Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento fue un encuentro internacional organizado en 2015 por Ex Teresa Arte Actual en colaboración con Proyecto Juan Acha. Dicho encuentro se propuso examinar el giro archivístico y documental en el arte latinoamericano y permitió a un amplio conjunto de profesionales de la cultura dialogar sobre distintas problemáticas presentes tanto en contextos institucionales como en la práctica diaria de la teoría y la investigación. Las preguntas que guiaron la reflexión giraron en torno a los factores que están poniendo en valor el documento artístico en el campo del arte contemporáneo, el papel de la institución como custodio de estos activos, los cambios en la forma de desplegar estos materiales en sala u otros dispositivos de exhibición y las transformaciones en el mercado del arte a partir de la revaloración del documento artístico y las consecuencias que esto tiene en la investigación.

Los textos reunidos en esta publicación son transcripciones editadas de las conferencias de este primer encuentro. Mediante su lectura se reconocen los esfuerzos de instituciones, investigadores y artistas por construir valor a través de los archivos sobre un término parcial como “arte latinoamericano”, que pretende englobar la práctica artística de un hemisferio, un trabajo de *pesquisa*, como dice Cristina Freire, y de dedicación por contener y a la vez liberar aquello que Mónica Mayer denomina *archivo silvestre* cuando se refiere a los archivos de artista. Así mismo, este documento da cuenta de los pendientes que tiene la historia del arte en relación con los problemas de la compartimentación regional y con lo que implica, en la construcción de narrativas, la valoración del archivo respecto a aquellas prácticas cuya materialidad se ha perdido.

TALLER
DE EDICIONES
ECONÓMICAS

EX TERESA

ARCHIVO 01

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR
CIRCUITOS EXPOSITIVOS, DIGITALES
Y COMERCIALES DEL DOCUMENTO

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

CIRCUITOS EXPOSITIVOS, DIGITALES Y COMERCIALES DEL DOCUMENTO

CRISTINA FREIRE
MARÍA C. GAZTAMBIDE
DIEGO FLORES MAGÓN
MÓNICA MAYER
FRANCISCO REYES PALMA
SOL HENARO
GUSTAVO BUNTINX
PILAR GARCÍA
JULIO GARCÍA MURILLO
GIACOMO CASTAGNOLA
MARTHA WILSON
CARLA STELLWEG
ANA GARDUÑO
RICARDO OCAMPO
HENRIQUE FARÍA

COORDINACIÓN

JOAQUÍN BARRIENDOS
SOFÍA CARRILLO HERRERÍAS

ISBN 978-607-97605-3-3

T — E — E

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

CIRCUITOS EXPOSITIVOS, DIGITALES Y COMERCIALES DEL DOCUMENTO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

CIRCUITOS EXPOSITIVOS, DIGITALES Y COMERCIALES DEL DOCUMENTO

CRISTINA FREIRE
MARÍA C. GAZTAMBIDE
DIEGO FLORES MAGÓN
MÓNICA MAYER
FRANCISCO REYES PALMA
SOL HENARO
GUSTAVO BUNTINX
PILAR GARCÍA
JULIO GARCÍA MURILLO
GIACOMO CASTAGNOLA
MARTHA WILSON
CARLA STELLWEG
ANA GARDUÑO
RICARDO OCAMPO
HENRIQUE FARÍA

COORDINACIÓN

JOAQUÍN BARRIENDOS
SOFÍA CARRILLO HERRERÍAS

Archivos fuera de lugar

Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento

Cristina Freire
María C. Gaztambide
Diego Flores Magón
Mónica Mayer
Francisco Reyes Palma
Sol Henaro
Gustavo Buntinx
Pilar García
Julio García Murillo
Giacomo Castagnola
Martha Wilson
Carla Stellweg
Ana Garduño
Ricardo Ocampo
Henrique Faría

Coordinación
Joaquín Barriendos
Sofía Carrillo Herrerías

Edición
Sol Aréchiga Mantilla
Sofía Carrillo Herrerías
Nicolás Pradilla

Corrección de estilo y traducción
Sol Aréchiga Mantilla

Revisión y cotejo
Sandra Sandoval

Diseño y maquetación
Nicolás Pradilla

Impresión
Offset Rebosán

Papel
Snowcream 60 g

Tipografía
Gothic 720

ISBN: 978-607-97605-3-3

LICENCIA DE PRODUCCIÓN
DE PARES

Usted es libre de compartir, copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra y hacer obras derivadas.

Bajo las siguientes condiciones

Atribución Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).

Compartir bajo la misma licencia Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación comercial de esta obra sólo está permitida a cooperativas, organizaciones y colectivos sin fines de lucro, a organizaciones de trabajadores autogestionados, y donde no existan relaciones de explotación. Todo excedente o plusvalía obtenidos por el ejercicio de los derechos concedidos por esta licencia sobre la obra deben ser distribuidos por y entre los trabajadores.

Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior;

Los derechos morales del autor;

Derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.

