Catalina Featherston se detienen en las fotos que el Archivo de la Memoria Trans exhibe de manera gratuita en su flamante sitio web. Georgina Colombo y Guillermina Ramirez Casado se ocupan de interrogar los enlaces entre la obra y el documento a partir de las piezas de Carlos Ginzburg, alojadas en el Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP. Las obras de los años sesenta y setenta de Ginzburg analizadas por las estudiantes tienen su rebote en el artículo de Carlos Ríos, quién recorre *Chtonic Futur* y *CO2 Show* (2022) y, a la manera de una elegía, advierte sobre un arte urgente y proteico.

¿Qué le hace la fotografía al cuerpo? y ¿Qué le hace el cuerpo a la fotografía? son las provocadoras preguntas que Cecilia Cappannini desarrolla en su escrito al pensar, a raíz de su experiencia docente durante la virtualidad, en los modos en los que la fotografía construye corporalidades, en ese vaivén entre mirar y ser miradx.

Las prácticas de archivo, un programa de la cátedra implementado desde 2014, vuelve a aparecer como en todas las ediciones con la presencia de las producciones de los estudiantes. Sin embargo, esta vez, se incorporan las voces, más bien los tipos, de las adscriptas que trasladan sus valoraciones a la hora de orientar a los alumnos en la realización del trabajo final de la materia durante los años 2020 y 2021.

Imantadas por el archivo que no cesa de enredarnos en sus laberintos, incluimos la traducción de un texto de Kate Eichhorn sobre los blogs y las formas de redes sociales, nuevos géneros archivísticos entendidos como colecciones, sistemas de gestión de la información y espacios de enunciación.

Por último, en la sección Diálogos, Halim Badawi, fundador del Archivo Arkhé, nos describe cómo comenzó a gestarse este espacio y cuáles son los criterios conceptuales y políticos que lo definen. En sus generosas respuestas, destaca el impulso de *latinoamericanizar* el archivo, es decir, desplazarse de las estrictas fronteras de Colombia para diseñarlo en relación con los países vecinos. También desde Colombia Andrés Orjuela nos presta una obra de la serie *Archivo muerto* (2013). Con la misma contundencia que la de su título, las fotografías rescatadas, y coloreadas, por Orjuela del diario *El espacio*, nos enfrentan sin reparos a la tautología de la violencia y a la impudicia de la imagen en los medios de comunicación.

Natalia Giglietti y Elena Sedán

LAS 24 HORAS DE MALVINAS

Agustín José Poletti / polettiagustin99@gmail.com

Malena Tanevitch / maletane@gmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/4/2022

Aceptado: 10/6/2022

RESUMEN

El Archivo Histórico de Prisma, Radio y Televisión Argentina (RTA) cuenta con la colección Guerra de Malvinas, de la cual forman parte trescientos veinticinco audios y videos correspondientes a la cobertura mediática del conflicto bélico. Argentina Televisora Color (ATC) resumió en dos horas el especial de televisión *Las 24 horas de Malvinas*, programa emitido entre el 8 y el 9 de mayo de 1982 con el fin de recaudar fondos para el Fondo Patriótico Malvinas Argentinas, con una selección de momentos. Del análisis de algunos fragmentos se desprenden una serie de reflexiones sobre la relación entre la guerra de Malvinas y el especial de televisión, en vínculo con las representaciones que se presentan en el medio sobre el conflicto bélico.

PALABRAS CLAVE

Archivo Histórico RTA; guerra de Malvinas; representación; medios de comunicación

THE 24 HOURS OF MALVINAS

ABSTRACT

The Historical Archive of Prisma, Radio and Television Argentina (RTA) has the Malvinas War collection, which includes three hundred twenty-five audios and videos corresponding to the media coverage of the war conflict. Argentina Televisora Color (ATC) summarized in two hours the television special *24 hours of Malvinas*, a program broadcast between May 8 and 9, 1982 in order to raise funds for the Patriotic Fund, with a selection of moments. From the analysis of some fragments, a series of reflections on the relationship between the Malvinas War and the television special emerge, in relation to the representations that are presented in said medium about the war conflict.

KEYWORDS

Historic Archive RTA; Malvinas War; representation; mass media

El Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional (RTA) fue creado en el año 2013 con el objetivo de ordenar, preservar, digitalizar y poner en estado público el material audiovisual y sonoro de Radio Nacional y Canal 7 – Televisión Pública. Los documentos que componen el Archivo Histórico de RTA exponen, con más o menos velos y distorsiones, la historia de la Argentina. De aquí se desprende la relación del Estado con la sociedad, ya que se trata de medios estatales que pretendieron dirigirse al conjunto social.

Prisma¹ es la plataforma web que posibilita la democratización del acervo audiovisual y sonoro. Garantiza el acceso universal por internet al material de Radio Nacional y Canal 7, como también a documentos que el Archivo obtuvo a través de convenios de digitalización que RTA mantiene con instituciones públicas del país. Esta plataforma pretende estimular el estudio de la historia sociopolítica y cultural de la Argentina, así como también tender un puente entre la ciudadanía y sus archivos.

El sitio cuenta con una colección que reúne todo el material vinculado a la guerra de Malvinas,² de la que forman parte trescientos veinticinco audios y videos correspondientes a la cobertura mediática del conflicto bélico. Entre ellos se encuentra el famoso especial de televisión *Las 24 horas de Malvinas*, emitido entre el 8 y el 9 de mayo de 1982 con el fin de recaudar fondos para el Fondo Patriótico. La plataforma web presenta algunos registros audiovisuales que pertenecen a ocho horas de la transmisión del programa. También, Prisma comparte un video de dos horas a modo de resumen, con los fragmentos más destacados del programa. Una vez dentro de la pestaña de *Las 24 horas de las Malvinas [Resumen de la transmisión]*,

¹ <https://www.archivorta.com.ar/>

² <https://www.archivorta.com.ar/coleccion/guerramalvinas/>

se continúa con este formato de recortes y se ofrece una selección de momentos de pocos minutos de duración. Por si fuera poco, el archivo brinda toda la información del material organizada en una ficha técnica —identificador, tipo, fecha, duración, sonido, color, fondo, programa, fuente, etiquetas, producción, categoría, personas, condiciones de acceso— sumado a un resumen escrito que sintetiza sus ideas principales.

El archivo presenta documentos audiovisuales y sonoros que colaboran en la revisión de los supuestos sobre los que se construyó el relato nacional de Malvinas. Esta guerra no puede separarse del régimen que la produjo: la dictadura militar. El Estado terrorista controló y manipuló los principales medios de comunicación nacionales en el marco del conflicto del Atlántico Sur, mediante un aparato mediático puesto al servicio de tergiversar la información y diseminar un triunfalismo nacionalista.

EL TRIUNFALISMO NACIONALISTA SE HA APODERADO DE LOS ARGENTINOS

El resumen del programa de televisión *Las 24 horas de Malvinas* sirve para indagar sobre cómo es que los medios de comunicación nacionales lograron implementar un mecanismo de propaganda estratégico en los planes de las Fuerzas Armadas. Con un estilo sensacionalista y apelando a la emoción de los ciudadanos, este especial maratónico buscó consolidar la fantasía de un triunfo seguro de Argentina sobre los británicos.

Con la conducción de Lidia «Pinky» Satragno y Jorge «Cacho» Fontana, dos celebridades de la televisión y radio argentina, la finalidad de esta producción fue la de conseguir recursos para el Fondo Patriótico Malvinas Argentinas, la mayor colecta de la historia argentina. Diferentes famosos, actores, vedetes, conductores y comediantes distinguidos de la cultura popular nacional estuvieron presentes en el programa. Entre ellos se encontraban el actor Ricardo Darín, el doctor René Favaloro y el futbolista Diego Maradona.

El concepto de representación introducido por Roger Chartier (1994) resulta clave para analizar la construcción y la circulación del relato de la guerra de Malvinas desde los medios de comunicación de la época, regulados por el Estado al mando de las Fuerzas Armadas. El análisis que el autor propone de las representaciones colectivas rompe con la noción de que las ideas son desencarnadas, moviendo el foco hacia las condiciones y procesos de construcción de sentido.

Partiendo de la noción de representación colectiva, se estructuran tres modalidades de relación con el mundo social. Primero, el desglose y ordenamiento de las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está construida por grupos. De esta manera, se logra contextualizar y observar conceptos y términos del momento. Segundo, se articulan y distinguen las prácticas que ayudan y cooperan a reconocer una identidad social. Por último, se reconocen las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales aquellos que buscan imponer una representación marcan la existencia del grupo, comunidad y clase (Chartier, 1994, p. 57).

Así, siguiendo la tercera modalidad propuesta por Chartier, se identifica la forma en la que el gobierno dictatorial construye e impone el discurso hegemónico de la guerra de Malvinas a través de los medios de comunicación. La representación de esta guerra es fabricada desde la visión institucional, la cual evidencia la jerarquía de la estructura social en sí. Es por eso que, a través de tal noción de representación, se logra comprender el mundo social y el ejercicio del poder, atendiendo a las estrategias simbólicas que determinan las posiciones y relaciones que constituyen la identidad para cada grupo en este contexto social. Toda representación se pone en funcionamiento gracias al reconocimiento de los destinatarios y de la adhesión o la discrepancia con los mecanismos de persuasión puestos en práctica.

La aparición de Pinky y Cacho Fontana en la puerta del canal marca el comienzo del programa. A su alrededor hay una concentración de personas que aplauden con banderas argentinas y disfrutan salir en escena. Tomados del brazo ingresan al estudio seguidos por las cámaras. Mientras avanzan, en pantalla se lee el enunciado «participación: todo el país» (Archivo Prisma, 2021), haciendo referencia a que la transmisión será a nivel nacional. Acto seguido, se muestran los canales de televisión del interior a través de los cuales la audiencia puede ver el programa. En los pasillos por los que caminan se observan pilas de alimentos no perecederos, recolectados para enviar a las islas. Una vez dentro del estudio, donde transcurrirán las siguientes 24 horas de transmisión, los recibe una tribuna repleta por el público mientras suena «¡Argentinos, a vencer!» (Archivo Prisma, 2021). Esta última tuvo especial difusión por los medios de comunicación durante la Guerra.³ Detrás de los conductores se visualiza una imagen, el mapa de las islas con una inscripción que dice «Malvinas Argentinas» (Archivo Prisma, 2021) [Figura 1].

Cada movimiento de cámara, cada duración, cada plano y cada encuadre generan un sentido que se impregna en el heterogéneo público argentino. Lo más importante del programa de solidaridad con el Fondo Patriótico, según Pinky, es «colaborar» y «batir el récord» (Archivo Prisma, 2021). Se trata de un lenguaje audiovisual muy directo, para que el mensaje llegue de la manera más eficientemente posible a los televidentes. A continuación, explican cuál será la dinámica del evento y las cámaras se dirigen hacia unos estrados con decenas de teléfonos [Figura 2]. Explicitan el mecanismo para que el público pueda llamar, hacer donaciones y participar de las subastas. De ahí en más, seguirán ese día entero frente a las cámaras.

³ En el año 1982 esta canción formó parte de la propaganda oficial de la última dictadura cívico-militar de nuestro país. Se reprodujo constantemente durante la guerra para lograr la aceptación social del conflicto.



Figura 1. Pinky y Cacho Fontana durante la presentación del programa. *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma



Figura 2. Teléfonos en el comienzo del programa. *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma

En el cuarto fragmento del resumen del programa, se muestran con detalle las grandes cantidades de billetes amontonados sobre bateas para ser contados, con la idea de incentivar la donación de recursos para apoyar a las tropas [Figura 3]. Estas parvas de dinero aparecen durante varios segundos en la pantalla, mientras el conductor sigue conversando con los invitados acerca de las repercusiones de la guerra en los argentinos y argentinas. A estas secuencias visuales que intensifican la exaltación de la escena, se suman superposiciones de sonidos. Es un ambiente muy ruidoso, conversaciones confusas y teléfonos sonando se escuchan de fondo, al mismo tiempo que Andrea del Boca dice: «...es mi país, mi gente, mi casa. La agredieron a mi casa y yo me siento agredida en consecuencia» (Archivo Prisma, 2016). Es, mediante dichos como este, que los invitados del programa promueven la colaboración de los argentinos y argentinas unidos por la causa, siempre aludiendo a lo inédito y admirable de la situación. Luego, la actriz entregó un abrigo de piel de zorro *bordeaux* para ser subastado partiendo del valor de 40 millones de pesos nuevos y motivando a la audiencia a que aumente el precio. Asimismo, el neurocirujano y político Raúl Matera asegura una reconstrucción del país, aprovechando «el estupendo momento de unidad nacional» (Archivo Prisma, 2016).



Figura 3. Recuento de dinero y números de líneas telefónicas para realizar donaciones. *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma

En el quinto fragmento del video realizado por ATC se presenta a Susana Giménez, famosa vedete y actriz argentina, haciendo entrega de su reloj de oro al Fondo Patriótico Malvinas Argentinas [Figura 4]. Durante esta escena, Giménez relata la importancia de ese objeto para ella, diciendo «es algo que amo profundamente» (Archivo Prisma, 2016). Acto seguido, cuenta que fue un regalo por parte de Venezuela y hace de la donación de su reloj personal una escena de sacrificio por la causa Malvinas. Al entregárselo a Pinky, la conductora, Susana rompe en llanto y cuenta lo «fantástico» (Archivo Prisma, 2016) que es, haciendo alusión a cómo el pueblo argentino se moviliza en apoyo a la guerra de Malvinas [Figura 5]. En esta secuencia, se hace recurrente el uso del primer plano, recurso utilizado habitualmente en el cine para generar una mayor identificación del espectador con el busto parlante. De esta manera, el rostro conmovido de la actriz produce cierta emotividad al mostrar cómo ella vive la propia escena. La cámara está más cerca y el público se concentra en sus emociones para sentir empatía con su discurso.

Entre una constante expresión de adhesión a la causa Malvinas y en pos de exaltar el ánimo nacionalista, en el quinto fragmento las cámaras intercalan imágenes del valioso reloj de oro con las reacciones más conmovedoras de Susana. Seguidamente, las escenas grupales crean un ambiente particular y resaltan el marco de acción, situando a los personajes [Figura 6]. El escenario en cuestión se encuentra ambientado como una sala de estar, al ser este un ambiente reconocible por la audiencia. Mostrándose en una situación íntima, todos los personajes presentes dirigen su mirada hacia Susana, mientras le responden con gestos de admiración y afecto.

Finalmente, *Las 24 horas de las Malvinas* logró una gran respuesta por parte del público, recaudando un millón y medio de dólares en total. A pesar de todo, nunca pudo acreditarse que llegara a los verdaderos destinatarios:



Figura 4. El reloj de Susana. *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma



Figura 5. Susana llorando en *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma



Figura 6. Escena grupal en los sillones. *Las 24 horas de las Malvinas* (1982). Captura de pantalla. Archivo Prisma

En definitiva, *Las 24 horas de Malvinas* no proporciona a la ciudadanía la información necesaria para poder emitir un juicio propio sobre la guerra, sino que crea un relato ficticio de la entrecomillada causa nacional que se ancla en el sentido común de los argentinos. Al igual que en el cine, en este programa de televisión nos encontramos frente a un mundo ficcional que responde a un paradigma, a una manera de percibir, entender y representar el mundo (Ciafardo, 2021, p. 3). En este espacio ficcional se ponen en juego elementos propios del lenguaje audiovisual junto al argumento del programa, como la manera de utilizar los planos, el movimiento de la cámara, el uso del sonido y la actuación de algunos de los protagonistas, que son pura construcción y artificio.

La revisión de los documentos audiovisuales democratizados por el Archivo Prisma ayuda a profundizar en uno de los acontecimientos menos abordados y analizados de la última dictadura cívico-militar argentina. Resulta oportuno mencionar la concepción que Beatriz Catani (2021) tiene sobre el archivo, «como formas de producción y transmisión de memorias,

como una puesta en diálogo de diversas temporalidades» (p. 2). En el presente, los organismos que promueven políticas públicas de memoria y de derechos humanos expresan la preocupación por un pendiente debate y reflexión acerca de las condiciones que propiciaron la guerra de Malvinas. El análisis de los fragmentos del archivo deja ver como la guerra se inscribió en una causa de reivindicación nacional y soberana que «hermana a todos» más allá de las fronteras ideológicas y políticas que «dividen» a la sociedad (CPM, 2019).

Medios estatales como Argentina Televisora Color (ATC) participaron en este mecanismo de propaganda que sirvió para diseminar la unidad nacional y la fantasía de un triunfo argentino. El elemento central de los videos del especial de televisión compartido por el Archivo Prisma es la ilusión de unanimidad que lo domina. De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, la guerra de Malvinas, parte indisoluble de la última dictadura cívico-militar en la Argentina, fue una guerra impuesta y reivindicada desde una idea de *Nación*.

REFERENCIAS

Archivo Prisma. (15 de septiembre de 2021). *AV-5401 Las 24 horas de las Malvinas [Resumen de la transmisión]* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/mwIM2nBYmMw>

Archivo Prisma. (23 de agosto de 2016). *AV-5401 Las 24 horas de las Malvinas [Resumen de la transmisión] (fragmento IV)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/hjPlzVmejFI>

Archivo Prisma. (23 de agosto de 2016). *AV-5401 Las 24 horas de las Malvinas [Resumen de la transmisión] (incompleto) (fragmento V)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/kYnWz5P7oik>

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

Ciafardo, M. (2021). F de Ficción. *Nimio*, (8), e042. <https://doi.org/10.24215/24691879e042>

Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. *Nimio*, (8), e041. <https://doi.org/10.24215/24691879e041>

Comisión Provincial por la Memoria. CPM. (2019). *Especial web | Recursos para trabajar Malvinas*. <https://www.comisionporlamemoria.org/project/especial-web-recursos-para-trabajar-malvinas/>

Prisma. Archivo Histórico RTA. (2021). *Colección: Guerra de Malvinas*. <https://www.archivorta.com.ar/coleccion/guerramalvinas/>

DESTELLOS DE UNA MEMORIA TRANS

Macarena Del Curto / macadelcurto97@gmail.com

Catalina Featherston / cata-feather@hotmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 18/4/2022

Aceptado: 1/7/2022

RESUMEN

En el presente artículo nos proponemos abordar el Archivo de la Memoria Trans, tomando como corpus dos fotografías de su acervo. A partir de ellas, pretendemos analizar las prácticas de representación que se configuran en el archivo, reparando en la manera en que este mismo se presenta, sus lógicas de acceso y sus criterios de catalogación. Comprendemos que la posibilidad de proyectar una memoria trans aparece, desde lo íntimo, ligada a una fuerte reivindicación identitaria y constituye en sí misma un posicionamiento político.

PALABRAS CLAVE

Archivo de la Memoria Trans; representación; fotografía

GLIMPSES OF A TRANS MEMORY

ABSTRACT

In this article we aim to address the analysis of the Trans Memory Archive and two photographs of its collection. We intend to analyze the representation practices that take place in this specific archive, attending to how it shows itself, its accessibility and cataloging criteria. We understand that the possibility of pursuing a trans memory appears, as intimate as it is, connected to a strong identity vindication, and constitutes itself a way of taking a political position.

KEYWORDS

Trans Memory Archive; representation practices; photography

El Archivo de la Memoria Trans (AMT) es el primer espacio de recolección y salvaguarda de documentos reunidos específicamente a partir de su pertenencia a miembros de la comunidad trans argentina. Iniciado en 2012 con la misión de «reunir y rescatar un acervo documental sobre la historia de vida de la comunidad trans argentina» (AMT, 2021), hoy cuenta con un acervo de más de 10 000 documentos, con material que abarca casi todo el siglo xx. En total el archivo se compone por 13 series y 44 fondos documentales, correspondientes a diferentes miembros de la comunidad trans, que incluyen memorias fotográficas, filmicas, sonoras, periodísticas, documentos de identidad, pasaportes, cartas, diarios personales, legajos policiales, etcétera.

Hasta entonces conformado en un grupo de *Facebook*, en marzo de 2021 inauguró un sitio web desde el cual es posible acceder a los documentos digitalizados y dispuestos para su visualización pública. La puesta en valor de estas imágenes y, como tal, su reivindicación como representación de un colectivo, materializa sentidos que se ponen en circulación a partir de constituir el archivo. La reunión de estos materiales en un acervo les da una entidad y valoración hasta el momento negada, y, en su hacer, apuesta por la construcción de una historia que ahora es posible escribir.

UN ARCHIVO TRANS, UNA POSIBILIDAD

Desde el marco de la historia cultural con los aportes de Roger Chartier (1994) y la microhistoria desarrollada por Giovani Levi (2003), podemos comprender al estudio de las memorias del colectivo trans como un recorte particular que puede arrojar nuevas lecturas sobre la totalidad social. Este archivo se constituye en una suerte de contra-historia de la historia oficial de las visualidades: historia de una minoría relegada de la historia tradicional y de las representaciones, estructuralmente vulnerada e incluso negada ontológicamente. Así se posiciona el AMT, al definirse a sí mismo como «un espacio para la protección, la construcción y reivindicación de

la memoria trans» (AMT, 2021). Este objetivo deviene sumamente político, ya que el archivo representa siempre un lugar y una instancia de poder, es decir, no hay archivo sin poder político capaz de instituirlo y conservarlo (Tello, 2018).

Si, como propone Michel Foucault (1979), «el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho» (p. 220), la existencia del Archivo de la Memoria Trans posibilita la inscripción de la comunidad trans argentina en la Historia. Configurando los enunciados y las prácticas de una parte relegada de la sociedad, el AMT constituye su *apriori histórico* y nos señala la necesidad del trabajo con este acervo para contribuir con la escritura de sus memorias. A este respecto, resulta interesante analizar la política documental del archivo, que se enuncia expresamente en un uso antitransfóbico, pensando en el trabajo formativo y pedagógico, en la inserción laboral del colectivo trans y en la denuncia de todo tipo de transfobia personal e institucional.