→ endefensadelsl.org/ppl_es.html

Taller de Ediciones Económicas, 2017
Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro que forma parte del Taller de Producción Editorial dentro de la Cooperativa Cráter Invertido.
t-e-e.org

Impreso y hecho en México.
Se tiraron 500 ejemplares en los talleres de Offset Rebosán.
Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México

ÍNDICE

Introducción	Sofía Carrillo Herrerías	13
Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria del arte latinoamericano		
Algunas anotaciones sobre museos, redes y el legado de Walter Zanini en Brasil	Cristina Freire	19
Sobre la contundencia del *arkhé*, el ICAA y el desdoblamiento del arte latinoamericano	María C. Gaztambide	47
Mesa de discusión	Diego Flores Magón Francisco Reyes Palma Mónica Mayer Sol Henaro	69
Réplicas y emplazamientos. El documento en el espacio expositivo		
Poéticas del resto	Gustavo Buntinx	103
Mesa de discusión	Pilar García Julio García Murillo Giacomo Castagnola Joaquín Barriendos	115

Archivos/activos.
Las galerías de arte y la comercialización de documentos

Dilemas de la documentación	Martha Wilson	157
Qué es archivo y qué es memoria	Carla Stellweg	167
Mesa de discusión	Ana Garduño Ricardo Ocampo Henrique Faría	185
Colaboradores		227

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

CIRCUITOS EXPOSITIVOS, DIGITALES Y COMERCIALES DEL DOCUMENTO

El primer simposio Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento comenzó su gestión en 2014. Ese año coincidieron dos proyectos preocupados por el análisis de los archivos, la curaduría y el arte contemporáneo; por un lado, Joaquín Barriendos lograba concretar después de mucho trabajo de gestión, investigación y cuidados, el comodato del acervo Juan Acha al Centro Cultural Universitario Tlatelolco bajo el nombre de Proyecto Juan Acha, un acervo hasta entonces resguardado con cariño por Mahia Biblos. Asimismo, Iván Edeza terminaba su primer año como director de Ex Teresa Arte Actual, donde una de sus propuestas más importantes consistía en la consolidación y visibilización del Centro de Documentación como la espina dorsal de ese espacio cultural. Mi labor fue dar los pasos necesarios para que esta nueva etapa del Centro de Documentación Ex Teresa se concretara en términos legales, administrativos, académicos y curatoriales.

Intereses en común y cálidas pláticas acerca de las ganas de crecer, concretar y proyectar fueron dando forma a una colaboración que se intuía clara y propositiva: el arte no objetual y sus formas de archiva-

ción, la memoria y su fragilidad, el lugar y las formas de romper con esa predisposición.

Las conversaciones e intereses personales comenzaron a entretejerse con los institucionales. Enunciar los archivos que en ambas instituciones se albergaban resultaba primordial, ya que contenían un acervo inusual que lanzaba preguntas sobre las prácticas archivísiticas, curatoriales y de gestión. Los formatos, circuitos, instituciones y prácticas en torno a los archivos sobre arte no objetual se habían venido transformado desde hacía varios años y no había un espacio en el que se pudiera discutir y profundizar críticamente sobre estos nuevos territorios.

En la última década, los archivos del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX salieron de debajo de las camas de los artistas y comenzaron a habitar no sólo los repositorios de los museos y los centros de documentación, sino también las casas de subastas, las colecciones privadas y las bodegas de las galerías comerciales. Hemos sido testigos no sólo de la consolidación de los archivos como objetos exhibibles o como bienes patrimoniales, sino también del inicio de su reificación en tanto que mercancías u objetos coleccionables. Nos interesaba discutir los circuitos a través de los cuales los documentos se estaban desplazando, analizar los cambios simbólicos y sígnicos que éstos estaban sufriendo, así como la frontera difusa con la "obra de arte" y su valor dentro del mercado; además, queríamos entender los nuevos lenguajes y formatos que el archivo estaba adquiriendo.

Los temas comenzaron a concretarse y surgieron tres núcleos que dieron lugar a una serie de charlas y complicidades a lo largo del primer simposio ocurrido en septiembre de 2015 en las instalaciones de Ex Teresa Arte Actual, que se materializan en esta publicación. Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria del arte latinoamericano abordó el problema de la custodia institucional de los archivos de arte latinoamericano: su valor simbólico, patrimonial, digital, pedagógico y expositivo. Teniendo como horizonte la distinción entre poseer o custodiar un acervo, se discutió el papel de la universidad y el museo en los procesos de conservación, catalogación y acceso digital a los archivos, así como también la necesidad de crear estructuras público-privadas destinadas a proteger el valor patrimonial y simbólico de los documentos del arte latinoamericano del siglo XX.

Réplicas y emplazamientos. El documento en el espacio expositivo fue una sesión sumamente prolífica en la que se revisaron diversas problemáticas mapeadas a partir de la exhibición de documentos como obras de arte y de obras de arte como documentos; en otras palabras, se analizó la vida material de la documentación artística dentro de las salas del museo. Entre otros puntos se discutió también la reconstrucción de experiencias artísticas a partir del archivo, la monumentalización de documentos a la hora de ser exhibidos y el uso de las nuevas tecnologías digitales como estrategias documentales dentro de la exhibición.

En Archivos/activos. Las galerías de arte y la comercialización de documentos conversamos sobre los circuitos de intercambio y comercialización de archivos personales; el "divorcio geográfico" de los acervos al ser adquiridos por coleccionistas privados; el desmembramiento de colecciones al repartirlas entre distintas instituciones; la duplicación/creación de documentos históricos con fines comerciales; la donación de documentos a entidades públicas y sobre el papel del sector privado en la investigación y la conservación de archivos.