Vuelve aquí a resaltarse su carácter político, ya antes enunciado, donde se pone de manifiesto la intención de asentar, con el recorte, la selección y la disposición de los documentos aquí reunidos, significados otros que combatan las jerarquías sociales históricamente instituidas (Pollock, 2013). El tratamiento de estas imágenes aporta a subvertir los regímenes escópicos vigentes, donde desde la puesta en valor de ciertas visualidades, las visualidades trans se erige en constitución de lo que Andrea Giunta (2010) llama *nuevos monumentos de la historia*. A su vez, podríamos pensar al trabajo del AMT en vinculación con algunos aspectos de un *contra-archivo* en cuanto que ofrecen «diferentes modos de organización, resultado de la conservación de documentos considerados como *sin valor* o *peligrosos* constituyen una contra-historia de la historia oficial» (Giglietti *et al.*, 2022, p. 134).

La potencia de erigir un nuevo orden de la historia, el propio, el invisibilizado, el íntimo y trivial de una cotidianeidad no reconocida, se presenta como una autoafirmación que hace tanto de reparación propia como de producción consciente de representación del colectivo para con la sociedad. Siguiendo a Griselda Pollock (2013), podemos concebir a las representaciones como prácticas sociales activas que expresan fuerzas sociales y jerarquías de poder, condensando determinados estereotipos y posiciones de hegemonía u opresión. Entonces, las prácticas de representación y las relaciones sociales pueden retroalimentarse: mientras las primeras hacen presentes a las segundas, a su vez las perpetúan, de manera que la formación de códigos visuales es, a su vez, una producción de significados y constructora de sujetos sociales. De este modo, es posible concebir el hacer del AMT como una intervención sobre los sistemas de representación establecidos, que constituye una práctica social activa. La manera en que este colectivo se presenta a sí mismo institucionaliza una realidad propia frente a una estructura social que lo mantiene relegado.

En este sentido, la creación de este archivo, puntualizando en la realidad trans, puede entenderse en el marco de lo que José E. Muñoz (2020) propone como la *utopía queer*, donde «lo queer [...], es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo» (p. 30).

La toma de posición respecto a la realidad pasada y presente, ese aquí y ahora en donde se inserta la construcción de la colección, se proyecta hacia un futuro mejor para quienes forman parte del colectivo trans: una utopía concreta, en los términos de este autor. Con este archivo, se despliega la posibilidad de un cambio social que trabaje con las visualidades de este colectivo en particular y permita proyectar sociabilidades más justas. Se nos abre entonces la puerta para indagar sobre la propuesta democratizadora del archivo, y como tal, su política de conocimiento.

Cabe preguntarse si con la puesta en disposición del acervo ha de lograrse una real democratización del mismo, entendiéndolo que, en este punto, «el problema radica en la forma de exhibir[lo] más que [en] el hecho de hacerlo» (Giunta, 2010, p. 33).

NAVEGAR ENTRE BRILLOS COLOR ROSA

Desde el inicio el Archivo de la Memoria Trans nos recibe con imágenes. Al ingresar a su página web recortes de documentos se despliegan a lo largo y ancho de la pantalla de manera azarosa y superpuesta a modo de *collage*, renovándose y reagrupándose cada varios segundos ante nuestros ojos [Ver Figura 1]. En la sección *Catálogo*, es posible elegir entre las opciones de Índice, *Fondos Documentales* y *Buscar*. Debajo, se hace saber

El Archivo de la Memoria Trans (AMT) es una colección organizada en series sobre: Infancia, Activismo, Exilio, Correspondencia (Cartas y Postales), Carnaval, Fiestas, Cumpleaños, Trabajo sexual, Vida cotidiana, Show, Retrato hecho por fotógrafx, Mi Cuerpo, Trabajos, Profesiones y Oficios (AMT, 2021).

Cada una de estas categorías aparecen como palabras-acceso que nos dirigen a sus respectivas páginas enlazadas.



Figura 1. Visualización de la página de inicio del Archivo de la Memoria Trans. <https://archivotrans.ar/index.php>

Al momento de organizar el sitio web, el AMT decidió clasificar sus documentos sobre la base de dos directrices: series y fondos de procedencia. La definición temática de las series aparece adaptada a los criterios particulares que demanda la representación de esta comunidad mientras genera, además, sus propias categorías para las fichas de información de cada documento.

A su vez, observamos desde el diseño y la visualización del sitio una intención clara de romper con lo relacionado a la estética solemne de la archivística tradicional. Destellos de color rosa se desprenden del cursor

al moverlo y nos acompañan en nuestro recorrido. El cambio hacia una fuente caligráfica destaca las *palabras-acceso*, del mismo modo en que la elección de una foto se pre-visualiza sobre un sombreado rosa que aparece cuando el *mouse* se posa en las imágenes. Podemos pensar estas decisiones estéticas en relación con la identidad del archivo, recuperando una visibilidad sostenida desde la militancia *queer* y disidente.

Si bien la plataforma no ofrece una opción de descarga de imágenes, el Archivo de la Memoria Trans exhibe de manera gratuita sus documentos a todos los públicos interesados, independientemente de su objetivo —investigación, trabajo, disfrute, etcétera— o su identidad, sin necesidad de registro, solicitud personalizada u otro trámite burocrático. Además, se encuentra trabajando en conjunto con la Fundación Wikimedia para

integrar documentos a *Wikimedia Commons*, un repositorio de acceso abierto cuyos archivos multimedia nutren a otros sitios relacionados, tales como *Wikipedia*. Tanto esta iniciativa como la conformación del archivo digital dan cuenta de la voluntad de llevar adelante un proyecto cuya política de acceso y conocimiento estén guiadas por la apertura y una concepción democrática del archivo.

MEMORIAS COTIDIANAS, MEMORIAS POLÍTICAS

Como corpus de análisis concreto, nos centraremos aquí en dos fotografías; la primera pertenece a la serie *Retrato hecho por fotógrafox* y la segunda a la serie *Trabajo sexual*. Encontramos que este recorte posibilita evidenciar cómo la conformación en series dentro de un archivo es un proceso que requiere decisiones específicas, como también la puesta en funcionamiento de criterios de selección siempre móviles. Además, nos proponemos abordar la problemática de la representación y los estereotipos asentados a partir de las visualidades que conforman los imaginarios sociales.

En primer lugar, podemos pensar cómo la existencia de la serie *Retrato hecho por fotógrafox* parece resaltar la condición *amateur* del resto de las fotografías del archivo, incluso cuando algunas de las presentes en otras series hayan sido también tomadas por profesionales. Nos centraremos dentro de esta categoría para analizar una fotografía tomada por el artista Marcos Luczkow en el año 2001 a Lohana Berkins, reconocida activista por los derechos del colectivo trans y travesti en la Argentina [Figura 2]. El carácter profesional de la fotografía, en tanto legitimidad social de la producción de imágenes, se conjuga con el retrato a una personalidad destacada para dar paso a una fotografía de un uso particularmente representativo. Esta nos abre así la posibilidad de volver sobre la conformación de este hacer archivístico en relación con la construcción visual de lo social, la memoria y las historias particulares.



Figura 2. Marcos Luczkow, *Lohana Berkins* (2001). Archivo de la Memoria Trans. <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/2305>

El documento, compuesto por una fotografía y su encamisado, da cuenta de una producción fotográfica y escenográfica puesta en marcha para la toma del retrato. Podemos reparar en decisiones estéticas como la elección del desnudo y de una postura determinada —sentada sobre sus rodillas, sosteniéndose los senos y mirando directamente a la cámara— así como del papel del encamisado —de trama en blanco, rosa y violeta—. Asimismo tanto la utilización de su habitación real, sobre la cama, con la presencia de sábanas, almohadas y frazadas, como la mirada que acompaña el gesto

de su cara, conectan con una referencia a la intimidad de la retratada, que interpela a lxs espectadorxs y contrasta con el carácter público de su figura. La escena íntima en la que fue tomada la fotografía explica la decisión del archivo a ubicar el documento no solo en la serie mencionada, sino también en *Vida cotidiana*.

El hecho de que se trate de un miembro reconocido de la comunidad, señalado como *ejemplo o ícono*, nos impulsa a pensar sobre su representación en el archivo, retomando las reflexiones efectuadas por Linda Nochlin (2007). Entendemos, a partir de ellas, que la incorporación de algunos individuos provenientes de sectores oprimidos a una suerte de panteón de personalidades ejemplares no problematiza sobre las disputas dentro los colectivos ni apunta a disolver la desigualdad estructural que configura las jerarquías patriarcales, sexuales, de clase y de raza. Sin embargo, creemos que el reconocimiento dado a esta figura en particular dentro del AMT parece vincularse más bien con un rol de representación política y de visibilización de las luchas sociales y los reclamos en un contexto de suma opresión antes que con una mera reposición biográfica. En suma, con esta inclusión el archivo parece tomar una postura de homenaje hacia la figura de Lohana Berkins y la reivindica como parte fundamental del colectivo travesti-trans.

Es preciso recordar que la fotografía se encuentra también incluida en la serie *Vida cotidiana*, lo que presenta una oportunidad de emparentarla con el resto de las fotografías del acervo. La gran mayoría de ellas nacen con la intención de ser un recuerdo, una anécdota, parte de un álbum familiar: nunca quisieron *ser algo más* (Estalles Alcón, 2018). La tarea de reponer la memoria de este colectivo a partir del archivo se apuntaría entonces hacia la visibilización de una comunidad con lazos afectivos, trabajos determinados, historias reales, y no desde la romantización de contadas figuras reconocidas.

En contraste con el documento anterior, la segunda fotografía seleccionada para el análisis se encuentra agrupada en la serie *Trabajo Sexual* y pertenece al fondo documental Luisa Lucía Paz [Ver Figura 3]. Retrata a La Chapa De Cartón y a Jaqueline La Paraguaya en un momento de trabajo durante el día. Sentadas en el pasto, posan ante la presencia de la cámara, a la que se dirigen con la mirada de manera directa. Ellas se presentan vestidas y en poses que, si bien están intencionadas como retratos fotográficos, remiten más a lo casual. Si en un primer caso la figura de Lohana Berkins resulta conocida y puesta en escena de una manera deliberada, en esta fotografía las retratadas no poseen renombre público y la toma es más bien espontánea.



Figura 3. La Chapa De Cartón y Jaqueline La Paraguaya (1986). Archivo de la Memoria Trans. <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/1240>

En este caso, la foto fue tomada por un fotógrafo que pretendía documentar el área para luego vender las fotografías. Su inclusión en esta serie en lugar de en la de *Retrato tomado por fotógrafo* se podría explicar por el recorrido posterior a la toma: al notar el fotógrafo una falla técnica en la imagen, se las obsequia a las retratadas, quienes la conservan como un recuerdo personal. Si bien en la descripción del documento se explicita su toma por parte de un profesional, se desconoce su identidad, alejándola de dicha serie, en la que la autoría de la imagen resulta fundamental. De este modo, el documento llega al archivo en calidad de posesión personal, de constatación íntima de la cotidianeidad trans. El dispositivo sobre el que se hace presente la imagen es el de la fotografía de recuerdo, al enmarcarse el documento en un fondo personal, con las memorias de una vida particular; con sus vivencias, sus experiencias, sus afectos y su lugar de trabajo.

Categorizar, entonces, la fotografía dentro de *Trabajo sexual* abre la puerta a otros sentidos. En particular, esta serie constituye otro punto importante para la representación política del colectivo, en cuanto ofrece un lugar destacado dentro del archivo para aquel trabajo con el que la comunidad travesti-trans mayormente se ha vinculado, en primera instancia debido a la imposibilidad de ser reconocida en el ámbito laboral formal. La existencia de esta serie le da cuerpo a una realidad, discutida y juzgada tanto social como penalmente, para integrarla como parte de la memoria trans en nuestro país.

De esta manera, se le da la voz a quienes se dedican o dedicaron al trabajo sexual, para conformar una memoria construida desde el propio recuerdo, desde lo cotidiano y la experiencia personal, como en el caso de las mujeres de la imagen. A su vez, es interesante observar que en esta fotografía las trabajadoras retratadas no responden a los estereotipos visuales vinculados a la prostitución: ni sus poses ni sus atuendos construyen una imagen hipersexualizada de ellas mismas.

Se apunta aquí a una construcción visual de lo sexual distinta a la establecida, que se abre a otras formas de ser, no solo reproducidas, sino elegidas. En línea con lo planteado por Pollock (2013), ambas imágenes nos dan pie a pensar cómo el AMT estimula el sentido de auto-representación de la comunidad trans en el país y cómo se lo puede entender como práctica de activismo al significar un posicionamiento social desde la manera de hacerse presente en el mundo.

VISLUMBRAR UNA POTENCIA

El Archivo de la Memoria Trans Argentina puede ser considerado como un contra-archivo que, desde una recuperación de las memorias de una minoría, posibilita escribir otra historia e imaginar otro presente y otro futuro. Con este proyecto, guiado por una concepción democrática, se activa la práctica de resguardar la intimidad y la cotidianeidad de lxs miembrxs del colectivo trans, tanto de quienes fueron renombradxs activistas como de quienes no lo fueron.

La propia existencia de este archivo significa un paso hacia una construcción de visualidades que luchan contra los imaginarios de tinte peyorativo sobre el colectivo trans-travesti en su totalidad. La institucionalización de sus documentos en un archivo contribuye a cambiar los regímenes escópicos asociados a esta comunidad y permite poner en circulación nuevos códigos visuales desde los cuales proyectarse. El retrato de Lohana Berkins perfilado desde una desnudez íntima y la escena de trabajo sexual que no responde a sus estereotipos posibilitan otras maneras de ver y concebir estas memorias, ya sea desde lo sexual, desde lo político o desde lo afectivo. Entonces, el archivo como práctica de representación aparece a modo de posicionamiento político y como propuesta de una construcción visual que se reivindica válida, potente, posible y real.

REFERENCIAS

Archivo de la Memoria Trans (2021). *Acerca*. <https://archivotrans.ar/index.php/acerca>

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

Estalles Alcón, C. (2018). Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans. *Nimio*, (5), e008. <https://doi.org/10.24215/24691879e008>

Foucault, M. (1979). El a priori histórico y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 214-227). Siglo Veintiuno editores.

Giglietti, N., Sedán, E., Leonardi, Y. y Veneziano, M. (2022). Glosario. En N. Giglietti y E. Sedán (Coords.), *Escrituras de trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 130-141). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139809>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-38. <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata1-arte-y-archivos>

Levi, G. (2003). Sobre microhistoria. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (119-143). Alianza.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer*. Caja Negra.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.

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

Tello, A. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1(1), 43-65. <https://doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>

EL ARCHIVO ENTRE LA OBRA Y EL DOCUMENTO

FONDO CARLOS GINZBURG

Georgina Colombo | georginajuliacolombo@gmail.com

Guillermina Ramirez Casado | guirc95@gmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 21/4/2022

Aceptado: 1/7/2022

RESUMEN

El presente artículo propone reflexionar sobre la identidad de los archivos de arte y los documentos que comprenden. Partiendo de la pregunta sobre los límites entre obra y documento, analizaremos las maneras de organizar el contenido del Fondo Carlos Ginzburg del Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata y las mediaciones que atienden a presentar la densidad crítica y artística de las piezas conservadas.

PALABRAS CLAVE

Archivo; poéticas de inventario; prácticas performáticas; fotoperformance

THE ARCHIVE BETWEEN THE ARTWORK AND THE DOCUMENT

CARLOS GINZBURG FONDS

ABSTRACT

This article proposes to reflect on the identity of art archives and the documents they comprehend. Starting from the question about the limits between artwork and document, we will analyze the ways of organizing the content of the Carlos Ginzburg Fonds of the Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata and the mediations that attend to present critical and artistic density of the preserved pieces

KEYWORDS

Archive; Poetics of Inventory; Performative Practices; Photoperformance

La recuperación y conservación de archivos en el campo artístico contemporáneo constituye una práctica notoria de iniciativas públicas y privadas. El «furor de archivo» (Rolnik, 2009) que recorre los circuitos de producción y circulación artística es un fenómeno que genera revisiones historiográficas, a la vez que suscita ciertas problemáticas referidas al alto valor de mercado que revisten los documentos y con esto, los riesgos de su fragmentación y privatización.

El Fondo Carlos Ginzburg del Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) se consolida como una red de operaciones políticas, simbólicas y poéticas entablada entre el artista, el acervo y la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur). El archivo mencionado se posiciona políticamente en el debate sobre el rol de las instituciones públicas ante la necesidad de crear patrimonios comunes, no privados, con identidades y principios diferentes a las lógicas del mercado respecto de objetos artísticos. En tal sentido, este acervo público se vincula con las formas de representación colectiva y con las disputas por esas representaciones.

POÉTICAS Y POLÍTICAS DE INVENTARIO

En un artículo titulado *Furor de archivo*, Suely Rolnik (2009) refiere a las *políticas de inventario* como un campo problemático vinculado a los archivos de arte. Allí se pregunta cuáles prácticas artísticas archivar y de qué manera hacerlo, tanto en un sentido técnico como poético. Aquí entran en juego los modos en que se muestran y vinculan los materiales que integran el archivo: se diluye su potencia reactivadora si en su forma de exposición se exalta la contemplación por la valoración material o de procedencia. Se plantean, como un punto clave en esta cuestión, los modos de presentar los documentos, reparando en las mediaciones que problematizan los formatos de exhibición en función de los usos de los archivos más que de los objetos que contienen.

En el acceso al repositorio desde el *software* AtoM,¹ el Fondo Carlos Ginzburg se presenta a partir de un carrusel de imágenes,² en el que se pueden ver las fotos de los materiales. Abajo y a continuación de esta vista, se ubican las áreas de información y los puntos de acceso que conforman las distintas secciones organizadoras del archivo.

Dentro de las áreas, una mediación a destacar resulta del campo de contenido y estructura, en la que se contextualiza la procedencia de los archivos. Este permite enmarcar la trayectoria del artista así como su pertenencia a la vanguardia platense.³ A modo de ampliación, se sugiere ver el video de presentación de la creación del archivo, en el que se pueden escuchar relatos de Carlos Ginzburg, conocer los intercambios con las investigaciones realizadas por Fernando Davis (2021), y acceder a los fundamentos políticos de creación del archivo en conjunto con la RedCSur.

Otras de las mediaciones a considerar en tanto política de inventario son los *puntos de acceso por materias* del archivo, que sugieren vínculos con diferentes aspectos de la dimensión artística y política: *Vanguardia platense*, *Fotografía*, *Fotoperformance*, *Arte conceptual*, *Exposición de arte* y *Prácticas poético-políticas*. Estas son nociones que articulan cruces conceptuales entre las piezas del fondo y su procedencia.

FRONTERAS ENTRE OBRA, DOCUMENTO, ARCHIVO Y COLECCIÓN

En un primer acercamiento a los materiales del fondo nos planteamos interrogantes respecto de las fronteras entre archivo y colección, que a

¹ Acceso al Fondo Carlos Ginzburg: <http://163.10.30.46/index.php/fondo-carlos-ginzburg>

² Diseño dentro de la página web que permite pasar dinámicamente digitalizaciones de materiales del archivo.

³ En referencia a las experiencias artísticas que buscaron una ruptura con los ámbitos académicos-artísticos de la ciudad de La Plata durante las décadas de los sesenta y setenta.

su vez implican la pregunta por la diferencia entre documento y obra. El carrusel y la curiosidad por ampliar lo que las imágenes presentan nos llevaron a interpretar que la totalidad del archivo está compuesto de obras, o registros del proceso de producción de obras, de Ginzburg. Pero al profundizar la observación encontramos objetos *no artísticos*, como los recortes periodísticos, que, al cotejarlos con los tipos de puntos de acceso, nos condujo a la pregunta por la diferencia entre archivo y colección. El impulso derivó en intentar clasificar cada objeto y distinguir cuáles eran, o formaban parte de, una obra artística y cuáles no. Sin embargo, estos límites resultan difusos en varios casos, como en las anotaciones personales o los folletos de exposiciones.

¿Qué poéticas de inventario posee el Fondo Carlos Ginzburg? ¿Qué tipos de objetos aloja y cuáles son los vínculos que mantienen con la categoría de *obra de arte*? La identidad de los materiales del acervo oscila entre un registro personal y partes de obras de arte diversas, entre pensamientos personales e iniciativas colectivas, y entre el carácter estético y político de las acciones documentadas. Recuperamos distintos tipos de identidad compartida de las piezas: documentos-obra, registros de prácticas artísticas, artículos periodísticos referidos a estas.

Los documentos-obra son en algunos casos registros de prácticas performáticas, fotografía y fotoperformance. En otros, una pieza o parte de la obra, piezas gráficas que señalizaban acciones o integraban parte de un objeto poético. En este tipo de documentos se plantea un vínculo con la reconstrucción contextual del área de alcance y contenido y las ampliaciones del artista, consignadas en fichas, anotaciones que dialogan con la memoria y reflexión retrospectiva sobre la acción.

Los registros de prácticas artísticas conforman un espacio híbrido con la categoría de documento-obra, ya que a la vez que contienen piezas artísticas dan cuenta de exhibiciones y eventos de los que participó Ginzburg. *Las*

*Palomas de Buenos Aires (Arte pobre)*⁴ y *Arte platense. Panorama '72*⁵ son ejemplos de esta clase de documentos.

Otro grupo lo conforman escritos y artículos periodísticos de acciones artísticas realizadas por Ginzburg. *Agujero en la playa*,⁶ artículo del diario *La Razón* -según anotaciones del artista- titulado ¿Nos vamos al pozo? hace referencia a un hecho performático efectuado en Villa Gesell. Los apuntes en el documento *Proyectos*⁷ registran ideas con comentarios de puño y letra del propio Ginzburg.