Los temas, por supuesto, no se agotaron. Sin embargo, comenzó un proceso de reflexión que permitió al campo cultural de la Ciudad de México intercambiar experiencias y conocimientos entre amigos, colegas e invitados internacionales que, el día de hoy, reconocemos como una red afectiva y profesional donde compartir intereses. Supimos de inmediato que este tema tenía que encontrar nuevas alianzas, ampliar sus temáticas y expandir su territorio de influencia; supimos también que algunos temas quedaban pendientes y otros tenían que seguir siendo revisados. Nuevas complicidades comenzaron a tejerse desde entonces.

Los textos que presentamos a continuación son transcripciones revisadas por los autores, en la mayoría de los casos, de los videos de registro que se encuentran en el Centro de Documentación Ex Teresa.

Sofía Carrillo Herrerías

CUSTODIAR EL FUTURO

ARCHIVO, INVENTARIO Y MEMORIA DEL ARTE LATINOAMERICANO

ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE MUSEOS, REDES Y EL LEGADO DE WALTER ZANINI EN BRASIL

CRISTINA FREIRE

Creo que hablar del archivo, hablar de museos, es una experiencia que se mezcla con mi propia vida porque he estado más de veinte años trabajando con el museo universitario. En esa trayectoria, ya un poco larga, tuve que inventar instrumentos y convocar artistas para poder crear un campo de investigación. De ese campo de investigación surgieron muchas otras personas que forman parte de esa historia. Una de ellas es Walter Zanini.

Walter Zanini (1905-2013) fue el primer director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Él inventó ese museo. Formó parte de una generación en Brasil que no estaba pensando en dirigir instituciones, sino en crear un país, inventarlo desde la nada. En 1963, llamado por la rectoría de la universidad, creó un museo de arte contemporáneo público y universitario.

¿Cuál es el sentido de pensar el conjunto de acciones realizadas por Zanini? Me parece fundamental no apelar al archivo como algo estático y movilizarlo en el presente para que se transforme en relaciones a partir de la historia que el archivo guarda.

Este texto parte del prefacio de un libro que organicé sobre los escritos de Walter Zanini,[1] que es parte de un proyecto más amplio en el que justamente estoy intentando colocar en el mismo plano de valoración trabajos contemporáneos, trabajos experimentales y conceptuales que fueron hechos en los años sesenta y setenta, los cuales no podrían ser comprendidos dentro de la lógica museológica si no se crean dispositivos teóricos e instrumentales para que puedan ser asimilados, para traerlos al interior de la institución y crear relatos más amplios de la historia del arte. Zanini imaginaba que el museo no debería ser un lugar estático, sino completamente dinámico, donde la experimentación de los artistas formara parte de la propia institución. ¿Cuál es el lugar de experimentación hoy? Me parece que no está dentro del museo —porque el museo está dentro de un circuito—, sino en las prácticas artísticas, porque éstas ocupan otros espacios. El museo puede buscar traerlas hacia adentro en algunos casos.

Quiero hablar sobre el lugar de la investigación: ¿cómo la cercanía con la práctica artística, con el trabajo de los artistas, impulsa otro tipo de relación con lo sensible del arte, la invención de otros campos de estudio, de otros campos de investigación? En el trabajo sobre Zanini, del que voy a hablar, se incluye una investigación de las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta, las cuales colocaron al museo como polo irradiador, como núcleo de intercambios fundamentales, con la figura de Zanini como un receptáculo afectivo entre personas que muchas veces no se conocían personalmente, pero que estuvieron vinculados por una red de intercambio donde la solidaridad, y no el mercado, era la base. Así, el museo universitario y público se coloca hoy en este lugar, es un "foco de resistencia"; un foco donde la solidaridad o el interés libre por la investigación descubierta es lo que moviliza a estudiantes, artistas, maestros y a todos. De esa manera, el museo se propone como un laboratorio. La idea del museo-laboratorio que Zanini propuso parece surgir nuevamente.

1 Cristina Freire (ed.), *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (São Paulo: Annablume Editora/MAC USP, 2013).

El texto que sigue se conecta con un proyecto de Joaquín Barriendos y otros sobre los archivos de Juan Acha, así como con un proyecto mayor que teníamos en principio con la Red Conceptualismos del Sur. La idea es hacer una cartografía de aquellos críticos de nuestro continente que son poco conocidos dentro del mismo. No estamos muy conscientes de muchos de ellos, quienes colaboraron inmensamente dentro de la producción de la práctica crítica en el continente, y existe la necesidad y la urgencia de hacerlo. Museos en red: Walter Zanini y el MAC USP es una convocatoria abierta para todos aquellos que trabajan dentro de este campo.

Existe cierta narrativa de la historia del arte que se configura en los museos y las universidades, que a su vez, se inscriben en la dinámica geopolítica del sistema del arte. En su libro *Art Power*, Boris Groys advierte de qué modo el *global media market* dominante en las sociedades contemporáneas carece de memoria histórica y cómo el museo público se mantiene, o debería mantenerse, como un repositorio distinto a esta lógica dictada por los medios de comunicación y el mercado. Una expectativa de tales características indica una *praxis* museológica atenta a lo demás, al mismo tiempo que sugiere una reterritorialización como estrategia política. También es importante pensar que la idea aquí no es reverenciar a una persona que realmente tiene una trayectoria muy notoria, sino atender a su potencia crítica y a las acciones que emprendió y que hoy heredamos, como actualizar la idea del museo-laboratorio y del archivo de arte-documento. ¿Qué es el arte?, ¿qué es el documento? Muchos de los trabajos de los años sesenta y setenta desafían el paradigma modernista, las definiciones de lo que es obra de arte, la obra única, la autoría revelada y todas esas cuestiones que tenemos en el imaginario general o social sobre lo que se denomina obra de arte.

Zanini trabajó directamente conmigo en el proyecto de sus escritos. Al trabajar con la colección del museo, vi que era necesario profundizar dentro de la metáfora de la arqueología y no estar sólo con las obras y los documentos, sino buscar la dinámica que permea todo eso. Hace ocho o diez años le dije que quería recoger sus escritos. Había publicado en periódicos y escrito relatorías, pero no había un libro publicado con sus escritos, sólo varios textos dispersos. Me dijo que podía hacer el

libro y que le gustaría participar, pero puso la siguiente condición: quería leer todos los textos de nuevo y reescribir sin prisa. Tuve que aceptarlo y pasaron casi ocho o nueve años hasta que finalizamos el proyecto, que coincidió con su fallecimiento pocos meses después. Publiqué el libro y realizamos una exposición.

En la exposición *Por un Museu Público. Tributo a Walter Zanini* en el MAC USP (2013), lo que me interesaba era analizar cómo resulta fundamental para concebir el eje estructurador del pensamiento de vanguardia para los museos en Brasil y, más ampliamente, en Latinoamérica. Zanini fue director del MAC USP entre 1963 y 1978. Desarrolló actividades en torno al cine, la música, la arquitectura y el video, de las que hablaré más adelante. En esos años, el museo se consolidó como un polo nacional e internacional para los artistas y como el potente núcleo de una red de intercambio internacional entre éstos. De esa época es la Colección conceptual del museo, que se consolidó con los trabajos enviados por los artistas que conformaban esta red. Felipe Ehrenberg fue uno de ellos.

La acción de experimentación curatorial pionera de Zanini indica claramente el decisivo papel que él desempeñó en el sistema cultural[2] y también su preocupación por establecer parámetros académicos y críticos, así como principios curatoriales y museológicos que resultarían determinantes para la inserción de las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto de los museos y exposiciones en Brasil. Algunas características son fundamentales para poder considerar al MAC USP como museo experimental en esas décadas. Primero, el concepto de red como principio operativo, el museo como lugar de creación, y por consiguiente, el incentivo para la actividad de los artistas dentro de la institución; después, el impulso de las nuevas tecnologías de la época, es decir, el videoarte, lo que generó la apertura para un coleccionismo multimedia en el museo. Las iniciativas llevadas a cabo en el MAC USP fueron trasladadas a otros contextos porque Zanini fue el comisario de las dos primeras bienales de São Paulo que se dieron con la apertura política en 1971 y 1973. Trasladó todas sus experiencias en el museo a la bienal. En 1973, por ejemplo, hay un núcleo de arte postal, exposiciones de libro de artista y de video.

Las muchas redes anónimas e impersonales que hoy en día conectan y movilizan comunidades en cuestión de segundos difieren mucho de aquellas que se nutren de relaciones personales y profesionales bien definidas como las que Zanini se esforzó por construir en esa época. De entre las iniciativas que emprendió para el establecimiento de redes destaca el impulso para la creación de la Asociación de Museos de Arte de Brasil. Esta asociación promueve el trabajo de investigación en archivo. También impulsó la organización de exposiciones itinerantes por el interior del país, pues no creía que debieran estar sólo en las grandes ciudades, en São Paulo y Río de Janeiro. Él pensaba que en todas las ciudades de un país como Brasil se deberían poder ver estas exposiciones y creó las condiciones para ello.

La idea de las exposiciones itinerantes culminaría con el proyecto del Tren de arte, el cual trabajó en conjunto con la arquitecta Lina Bo Bardi. Éste consistía en un ferrocarril que circularía por la red ferroviaria llevando exposiciones por el interior del país. También incluía un pequeño espacio para que los profesores viajaran a cada ciudad y en el que realizarían conversatorios sobre las mismas. Sin embargo, este proyecto no se realizó, debido a que comenzaría en diciembre de 1968, durante la peor época en Brasil debido a la censura y la represión política.

Unos años después, en 1972, durante la Conferencia de directores de museos de arte del hemisferio en el Metropolitan Museum of Art, y bajo el interés común de generar discursos sobre la historia del arte no colonizado, se reunieron los directores de varios museos de Argentina, Canadá, Chile, Colombia, Estados Unidos, México, Venezuela y Uruguay. En esa reunión Zanini propuso la creación de una asociación latinoamericana de museos de arte, pero dados los objetivos políticos de Estados Unidos, en plena Guerra Fría, la iniciativa de una asociación de este tipo no tenía cabida en la agenda de los anfitriones. Una década después,

2 Sobre el concepto de sistema cultural véase Juan Acha, *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) y Juan Acha, *Arte y sociedad. Latinoamerica: el producto artístico y su estructura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). [N. de las E.]

con el fin de implementar una zona estratégica capaz de aunar intereses comunes, Zanini, como comisario de la XVI Bienal de São Paulo (1981), propuso hacer una asociación de bienales internacionales. El archivo sobre este proyecto tiene millones de cartas que tratan de congregar y establecer relaciones. También en este caso sólo hubo una reunión. Aunque muchos de sus proyectos no se concretaron, impulsó una red activa entre los artistas, convirtiendo al MAC USP en un punto de referencia internacional y lo incluyó en el circuito de los intercambios artísticos de arte correo.