Mela Dávila Freire (En Giglietti & Sedán, 2018) propone un abordaje de esta cuestión desde el sentido de identidad del archivo más que desde las características físicas de los objetos que contiene, sobre todo para aquellos que no son catalogables ni definibles y constituyen una *zona gris*. En este sentido, más que definir qué tipo de objetos integran el archivo, nos interesa pensar sus posibilidades de convertirse en material de investigación desde la ampliación de fuentes más que desde la clasificación de las mismas (Giglietti & Sedán, 2018). Las obras y trayectorias consagradas por sistemas oficiales —museos, academias, galerías, circuitos reconocidos de circulación artística, entre otros— han sido tradicionalmente la fuente de estudio de la historia del arte. Los archivos de arte conforman en la contemporaneidad una extensión de esas fuentes, un «repositorio desde el cual es posible escribir otras historias; sobre todo cuando se trata de la historia del arte entendida como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos y no solo con los rasgos del estilo» (Giunta, 2010, p. 23).

4 UD simple 012, disponible en: <http://163.10.30.46/index.php/las-palomas-de-buenos-aires-arte-pobre-3>

5 UD simple 034, disponible en: <http://163.10.30.46/index.php/arte-platense-panorama-72-catalogo>

6 UD simple 003, disponible en: <http://163.10.30.46/index.php/el-agujero-en-la-playa>

7 UD simple <http://163.10.30.46/index.php/proyectos-2>

ACCIONES EFÍMERAS EN EL ARCHIVO: LO QUE QUEDA Y LO QUE CREA

Los movimientos vanguardistas latinoamericanos de los años sesenta y setenta se posicionaron en términos de *renovación* del campo artístico de la época, confrontando con el gusto establecido y en búsqueda de originalidad, en el sentido de desligarse de referencias, de hacer un arte «propio» (Giunta, 2008). Desde estos preceptos indagaron en materiales efímeros y límites disciplinares, exploraron recursos posibles, lugares y temas que la realidad circundante proveía y que les permitió fundar un lenguaje nuevo.

En este marco, seleccionamos los documentos *Para patear* (1969) y *Árbol* (1970) por su vinculación con la acción performática y en relación con conceptos como acción efímera, práctica poético-política, arte conceptual y señalamientos, entre otros.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona una pieza de papel impreso con una performance propuesta en el Di Tella? *Para patear* es una obra de Carlos Ginzburg que presenta un dilema en tanto proyecto conceptual y de acción, y en torno al resguardo del documento como fragmento material que la constituye [Figura 1]. Se trata de una pieza gráfica que indica un acto a realizar en el marco de la exposición *Expo/ Internacional de Novísima Poesía* en el Instituto Torcuato Di Tella en 1969. La propuesta era patear una lata de aceite. Ginzburg relata que estos tachos se encontraban habitualmente en la calle como basura, en La Plata y Buenos Aires, y que era común que la gente los pateara (Centro de Arte UNLP, 2020). Así, el artista recogió una de esas latas y la ubicó en la exposición, recuperando una situación de la vida cotidiana para presentarla como parte de un acontecimiento artístico: *objeto poético participativo*.⁸ En la ficha con anotaciones del artista encontramos una mención a un aspecto técnico de esta obra —la

⁸ Denominación dada en el alcance y contenido de la UDS05: <https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/para-patear>

necesidad de reemplazar varias veces el tacho y su etiqueta debido a su rotura— junto con la aclaración de que el ejemplar conservado es el último original impreso.



Figura 1. Carlos Ginzburg, *Para patear* (1969). Etiqueta impresa, 5,5 x 19,9 cm. Archivo de Arte, Centro de Arte UNLP. AR UNLP AA 01-1-1-005

¿Qué otras mediaciones de esta pieza, además de la información que posee el acervo, atienden al uso de los archivos en tanto reactivación en el presente? En el video mencionado, el artista reflexiona: «habría todo un contexto de cada una de las obras que necesitan una pequeña explicitación de dónde vienen» (Centro de Arte UNLP, 2020). Para Carlos Ginzburg, relatar desde la memoria individual las intenciones y sentidos de los objetos intervinientes en la performance es una acción fundamental para comprender la intención crítica hacia las instituciones que conserva la propuesta. Este tipo de prácticas artísticas plantean una dimensión vinculada a la materialidad y lo que queda de ellas, es decir, los objetos que conforman el registro de la acción desarrollada: fotografías, escritos e información relacionada.

Árbol (1970) fue un señalamiento realizado por Carlos Ginzburg para la exposición *Escultura, follaje y ruidos*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) para la *Semana de Buenos Aires*, evento llevado adelante por la municipalidad de la ciudad [Figura 2]. Según las anotaciones en el reverso de la foto [Figura 3]:

Esta fue la primera parte de un movimiento temporal analítico que continuaría en 1971, en la misma plaza y en la misma semana, documentando sobre cada uno de los árboles lo operado el año anterior, señalizando c/u de los troncos con el término «tronco» y anunciando para el año subsiguiente la denotación «rama y hojas».



Figura 2. Carlos Ginzburg, *Árbol* (1970). Fotografía b/n, 15 x 12 cm. Archivo de Arte Centro de Arte UNLP. AR UNLP AA 01-1-1-009

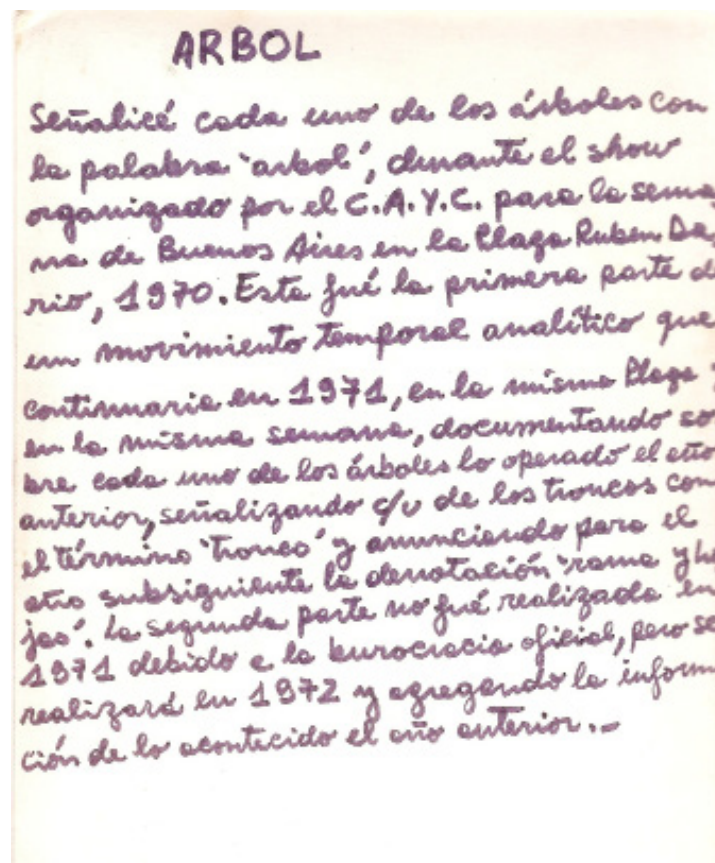


Figura 3. Carlos Ginzburg, *Árbol* (1970). Fotografía b/n, 15 x 12 cm. Reverso de la fotografía. Archivo de Arte Centro de Arte UNLP. AR UNLP AA 01-1-1-009

¿Qué relaciones guarda la acción performática-ecológica realizada en la plaza Rubén Darío con la pieza *Árbol*? En los tipos de puntos de acceso por materia, *Árbol* se vincula con la categoría *fotoperformance*, hecho por el cual nos preguntamos si los documentos guardados allí fueron pensados como parte de la obra. En este sentido, a diferencia de *Para Patear*, no

hay explicaciones sobre los objetos o conceptos que intervienen en la producción. Sin embargo, en las anotaciones, el artista remarca la extensión temporal de las acciones y los señalamientos. Hay una referencia a enlazar el espacio en el que se desarrolla con una temporalidad documentada en tres etapas de tres años distintos, lo que incluso llegó a obstaculizar por *motivos burocráticos* el desarrollo de la obra. Esta particularidad se puede pensar desde el cruce entre las fotografías y los escritos que el artista realiza, más extensas y con definiciones particulares como *movimiento temporal analítico*.

Por último, en relación con el ámbito en que se lleva a cabo la práctica, genera vinculaciones con las características con las que Ginzburg lo presenta en el Fondo, como arte *pobre* y *ecológico*, que recupera en el marco de una nueva propuesta que se produce en torno a la creación del archivo. La plaza como soporte del señalamiento Árbol resitúa las prácticas artísticas por fuera de los circuitos tradicionales de la época, posicionándose en el cuestionamiento sobre los lugares propios del arte, en la búsqueda de un acercamiento entre arte y vida, y en las preocupaciones del arte respecto de la ecología y la sustentabilidad. Preocupaciones que el artista recobra en la actualidad en la obra *MYCOHIRZES* presentada en el Muntref en la Bienal Sur del año 2021 a propósito de *Escultura, follaje y ruidos*.⁹

El Fondo Carlos Ginzburg del Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP se explicaría a sí mismo como tejido documental (Foucault, 1979) de una trayectoria artística particular que se hilvana en el marco de prácticas artísticas vanguardistas. En el análisis de las piezas del presente trabajo se articulan propiedades específicas del archivo de arte en tanto aloja documentos cuya identidad se plantea en relación a su carácter de obra.

⁹ Disponible en: <https://untref.edu.ar/muntref/es/noticias/homenaje-a-carlos-ginzburg-en-el-km-0-bienalsur/>

En este sentido, las políticas de archivo, en tanto fondo público, se plantean en coherencia con las políticas de inventario, en los modos de presentar los materiales que contiene respecto de la procedencia. Consideramos que el Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP habilita mediaciones de acceso en las áreas de alcance y contenido al construir textos que resultan cruciales para la vinculación de los distintos tipos de documentos que alberga, como obra y también registro. Los puntos de acceso por materia trazan líneas de relación con conceptos y movimientos asociados a la identidad de los documentos,¹⁰ desplegando campos de investigación respecto de las prácticas artísticas efímeras y sus modos de conservación en relación con *lo que queda* y las posibles reconstrucciones del presente.

REFERENCIAS

Centro de Arte UNLP. (s.f.). *Fondo Carlos Ginzburg*. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/archivo-de-arte-carlos-ginzburg>

Centro de Arte UNLP. (19 de junio de 2020). *Presentación del Archivo Carlos Ginzburg* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=IL2ZdWFb_yU

Davis, F. (2021). El archivo de Carlos Ginzburg. *Nimio*, (8), e040. <https://doi.org/10.24215/24691879e040>

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

¹⁰ Al respecto, creemos que asociar las prácticas contemporáneas del artista que se vinculan con documentos del archivo, como la mencionada participación de Ginzburg en Bienal Sur, genera una mediación interesante, en tanto propicia el conocimiento de las reactivaciones del archivo del propio artista.

Giglietti, N. y Sedán, E. (2018). Archivos públicos y privados. Entrevista a Mela Dávila Freire. *Nimio*, (5), 68-88, e006. <https://doi.org/10.24215/24691879e006>

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores.

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

Rolnik, S. (2009). Furor de archivo. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7 (7), 115-129. <https://studylib.es/doc/6050530/furor-de-archivo---estudios-visuales>

EL ÁLBUM DE MI CABEZA ENTREVISTA A HALIM BADAWI

Natalia Giglietti / teoriadelahistoriafba@gmail.com

Elena Sedán / teoriadelahistoriafba@gmail.com

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

Recibido: 21/4/2022

Aceptado: 1/7/2022

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte contemporáneo; coleccionismo; Latinoamérica; Arkhé

MY HEAD'S ALBUM INTERVIEW WITH HALIM BADAWI

ABSTRACT

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

KEYWORDS

Archives; contemporary Art; collecting; Latin America, Arkhé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

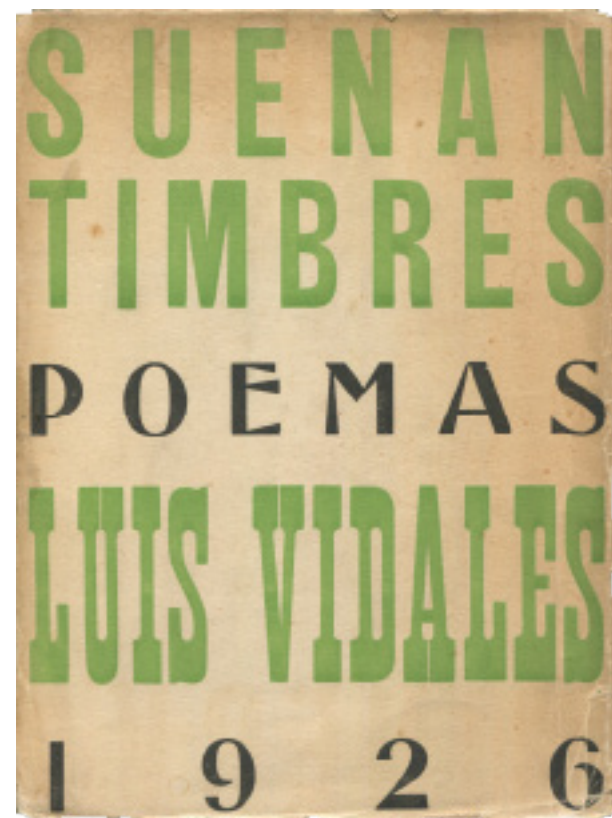


Figura 6. Luis Vidales. *Suenan timbres. Poemas* (1926). Bogotá: Editorial Minerva (Primera edición). Colección Vanguardia y Redes Intelectuales, Archivo Arkhé

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

¿Podés darnos algunos ejemplos de estos fondos?

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

¿QUÉ LE HACE LA FOTOGRAFÍA AL CUERPO?

Y ¿QUÉ LE HACE EL CUERPO A LA FOTOGRAFÍA?

Cecilia Cappannini / ceciliacappannini@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 4/4/2022
Aceptado: 30/6/2022

RESUMEN

En noviembre del 2021 nos encontramos en el Seminario de Historia de la Fotografía de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en una charla sobre las relaciones entre fotografía y cuerpo. Este trabajo retoma algunas de esas conversaciones y analiza los modos en los que la fotografía como dispositivo construye corporalidades en la experiencia de ser captados por la cámara y de mirar. Desde una perspectiva de género interseccional, indagamos los vínculos posibles al interior de un cuerpo de imágenes aún en formación: *The Hidden Mother* (2013) de Linda Fregni Nagler, *97 empleadas domésticas* (2010) de Daniela Ortiz, y *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler.

PALABRAS CLAVE

Fotografía; cuerpo; género, interseccionalidad

WHAT DOES PHOTOGRAPHY DO TO THE BODY?

AND WHAT DOES THE BODY DO TO PHOTOGRAPHY?

ABSTRACT

In November 2021 we meet at the Photography History Seminar of the UNLP Faculty of Arts in a talk about the relationship between photography and the body. This work takes up some of those conversations and analyzes the ways in which photography as a device constructs corporalities in the experience of being captured by the camera and of looking. From an intersectional gender perspective, we investigate the possible links within a body of images still in formation: *The Hidden Mother* (2013) by Linda Fregni Nagler, *97 domestic employees* (2010) by Daniela Ortiz and *Semiotics of the Kitchen* (1975) by Martha Rosler.

KEYWORDS

Photography; body; gender; intersectionality

«Pero lo que no se ve y no está, es y existe.
El mundo es la insistencia de todo lo que creemos ya no ver
o de lo que creíamos no haber visto nunca.»
Carlos Skliar (2017)

En noviembre del 2021 nos encontramos en el Seminario de Historia de la Fotografía de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en el que tuve la oportunidad de dar una charla sobre las relaciones entre cuerpo y fotografía. En tiempos de pandemia, que aún nos proponían encontrarnos principalmente desde la virtualidad para cursar y dar clases, las imágenes de los cuerpos parecían reducirse al recuadro de las plataformas virtuales, en el mejor de los casos, o bien, se transformaban en pantallas negras. En ese momento, se hablaba de una virtualidad aparentemente *sin* cuerpo físico, material. No obstante, me resultaba imposible pensarme y pensar(nos) así, cuando justamente aquello que nos traía esa nueva experiencia a la que nos enfrentaba el mundo contemporáneo era, para mí, la reconfiguración de los modos de hacer cuerpo.

Inevitablemente surgieron algunas preguntas: ¿Qué sucede entre nuestras imágenes y nuestros cuerpos? ¿Qué cuerpos imaginamos tras los telones negros? ¿Qué posibilidades encienden esas imágenes que ocultan y a la vez remarcan que ahí, detrás, hay alguien?

Ver lo que oculta y al mismo tiempo señala una imagen, pensé varias veces, frente a los muchos y múltiples telones negros que se me volvían cada vez más homogéneos en las clases sincrónicas. «Pero lo que no se ve y no está, es y existe», dice Carlos Skliar (2017). Lo que no se ve —porque no se puede, porque no se quiere, porque no está dentro del encuadre de la foto, porque está cultural y políticamente invisibilizado—, pero sin embargo existe. Insistir en eso que se oculta y se remarca en las imágenes me llevó a pensar la fotografía como dispositivo que construye corporalidades en la experiencia de ser captadas por la cámara y de mirar. ¿Qué le hace la fotografía al cuerpo? Y ¿qué le hace el cuerpo a la fotografía?

SOSTENER LA FOTO

«Cuando me siento observado por el objetivo,
todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”,
me fabrico instantáneamente otro cuerpo,
me transformo por adelantado en imagen.»
Roland Barthes (1996)

The Hidden Mother [La madre oculta] (2013), una serie de retratos, cartas de visita y tarjetas postales del siglo XIX, que vuelven a hacerse visibles en el siglo XXI, en las que las mujeres-madres —¿o niñeras?— son telón de fondo de otros cuerpos [Figura 1].



Figura 1. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Mujeres ocultas, escondidas, tapadas. Eso que tapa, es lo que *punza* (Barthes, 1996). No están fuera del marco, esperando a que termine la escena, están en el centro mismo de la imagen, de nuestro campo visual. Y en realidad no se oculta tanto, se deja ver que están ahí, detrás de otros cuerpos, debajo de una manta, respirando, sosteniendo, abrazando, a pesar de todo.

En estas imágenes a veces las cortinas o los telones toman una forma extraña, y, en vez de colgar detrás de los niños retratados, de pronto se arremolinan y *adquieren cuerpo*; en otras, unos codos se escapan levemente de las telas que los envuelven, mientras que bajo los niños aparecen las faldas y los zapatos de estas mujeres. Los pies apoyados en el suelo y arriba, en la cabeza, lo que tapa no puede leerse sino como una capucha o un velo completamente cerrado. Son madres anónimas: no sabemos quiénes son, qué historias tienen, qué voces, qué nombres.

Cuando el tiempo de la exposición aún es largo, la fotografía se encuentra a medio camino entre el trono y la cámara de tortura, dice Walter Benjamin (2007), y acá no hay ningún trono. Tampoco hay columnas ni apoyacabezas ni ninguno de los artilugios que permitían inmovilizar el cuerpo que posaba para ser inmortalizado. Estas mujeres se convierten en cuerpos-cosa, soportes de otros cuerpos, *los cuerpos que sí* de estas imágenes de finales del siglo XIX que buscaban retratar a los niños erguidos y *soles*, haciendo de la fotografía un certificado de salud y vida [Figura 2].¹

¹ Una práctica de la sociedad victoriana con la fotografía, que luego se expande por América. Frente a los altos niveles de mortalidad infantil de esa época y a diferencia de algunas fotografías *post mortem* que retrataban a los niños recostados en brazos de sus padres y madres (visibles), dando la sensación de estar dormidos, aquí se busca mostrar la vitalidad de bebés y niños.



Figura 2. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Aunque no ven, y no son el objetivo de la fotografía, los cuerpos-cosa igualmente posan de frente para la cámara. Imaginemos sus ojos detrás de la tela, ¿estarán abiertos o cerrados?, ¿hacia dónde proyectarán sus miradas? Qué le hace la fotografía a los cuerpos, cuando el procedimiento habitual que tiende a esconder las prótesis destinadas a mantener un cuerpo inmóvil durante la toma, se deja ver. ¿Qué le hacen a la fotografía estos cuerpos sobrantes, disimulados, que son soporte para otros cuerpos, para una idea de salud y de bienestar, para una idea de familia? «No es una heroína, es una mujer la que en la foto sostiene todo y en la que todo lo que la constituye la sostiene» (Andruetto, 2021, p. 163), incluso la norma que la somete. La fotografía (nos)transforma el cuerpo, dice Roland Barthes

(1996), lo crea o lo mortifica. Estos cuerpos no dejan caer todo aquello que sostienen ni se dejan caer. Estas mujeres no llevan *capuchas* porque se resisten a algo, sino porque se someten a algo. Hay tanta soledad en esas fotos, y esa sensación de ahogo que hace visible —y palpable— la presencia de una norma social, política y de género que moldea con fuerza sus cuerpos.

¿Qué les decía el fotógrafo a estas mujeres antes de hacer la toma? [Figura 3].



Figura 3. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Hay algo en esos bultos anónimos que nos sale al encuentro cada vez que miramos las fotografías. Hay algo que *nos toca desde las fotos*, en el gesto de Linda Fregni Nagler de buscar, archivar y volver a mirar estas imágenes haciendo un señalamiento dentro/en y a partir de ellas. En su Fotolibro *The Hidden Mother* (2013), conformado por mil retratos que la fotógrafa ítalo-sueca rastrea en internet, en colecciones físicas y digitales, y también como categoría en archivos, realiza un ejercicio narrativo con este *cuerpo visual*: lo que se oculta y se ve es el rol de la mujer en la sociedad burguesa capitalista y patriarcal. Como bien plantea Guadalupe Arriague (2021):

La fotografía se convierte en el archivo y repertorio de prácticas colectivas, documentos que muestran y señalan (toda foto es una señalización, un marco) cosmovisiones y comportamientos del tejido social de una época, que se reproduce a sí misma para su ilusión de estabilidad y perdurabilidad (s. p.).

La fotografía nace justamente en el triple marco de la modernidad, de la industrialización y de la Ilustración, como medio para celebrar al individuo y por eso como medio de control social (Pultz, 2003). Vinculada a las ideas de objetividad y verdad, la fotografía fija el sentido de lo que muestra y su función, y construye representaciones identitarias autorizadas que ponen en circulación un determinado cuerpo y un rostro que establecen cómo debe verse el sujeto ideal de las naciones modernas. De este modo, en palabras de Sylvia Molloy (en González-Stephan, 2013), la fotografía responde a la *escopofilia*: «la apelación compulsiva a lo exhibible o exhibido, la necesaria conversión del mundo en materia de exhibición, su irrefrenable transformación en espectáculo» (p. 19). Si sostenemos que toda época configura lo que es posible ver dentro de las dinámicas del poder y lo que no, mostrar y mostrarse se convirtieron en los imperativos que guiaron las prácticas culturales en ese entonces.

LOS CUERPOS, Y LOS CUERPOS AL MARGEN

En *La fotografía y el cuerpo* (2003), John Pultz sostiene que la fotografía surge no tanto como un medio objetivo al servicio de una sociedad libre y liberal burguesa, sino que es un medio activo por el cual una sociedad estructura y (se)estructura. Propone analizar cómo y por qué medios se representan los cuerpos, considerando que ni el cuerpo ni la fotografía tienen un significado único, universal y absoluto. Esa pretendida trascendencia y universalidad que nos enseñaron tiene como requisito, en palabras de María Galindo (2021), «la preservación de las hegemonías racistas, clasistas, coloniales, geográficas y homofóbicas que constituyen al mundo» (p. 25) [Figuras 4 y 5].



Figuras 4 y 5. Daniela Ortiz. Imágenes del fotolibro *97 empleadas domésticas* (2010)

En 2010, Daniela Ortiz publica *97 empleadas domésticas*. El proyecto consiste en una serie de fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas y familiares, momentos compartidos en vacaciones, festejos y reuniones. La fotógrafa arma un archivo digital con estas fotos extraídas de la red social Facebook, sin retocarlas ni modificarlas. Se apropia de esas imágenes y las desplaza de los marcos narrativos en que han sido emplazadas, las reactiva en otros espacios generando una nueva circulación. Publica entonces el fotolibro y exhibe su trabajo en la exposición *Teoría del Color*, curada por Helena Chávez Mac Gregor, Alejandra Labastida y Cuauhtémoc Medina, en 2014-2015.²

Las fotografías que Ortiz selecciona se adecúan a los estereotipos de representación de la felicidad familiar y del entorno afectivo blanco, pudiente y heterosexual. Eso es lo que vemos a primera vista, pero si observamos detrás de los cuerpos, o bien si desplazamos la mirada hacia los márgenes de cada imagen, aparecen otros cuerpos. De pronto vislumbramos un fragmento de las empleadas domésticas, una mano, un brazo, una nariz y advertimos que es mucho más lo que no se ve, que lo que nos es permitido ver.

Marcelo Expósito (2010) señala haciendo referencia al fotolibro:

Sólo cuando la vista ha recorrido las 77 fotografías aquí organizadas, puede leerse el título que, situado *al final* de la publicación, aun siendo descriptivo, resignifica retrospectivamente el contenido manifiesto de las imágenes. Lo que este proyecto evidencia es precisamente el inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible (p. 50).

² Esta exposición, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), trabajaba sobre las relaciones entre racismo y color. Ver el catálogo: <https://muac.unam.mx/exposicion/teoria-del-color>



Los cuerpos blancos de las figuras principales se contraponen con esos cuerpos-fragmento, mínimos y oscuros, fotografiados, en muchos casos, sin que lo adviertan. No son cuerpos que posan, son *los cuerpos que no* de estas imágenes, que nuevamente están ahí, y se escapan fuera del cuadro al mismo tiempo que *son cortados* por una intimidad doméstica que los da por sentado y los borra de la imagen. Y ya no sabemos si lo que se corta es lo que se borra o lo que se marca.

Esos cuerpos al margen evidencian que hay varias capas de sentido entrelazadas: lo que alguna vez alguien ya vio y decidió cortar; lo que no vimos, lo que no se ve del todo, pero ejerce una fuerza; lo no dicho —y lo no visto— de los cuerpos y de los roles asignados para una persona al interior de una sociedad; las empleadas que aparecen como si fueran una parte más del paisaje doméstico.

Hacer visibles —y vivibles— los cuerpos y las corporalidades como campo político de batalla, como campo de disputa y opresión, implica considerar que describir el cuerpo y mostrarlo nunca es un proceso inocente ni neutral. La teórica y pedagoga brasilera, Guacira Lopes Louro (1999), sostiene que los cuerpos ganan sentido socialmente y son moldeados por las redes de poder de una sociedad. La inscripción de los géneros en los cuerpos es hecha, siempre, en el contexto de determinada cultura y, por lo tanto, con las *marcas de esa*

cultura: los géneros no existen originariamente en los cuerpos, sino que son el conjunto de los efectos producidos a través de los comportamientos y los procesos de socialización.

Es decir que los modos en que miramos, interpretamos y habitamos nuestras corporalidades están enmarcados —dentro y fuera de las fotografías—, por esas normas culturales. Además, por lo que se espera de cada cuerpo situado en un espacio y en un contexto determinado, por lo que cada corporalidad está habilitada a hacer —y a ser—. Con todo, las corporalidades también pueden generar estrategias de resistencia. ¿Qué saben esos cuerpos-fragmento de su presencia en estas imágenes y en la propuesta de Daniela Ortiz? ¿Qué pueden?

UNA GRAN MARAÑA

Resulta imposible seguir mirando *97 empleadas domésticas* y *The Hidden Mother* sin hacerlo desde la perspectiva interseccional. Habitualmente se la ha entendido como un *cruce de caminos*, generando la idea de la doble, triple o cuádruple opresión. Dado que nadie es totalmente una sola cosa: solo mujer, solo empleada doméstica, solo argentina, solo marrón, solo blanca, solo madre, estas dimensiones no son aditivas, sino que están siempre interrelacionadas. Al respecto, Lucas Platero (2013) propone la imagen de un *espejo roto* o de una *maraña* para pensar la identidad como un proceso que no es nunca unívoco, sino poliédrico:

Si se rompe un espejo y te miras lo que tenemos son imágenes fraccionadas: de pronto la nariz es muy grande porque la tienes muy cerca, y la oreja es más pequeña y solamente se ve un trozo. Todo el rato eres tú, pero tu identidad es fragmentaria. A ratos eres hijo, a ratos estudiante, a ratos jefe o empleado, a ratos eres demasiado español, a ratos ser español es una mierda porque en el contexto del mundo global somos unos vagos y generamos deuda (p. 45).

El sujeto hegemónico que vemos en el trabajo de Daniela Ortiz también es interseccional, también está *enmarañado*, aunque históricamente haya sido tomado como parámetro de *normalidad*. El varón, blanco, heterosexual, occidental, burgués, adulto, es un sujeto fundado por esa construcción moderna —y aún vigente— del conocimiento que se organiza en pares dicotómicos: hombre/mujer, mente/cuerpo, conocimiento/ignorancia, heterosexualidad/homosexualidad, público/privado, blanco/negro. Entre tantos otros pares asentados en la oposición, la jerarquía y la sexualización. ¿Qué imágenes y qué cuerpos se construyen al interior de estos binarismos? ¿Qué nuevas y otras subjetivaciones activan los retratos de las madres tapadas hoy, en su circulación?

Pasar, entonces, de la pregunta ¿qué son las fotografías? a ¿qué (nos) hacen las fotografías? puede ser un modo posible de interrumpir las dicotomías modernas. Se trata de revisar los archivos y las imágenes una y otra vez, sin fijarlas necesariamente a un significado único. Se trata de volver a mirar en el intento por entender qué vemos cuando vemos, qué dispositivos de significación habita cada imagen y qué gestos se disputan allí.

¿A QUIÉN SIRVE ESTE CUERPO?

Semióticas de la cocina, de Martha Rosler, es una performance y un video que la artista realiza en 1975. Una señora de su casa se pone el delantal y comienza a armar un abecedario con los elementos de cocina. No está cocinando, no hay ingredientes ni materiales en la mesa, simplemente ese interior doméstico, los objetos y su cuerpo frente a una cámara fija. A modo de manual de instrucciones, va nombrando cada objeto mientras lo muestra y lo *usa* de un modo muy particular. Presiona, agarra, mide, ralla, pica, bate, clava, tira. El cuerpo está en tensión y sus acciones desorganizan el dispositivo que habita: el programa televisivo de cocina. No hay amabilidad ni feminidad cándida y romantizada, sino gestos violentos y furiosos, de esa furia que brota después de estar un tiempo contenida,

como si hubiera encontrado una posibilidad agazapada en ese itinerario de gestos cotidianos. Mientras tanto, el rostro y la sonoridad de su voz se mantienen *neutrales* —como si eso fuera posible—, como si nada pasara.

Ella tiene una tarea y un lugar asignados: su trabajo doméstico en la cocina. Parece que siempre hubiera estado ahí, el cuerpo y el lugar se encadenan. Se percibe el tedio, el embole, la frustración. Lo de todos los días se vuelve denso. ¿Cuántos músculos tiene la paciencia, el aguantar, el sostener? ¿Qué se espera de un ama de casa en la cocina?

La redundancia entre palabras, objetos y acciones corporales refuerza estas sensaciones e insiste durante los seis minutos que dura la performance. Es un lenguaje claro, directo, lineal, en el que un tenedor es un tenedor, y, sin embargo, no está todo tan claro. La ambigüedad y la sensación de extrañeza, de eso familiar que se vuelve raro, se hace sentir con cada letra del alfabeto. Son letras que se hacen cuerpo, y, al mismo tiempo que ella las pronuncia, se enuncia a sí misma. «Cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión» nos dice Martha Rosler.³

Como plantea Lopes Louro (1999), nuestros cuerpos se constituyen en la referencia que ancla la identidad. Y, aparentemente, el cuerpo es *inequívoco*, evidente por sí. Esperamos que el cuerpo dicte la identidad, sin ambigüedades ni inconsistencias, *ese es el cuerpo que se espera en el ámbito de lo normal*. Mover lo evidente en este alfabeto-cuerpo-doméstico, aquello que se espera dentro de una cierta construcción de género. Entonces ¿Qué sonidos tiene ese abecedario de cacerolas y sartenes? ¿Qué suena en ese cuerpo? Las cosas calladas esperan su ocasión de decir/se e inauguran otra lengua. Como señala val flores (2019):

³ Ver: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/rosler-martha/semiotics-kitchen>

Una lengua que no busca entender ni ser entendida, que persigue el alboroto y el desorden de esas voces que organizan los protocolos de la normalidad, contrariando el imperativo tiránico de un llamado a «entender» que supone la supresión de toda curiosidad y disconformidad (p. 31).

Una lengua que puede extrañar y torcer los modos de inscribir las marcas corporales, alterando las fuerzas que operan sobre, desde, por y en los cuerpos.

PALABRAS FINALES

La ambigüedad, el cuerpo-telón negro, el cuerpo-cosa, el cuerpo-borrado, el cuerpo-doméstico, las corporalidades enmarañadas, lo que no vemos, lo que no se ve, pero sin embargo es y existe. Las fotografías no funcionan ni tienen sentido por sí solas, sino que lo hacen porque generan diálogos, intercambios y diversas reacciones entre quienes las observan y las producen. Diana Taylor (2009) dice que las fotografías cambian en la medida que su contexto va cambiando, es decir, que «forman parte del proceso de- y re-contextualización que ellas mismas continuamente impulsan» (pp. 23-24). ¿Puede entonces la fotografía promover otras experiencias corporales, más allá de ese repertorio limitado de identidades posibles autorizadas y reconocidas, social, cultural y políticamente? ¿Cómo desorganizar o mover eso que ya está fijado y determinado?

Se trata de volver a mirar, una y otra vez, y de ensayar modos posibles de alterar tanto el sentido histórico de una fotografía como sus funciones al interior del dispositivo de significación y de mostración para el cual una imagen fue pensada en su momento. No solo a partir de lo que una fotografía muestra como contenido, sino de lo que las fotografías (nos) hacen, de lo que nos producen y nos invitan a hacer.

REFERENCIAS

Arriague, G. (25 de octubre de 2021). *Máscaras de lo invisible. Mujeres escondidas en los retratos del siglo XIX*. <http://somosturma.com/tag/madres-escondidas/>

Andruetto, M. T. (2021). Una fotografía en blanco y negro con los bordes ajados. En *Extraño oficio* (pp. 162-163). Literatura Random House.

Barthes, R. (1996). *La cámara lúcida*. Paidós.

Benjamin, W. (2007). Pequeña historia de la fotografía. En *Conceptos de Filosofía de la Historia* (pp. 183-200). Terramar.

Expósito, M. (2010). D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa. En D. Ortiz, *97 empleadas domésticas* (pp. 49-54). <https://www.daniela-ortiz.com/publicaciones>

flores, v. (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Hekht.

Fregni Nagler, L. (2013). *The hidden mother*. MACK.

Galindo, M. (2021). La jaula invisible. En I. Diéguez y A. Longoni (Coords.), *Incitaciones transfeministas* (pp. 23-34). Ediciones DocumentA/Escénicas.

González-Stephan, B. (2013). Cuerpos in/a-propia-dos: carte-de-visite y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista. *Memoria y sociedad*, 17(34), 14-32.

Lopes Louro, G. (1999). Pedagogías de la sexualidad. En G. Lopes Louro (Comp.), *O corpo educado Pedagogías de la sexualidade*. Editorial Autentica.

Platero, L. (2013). Marañas con distintos acentos. Género y sexualidad en la perspectiva interseccional. *Encrucijadas Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (5), 44-52.

Pultz, J. (2003). El cuerpo en la fotografía. En *La fotografía y el cuerpo* (pp. 7-11). Akal.

Apr1390. (5 de julio de 2022). *Martha Rosler. Semiotics of the kitchen*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rNCbWpF53Xo>

Skliar, C. (2017). *Pedagogía de las diferencias*. Noveduc.

Taylor, D. (2009). Cuerpos políticos. En M. Brodsky y J. Pantoja (Coords.), *Body politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 21-31). La Marca Editora.

MALVINAS, ANHELOS Y RECUERDOS

Rosana Fuertes
Daniel Ontiveros

RESUMEN

La experiencia de la guerra deja marcas indelebles. Así construyen su historia Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros: con anhelos y recuerdos, con un diálogo que, como texto, formó parte de la exhibición presentada en el Museo de Arte y Memoria de la Comisión provincial por la Memoria de la ciudad de La Plata, en un candente abril de 2022.

PALABRAS CLAVE

Malvinas; memoria; arte; soberanía

MALVINAS, LONGINGS AND MEMORIES

ABSTRACT

The experience of war leaves indelible marks. This is how Rosana Fuertes and Daniel Ontiveros build their story: with desires and memories, with a dialogue that, as a text, was part of the exhibition presented at the Museum of Art and Memory of the Provincial Commission for the Memory of the city of La Plata, in a sizzling April 2022

KEYWORDS

Malvinas; memory; art; sovereignty

Las Islas Malvinas son uno de los últimos exponentes del sistema colonial del siglo XVIII en pleno siglo XXI. Sistema que a cualquier persona avergüenza, pero que aún hoy enorgullece a quienes mantienen esos pocos enclaves, en cualquier parte y a cualquier costo. Seguramente, de no haber sido por la loca aventura de un «majestuoso» general borracho, que no dudó en hacer la guerra con tal de apuntalar su agrietada dictadura, a esta altura del partido nuestra bandera estaría ondeando allí. Seguro, si no le hubiera dado la oportunidad a esa muy fea mujer, que se llamaba Margarita, de traer al presente su mundo de cañones, corsarios y uniformes desteñidos. Y hubo guerra. Y perdimos. Y la colonia sigue en pie.

Los chicos y las chicas de Malvinas fuimos primero adolescentes en el Proceso. Teníamos el miedo en el cuerpo. Los más grandes habían desaparecido o emigrado. La sospecha de ser subversivos por el solo hecho de ser jóvenes. Aprendimos el silencio. La pulcritud del pelo corto y las faldas largas. No levantar papeles en la calle. Salir con documentos, siempre. Cuidándonos de los patrulleros, o peor aún de los Falcon verdes. Disciplina social.

-El 14 de abril de 1982, mi novio llegaba a Malvinas desde el GADA 601 de Mar del Plata, donde vivíamos. Entré en estado de anestesia, quizás la única manera de seguir... ¿cómo se puede vivir con miedo permanente?... una guerra nos separaba y nos unía para siempre.

-A dieciocho días de haber comenzado mi conscripción, estaba en Puerto Argentino. No fui voluntario, pero tampoco obligado. En los cuarteles de Comodoro Rivadavia se nos preguntó si alguno no quería ir a las Malvinas y una veintena de compañeros quedaron allí. El resto continuamos la marcha. Recuerdo la emoción al ver desde el avión las Islas recortadas contra el mar.

-Y yo la incertidumbre, las náuseas de la angustia. La vida en la ciudad seguía igual, dictadura con aires triunfalistas, grandes títulos de tapa, *argentinazo: las Malvinas recuperadas, estamos ganando,*

seguimos ganando, el Papa viene a la Argentina... Mundial de fútbol.

-Una mezcla de convicción y aventura nos hacía sentir parte de la historia y protagonistas de un verdadero film de guerra. Inmortales como nos creíamos —quién no a los dieciocho— sentíamos el escozor de algo inminente que nunca comenzaba.

-Mi película de terror ya había empezado, sabía que tendría final, pero desconocía si feliz o trágico. Cada segundo todo podía cambiar. Solo me quedaba esperar.

La flota inglesa, partía, avanzaba, pero no llegaba. Mientras, en el continente, se sucedían las negociaciones.

-En los pozos recibíamos mil versiones. En la tele parecía que las soluciones estaban al caer. El tiempo pasó y la flota llegó. Y el 1.º de mayo recibimos un tremendo cañoneo naval. Aviones que pasaban rasantes, como en las películas. Lluvia de esquirlas sobre nosotros. Esa noche perdí el conocimiento.

-Cada fragata hundida se festejaba como un gol. El final sería pronto e incruento. Solo los ingleses sufrirían. Mientras, mis amigas y sus novios iban a bailar cada sábado. Las profesoras exigiéndome como si nada. Todo seguía igual. Extraño.

-De allí en más, lo que todos sabemos. Cañoneos, desembarco en San Carlos y el avance implacable de las tropas británicas. Lo nuestro: resistir y trabajar, noche y día, por la supervivencia. Casi todos inmensamente generosos y sin guardarse nada en el esfuerzo. Cientos de acciones de coraje, manchadas apenas por algunas cobardías y mezquindades.

-Día a día. Minuto a minuto. Esperar noticias. Una carta. 32 recibí y otras tantas escribí. Los telegramas me llegaban. En todos decía ESTOY BIEN. Pero era consciente que un segundo más tarde podía ya no estarlo. Una encomienda recibí, muchas otras retenidas, pedía

velas, chocolates, papel y lapiceras para escribir y dibujar. Dibujar en una guerra, solo a él se le podía ocurrir... y hasta quizás eso lo salvó.

-La muerte del compañero a quien relevé en la guardia: Diego Bellinzona. Una esquirra partió su cuerpo al medio, a la altura de la cintura. Lo partió en dos. Éramos 14, volvimos 13.

-El teléfono avisando una baja en el grupo. Lo supo mi mamá. La confirmación de mis peores pesadillas. Rogar que a él no le hubiera pasado nada. Contar los días. Contar las horas.

-La rendición del gobernador, cuando los ingleses llegaban a su casa. El repliegue de las tropas. Impresionante. Los harapos, las cabezas gachas, los ojos inmensos en los rostros demacrados, las caras de hambre, las caras de hombre —ya no eran chicos. Por cientos, por miles.

-Una multitud esperándolos en la estación de trenes, todos iguales, un abrazo interminable.

Son muchas las realidades que se superponen en cada realidad. Unidas e incluidas en las cuestiones políticas, geográficas e históricas, están las vivencias personales. En este caso, profundas y diferentes. Para los dos, casi un paseo por el infierno.

-Estar en la guerra es también pasar hambre, sed, sentir frío, no dormir, esperar la muerte. Ver heridos, ver muertos, ver cuerpos muertos, ver montañas de cuerpos muertos. Pedazos de cuerpos. Cuerpos sin espaldas, sin brazos, pedazos de cabezas, de piernas...Y ser derrotados —ni siquiera el consuelo de la victoria—. Volver prisioneros, las manos detrás de la nuca como en las películas, pero a vos y de verdad. Compañeros muertos de sed, bebiendo su orina. Peleándose a trompadas por un plato de sopa. Sopa sin fideos. Agua caliente. El hambre hace pelear hasta a los que se quieren. Los que tuvimos suerte volvimos. Y nos dieron la orden de no hablar nada de lo visto.

-Aún conservo los papeles mimeografiados que le dieron, aconsejando no contar lo sucedido. Lo alimentaron unos días, cambiaron sus ropas, lo enviaron a casa, tratando de tapar, comenzó el olvido.

En poco tiempo el país empezó a cambiar. Y se acabó la dictadura. Y pasó el tiempo. Un tiempo, opresivo. Qué distinto es ahora. Qué suerte tienen nuestros hijos que crecen con otro aire.

Éramos estudiantes de Arte. Queríamos ser artistas. Tratando de entender qué era el arte —todavía tratamos—. Éramos novios. 40 años después, seguimos juntos. Tenemos dos hijos hermosos: Juan y Mora. La vuelta y lo que siguió no fue fácil, como para casi nadie esos años en la Argentina. Pero tuvimos la suerte que muchos no tuvieron: una familia, contención, trabajo, perspectivas y atención médica, cuando hizo falta. Porque no es fácil.

-Varias veces tocó fondo, lo ayudé y juntos salimos. Nos hundimos nuevamente y volvimos, una y otra vez.