Como crítico teorizó mucho sobre arte correo, en 1977 escribió:

> El arte correo se puede considerar como uno de los fenómenos internacionales más extraordinarios de los nuevos lenguajes y se incluye entre los aspectos más sugerentes de la tendencia al no-objeto y al anonimato que caracteriza muchas de las realizaciones artísticas contemporáneas.[3]

Veamos dos ejemplos interesantes. Por un lado tenemos a Regina Silveira que es una artista brasileña que trabaja mucho con la idea de proyección de monumentos. Crea instalaciones con monumentos buscando proyecciones de sombras y luces. Esta idea empieza en una postal. Si las postales están apartadas de todo el conjunto de obra, no se le ve conexión, pero aquí hay toda una línea de pensamiento de creación intrínseca. Por su parte, Regina Vater estableció relaciones con los poetas concretos, de manera específica, con Augusto y Haroldo de Campos, así como con Décio Pignatari. Toda su investigación sobre la poesía concreta empieza cuando conoce la obra de Augusto de Campos por medio de una amiga que le muestra una copia del poema “Lixo / Luxo” y ella empieza a fotografiar la basura (*lixo* significa basura y *luxo*, lujo).

Regina Silveira, *Brazil Today*, 1977, tarjeta postal, 10 x 15 cm. Acervo MAC USP.

3 Walter Zanini, “A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional”, en *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. Cita tomada de Cristina Freire, “Museos en red: la dialéctica impecable de Walter Zanini”, en *Arte y Parte* 111 (junio-julio 2014), 50.

Regina Vater, *Land(e)scape NY 74*, 1974, tarjeta postal, 10 x 15 cm. Acervo MAC USP.

Zanini se da cuenta de cómo la postal está ligada a todo un camino de investigación. Pareciera banal dentro del paradigma modernista; un síntoma es el hecho de que esta colección estaba apartada en el museo.

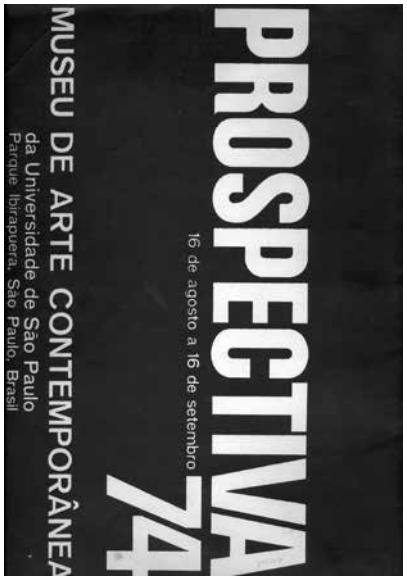
Con la introducción definitiva de diversos medios de reproducción como las fotocopias y el fax, se amplía y se materializa el concepto de red en el ámbito expositivo. Esos trabajos viajaron a São Paulo gracias a las convocatorias para exposiciones. Los artistas los enviaron con la intención de exhibirlos y es así que las exposiciones son una especie de fotografía de la red y de sus participantes. Nada fue adquirido, fue simplemente un intercambio, son las respuestas a la convocatoria que emitía Zanini.

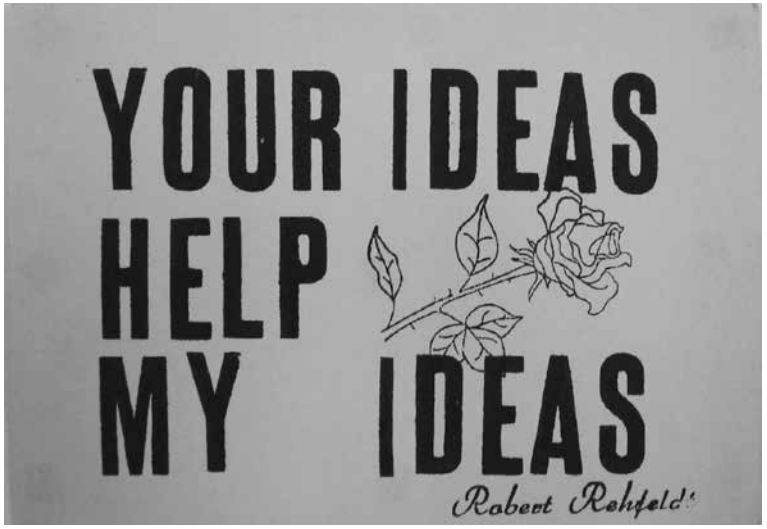
Al margen del circuito oficial, resulta interesante investigar la relación de América Latina con los países de Europa del Este, cuya presencia fue muy fuerte. Mediante los intercambios de arte en red que fomentó Zanini, se establecieron también relaciones con artistas de otras latitudes. Ejemplo de ello son los materiales de Krzysztof Wodiczko.