Lástima, lástima los compañeros que no tuvieron esas posibilidades. La sociedad les dio la espalda. Los más de 400 suicidados, los muertos por cirrosis, los internados y las depresiones.

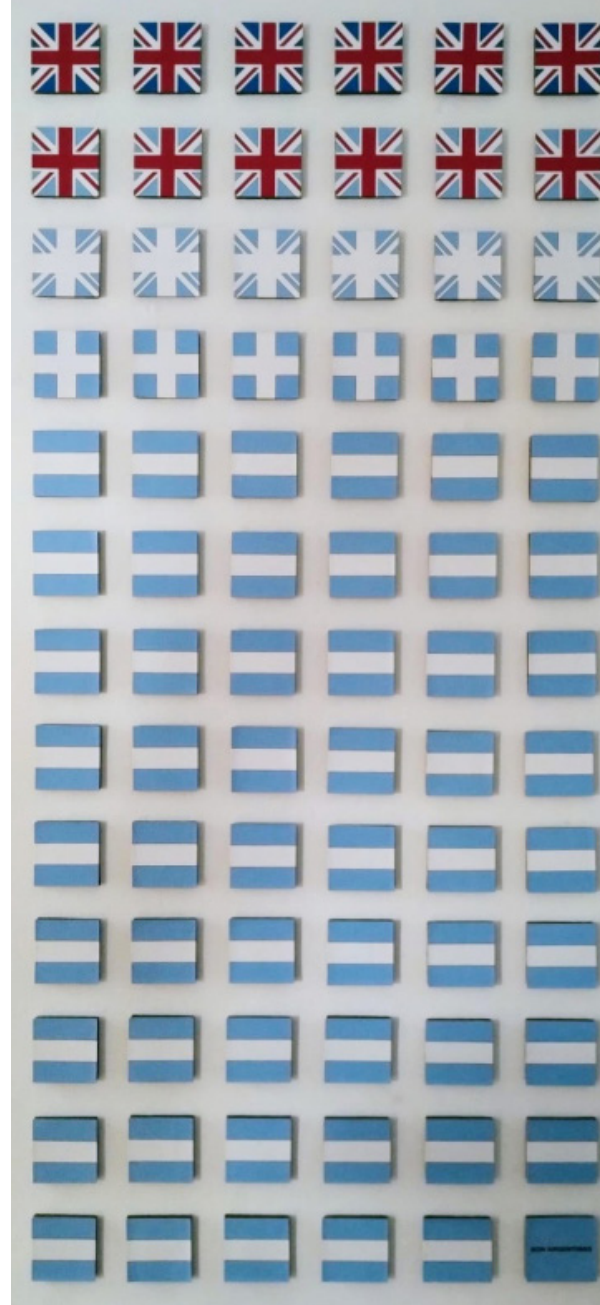
Hoy Malvinas es una causa nacional y latinoamericana. También es el orgullo de haber estado y compartido. Mezcla de prueba superada y de haber mantenido la dignidad en el infierno. Confirmar valores. Afirmar lo que se cree, cambiar lo necesario.

Hacer arte con todo eso y hacer arte a pesar de eso. Creo que la experiencia de la guerra deja marcas indelebles, y esas marcas están en nosotros. En el cortocircuito del arte todavía hay quienes no saben nuestras vivencias de la guerra. Malvinas aparece solamente si pensamos que podemos

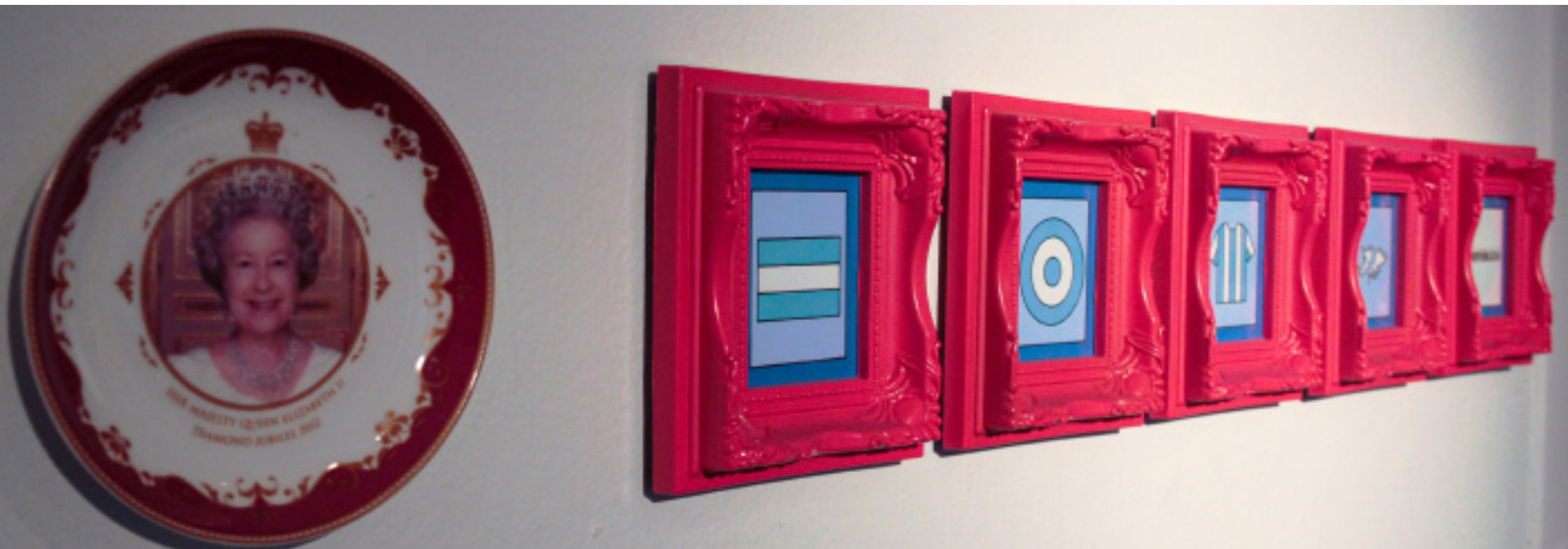
colaborar. No hacemos uso, ni queremos dar lástima con el tema. Al fin y al cabo somos testigos. Lazos de sangre nos unen y atan a nuestros muertos. Y ellos —y nosotros— merecen respeto.

Para nosotros el arte no es un problema formal —eso se lo dejamos a otros—, preferimos conjugarlo con ética y comunidad.

Lamentablemente, no fue la guerra el único infierno que nos tocó, fue simplemente el que nos tocó a nosotros. Pero en estas tierras de plazas bombardeadas, dignidades fusiladas, bastones largos y pelos cortos, torturas y desapariciones, cada cual tuvo su infierno. ¡Hasta el hambre pasó por estas pampas! Por eso la apuesta a que las lágrimas sean parte de la argamasa con la que ponemos los ladrillos entre todos. Esa idea está en la intención de nuestras obras. Frente a la exclusiva mirada del estanciero y los oscuros anteojos de Victoria —¡qué parecidos a los del almirante Isaac!—, una construcción colectiva, diaria y libre. No pretendemos ninguna novedad, esta línea ya es tradición, la compartieron y comparten maestros, amigos y compañeros. Sumarnos a ese coro.



Rosana Fuertes, *Descolonizar* (2022)



Rosana Fuertes, *Souvenirs* (2022)

DIMENSIONES OSCURAS

ORIENTAR LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN TEORÍA DE LA HISTORIA

Yamil «Mnemo» Leonardi / leonardiyamil@gmail.com

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

Mariana «Loli» Veneziano / marinesveneziano@gmail.com

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

RESUMEN

Estuvimos chateando sobre lo que fue la experiencia de adscripción a la cátedra Teoría de la Historia (FDA, UNLP) y la orientación a lxs estudiantes en la realización del trabajo final de la materia durante los años 2020 y 2021, e imaginamos lo que nos depara la primera experiencia presencial dentro de la cátedra en el 2022. Parece que no, pero así hablamos en la vida real; o bien no hay tanto de ficción en estos chats, o bien cotidianamente chateamos como si estuviéramos dando una ponencia y leyendo poesía al mismo tiempo. Porque somos dos apasionadas de la historia. Hablamos del arte, de la universidad, de Foucault, de nuestros mambos místicos, de nuestras bandas imaginarias; se nos escapan tonterías y se nota que extrañamos la costa.

PALABRAS CLAVE

Historia; archivo; arte; prácticas de archivo

DARK DIMENSIONS ABOUT ARCHIVE PRACTICES ON TEORIA DE LA HISTORIA

ABSTRACT

We chatted about our experience as undergrad teachers in the subject *Teoría de la Historia* (FDA, UNLP) during 2020 and 2021, and we imagined what the first in-person experience on 2022 holds for us. It doesn't seem like it, but we talk like this in real life; maybe there isn't a lot of fiction in this chats, or maybe we chat everyday like we are in a symposium or a poetry reading. Because we are two History lovers. We chatted about art, about our University, about Foucault, about our craziness, about our imaginary bands; we make the fool and we miss the beach.

KEYWORDS

History; archive; art; archive practices

Mnemo (M.): Hola amigaaa, ¿sabés que ahora que estamos volviendo a la presencialidad con las clases estuve acordándome de lo que fue la adscripción a Teoría de la Historia durante el 2020 y 2021? ¿Tenés un rato para hablar de eso?

Loli (L.): ¡Ay, hola amiga! ¿Cómo estás? Yo un poco confundida y desorganizada ¿vos cómo venís? Me está costando la vuelta a la presencialidad. Así que supongo que me va a venir bien darme un rato para hablar de los años anteriores, para organizar por lo menos algo. Ahora que arrancamos nuestro primer año presencial como adscriptas, lo primero que me pasa es querer empezar todo de nuevo. Después me acuerdo que eso siempre sale mal.

M.: *Confundida y desorganizada* va a ser el nombre de mi banda *indie*. Ah. No. *Confundida y desorganizada* estaba cuando cursé TDH, y el trabajo final me destruyó. Mirá que me fascinó eh, pero no estaba preparada ¿No es re loco eso? Esa práctica tan tradi de la Historia que es sumergirse en el archivo para salir empapades (Farge, 1991), tener al archivo como condición de posibilidad discursiva (Foucault, [1969] 2008) o marco epistemológico, nos es súper ajena como estudiantes de Historia del Arte hasta que llegamos a TDH y tenemos que encarar el trabajo final con las prácticas.¹ Y estando del otro lado te das cuenta de que esa dificultad está justamente en que es algo que se termina de entender cuando te mojás un poquito. O bastante. A eso se le suma que la virtualidad nos hizo pelota y el contacto con los archivos se nos hizo re complicado. Bueno, más o menos, porque estamos todo el tiempo interactuando con archivos en Internet, pero ese es otro tema.

¹ Prácticas de archivo es un programa de la cátedra Teoría de la Historia (FDA-UNLP). Implementado desde 2014, funciona como bisagra entre lo que se desarrolla desde las clases y el ejercicio de investigación. Para mayor información sobre la propuesta de la cátedra ver: <https://teoriadelaahistoria.wixsite.com/nimio/pr%C3%A1cticas-de-archivo>; <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1979>

L.: A mí todavía una duda que me queda, entre varias, es cómo hacer para escribir sobre la visualidad de un archivo web. Te acordás que una parte del trabajo era prestar atención a las políticas y poéticas de archivo, dedicarse a mirar el sitio web para entender cómo se gestiona, se organiza y se accede a la información, cómo y a quiénes se representa, darnos cuenta de qué manera nos enfrentamos a los documentos. Yo creo que ahí late muy fuerte la pregunta infinita de los historiadores del arte sobre cómo acercarnos a una imagen a través de palabras que nos traicionan y nos enredan ¿no? Siento que fue un desafío dedicarse a esta zona de la cultura visual ¿Te acordás de cómo nos pusimos a buscar ejemplos? Ojalá alguien que conozca del tema, lea esto y nos mande *tips*. Pero bueno, más allá del chiste, es tremendo el ejercicio de tratar de dar sentido a algo en una pandemia, y más cuando ese algo es un sitio web que nunca antes — por lo menos yo— había tratado de describir, mucho menos por escrito.

M.: Además está este dicho que se atribuye a un montón de personas que dice algo así como «el pez no sabe que vive en el agua porque está inmerso en ella». Después de un tiempo de que toda nuestra vida empieza a pasar por una pantalla es difícil percibir el medio por el que nos movemos. De hecho es parte de la teoría de los medios ese problema: los medios son eso que nos permite entrar en contacto con la realidad, y son *eficientes* en la medida en la que no los notamos, porque no se interpone como *ruido*. Tenemos que hacer fuerza, achicar los ojos y acercarnos para entenderlos. Es como tratar de inspeccionar los anteojos que usás todos los días por tu miopía. Sobre eso, hace poco leí un texto del gurú indio Meher Baba (1973) —reíte si querés— que decía «[a]quel que especula desde la costa sobre el océano solo conocerá su superficie; el que quiera saber sobre las profundidades del océano deberá estar dispuesto a zambullirse en él» (p.191).² Hay que tirarse al agua, digamos. Siguiendo con la metáfora

² En inglés original: *He who speculates from the shore about the ocean shall know only its surface, but he who would know the depths of the ocean must be willing to plunge into it*. Traducción de las autoras.

líquida, creo que Internet en cierto punto es aguas internacionales: las reglas son difusas porque es un territorio desterritorializado. Tenemos a mano la posibilidad de la descarga y ahí se nos presenta la pregunta: ¿qué derechos tengo para usar esta imagen?

L.: Sí, justísima esa metáfora para todo esto y también para pensar en las prácticas de archivo. Qué necesario es ser conscientes de dónde nos estamos metiendo, saber qué recorte de documentos hacer, cómo manejarnos, con quién hablar, de dónde aferrarnos. Foucault ya dijo a finales de los sesenta, que el archivo «nos desune de nuestras continuidades» ([1969] 2008, p.223), y para mí eso provoca vértigo, creo que lo hemos sentido nosotros y lo sintieron muchxs en sus prácticas de archivo. Después pásame el texto del gurú.

Y con el tema de derechos de autor, pienso ¿Qué nos pasa a los investigadores argentinos con las leyes y las imágenes en Internet? ¿Será que para ser buen detective hay que saber cómo ser un poco criminal también? No, en serio, qué mala costumbre la de investigar a través del buscador de imágenes de Google. Creo que con los archivos digitales se puede formar una relación un poco más sana, por lo menos con quienes permiten el acceso al material documental a través de la consulta en línea y encima ofrecen una red de significados para comprender su contexto. Después de encontrarnos con tantos archivos web que publican en sus catálogos la existencia de materiales sobre artistas latinoamericanos y que solo pueden revisarse en una consulta presencial... en otro continente; la verdad es que se agradece el hecho de que en muchos repositorios con solo mandar un mail se puede conseguir fácilmente un permiso de derechos de reproducción. Más sabiendo que si es para publicar tu trabajo de investigación en una revista, probablemente te digan que sí. Viste que a veces en la historia del arte solo importa el gesto.

M.: Amiga, tapate que se te ve la poesía. Ya que lo través a Foucault a colación, nuestro caballito de batalla en la adscripción, te voy a dar una

respuesta foucaultiana. Lo que me gusta creer a mí es que, aunque parezca que surge del desconocimiento, la transgresión de derechos de autor tiene que ver con estrategias de contra-poder arraigadas en algún lugar recóndito de nuestro inconsciente; me parece más interesante pensarlo como comunismo digital que como criminalidad. Porque sí, hay contextos en los que el conocimiento es abierto, pero también hay muchos espacios en el que el conocimiento es arancelado. Bueno, el problema es el capitalismo, como siempre. Por eso creo que los recursos web pasaron a formar parte de un repertorio de procedimientos o una caja de herramientas que se suma a la tradición de estudiantes de las universidades públicas de *hacer lo que se puede*, fotocopiar libros enteros porque no hay un peso y los libros de arte son muy caros, por ejemplo. Viste que a veces en la historia del arte solo importa el gesto.

Más allá de eso, también es difícil reconocer una figura de autoridad en los archivos de Internet, porque es una topología descentralizada: no hay arconte porque el archivo está en mil lugares al mismo tiempo, en cuarenta países, en millones de computadoras y *smartphones*. Creo que eso hace que nos separemos un poco del canon y del despotismo del signficante, como dicen Deleuze y Guattari [1980] (2004), para dar lugar a la polisemia, a una semiótica de las multiplicidades.

L.: Ahora que te leo me doy cuenta que el *ser criminal* lo quise decir en el sentido menos negativo posible ¿tiene sentido? ¿O te parezco medio chanta? En mi cabeza lo pensaba como el robo desde lo antropofágico, robar por deseo y necesidad, para devorar lo que sea y engrosar nuestra práctica de investigación que sí, totalmente, está basada en *hacer lo que se puede*. Pero en ese hacer lo que se puede, tenemos que ser astutos los investigadores. Cuando puse el ejemplo de Google, me quedé pensando, no es que esté mal ver qué opciones ofrece su buscador, todo lo contrario. Es quizás el mejor punto de partida. Pero creo que hay que dar un par de pasos más, no quedarse en la *previsualización* y el *guardar como*, sino averiguar quién subió la imagen a Internet, por qué, prestar atención a las

políticas de socialización de documentos, la forma en que generan accesos, qué elementos de contextualización utilizan. Es un trabajo tan pesado que creo que si tienen requerimientos leves, está bueno reconocerlos.

Ay, la estoy haciendo muy larga, pero también te quiero responder algo sobre el canon. Porque el otro día leí un texto de Daniel Link del que me quedó mucho una frase: «no hay que ir al archivo para comprobar lo que ya se sabe» (2019, p. 19). Y si querés te paso la versión más específica: «no debemos ejercer el autoritarismo del intérprete (es decir: del canon) sobre los fragmentos de discurso con los que nos encontramos» (p.19). Y sí, puede que para muchos parezca medio obvio, pero ¿viste cuando algo nos parece obvio y al mismo tiempo no podemos evitar contradecirlo en nuestra práctica? Me parece un buen mantra, considerando las posibilidades que ofrece el archivo de arte como «repositorio desde el cual es posible escribir otras historias» (Giunta, 2010), desde el trabajo con el documento, desde adentro, armando series y series de series.

Después, con respecto a los archivos digitales, tengo la intuición de que empiezan a hacerse amigos del canon. Lila Caimari lo dice mejor: pasan a intervenir en el régimen de visibilidad del universo de fuentes (2017, p. 80). O sea, lo que puedo consultar desde mi casa, desde mi teléfono o mi computadora, va a tener más protagonismo que lo que está en soporte papel y requiere tramitar permisos y desplazamientos. Viste esa pregunta que se hace Andrea Giunta (2010) sobre si la idea de archivo digital universal podría alimentar la creencia de que solo existe lo que está online, bueno, hay algo interesante ahí. Porque la accesibilidad propuesta por los archivos digitales, la posibilidad de descargar su material documental, la oferta de herramientas de búsqueda con mayor autonomía, el anclaje que hacen posible las fichas de información, también van a terminar «enfaticando ciertas dimensiones del pasado y oscureciendo otras» (Caimari, 2017, p.80).

M.: Podemos ponernos un poco taxativas y decir que este terror que se le tiene a lo digital es, en cierta forma, un miedo viejo actualizado, que no es otra cosa que el miedo a lo nuevo, o a lo desconocido más bien, porque la

tecnología digital ya tiene sus años. Es tan viejo ese miedo que ya aparece en Fedro (Platón, [c.370 a.C.] 1988), por ejemplo. Te cuento un cuentito. Sócrates habla del mito de Theuth, que descubre el lenguaje escrito y le propone al faraón Thamus compartir ese conocimiento con el resto de Egipto. Y el miedo que aparece ahí tiene que ver con la Historia: la idea de que, si fijamos las palabras en un soporte material externo al cuerpo, la memoria se deteriora porque empieza a confiar en la fuente más que en sí misma. Eso que dice Caimari se puede aplicar a cualquier forma de discurso o de materialidad: todo enfatiza ciertas dimensiones del pasado y oscurece otras. Creo que lo que tenemos que hacer es conocer los medios y pensar qué hacemos con ellos. Si me preguntas a mí, la historia es más rica justamente porque existen esas *dimensiones oscuras*. Ahí está lo desconocido, lo nuevo del pasado. Y en los archivos digitales, como en los archivos tradicionales, hay decisiones organizativas y discursivas que tienen que ver con políticas del conocimiento porque se meten agujeros negros epistemológicos. Eso pasaba a veces en las prácticas. Algunos archivos no dejan que se escape ni la luz.

L.: Tenés razón amiga, me fascinaste con el término *dimensiones oscuras*. Sí, es un alivio que existan y que podamos pensar nuevos encadenamientos, jerarquías, pasados y futuros, para no quedarnos con *una imagen eterna del pasado* (Benjamin, 1940). También me emociona cuando las personas se organizan para meter mano en esas dimensiones, revuelven entre los escombros, recuperan tesoros y los socializan. Archivos en Uso y Archivo de la Memoria Trans son los primeros que se me vienen a la mente, porque encima trabajan en cómo iluminar los materiales documentales ¿Viste en el texto de Macarena Del Curto y Catalina Featherston, cuando escriben sobre la decisión del Archivo de la Memoria Trans, de programar un sitio web propio y no a través de softwares como AtoM? Ahí explican cómo se elige clasificar el material de dos formas, una por Fondos Documentales, que viene de la tradición del principio de procedencia, interesantísima porque hace una lista de nombres propios que se hacen su lugar en la Historia. Y la

otra, complementaria e igual de poderosa, aprovecha que ya está la opción tradicional y propone que el material documental se ponga en marcha antes de que cualquier usuario aparezca. O sea, se ponen a construir visualmente esos grandes conceptos que las clasifican. Muy parecido a la posición de Archivos en Uso, que tratan de que los descriptores provengan de las experiencias documentadas, en vez de encajar los documentos en categorías universalizadas (Giglietti y Sedán, 2022).

Mirá, acá te pego las que hay en el Archivo de la Memoria Trans: Infancia, Activismo, Exilio, Correspondencia (cartas y postales), Carnaval, Fiestas, Cumpleaños, Trabajo sexual, Vida cotidiana, Show, Retrato hecho por fotógrafox, Mi cuerpo, Trabajos, profesiones y oficios.

Seguro te acordás, pero por las dudas te cuento, que a lo largo de toda su investigación, Macarena y Catalina van trabajando con la idea de auto-representación. Y ese concepto lo encuentran en los documentos que seleccionaron, pero también en la *construcción visual de lo social* del archivo: rosa y blanco, con brillos que destellan y por un cursor convertido en una varita mágica. Se distingue mucho del software AtoM, muy utilizado por otras instituciones por ser una aplicación gratuita de código abierto y que cumple con los estándares ICA, que claramente tiene cosas a favor, pero acá el poder que tiene programar tu propio archivo se nota mucho. O sea, ¿puede adaptarse una plantilla de AtoM a cualquier propuesta archivística? Como poder puede, pero tiene un costo, interviene en la forma de representación.

M.: ¡Totalmente! En ese *hacerse un cuerpo propio* en el archivo en términos técnicos y estéticos hay una política trans que tiene que ver con las políticas del nombrarse y del mostrarse. Recuerdo una consulta muy específica de las chicas que tenía que ver con la definición del Archivo de la Memoria Trans. Según las normas de la archivística, al tener un orden inorgánico y estar dividido por series temáticas, al acervo le correspondería la categoría

de *colección*; y les generaba dudas que, como indica su nombre, se lo nombrara como *archivo*. Eso nos llevó a reflexionar sobre la importancia del *nombrarse* para visibilizar una historia ocluida. Y si Foucault dice que *el archivo es la ley de lo que puede ser dicho*, nombrarse *archivo* torciendo las leyes de la archivística tradicional, volviéndolas oblicuas, puede entenderse como una estrategia de revalorización de la historia trans.

Siguiendo con la idea del nombrar o re-nombrar, estoy leyendo el texto de Agustín Poletti y Malena Tanevich sobre *Las 24 horas de Malvinas*, el programa de TV que registró una serie de escenas en torno a la guerra y que está alojado en el Archivo Prisma. Lo interesante de este archivo y del abordaje que hacen les chiques radica en la potencia de mirar hacia atrás, y nos muestra que el revisionismo depende tanto de los documentos y los testimonios como de la interpretación. A veces nos olvidamos de eso. Sí, el pasado está ahí y nos habla, pero nos habla en otro idioma y nosotres traducimos. Y bueno, *traduttore, traditore*.

L.: Me encantan tus remates amiga, qué decirte. Se me ocurren tantas cosas. Hay un texto de Eugenia Bifaretti que escribe sobre la performance y el archivo. En un momento habla de pensar el cuerpo como archivo, y cita a Lepecki cuando dice: «el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática» (Lepecki, 2014, p. 65). Y sí, ¡por dios, sí! Ella y Lepecki, se avivan y nos avisan que un archivo no almacena, sino que actúa (Bifaretti, 2022). Eso lo veo mucho en el Archivo de la Memoria Trans, en la forma en que usan su poder arcóntico para salir de la idea de archivo como un depósito inanimado.

También me gusta pensar así el trabajo de Malena y Agustín, su nueva reescritura existe porque el Archivo Prisma trata de recordarnos que no sabemos lo suficiente sobre la última dictadura cívico-militar argentina en general, ni particularmente sobre las prácticas de la imagen en ese período. De nuevo las dimensiones oscuras, siempre tienen algo que ofrecernos. Y por ser oscuras, sus materiales no hacen reflejos, son más bien opacos, y necesitan de nociones operativas como la de *representación colectiva*.

En vez de quedarse con que el video es un fragmento de lo que pasó y punto, Poletti y Tanevich profundizan, explican que en ese documento audiovisual hay una forma institucionalizada y objetivada (Chartier, 1999) que favoreció que un grupo imponga una representación entre varias que circulaban en la época, marcando la existencia de otros grupos. Lo digo así en abstracto y parece que estoy hablando de cualquier cosa, pero vos sabés a qué me refiero. Y también saben ellos, que explican una de las formas en la que «el gobierno dictatorial construye e impone un discurso hegemónico de la guerra de Malvinas a través de los medios de comunicación» (Poletti y Tanevitch, 2022), puesta en funcionamiento, en parte, por el reconocimiento de sus destinatarios.

M.: En el caso de *Las 24 horas de Malvinas* encontramos un ejemplo impresionante de cómo un documento audiovisual que intenta ser objetivo e imparcial, o registro fiel de la realidad, es en realidad una gran ficción. Y es que en la historia siempre estamos lidiando con objetos opacos que no se permiten atravesar como una sola cosa. Como decís: tendemos a pensar, a fuerza de tradiciones caducas, en las producciones culturales como superficies que reflejan la realidad, cuando en realidad siempre se trata de objetos voluminosos y angulares, espacios transitables que refractan; cuando nos sumergimos en ellos, la cosa se ve distinta.

L.: Este esfuerzo por alejarse de la noción de reflejo para mí también está en el trabajo de Georgina Colombo y Guillermina Ramírez Casado: *El archivo entre la obra y el documento* (2022). Ellas investigan el fondo Carlos Ginzburg del Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP, y me acuerdo que trabajan con dos cuestiones que está bueno ponerse a pensar. Una tiene que ver con lo que veníamos diciendo, porque prestan atención a la diferencia entre la acción performática efímera y sus rastros documentales. Esto me re hace acordar a Bifaretti, porque viste que ella investiga la relación entre archivo y performance y escribió un capítulo para el libro de cátedra donde deja bien en claro que los restos no tienen la capacidad

de capturar la materialidad específica de la performance, aunque suelen quedar como testimonio de lo sucedido (Bifaretti, 2022). Creo que Colombo y Ramírez Casado lo tienen en cuenta cuando se preguntan por cómo actualizar la densidad poético-política de estas acciones de Ginzburg, a través de la organización y revisión de sus documentos. No me quiero colgar con la segunda cuestión, que es igual de importante. En este trabajo, ellas también un poco festejan —y con razón— que exista el Fondo Carlos Ginzburg en el Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP, porque nos hace posible y un poco más accesible, pensar en otras historias del arte desde acá, con brillos más platenses.

M.: Creo que una de las problemáticas que apareció en este trabajo tiene que ver con la elasticidad de ciertas definiciones o conceptos que en la práctica se siguen manteniendo separadas. Si cualquier cosa puede ser una obra, dado el contexto adecuado, y cualquier cosa es un documento en potencia en tanto contiene información útil para el desarrollo de nuestra disciplina, los límites muchas veces se vuelven difusos en un archivo de arte. Hay una herencia moderna que nos es difícil quitarnos de encima, que es la tendencia a pensar en «obra = imagen visual» y «documento = papel con palabras escritas». Y lo cierto es que, sobre todo en el arte conceptual y más aún dentro de la obra de Ginzburg, estas cosas están en tensión todo el tiempo.

L.: Este último mensaje es lo más. Lo tenés que leer sí o sí en Teoría de la Historia, en algún momento del cuatrimestre.

Y... che... ya parezco fan de Eugenia Bifaretti, pero leyéndola me di cuenta de que usamos la misma cita para nuestros textos:

archivo como productor: no sólo por la posibilidad de reutilización estética de sus materiales sino como producción de conocimiento y de herramientas de análisis intelectual, como dispositivo de democratización del saber y de las formaciones artísticas, como lugar de confección (política) de objetos de estudio (Garbatzky, 2014, p. 318).

Creo que es de mis definiciones favoritas —sí, que pesada—, está medio ahí mano a mano con la de Foucault que nombraste antes. Pero me parece que gana por tener en cuenta a los archivos de arte.

M.: Euge Fan Club.

L.: Ay amiga, esto ya ni parece Whatsapp.

M.: Tenés razón, ya parece un *paper*.

REFERENCIAS

Benjamin, W. [1940] (1971) Tesis de Filosofía de la Historia. En *Angelus Novus*. Edhasa.

Bifaretti, M. E. (2022). El cuerpo, archivo caprichoso. Sobre prácticas escénicas performáticas. En N. Giglietti y E. Sedán, *Escrituras de Trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 122-129). EDULP.

Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Siglo XXI Editores.

Chartier, R. (1999) *El mundo como representación*. Gedisa Editorial.

Del Curto, M. y Featherston, C. (2022). Destellos de una memoria trans. *Nimio*, (9).

Deleuze, G. y Guattari, F. [1980] (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Edicions Alfons el magnànim.
Foucault, M. [1969] (2008). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: El lugar del uso en el deseo nace del derrumbe, de Roberto Jacoby. *Anos 90* (pp. 311-331). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Giglietti, N. y Sedán, E. (2022). Teoría de la Historia. El tiempo, la imagen y el archivo. En N. Giglietti y E. Sedán (Coord.) *Escrituras de Trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 7-25). EDULP.

Lepecki, A. (2014). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea Editorial

Meher Baba. (1973). *Discourses*. Sufism Reoriented.

Platón. [c. 370 a.C.] (1988). *Diálogos III*. Gredos.

Poletti, A. y Tanevitch, M. (2022). Las 24 horas de Malvinas. *Nimio*, (9).

UNA ELEGÍA DESEXTRACTIVISTA

Carlos Ríos / oficinaperambulante@gmail.com

Recibido: 29/4/2022

Aceptado: 4/7/2022

RESUMEN

Chtonic Futur y *CO2 Show* son dos proyectos que Carlos Ginzburg diseñó para su exhibición en 2022 en la Sala A y en el Pasaje del Bicentenario del Centro de Arte de la UNLP. Carlos Ríos recorre ambas intervenciones y a la manera de una elegía advierte sobre un arte urgente y proteico, que señala nada más -ni nada menos- lo que se ve.

PALABRAS CLAVE

Intervención; desextractivismo; ecología política

AN ELEGY DE-EXTRACTIVIST

ABSTRACT

Chtonic Futur and *CO2 Show* are two projects that Carlos Ginzburg designed for exhibition in 2022 in Room A and in the Bicentennial Passage of the UNLP Art Center. Carlos Ríos goes through both interventions and, in the manner of an elegy, warns about an urgent and protean art, which indicates nothing more -and nothing less- what is seen.

KEYWORDS

Intervention; de-extractivism; political ecology

El lenguaje de signos, el alfabético, el trazo grueso de la letra manuscrita atraviesan toda la obra de Carlos Ginzburg y se vuelven dominantes en *Chtonic*, la muestra del Centro de Arte UNLP [Figura 1]. La poderosa señalética, presente en la elaboración de sus proyectos, se transcribe y amplifica, traduce relaciones, fija posiciones del artista fundido en las figuras de lxs espectadores y se diluye en la huella de las marcaciones. La toma de decisión de no extraer recursos naturales en el mismo sitio donde se emplaza la obra supone un punto de partida: el desextractivismo opera desde nuestros pies, entonces allí donde vayamos estaremos advirtiendo que decidimos no extraer recursos porque nuestro cuerpo así lo señala. Luego de recorrer la obra de Ginzburg, nuestros cuerpos operan como una red señalética desextractivista.



Hemos aprendido, como las *mycorrhizas*, que las redes orgánicas son las más difíciles de dismantelar. Es lo que podrían decirnos también las langostas, ocupadas bajo el océano en la acción terrorista de dejarnos sin internet. Los cables que conectan al mundo y lo virtualizan en las redes mundiales han alterado la vida submarina. Por eso las langostas con sus pinzas los recortan. En la sala, lo que vemos es una red de cables inutilizados; los carteles señalan que ha ocurrido. Son las noticias de una gran contienda soterrada; los carteles indicadores no hablan del pasado, instalan un puro presente de los sucesos y a la vez, remiten a una lucha donde las pancartas y banderas alzan la voz para situarla en las calles. Las langostas están por todas partes, multiplicadas en dibujos y tridimensionalmente [Figura 2].

Figura 1. Carlos Ginzburg, *Chtonic Futur* (2022). Centro de Arte UNLP. Fotografía Francisco Pourtalé



Figura 2. Carlos Ginzburg, *Chtonic Futur* (2022). Centro de Arte UNLP. Fotografía Francisco Pourtalé

Aquella decisión de no extraer recursos naturales desde las entrañas donde se apoya el Centro de Arte contrasta con la instalación en el exterior donde se localiza la estola dramática de un derrame petrolero graficada en un largo sendero de tinta negra esparcida [Figura 3]. Es interesante en este sistema de contrastes observar cómo operan, al adherirse a las formas orgánicas, dibujos y desechos que a partir de un sinnúmero de alianzas eventuales empiezan a comunicar. La naturaleza no está quieta; en las redes tejidas por raíces y hongos, entre langostas y castores se consolida la dinámica de una contrainsurgencia cuyos efectos no podemos pronosticar. Son los indicios del desastre y sus derivas.

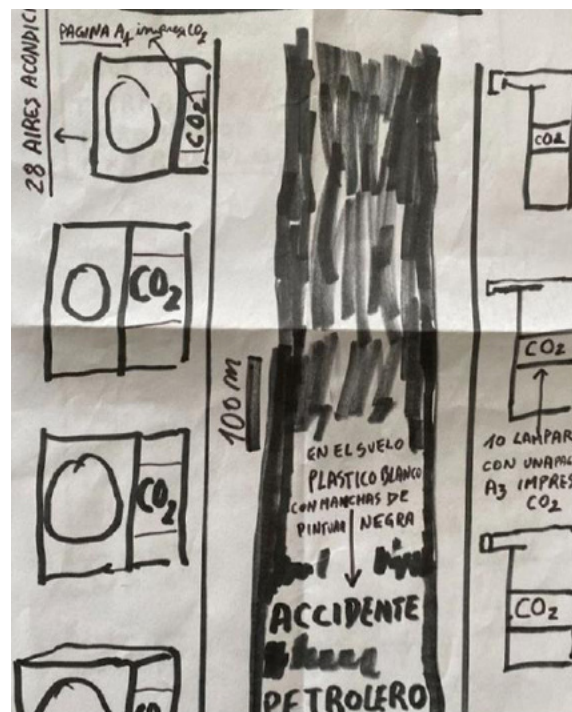


Figura 3. Carlos Ginzburg, Proyecto para el CO2 Show (2022). Centro de Arte UNLP. Fotografía Francisco Pourtalé

Chtonic funciona como un extractivismo al revés, en el camino inverso del flujo monetario que acrecienta la explotación del dióxido de carbono y el uso de combustibles fósiles, amplifica las desigualdades y parcela el mundo entre las minorías dominantes y los que sobran; rotula con precisión las alianzas que la inteligencia vegetal sigue desarrollando a nuestras espaldas mientras se incrementan los desastres naturales, las urgencias medioambientales son rápidamente reconocibles porque las padecemos. Sin embargo, Carlos Ginzburg no es el agente de una obra con fines didácticos o tematizadores porque deduce que las explicaciones están de más; se muestran hechos consumados, posibilidades denegadas, nada que no sepamos respecto de

las amenazas ambientales que ponen al planeta en situación real de colapso. Lejos de la transcripción de un discurso ambientalista, lo que surge en estas obras es una noticia en tiempo real, los restos de un combate pero también las acciones decisivas frente a los problemas ambientales (aquí la fuerza expansiva del no hacer: aquí no haremos nada que contribuya a la destrucción del planeta). Y en ese discurso, la obra de Ginzburg encuentra su fuerza, como aquel personaje de Herman Melville que expresaba, frente a sus obligaciones de oficina, «preferiría no hacerlo», *leiv motiv* que en el relato es marca de una resistencia al borde de la sinrazón y un deponimiento manifiesto, radical, sin mediación alguna de una explicación que nos conforte. Como si trajera de un mundo paralelo las noticias de acciones producidas por las especies naturales en respuesta al desmadre que la ramificación de las tecnologías y la aceleración drástica de la explotación de los recursos han ocasionado.

El camino del arte que ha trazado Ginzburg es un recorrido extenso donde parece haberse hecho todo lo que un artista contemporáneo podría hacer. Sin embargo, en *Chtonic* el artista nos interroga con un juego de asociaciones insólitas, al hacer visibles flujos de comunicación e información entre especies. Hay una fuerte acción poética, precarizada y conceptual, ausente de metáforas: todo lo que apreciamos resulta tan literal que no existe margen para la representación. Lo que trae el arte proteico y urgente de Ginzburg es una evidencia tan elocuente que no merece ser puesta al derecho; los automatismos están desactivados, ya no arman sentido. Al artista lo respalda un procedimiento ancestral, reformulado en las potencias neovanguardistas, que consiste en señalar lo que se ve. En esta exposición, cualquier cosa que se señale, en el acto de ser puesta en palabras, ya existe. Vista como una poética que asume las urgencias de una ecología política y las retransmite alterándolas, esta exhibición se torna impúdica en su franqueza: un desgarramiento elegíaco, no exento de ironía, frente a un escenario de devastación, por lo que hemos perdido, por lo que ya es imposible de recuperar, y al mismo tiempo abriéndose la posibilidad de desplazarnos un paso más allá, en los umbrales del mañana, con lo que todavía podemos salvar para también salvarnos.

SE HACÍA PASAR POR ZAPATERO

Andrés Orjuela
<https://www.andres-orjuela.com/>



Se hacía pasar por Zapatero, de la serie *Archivo Muerto* (2013).
Fotografía sobre papel de algodón iluminada con pigmentos Marshall`s 110 x 130 cm

PER OJICO EL ESPACIO

MARIHUANEROS " Encontrada marihuana dentro de

Acto U Zapateros

PERSONAJES

8302 01 -56/131

ENERO 24/69

Lugar

MEYES, se hacia pasar por zapatero.

Fecha

Fotógrafo

ARCHIVO No.

131

FOTO No.

71193

GÉNEROS ARCHIVÍSTICOS: RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y ESPACIOS DE LECTURA¹

Kate Eichhorn

Traducción de Constanza Qualina / constanzaqualina@yahoo.com
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
Argentina

Recibido: 7/4/2022
Aceptado: 10/6/2022

RESUMEN

Si bien la poesía y la ficción digital siguen siendo géneros de interés marginal, principalmente, para los estudiosos de la textualidad digital, millones de lectores están explorando blogs y otras formas o foros de redes sociales. Pero, ¿representan nuevos géneros, colecciones o archivos, o espacios sociales? Este artículo sostiene que, al igual que los libros que eran populares entre los lectores del Renacimiento, los blogs y las formas de redes sociales relacionadas son tipos de *géneros de archivo*. Entendidos como colecciones, sistemas de gestión de la información y espacios sociales, los géneros archivísticos no solo reflejan prácticas archivísticas —recolectar y ordenar—, sino que también representan espacios de enunciación donde se desarrollan nuevos géneros.

PALABRAS CLAVE

Archivo; géneros archivísticos; textualidad digital; redes sociales

ARCHIVAL GENRES: GATHERING TEXTS AND READING SPACES

¹ Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces, de Kate Eichhorn fue publicado en mayo de 2008 en la revista *Invisible Culture*, Issue 12: The Archive of the Future / The Future of the Archive. University of Rochester

ABSTRACT

While digital poetry and fiction remain marginal genres primarily of interest to scholars of digital textuality, millions of readers are exploring blogs and other social networking forms or forums. But do they represent new genres, collections or archives, or social spaces? This article maintains that like the commonplace books that were popular with Renaissance readers, blogs and related social networking forms are types of archival genres. Understood as collections, systems of information management, and social spaces, archival genres not only reflect archival practices —collecting and ordering— but also represent spaces of enunciation where new genres develop. **KEYWORDS** Intervention; de-extractivism; political ecology

KEYWORDS

Archive; archival genres; digital textuality; social media

El archivo y el escritorio ya son sinónimos. A partir del momento en que el archivo pasa a denotar un repositorio material de documentos regido por una institución establecida —por ejemplo, un archivo estatal—, las definiciones de este continúan flexibilizándose. Para una nueva generación de lectores y escritores, el archivo puede que sea conocido solo como un sitio de almacenamiento virtual. Sin embargo, incluso para una generación más íntimamente familiarizada con el mundo material de los documentos y muy apegada a él, el escritorio puede entenderse con facilidad como un tipo de archivo o una puerta de entrada a los archivos. No solo es un lugar de depósito, un repositorio de documentos, sino también un espacio regido por un orden específico o un conjunto de leyes. Tanto el orden visible del escritorio —los iconos de las carpetas y los documentos— como su orden oculto —el código que sostiene esta iconografía fluida— determinan dónde y cómo organizamos nuestros archivos personales y, por lo tanto, qué relaciones de conocimiento se vuelven visibles. Si al escritorio se lo reconoce como un tipo de archivo, esto significa que la escritura comienza con la entrada al archivo. *Tipeamos* contraseñas para negociar el acceso a los archivos: nos sumergimos en el orden del sistema. Mientras escribimos, solemos movernos entre el archivo privado o semiprivado del escritorio y los innumerables archivos disponibles en línea.

Escribir en la era digital es escribir *en* el archivo, pero ¿también escribimos *para* el archivo e incluso *como* el archivo? Si es así, ¿cómo se refleja la estructura del archivo en nuestra escritura, en especial en los géneros de escritura emergentes? ¿Qué ha motivado esta *vuelta* al archivo si es que algo lo ha hecho? ¿O acaso esta pregunta se basa en una presuposición falsa? Como Jacques Derrida (1997) insinúa, puede que el archivo no sea un «concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado» sino más bien «una cuestión de porvenir» (p. 44). Redefinido como una «cuestión de porvenir», es posible comenzar a explorar cómo el archivo estructura la producción de la escritura, en especial, el desarrollo de los géneros digitales.