Pero, ¿cómo se llegó a ese principio del arte correo, de las convocatorias, las exposiciones internacionales y el uso de listas de artistas? ¿Quién empezó con eso? No empezó en Brasil. El que comenzó esta práctica fue el artista español Julio Plaza, quien vivía en Puerto Rico en 1972 como artista residente, junto con Regina Silveira. Plaza realizó una exposición-convocatoria en el campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico que se llamó *Creation/Creación* y ahí constituyó la primera gran lista de artistas que se convirtió en el pasaporte para que Zanini lo habilitara como colaborador en el MAC USP. Plaza ayudó a Zanini en muchas exposiciones. Juntos, organizaron *Prospectiva 74* y *Poéticas visuais 1977*, las cuales fueron referentes importantes durante ese periodo.

El impulso al sistema de intercambio artístico parece una estrategia bien pensada, bien armada, una manera de internacionalizar el acervo contemporáneo y ampliarlo a pesar de los escasos recursos con los que contaba el museo. Así, la estrategia de Zanini consistió en crear una red potente de intercambios. Llevó esa experiencia a la Bienal de São Paulo de 1981, de la que fue curador, y en la que organizó el núcleo de arte correo. De esas iniciativas tenemos trabajos y participaciones de artistas

Krzysztof Wodiczko, *Vehicle*, 1973. Acervo MAC USP.





Arriba. Portada del catálogo *Prospectiva 74*, 1974. Acervo MAC USP.
Abajo. Roberto Rehfeldt, *Your ideas help my ideas*, s/f, impresión offset. Acervo MAC USP.

que estaban activos en esa red desde todo el mundo. Robert Rehfeldt, por ejemplo, enviaba mensajes de solidaridad desde Alemania Oriental en sus postales.

Otro ejemplo es Isidoro Valcárcel Medina, un artista muy interesante que vive en España, pionero del conceptualismo en ese país y que no acepta que su obra sea asimilada por instituciones. Es curioso, tenemos trabajos suyos y la historia del archivo revela lo que pasó. Valcárcel Medina quería conocer América del Sur, así que puso algunos trabajos suyos en la maleta y viajó hacia el sur desde Madrid. Llegó a Brasil y propuso exponer su trabajo en el museo para establecer una relación. Tenemos un conjunto de sus trabajos, entre ellos, un libro transparente con hojas de acetato cuyas palabras se asocian mediante la proyección de su sombra. El experimento consistía en construir un diccionario que reflejara la experiencia de las fronteras de la lengua. Valcárcel se sentaba en el museo y pedía a los visitantes que escribieran alguna palabra que les interesara; la que fuera. Y así fue construyendo ese diccionario muy personal. El segundo trabajo que realizó en São Paulo consistió en quedarse frente a un punto importante de la ciudad. En una nota de periódico se mencionó que al artista le gustaría conocer la ciudad y esperaba que alguien pudiera mostrársela. Nadie apareció. Tuve la oportunidad de entrevistarlo en Madrid, donde me contó lo anterior mientras sosteníamos fragmentos del periódico.

Todo lo que sucedió con Valcárcel Medina surge de la posibilidad de reconstruir el archivo como una memoria activa, viva. Hay otros ejemplos, como el Colectivo de Arte Sociológico, el cual también tiene una presencia muy fuerte dentro del territorio del archivo, así como el Museo Invisible, según lo atestiguan la intensa actividad epistolar y los boletines informativos que Zanini publicaba sistemáticamente. Es interesante notar que él era historiador de formación, entonces, escribía las cartas con la idea de mantener una copia en el archivo. Toda la correspondencia está en copias.

La idea de repensar este archivo se sitúa en la dinámica de un museo vivo y de un archivo que debe ser activado incesantemente por la investigación. Por un lado, actualizar y ampliar un acervo con este enfoque

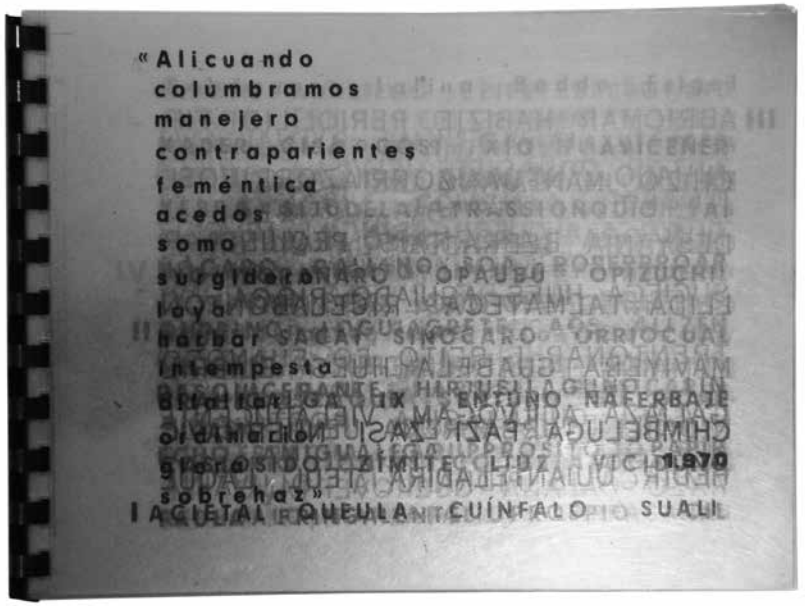
parece sencillo, dado que no se requieren recursos financieros para nuevas adquisiciones; por otro, no está exento de ciertos riesgos, puesto que implica prestar a los relatos canónicos y ya sedimentados una atención desconfiada, proponiendo otras narrativas a partir de la propia colección, para posteriormente fomentar distintos principios y nuevas prácticas, incluyendo la enseñanza en el museo.