Esta discusión sobre las prácticas textuales, los géneros y los archivos se basa en la premisa de que, para la escritura, el archivo es tanto un punto de partida como un punto de llegada. Tiene en cuenta el *giro archivístico*² y cómo este se ha manifestado en la teoría y el método de las humanidades y las ciencias sociales, así como en las prácticas cotidianas. El objetivo es ofrecer una definición abierta pero viable de *géneros archivísticos* a través de una investigación de dos tipos de colecciones de autor: el manuscrito misceláneo y el blog. Surgidos con más de cinco siglos de diferencia en diferentes medios, puede parecer que estos géneros eclécticos tengan poco en común y que ni siquiera se ajusten a los criterios de un género. Los manuscritos misceláneos se definen a grandes rasgos como compendios de adagios, máximas y ejemplos. En el Renacimiento, estas recopilaciones de fragmentos textuales que los lectores extraían de un sinfín de fuentes se utilizaban como *ayudamemoria* y como grandes almacenes de materiales que, con el tiempo, podrían incorporarse a la composición de la propia creación.³ Aunque a veces a los blogs se los describe como diarios íntimos digitales, al igual que los manuscritos misceláneos, su contenido a menudo está compuesto principalmente o en su totalidad por imágenes y textos extraídos de otras fuentes. Como demostraré, tanto los manuscritos misceláneos como los blogs son productos de la recopilación y la ordenación

² El interés por el archivo desde principios de la década de 1990 se suele describir como el «giro archivístico». El término, acuñado por la antropóloga Ann Stoler, se usa, en general, para referirse al reposicionamiento del archivo como tema de investigación en lugar de un mero sitio donde se lleva a cabo la investigación. Que el término haya sido acuñado por una antropóloga y no por un académico en el área de las humanidades destaca el giro archivístico como un fenómeno multidisciplinario. Véase Ann Laura Stoler, «Colonial Archives and the Arts of Governance. On the Content in the Form» [Archivos coloniales y las artes de gobernar. Sobre el contenido en la forma], en *Refiguring the Archive* [Refigurando el archivo], eds. Carolyn Hamilton et al. (Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002), pp. 83-100.

³ Para una introducción al manuscrito misceláneo, véase Earle Havens, *Commonplace Books: A History of Manuscripts and Printed Books from Antiquity to the Twentieth Century* [Manuscritos misceláneos. Historia de los manuscritos y los libros impresos desde la Antigüedad hasta el siglo xx] (New England: University Press of New England, 2001).

—prácticas archivísticas—, y reflejan conocimientos comunes de autoría, propiedad intelectual y subjetividad. Además, ambas formas o foros se sitúan de forma ambigua entre lo público y lo privado. Sin embargo, este análisis de los géneros archivísticos no se centra tanto en establecer paralelismos entre los géneros del pasado y del presente, sino en desplazar la suposición de que las nuevas tecnologías de la comunicación necesariamente fomentan nuevos géneros, al menos no de forma inmediata.

A pesar de las grandes expectativas sobre los nuevos géneros que aparecerían con el desarrollo de la Web, más de una década después de la popularización esta, los géneros digitales, desde la poesía *flash* hasta la ficción hipertextual, ya no parecen tan inminentes ni tan revolucionarios como antes. Esto no quiere decir que los lectores aún no hayan descubierto formas o foros textuales y visuales que sean marcadamente diferentes de los géneros impresos de finales del siglo xx. Si bien la poesía y la ficción digitales siguen siendo ante todo temas de investigación para los estudiosos de la textualidad digital, millones de lectores se sumergen en blogs de textos y en foros de redes sociales de carácter visual. Pero ¿estas curiosas formas o foros representan necesariamente *nuevos* géneros de escritura? ¿Son géneros, recopilaciones o archivos, espacios sociales o una combinación de todos ellos? ¿Qué precedentes históricos podrían permitirnos comprender mejor la estructura y los usos de estas eclécticas colecciones o archivos de autor? Este artículo sostiene que, al igual que los manuscritos misceláneos que eran populares entre los lectores en el Renacimiento, los géneros archivísticos emergentes en la Web pueden representar espacios textuales y sociales donde nuevos géneros están tomando forma, géneros que pueden, con el tiempo, reemplazar o redefinir de forma radical los géneros que aparecieron con las culturas impresas, como el diario íntimo y el ensayo.

LOS ARCHIVOS Y LOS GÉNEROS

La vigencia del archivo en la teoría cultural contemporánea está en deuda

con los primeros escritos de Michel Foucault —*Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber*—. Mientras que los bibliotecólogos se habían contentado con ofrecer métodos para describir el archivo y protocolos para garantizar que su orden permaneciera imperturbable, la teorización de Foucault (1979) reposicionó el archivo como un espacio de enunciación: «El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...] *el sistema de su enunciabilidad*» (pp. 219-220). Reposicionado como algo que desafía la descripción exhaustiva, para Foucault, el archivo participa en la producción y la autorización del discurso mismo.

Si bien la teorización sobre el archivo sigue estando muy influida por los primeros escritos de Foucault, el *Mal de archivo* de Derrida, publicado en francés y en inglés en 1995, se ha convertido en un punto de referencia central para teorizar sobre el archivo en todas las disciplinas.⁴ Esto, sin embargo, es algo sorprendente, ya que *Mal de archivo* no trata necesariamente sobre el archivo, sino que es, como observa la historiadora Caroline Steedman (2002), una «contemplación sostenida de una obra de historia» (p. 3). Si bien Steedman tiene razón al señalar que *Mal de archivo* no es realmente un libro sobre el archivo *per se*, es un libro sobre un libro que Derrida (1997) describe como un «libro de archivo sobre el archivo» (p. 66): *El Moisés de Freud*, de Yosef Yerushalmi. También es un libro basado en una charla dada por primera vez en un archivo, y un libro obsesionado con la promesa de los

⁴ Es importante enfatizar que si bien la teoría contemporánea está muy influida por las ideas sobre el tema de los teóricos posestructuralistas y deconstruccionistas, los académicos que tradicionalmente han reivindicado el archivo (historiadores y bibliotecólogos) no necesariamente han seguido esta tendencia teórica. La inteligente y elocuente respuesta de la historiadora Caroline Steedman al *Mal de archivo* de Derrida, *Dust: The Archive and Cultural History* [Polvo. El archivo y la historia cultural] (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002) destaca la materialidad del archivo y ofrece una reevaluación contundente de los meticulosos y arduos métodos de investigación de los historiadores en un clima donde dichos métodos han sido atacados.

archivos, o la falsa promesa de los orígenes que implica el archivo. Tener «*mal d'archive*», como sugiere Derrida (1997), es tener un «deseo irreprimible de retorno al origen» (p. 98). Este deseo, sin embargo, está vinculado de modo invariable a la muerte más que a la vida o a los orígenes. Es la inevitabilidad de la muerte, más importante aún, la destrucción de la memoria misma, lo que garantiza la existencia del archivo: «el archivo tiene lugar en el lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria» (Derrida, 1997, p. 19). En esta formulación, la pulsión de conservación no se opone simplemente a la pulsión de muerte, sino que la pulsión de muerte es la base sobre la que gira la pulsión de conservación.

En la reseña de *Mal de archivo* de *Diacritics*, Herman Rapaport (1998) concluye: «Donde en el archivo de Foucault hay regularidad y eficiencia, en el de Derrida hay trauma» (p. 2). Si bien la afirmación de Rapaport puede ser algo precipitada, aísla de manera efectiva dos preocupaciones centrales en la teorización contemporánea sobre el archivo. Mientras que Foucault cuestiona los sistemas de clasificación que intentan describir el archivo, pero terminan fallando, Derrida ofrece lo febril y fragmentario. No obstante, los archivos de Foucault y los de Derrida pueden no ser tan diferentes como insinúa Rapaport. En el caso de Foucault, el archivo es un lugar de enunciación, y en el de Derrida, un lugar de enunciación posible. En el centro de ambas teorías se encuentra la insistencia en el vínculo del archivo con la producción narrativa.

Los fundamentos teóricos del giro archivístico han repositionado el archivo, que antes se creía muerto y mudo, como un evento discursivo. Esto ha llevado a algunos teóricos a proponer el archivo como género. Por ejemplo, Pamela Banting (Invierno de 1986-1987) caracteriza el archivo como un género *vanguardista* dedicado a la deconstrucción del libro y del autor: «El género del archivo libera a la escritura de las cadenas/ataduras del libro e inaugura un verdadero carnaval de inscripción» (p. 122). Sin embargo, sería engañoso caracterizar el giro archivístico como algo que ha sido llevado

adelante exclusivamente por teóricos y metodologías de la academia. En la última década, el archivo también se ha convertido en un espacio cada vez más peatonal. Un número creciente de turistas en busca de orígenes ahora se cruzan con investigadores profesionales en archivos regionales y nacionales. El giro archivístico también es evidente fuera del archivo propiamente dicho, sobre todo en el ámbito de la práctica textual y cultural.

En el mundo de las manualidades, los álbumes de recortes, un fenómeno del siglo XIX, han recuperado el atractivo popular, lo que ha dado lugar a una creciente demanda de papeles y pegamentos de calidad de archivo por parte de personas que no son archivistas ni artistas en ejercicio. Si bien la moda de los álbumes de recortes suele ser objeto de burla y se desestima con facilidad (quizás debido a que atrae a una demografía predominantemente mayor y femenina),⁵ podría decirse que es solo una manifestación material de lo que un grupo demográfico más amplio y generalmente más joven está llevando a cabo en la Web. En los blogs y en otros espacios de redes sociales, el impulso de recopilar y re/presentarse a sí mismo es evidente en un sinnúmero de formas de expresión emergentes. Puede parecer que estas formas o foros tienen poco en común con el archivo tal como se lo ha definido de modo tradicional, pero son una parte de la reconfiguración radical del archivo que actualmente está en curso. Más allá de redefinir el archivo,⁶ son productos de prácticas archivísticas: recopilar, preservar y ordenar. Sin embargo, estas formas o foros en línea no son nuevos ni únicos, sino que forman parte de una larga, aunque en gran parte descuidada, historia de prácticas textuales cotidianas.

⁵ Karina Hof informa que la gran mayoría de los que se dedican a los álbumes de recortes son mujeres (365). Véase «Something you can actually pick up: Scrapbooking as a form and forum of cultural citizenship» [Algo que realmente puedes aprender. Los álbumes de recortes como forma y foro de la ciudadanía cultural], *European Journal of Cultural Studies* [Revista europea de estudios culturales] (9), (2006).

⁶ En Internet, la palabra «archivo», por lo general, se refiere a un archivo grande que contiene varios archivos más pequeños o cualquier colección de archivos de computadora agrupados y almacenados bajo un nombre de archivo (los archivos ZIP son un formato típico). En

Desde el giro archivístico a principios de la década de 1990, los investigadores han reconfigurado todo como tipos de archivos, desde las colecciones de grafitis debajo de los pasos elevados de las autopistas hasta el genoma humano.⁷ La plasticidad del concepto ha abierto nuevas vías a través de las cuales cuestionar la autoridad del archivo mientras, al mismo tiempo, se legitiman las colecciones no institucionales como sitios importantes de investigación e indagación. Sin embargo, también existe un peligro en la aplicación excesiva del término. Si cualquier colección puede ser un archivo, corremos el riesgo de perder de vista una distinción importante entre colecciones cuidadosamente construidas y altamente reguladas que producen narrativas *oficiales* sobre el pasado y dan forma a las vidas de las personas en el presente, y colecciones aleatorias de objetos y documentos que brindan placer al coleccionista, pero que tienen poco o ningún impacto en el orden más amplio de las cosas.

En la introducción a *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece* [Géneros del recuerdo. Poética de archivo y la Grecia moderna], la antropóloga Penelope Papailias (2005) ofrece una distinción útil entre archivos y meras colecciones. Haciendo referencia a la obra *Desembalando mi biblioteca*, de Walter Benjamin, ella les recuerda a sus lectores que los coleccionistas no veneran la tradición y su autoridad, sino que la destruyen.

algunos programas y plantillas de *software*, la palabra «archivo» tiene una aplicación más específica. Los proveedores de blogs la usan para designar el lugar donde se almacenan las publicaciones antiguas.

⁷ Para ejemplos específicos de investigaciones que buscan ampliar la definición tradicional de archivo, véase las siguientes colecciones editadas, ponencias y números especiales de revistas: Antoinette Burton, ed. *Archive Stories: Facts, Fiction, and the Writing of History* [Historias de archivo. Hechos, ficción y la escritura de la historia] (Durham: Duke University Press, 2005); Rebeca Comay, ed. «Lost in the Archives» [Perdida en los archivos], *Alphabet City* (8), (2002); Francisco X. Blouin, ed. *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar* [Archivos, documentación e instituciones de memoria social. Ensayos del seminario Sawyer] (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006).

Los archivos, por el contrario, «no buscan borrar, sino preservar, los signos de los contextos originales de los que procede su material: se trata de referencia» (p. 3). Además, como ella subraya, el archivo, a diferencia de la colección, suele ser también el producto de un «proceso de acreditación más caótico» (p. 4). En resumen, mientras que los documentos y los objetos que componen las colecciones se suelen determinar en el punto de entrada, los archivos pueden estar compuestos por producciones materiales que pueden o no parecer que contienen alguna semejanza. Por último, Papailias privilegia el término *archivo* sobre el de *colección*, porque sirve para resaltar «la relación —a veces implícita e inconscientemente mimética, otras veces irónica y directamente confrontativa— que los diversos conjuntos documentales establecen con los archivos públicos reales (o imaginarios)» (p. 4). En otras palabras, adoptar el término *archivo* sobre el de *colección* es elegir conscientemente pensar en los conjuntos documentales como sitios que tienen que ver tanto con los textos y las prácticas textuales como con las personas y las relaciones de poder. Siguiendo esta definición, el archivo, a diferencia de la colección, es referencial, acumulativo y participa en la construcción de las realidades textuales. No obstante, el archivo tiene al menos una cosa en común con la colección: contrasta con el «repertorio más efímero de conocimiento/práctica corporalizada» (Taylor, 2015, s. p.), pero no está necesariamente en contraposición con él. En *El archivo y el repertorio*, la especialista en estudios performáticos Diana Taylor (2015) enfatiza que «el archivo excede lo vivo» (s. p.) al brindar la oportunidad de volver a los mismos objetos una y otra vez, pero incluso Taylor advierte que la preservación de los objetos no debe confundirse con la fijación de los conocimientos. Los recuerdos de archivo son tan efímeros como los que pertenecen al repertorio del habla, la actuación en vivo y el ritual. Los objetos y los documentos pueden desaparecer y, de hecho, desaparecen, incluso en los archivos.

Este artículo ya ha identificado varios géneros como *archivísticos*, incluidos el manuscrito misceláneo y el blog. Si bien su vínculo con el archivo puede ser

obvio, ya que ambas formas son, al menos en parte, productos de la recopilación y la ordenación, su estatus como géneros es cuestionable. Los manuscritos misceláneos a veces se han considerado recursos retóricos, o tecnologías de la información, o meros sitios de almacenamiento, pero rara vez se los ha descrito como géneros. Si bien los blogs a menudo se entienden como un subgénero de la autobiografía, también pueden considerarse plantillas utilizadas para administrar la información. Las definiciones convencionales de género se refieren a una categoría de literatura; las formas que se investigan aquí se superponen con el diario íntimo, la publicación personal y el ensayo, pero no se ajustan con claridad a ninguna de estas categorías. Al ser compilaciones o compendios definidos con frecuencia por su abundancia más que por su coherencia, estos géneros archivísticos resisten la categorización en muchos niveles, pero esta es precisamente la problemática a la que me enfrento. Al igual que el archivo, que desafía la descripción exhaustiva, los géneros archivísticos son difíciles de definir. Por esta razón, pueden entenderse mejor como géneros intermedios o géneros que ofrecen un espacio textual y social donde nuevos géneros pueden desarrollarse. Para comprender mejor los géneros archivísticos y su estatus intermedio, ofrezco las lecturas de dos textos: el manuscrito misceláneo del lector de mediados del siglo XVII Thomas Grocer y el blog del poeta y crítico contemporáneo Ron Silliman.

LOS MANUSCRITOS MISCELÁNEOS

En la introducción a su estudio sobre la importancia de los manuscritos misceláneos en los siglos XVII y XVIII, Ann Moss (1996) insinúa que «el declive de lo misceláneo hacia lo trivial y banal fue presagiado en el siglo XVII, se aceleró en el siglo XVIII y se volvió irreversible en el XIX» (p. 2). La trayectoria del declive trazada por Moss trae a memoria las observaciones que hizo Walter Ong sobre este desafortunado género. Como Ong sugiere en *Interfaces of the Word* [Interfaces de la palabra] (1977), aunque muchos de los escritores más prolíficos y los pedagogos más célebres del Renacimiento usaron y promovieron los manuscritos misceláneos, en las «culturas tecnológicas»

actuales, las colecciones misceláneas se han vuelto «periféricas al discurso serio» (p. 178). Como Ong sostiene, el manuscrito misceláneo ya era extrañamente anticuado en la cima de su popularidad a mediados del siglo XVI. Al describir el método misceláneo como «un tráfico organizado de lo que, de una forma u otra, ya se conoce» (p. 151), él observa que en el mismo momento en que el impacto de los tipos móviles comenzaba a transformar la transmisión, el almacenamiento y la recuperación del conocimiento, los manuscritos misceláneos y las prácticas discursivas que suponen permanecieron en gran medida retrospectivos y preocupados por la necesidad de refinar y perfeccionar el recurso mnemotécnico por excelencia.

Hasta hace poco, ha habido pocas razones para cuestionar el declive del manuscrito misceláneo. Su descenso de *parte esencial del currículo humanista a torpe prótesis intelectual* ha sido, en general, aceptado como más o menos inevitable y acabado. Sin embargo, como la escritura digital y las tecnologías de la comunicación han llevado a los lectores y a los escritores a cuestionar los supuestos de la cultura impresa sobre la intertextualidad, la autoría y la propiedad intelectual, este género/espacio de transición de producción textual ha recibido una renovada atención por parte de los investigadores. Al menos algunos estudios recientes sobre el manuscrito misceláneo parecen estar motivados por el reconocimiento de que este género anticuado tiene el potencial de brindar información importante sobre los géneros digitales y los espacios sociales emergentes.⁸

⁸ Para comparaciones entre el manuscrito misceláneo del Renacimiento y los sitios web, véase «The Silence of the Archive and the Noise of Cyberspace» [El silencio del archivo y el ruido del ciberespacio], de Leah S. Marcus; «The Daughters of Memory: Thomas Heywood's Gunakeion and the Female Computer» [Las hijas de la memoria. El Gunakeion y la computadora femenina, de Thomas Heywood], de Nonna Crook y Neil Rhodes; y «Pierre de la Primaudaye's French Academy: Growing Encyclopaedic» [La academia francesa. Enciclopedia en desarrollo, de Pierre de la Primaudaye], de Anne Lake Prescott; estos ensayos están publicados juntos en la colección editada *The Renaissance Computer: Knowledge technology in the First Age of Print* [La computadora del Renacimiento. La tecnología del conocimiento en la primera era de la imprenta], de Neil Rhodes y Jonathon Sawday (Londres: Routledge, 2000).

El manuscrito misceláneo de mediados del siglo xvii de Thomas Grocer no tiene básicamente nada especial.⁹ A diferencia de muchos manuscritos misceláneos que se conservan de la época, Grocer no era un escritor, filósofo o aristócrata conocido, sino simplemente un ávido lector comprometido a registrar con diligencia todo lo que encontraba de importancia. Más allá del hecho de que vivía en Londres, poco se sabe sobre Grocer, pero su elección de pasajes revela algo sobre el contexto social en el que leía y mantenía su manuscrito misceláneo. En la portada de su manuscrito misceláneo, se describe a sí mismo como un *florelegius* —un coleccionista de flores—. Su autoidentificación es significativa. Los manuscritos misceláneos proceden de los florilegios, precursores de la enciclopedia que apareció a finales de la Edad Media. Su adopción de una metáfora hortícola también ubica su manuscrito misceláneo en relación con los discursos humanistas, que estaban llenos de este tipo de metáforas.¹⁰

No está claro si el manuscrito misceláneo de Grocer tenía un propósito pedagógico, pero es probable que haya aprendido a conservar un libro de este tipo como parte de su educación. Los manuscritos misceláneos, por lo general, tomaban la forma de colecciones de fragmentos textuales recopilados por lectores y reorganizados bajo temas comunes, incluidos temas retóricos —es decir, metáforas y símiles— y temas morales —es decir, borracheras y palabrotas—. Erasmo, uno de los principales defensores de los manuscritos misceláneos en el siglo xvi, explica (1974):

⁹ Thomas Grocer, *Dayly Observations* [Observaciones diarias] [manuscrito misceláneo], 1580. Disponible en Renaissance Commonplace Books [los manuscritos misceláneos del Renacimiento] de la Biblioteca Huntington.

¹⁰ Para una discusión sobre las metáforas hortícolas en los discursos humanistas, véase Mary Thomas Crane, *Framing Authority: Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England* [Enmarcando la autoridad. Dichos, el ser y la sociedad en la Inglaterra del siglo xvi] (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993).

«Uno debe recopilar una gran cantidad de palabras de todos lados de buenos autores [...] tener una gran cantidad de palabras a mano, [pero] [...] No será suficiente para preparar una reserva abundante de dichas palabras, a menos que las tenga no solo a mano sino también a la vista» (p. 307). Para Erasmo, y para los posteriores defensores del manuscrito misceláneo, como John Locke (1793), cuyo manuscrito misceláneo en blanco era muy popular a principios del siglo xviii, el manuscrito misceláneo era un *almacén* donde se podían *amontonar riquezas* discursivas y un método de manejo de la información. Esto ha llevado a analogías contemporáneas. Ann Moss (1996) propone el manuscrito misceláneo como un «sistema de recuperación de la información» mientras que Jonathan Sawday y Neil Rhodes (2000) describen estos manuscritos como un tipo de «computadora del Renacimiento».