El museo universitario se propone como laboratorio privilegiado para la enseñanza en la crítica, dirigida a la investigación permanente de su colección. Buscamos problematizar la situación actual de un museo público y universitario latinoamericano en un mundo globalizado. Los curadores de museos, como narradores de la historia, deben mantenerse atentos, pues como mencionó Walter Benjamin: "El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia".[4] En otro texto, ese mismo autor da una enseñanza que me parece muy importante, pues justamente utiliza la idea con que le cito: "[...] se pierde lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en los que se guarda lo antiguo".[5] El concepto de topología como principio organizador es esencial en la mirada archivística y arqueológica de Benjamin, es un elemento rector de todo un programa de investigación. Éste es el programa actual de investigación en el museo.

En arqueología la expresión *in situ* se refiere a los objetos que no han sido retirados de sus lugares originales de deposición, condición que es fundamental para la interpretación crítica y la aproximación adecuada a la cultura que los ha hecho posibles. Las cosas recogidas *in situ*, es decir, en el mismo lugar que fueron preservadas, permiten reflexionar sobre lo que dicen acerca de su propio espacio-tiempo en la confrontación con este momento original y con lo que nos revela sobre nuestro

4 Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), 178-179.

5 Walter Benjamin, "Excavar y recordar", en *Imágenes que piensan*, en *Obras*, Libro IV, vol. 1, (Madrid: Abada, 2010), 350.



Isidoro Valcárcel Medina, *El libro transparente*, 1970. Acervo MAC USP.

tiempo presente. Al tomar el museo de arte contemporáneo o el museo público y universitario como un museo-escuela, la investigación y el legado de Zanini movilizan hoy a estudiantes en los programas de pre- y posgrado que convergen en el Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos de la USP. Éste fue establecido como una plataforma colectiva orientada al desarrollo y la implementación de estrategias de investigación-acción, la cual está siempre conectada con los proyectos curatoriales del museo. En este programa la investigación-acción se orienta a la relación de los estudiantes con el archivo, donde se desarrolla el aprendizaje de manera conjunta y colaborativa. Como antídoto al productivismo y al individualismo, el deseo y la curiosidad compartida entre estudiantes que trabajan sobre el mismo problema desde diferentes puntos de vista han probado ser un dínamo potente para el MAC USP. Los medios de comunicación y la dinámica del mercado, por ejemplo, han sido un punto de reflexión crítica para el grupo.

Hay algunas exposiciones que me parecen fundamentales para pensar ese espíritu de vanguardia del MAC USP. En 1972 se organizaron en el museo la *VI Jovem Arte Contemporânea*, *Ambiente de Confrontaçao* y *Acontecimentos*, lo que lo convirtió en un lugar de convergencia y unión de la producción y la recepción. Estas exposiciones no eran para ser contempladas: creaban un gran estudio, un espacio de creación total y permanente. Zanini lo define en un texto de 1976 que se llama “Os museus e os novos meios de comunicação”:

> En el museo, el núcleo operativo sería el elemento que mejor expresaría esa museología con respecto al énfasis experimental en las tendencias conceptuales. En esa concepción, el museo deja de entrar en escena después de la obra, convirtiéndose en concomitante a ella. [Destinado a tener una postura activa,] deja de ser un órgano expectante y exclusivo, depositario de memorias, para actuar en el núcleo de las propuestas creativas, y la participación directa de los artistas es esencial.[6]

6 Freire, *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, 123.

***VI Jovem Arte Contemporânea,* 1972, vista de la instalación. Acervo MAC USP.**

Evento en el marco de la exposición *Ambiente de Confrontaçao*, 1972. Acervo MAC USP.

La propuesta de la *VI Jovem Arte Contemporânea* de 1972, la más radical de todas y en la que todo el espacio del museo se dividió y se sorteó entre los inscritos, se remonta a 1969, cuando durante un congreso en Bélgica organizado por el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno, los participantes visitaron el taller de Marcel Broodthaers, en el que éste había instalado su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Zanini, junto con los demás visitantes, se impresionó con la instalación de todas las cajas de transporte vacías que conformaban el espacio de la exposición en la propia casa del artista, en su espacio de vida. Al transformar su estudio en museo, Broodthaers condensó la producción y la recepción, revelando la interdependencia y llamando la atención sobre la determinación ideológica de la separación.

En el catálogo de la *VI Jovem Arte Contemporânea* se puede leer sobre cómo los distintos espacios en los que fue dividido el museo fueron sorteados entre los participantes y cómo los espacios podían ser permutados, intercambiados o vendidos. Todo podía pasar entre los artistas que estaban inscritos en la exposición. Esa posibilidad de confrontación, colaboración y/o permuta, además de generar un debate continuo entre los participantes, concretó la autoría colectiva de esa exposición, lo que es importante y fundamental, ya que materializó en 1972, durante el régimen militar, un ejercicio de libertad en pleno.