Pero al igual que los *sitios web* y los *ciberespacios*, el manuscrito misceláneo también se entendía como un *lugar* donde los lectores/escritores podían *morar* entre los textos, lo que generaría, con el tiempo, textos de su propia creación. Aquí, es importante enfatizar que la referencia a *lugar* en los manuscritos misceláneos se deriva del griego *tópos*. El doble significado de *tópos* —sitio y tema (o argumento)— es especialmente significativo cuando se piensa en el manuscrito misceláneo como un género archivístico. Tanto el manuscrito misceláneo como el archivo pueden entenderse como lugares donde se alojan textos y fragmentos textuales, y como sitios de enunciación o lugares donde se generan narrativas.

Pero ¿cómo y cuándo una colección o una tecnología de manejo de la información se convierte en un género? En el nivel más básico, lo que distingue a un género de una colección o un sistema de manejo de la información es la presencia de una voz —aunque no necesariamente la voz unificada de un solo autor—, así como la evidencia en el contenido y la estructura de que ha habido un intento de decir algo. En su estudio sobre los manuscritos misceláneos en la Londres de los Tudor, David R. Parker (1998)

hace referencia a la «naturaleza miscelánea de los manuscritos misceláneos que desafía la idea de género». Además, especula que «los compiladores de [los manuscritos misceláneos] no escribían de forma consciente dentro de un género [sino que escribían] manuscritos [...]» (p. 9). Si bien es posible que los manuscritos misceláneos rara vez se hayan entendido como un género, es importante recalcar que incluso en el apogeo de su popularidad en los siglos XVI al XVII, rara vez, o nunca, se leyeron como meros montones de fragmentos textuales extraídos de otras fuentes.

El manuscrito misceláneo participó en la transformación de los lectores en escritores, sentando las bases para los géneros centrados en el autor que tomaron forma a principios de la era moderna. En particular, existe una superposición considerable entre el manuscrito misceláneo y el diario íntimo o la publicación personal —en algunas bibliotecas, los géneros están incluso agrupados—. La colección de manuscritos misceláneos de la Biblioteca Huntington, donde se encuentra el manuscrito de Grocer, también contiene colecciones de cartas, cuadernos políticos y recopilaciones ordenadas de forma cronológica y fechadas en las que se describen detalles de la vida cotidiana de los compiladores.¹¹ Sin embargo, las huellas de los géneros centrados en el tema son incluso evidentes en los manuscritos misceláneos tradicionales, que no incluyen anotaciones fechadas ni reflexiones o comentarios personales. Casi siempre es posible obtener información sobre la personalidad y la vida privada del compilador a partir de los fragmentos textuales que eligió para volver a copiar minuciosamente en sus manuscritos.

¹¹ Entre los manuscritos misceláneos de la colección de manuscritos misceláneos de la Biblioteca Huntington hay varios que se parecen más a los diarios íntimos y a otras colecciones fechadas que a los manuscritos misceláneos. Descrita como una efeméride y un cuaderno, la «colección» de Sir Edward Dering está fechada, organizada de forma cronológica (con la excepción de los poemas y las recetas y los remedios dispersos que aparecen en las páginas finales) y, en ocasiones, contiene anotaciones personales. Una lista detallada de Renaissance Commonplace Books [los manuscritos misceláneos del Renacimiento] de la Biblioteca Huntington está disponible en línea en: http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/renaissance_commonplace_books_huntington/Detailed-Listing.aspx

El manuscrito misceláneo de Grocer (1580) incluye un breve verso anónimo ingresado con el título de «Un deseo de privacidad»: «Dame una celda [...] Donde ningún pie tenga un camino [...]». En lo que parece ser una colección altamente personalizada, una compilación en su mayoría de extractos que se ajustaban a sus gustos e intereses, la decisión de Grocer de copiar «Un deseo de privacidad» podría leerse como una expresión de su deseo de un lugar para retirarse y estar solo entre sus libros. Barbara Benedict (1996) hace hincapié en que la elección de categorías de Grocer, que van desde *Celos y Felicidad* hasta *El cuerpo y Venganza*, también es reveladora: «Grocer define por sí mismo el contenido moral de la literatura disponible para él. Las fuentes públicas que utiliza moldean y son moldeadas por el contexto privado de su propia experiencia».

El manuscrito misceláneo también parecía proporcionar un espacio y un posible modelo para el desarrollo del ensayo en el período moderno temprano. Aunque Michel Montaigne (1997) condena la práctica de producir meros *retazos* de citas, sus ensayos continuaron reflejando este modo retórico en su abundante uso de referencias intertextuales. Además, tanto Montaigne como Francis Bacon (1996) eligieron estructurar sus colecciones de ensayos en torno a títulos que se asemejan a los que se encuentran en los manuscritos misceláneos. Bacon, por ejemplo, brindó ensayos sobre la verdad, la muerte, el amor, la venganza, el elogio y los jardines, títulos que aparecían con frecuencia en los manuscritos misceláneos del mismo período. Incluso varias décadas después, los ensayos de Milton permanecieron profundamente fundados en la práctica y la estructura del manuscrito misceláneo. Al trazar un mapa de la relación entre el manuscrito misceláneo y los ensayos de Milton, Ruth Mohl (1969) observa que gran parte de lo que aparece en los ensayos de Milton está tomado directamente de su manuscrito misceláneo o refleja prácticas discursivas asociadas con la tradición del manuscrito misceláneo. Mohl observa, además, que las anotaciones incluidas en el manuscrito misceláneo de Milton a menudo estaban marcadas por la misma voz distintiva presente

en sus ensayos: «A veces, Milton agrega un comentario propio que arroja luz sobre el pensamiento que tuvo cuando realizó la anotación» (p. 8).

La superposición significativa entre el manuscrito misceláneo y los géneros centrados en el autor, como el diario íntimo y el ensayo, que aparecieron en las décadas posteriores a la llegada de los tipos móviles, sugiere que el manuscrito misceláneo puede entenderse mejor como un género de transición que brindó un espacio en el que los nuevos géneros —y quizás lo que es más importante, una nueva generación de escritores— pudieron desarrollarse. Sobre esta base, estos archivos portátiles y personalizados también pueden ofrecer información importante sobre las formas de escritura y expresión cultural emergentes. La historia del manuscrito misceláneo, marcada por un breve período de popularidad en las primeras culturas impresas y un largo período de declive a partir del final del Renacimiento, también nos da motivos para cuestionar si las formas digitales, incluso aquellas que parecen relativamente consolidadas —como los blogs—, deben leerse como los tan esperados nuevos géneros prometidos en los primeros años de la Web, o simplemente como espacios textuales en los que los nuevos géneros continúan tomando forma.

LOS BLOGS

A diferencia de los manuscritos misceláneos, desde sus inicios, los blogs se han entendido como un género, generalmente un subgénero del diario íntimo o la publicación personal. Que los blogs fueran catalogados de forma rápida como un subgénero del diario íntimo es comprensible. Descritos de diversas maneras como *diarios íntimos en la web*, *diarios íntimos digitales* y *publicaciones personales en línea*, los blogs tienen muchas características en común con las formas establecidas de las autobiografías. En particular, suelen presentar entradas cronológicas fechadas y, a menudo, ofrecen información sobre la vida privada de los blogueros. Aunque un número cada vez mayor de instituciones,

organizaciones políticas y periodísticas han adoptado los blogs, «el blog como diario íntimo o publicación personal sigue siendo dominante», como observa Adam Reed (Junio de 2005, p. 221). Sin embargo, la caracterización de los blogs como una forma de autobiografía es, por lo menos, algo confusa. Muchos blogs se componen parcial o predominantemente de extractos extraídos de otras fuentes o de enlaces a otras fuentes. Incluso los blogs que pueden entenderse como tipos de *diarios íntimos digitales* están literalmente *vinculados* a la esfera pública: «La mayoría de los blogueros se ubican dentro de una comunidad más grande a través del recurso de un “blogroll”, es decir, una barra lateral con una lista de enlaces permanentes a otros blogs que puedan ser de interés para los lectores» (Quiggin, Otoño, p. 483). Aunque los blogueros pueden determinar qué características adoptar, las plantillas proporcionadas por los servidores de blogs ponen tanto énfasis en el enlace y el archivo como en la entrada fechada.

El blog del poeta y crítico Ron Silliman es tan venerado como injuriado. Desde su creación en 2002, el blog ha atraído a más de un millón de visitantes. Silliman no es lo único que atrae a un número tan elevado de visitas a su blog. Lo que hace que el alto tráfico sea único es el hecho de que se centra en la poesía y la poética contemporáneas, en particular la poesía y la poética innovadoras con las que ha trabajado durante mucho tiempo. Teniendo en cuenta el hecho de que muchos de los libros reseñados por Silliman tienen entre quinientas y mil tiradas, la popularidad de su blog no puede subestimarse. Más allá de su popularidad e impacto en la recepción de la poesía y la poética innovadoras y contemporáneas en América del Norte, el blog de Silliman es significativo en la medida en que demuestra la función polifacética del blog como género. El blog de Silliman contiene entradas fechadas, pero también contiene enlaces a miles de otros sitios y blogs. Su *blogroll* sirve como punto central de entrada a una comunidad dispersa de poetas y críticos en toda América del Norte y, cada vez más, en todo el mundo. Además, muchas de sus entradas fechadas presentan

enlaces, y algunas de ellas son simplemente listas de enlaces a otros textos. En este sentido, el suyo, como muchos blogs, puede parecer que tiene más en común con el manuscrito misceláneo que con el diario íntimo o la publicación personal.

Desde el comienzo de su proyecto, Silliman ha sido consciente de que la naturaleza de la forma en desarrollo que ha decidido adoptar «desafía la idea de género». En sus entradas inaugurales, Silliman se sitúa primero como lector, un lector muy lento pero voraz, y luego como escritor. Su primera entrada en el blog, fechada el 29 de agosto de 2002, comienza:

[...] está claro que este proyecto es un paso hacia un territorio desconocido (o al menos poco explorado). Mi idea es escribir brevemente de vez en cuando sobre todo sobre mis escritos y lo que pueda estar pensando sobre poesía [...] puede resultar que no haya público para dicho esfuerzo. Pero este proyecto no se trata del público. El hecho de que el blog tenga el potencial de llevar adelante los mejores elementos de una publicación personal y parezca intrínsecamente propenso a la prosa digresiva, o totalmente carente de trama, me da la esperanza de que esta forma pueda resultar adecuada para el pensamiento crítico (Silliman, 2002).

Aquí, Silliman no se disculpa por la naturaleza individualista de su nuevo proyecto, irónicamente, un proyecto que «no se trata del público». La reseña de su primer libro también es significativa. Al escribir sobre una versión pirateada del libro de Robert Duncan, *H. D. Book*, que nunca apareció impreso en su totalidad, sino que se publicó en segmentos rezagados en varias revistas y, finalmente, en la forma de una edición pirateada, Silliman (31 de agosto de 2002) observa que el libro de Duncan es «una obra de crítica sin argumento, sin tema, sin desarrollo [...] un texto que se extiende a ambos lados de [...] la teoría crítica y la autobiografía, y procede como

una prosa carente de trama, una obra cuyo punto no es llegar a ninguna parte, sino llevar siempre al lector al presente de la lectura misma».

Las entradas inaugurales del blog de Silliman anticipan lo que será su blog: algo carente de trama y serpenteante, algo que se extiende a ambos lados de la autobiografía y la escritura crítica, y algo acumulativo, un proyecto archivístico en todos los sentidos. Aquí, es importante enfatizar que Silliman es tanto un crítico serial como un poeta serial. *The Alphabet* [El alfabeto], por ejemplo, es un poema que comenzó a escribir en 1979, pero que no completó hasta 2004.¹² El título de su nuevo proyecto, *The Universe* [El universo], también promete ser algo de proporciones épicas. La continuidad entre sus proyectos críticos y poéticos subraya aún más la naturaleza del blog que desafía la idea de género.

Para muchas personas en la comunidad poética experimental, incluso para los críticos más virulentos de Silliman, su blog se considera un archivo parcial y muy subjetivo, pero de ninguna manera insignificante, de la historia contemporánea de la comunidad. Sus críticas, reseñas y, en ocasiones, meras listas de *libros recibidos* sirven como registro de libros impresos, poetas en el radar, lecturas memorables y debates en ciernes. En este sentido, el blog de Silliman también proporciona información sobre el impacto que las tecnologías digitales han tenido en la poética experimental. Sin minimizar los experimentos de los escritores comprometidos con la poética digital, el blog de Silliman podría insinuar que si las tecnologías digitales han transformado la poética en la última década, no es exclusiva ni predominantemente en el plano de la forma, sino más bien en el de la circulación y la recepción. El blog de Silliman, y el sinfín de blogs a los que enlaza, han llegado a desempeñar un papel central en la circulación y la recepción crítica de la poesía experimental

¹² Al igual que el libro de Robert Duncan, *H. D. Book*, «The Alphabet» [El alfabeto], de Ron Silliman, se publicó en segmentos en el transcurso de su largo desarrollo.

publicada por pequeñas editoriales y podría decirse que ha permitido que muchas de ellas sobrevivieran en una era en la que la pequeña editorial parecía condenada. Más importante aún, estos blogs continúan cambiando la naturaleza de la crítica literaria al engendrar una nueva generación de poetas-críticos y al fomentar una forma de crítica más inmediata y poética, ya que la capacidad de eludir los procesos de arbitraje de la cultura impresa libera al poeta-crítico para que explore las formas críticas que no están sujetas a las limitaciones del ensayo tradicional.¹³

Como revelan las lecturas anteriores del manuscrito misceláneo de Grocer y el blog de Silliman, tanto el manuscrito misceláneo como el blog pueden entenderse como tipos de colecciones de autor que sirven exclusiva o parcialmente como registros de los intereses de los lectores por otros textos. También pueden leerse como plantillas o tecnologías que ofrecen a los lectores un medio para organizar la información. Ambas formas se ubican en la intersección de otros géneros, incluyendo la autobiografía y la crítica. Por último, estas dos eclécticas colecciones de autor desafían las rígidas distinciones que tradicionalmente han separado las formas de comunicación públicas y privadas, y los documentos publicados frente a los no publicados. Los manuscritos misceláneos, por lo general, se originaban en el ámbito privado, pero estaban compuestos de materiales considerados propiedad común —por ejemplo, los adagios—.¹⁴

¹³ Es importante enfatizar que mucho antes de la llegada de los blogs y otros foros digitales, los poetas-críticos, incluidos Silliman y sus contemporáneos (Charles Bernstein, Steve McCaffery, Kathleen Fraser y Alice Notley, entre otros) estaban redefiniendo los géneros críticos, a menudo creando híbridos entre géneros ubicados en la intersección de la poesía, el ensayo y la autobiografía. La Web, sin embargo, ha permitido que más poetas se dediquen a la exploración y la difusión de escritos críticos experimentales y, al mismo tiempo, realza y pone en práctica algo que los poetas-críticos han enfatizado durante mucho tiempo: la escritura crítica debe ser una respuesta (una forma dialógica más que didáctica).

¹⁴ Véase Stephen Orgel. (1981). The Renaissance Artists as Plagiariest [El artista del Renacimiento como plagiador], *English Language History* [Historia de la lengua inglesa] (48), (pp. 476-495).

Además, algunos manuscritos misceláneos fueron publicados, y muchos manuscritos misceláneos inéditos, incluido el de Grocer, parecen haber tomado prestado a mansalva de estas colecciones publicadas. Los blogs también abarcan las esferas pública y privada. Son escritos o compilados por individuos en lo que puede entenderse mejor como una esfera semipública —un espacio donde los individuos son libres de expresar al público sus preocupaciones privadas y sus puntos de vista altamente subjetivos—. Al igual que los manuscritos misceláneos, gran parte del material que se encuentra en los blogs, incluidas las imágenes y los enlaces, corresponde al entendimiento de que constituye una forma de propiedad común. Los archivos también se encuentran entre las esferas pública y privada. Originalmente guardado en la casa del arconte, el archivo se concibió en un principio como un espacio privado para los registros públicos (Derrida, 1997, p. 10). Hoy en día, los archivos se asocian más a menudo con el almacenamiento de documentos privados y confidenciales —incluidas las cartas y los diarios íntimos— en espacios públicos —archivos regionales y nacionales—. En cualquier caso, el archivo es un lugar donde se rompe la división entre lo privado y lo público. Dichas rupturas estructurales pueden dar como resultado que las historias personales se conviertan en historias colectivas o que las historias colectivas se conviertan en secretos de estado. De cualquier manera, el archivo es invariablemente un sitio de poder y de producción narrativa. Como sostiene Antoinette Burton (2005), «los archivos son siempre historias ya contadas» (p. 20).

Las similitudes entre los manuscritos misceláneos del Renacimiento y los blogs literarios contemporáneos dan a entender que ambos son géneros profundamente estructurados por las prácticas y los principios archivísticos. Al igual que el archivo, funcionan de forma simultánea como sitios de almacenamiento, métodos de manejo de la información y espacios semipúblicos donde los lectores habitan entre los textos. Y al igual que el archivo, están lejos de ser neutrales: estas colecciones *de autor* participan en la construcción y la circulación de narrativas, incluso cuando parecen

servir como meras compilaciones de fragmentos textuales y enlaces existentes. Esta discusión también ha resaltado el estatus intermedio de los géneros archivísticos. La colección de fragmentos textuales de Grocer es un texto muy subjetivo y precursor del diario íntimo y la publicación personal, a pesar de que no contiene ninguno de los marcadores que los lectores suelen asociar con estos géneros, como las anotaciones fechadas. De manera similar, un proyecto crítico y serpenteante, como el blog de Silliman, puede no reflejar el ensayo tradicional o la crítica literaria formal, pero esto no es razón para suponer que el blog de Silliman finalmente resultará menos significativo que sus ensayos publicados con anterioridad.¹⁵ Reubicado como un género archivístico, un proyecto como el blog de Silliman podría leerse como un espacio donde están tomando forma nuevos enfoques de la escritura crítica. Al igual que el archivo, que no es ni un espacio neutral donde los textos y las producciones simplemente se acumulan ni la fuente de una narrativa única o estable, los géneros archivísticos pueden entenderse como colecciones y espacios donde los lectores y los escritores pueden habitar entre los restos documentales, elaborando nuevas narrativas y nuevos géneros.

REFERENCIAS

Bacon, F. (1996). *The Major Works including New Atlantis and the Essays* [Grandes obras, incluidas La Nueva Atlántida y los ensayos]. Oxford University Press.

Banting, P. (Invierno de 1986-1987). The Archive as a Literary Genre: Some Theoretical Speculations [El archivo como género literario. Algunas especulaciones teóricas]. *Archivaria* (23).

¹⁵ *The New Sentence* [La nueva sentencia], de Ron Silliman (Nueva York: Roof Books, 1977) se encuentra ahora en su undécima edición.

Benedict, B. M. (1996). *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies* [La creación del lector moderno. La mediación cultural en las antologías literarias a principios de la Edad Moderna]. [Versión electrónica de una monografía impresa,]. Princeton University Press. (Consultado el 1 de junio de 2007).

http://press.princeton.edu/books/benedict/chapter_1.html

Burton, A. (Ed.). (2005). *Archive Stories: Facts, Fiction, and the Writing of History* [Historias de archivo. Hechos, ficción y la escritura de la historia]. (Duke University Press).

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Editorial Trotta.

Erasmus, D. (1974). *Collected Works of Erasmus [Obras completas de Erasmo]*, tomo 24. University of Toronto Press.

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno Editores.

Grocer, T. (1580). Dayly Observations [Observaciones diarias] [manuscrito misceláneo]. En Renaissance Commonplace Books [los manuscritos misceláneos del Renacimiento]. Biblioteca Huntington.

Locke, J. (1793). VI. A New Method of a Common-Place-Book [VI. Un nuevo método de un manuscrito misceláneo]. *An Essay Concerning Human Understanding* [Ensayo sobre el entendimiento humano]. Tomo 2, 19.ª edición.

Mohl, R. (1969). *John Milton and His Commonplace Book* [John Milton y su manuscrito misceláneo]. Frederick Ungar Publishing Co.

Montaigne, M. (1997). *The Complete Essays [Ensayos completos]*. Trad. M. A. Screech. Penguin Books.

Moss, A. (1996) *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought* [Manuscritos misceláneos impresos y la estructuración del pensamiento renacentista]. Clarendon Press.

Ong, W. (1977). *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture* [Interfaces de la palabra. Estudios sobre la evolución de la conciencia y la cultura]. Cornell University Press.

Papailias, P. (2005). *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece* [Géneros del recuerdo. Poética de archivo y la Grecia moderna]. Palgrave MacMillan.

Parker, D. R. (1998). *The Commonplace Book in Tudor London* [El manuscrito misceláneo en la Londres de los Tudor]. University Press of America.

Quiggin, J. (Otoño). Blogs, Wikis and Creative Innovation [Blogs, wikis e innovación creativa]. *International Journal of Cultural Studies* [Revista internacional de estudios culturales] (9).

Rapaport, H. (1998). Archive Trauma [Trauma de archivo]. *Diacritics* (28).

Reed, A. (Junio de 2005). My Blog Is Me: Texts and Persons in UK Online Journal Culture (and Anthropology) [Mi blog soy yo. Textos y personas en la cultura (y la antropología) de las publicaciones en línea del Reino Unido]. *Ethnos* (70).

Rhodes, N. y Sawday, J. (Eds.). (2000). *The Renaissance Computer: Knowledge Technology in the First Age of Print* [La computadora del Renacimiento. La tecnología del conocimiento en la primera era de la imprenta]. Routledge.

Silliman, R. (29 de agosto de 2002). El blog de Silliman. (Consultado el 15 de enero de 2007). http://ronsilliman.blogspot.com/2002_08_01_archive.html

Silliman, R. (31 de agosto de 2002). El blog de Silliman. (Consultado el 15 de enero de 2007). http://ronsilliman.blogspot.com/2002_08_01_archive.html

Steedman, C. (2002). *Dust: The Archive and Cultural History* [Polvo. El archivo y la historia cultural]. Rutgers University Press.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ISSN 2469-1879

NIMIO

Revista de la cátedra Teoría de la Historia