Las publicaciones de artista fueron impulsadas por Zanini en las convocatorias de exposiciones como *Poéticas visuais* y otras de 1977. La categoría de publicación de artista se ha empleado ampliamente para distintos tipos de obras reproducibles. Cabe recordar que las publicaciones con formato de periódicos y de revista guardan una estrecha relación con la historia de las vanguardias. A principios del siglo XX se difundieron manifiestos en dichas publicaciones. A menudo ignoradas, las revistas constituyen un espacio privilegiado de exhibición de obra para el arte contemporáneo. Recordemos que *La fuente* de Marcel Duchamp, por ejemplo, fue mostrada públicamente por primera vez en las páginas de la revista *The Blind Man*, en mayo de 1917.[7]

7 *The Blind Man* fue editada por el propio Duchamp con el apoyo del coleccionista Walter Arensberg. [N. de las E.]

En este sentido, vale la pena mencionar la fuerte presencia que tuvo Dick Higgins en el museo. Zanini lo invitó más de una vez para que expusiera de manera individual en Brasil. Todas sus publicaciones se mostraron en el MAC USP, así como las de Beau Geste Press de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, David Mayor y Chris Welch, para hablar de las publicaciones generadas por el grupo de artistas asociados a Fluxus. Las publicaciones hoy generan un conflicto, una tensión, en el trabajo dentro del museo, pues está claro que generan tensión con el paradigma modernista. Las publicaciones promueven otro tipo de punto de vista más allá del paradigma moderno de la autenticidad, la singularidad y la autonomía del arte que aún prevalece en los museos. Las publicaciones de artistas sugieren una transitividad entre documentos y obras. Esa premisa tiene consecuencias en la crítica de arte y es evidente en la forma en que un museo piensa su estructura operativa; esto da cuenta de cómo el legado de Zanini ha impactado el trabajo contemporáneo del museo. Entre tanto, esta transitividad entre documentos y obras implica en última instancia una idea de fusión de las colecciones. Ésta es la razón de por qué trabajo con publicaciones de artistas: no están en la bodega de reserva de obras modernas, ni están en el archivo. Se ubican en un lugar de transición que se encuentra en ambas partes al mismo tiempo. Ésta es la fisura por la que entra una nueva lógica del museo moderno.

La ampliación del significado del documento y su articulación a través de las prácticas artísticas en relación constante con las demás áreas de investigación permitieron a Zanini reflexionar sobre las estructuras externa e interna adecuadas para un museo de arte contemporáneo. En el texto “Os museus e os novos meios de comunicação” escribe:

> Entre las funciones de los museos está la constitución de acervos como los que comprenden las formas audiovisuales que recientemente han experimentado un gran desarrollo, los múltiples vehículos de comunicación de la idea por el texto y la imagen o por el empleo del cuerpo [en 1976, Zanini hablaba sobre la necesidad de promocionar otro tipo de museo y el desarrollo interdisciplinario]. [...] Un museo no podrá prescindir

Vista de la exposición *Acontecimentos*, 1972. Acervo MAC USP.

de la contribución de antropólogos, de sociólogos, de psicólogos y otros científicos.[8]

Es interesante señalar que en este texto, Zanini utiliza de manera pionera los términos *hardware* y *software*. El primero para hacer referencia a la estructura física del museo y el segundo a su programa.

Zanini también creó un espacio de video, un espacio de experimentación, porque entendía que los artistas necesitaban un lugar de creación, y buscó recursos para comprar equipo de video.

En esa época, Jonier Marín, un artista colombiano que vive en París, tenía una presencia muy fuerte en la red de artistas. Marín propuso un proyecto que se llamó *Videopost*, que integraba el arte correo con el video. Invitó a artistas de diferentes partes del mundo para hacer un proyecto de cinco minutos de video, a ser realizado por otro artista en el museo de São Paulo, utilizándolo como el núcleo operador. Diecisiete artistas enviaron sus proyectos por correo, que se grabaron en una cinta de video. El catálogo es increíble, está todo en una cajita de cerillos.

Cuando organicé la exposición de homenaje a Zanini, me pareció fundamental mostrar ese trabajo, así que empezamos una investigación como de detectives para buscarlo. Era complicado porque fue hecho en 1977 y en 1978 Zanini salió del museo y, con él, todos sus trabajos más experimentales, sus proyectos más radicales. Los videos se deshacen o simplemente desaparecen. Pensaba que ése era un proyecto que debería estar en el homenaje. Traté de contactar a los artistas que pensé que podían saber algo. Regina Silveira trató de buscar sus propios videos y descubrió que el Museo de la Imagen y Sonido (MIS) en São Paulo tenía una cinta que no sabía qué era, y que tal vez podría contener ese video. Sin embargo, en Brasil no teníamos los recursos técnicos para transferir la cinta a digital, porque era una cuestión técnica muy complicada, pues el equipo que se había utilizado era un tipo específico de los primeros *portapaks*. Conversando con los artistas sobre dónde podríamos encontrar un lugar para hacer la migración y saber si en la cinta estaba ese video, conseguimos un lugar en Barcelona con la ayuda de Antoni Muntadas. Al final, recuperamos el video y pudimos ver otra vez *Videopost,* 40 años después.

8 Freire, *op. cit*.

La cinta se mostró primero en el MIS. Se reunió este video con el resto de los proyectos que incluyó Zanini originalmente y después viajó a la Galería Henrique Faría en Nueva York. Este trabajo es interesante porque conecta redes internacionales con relaciones del pasado y el presente de los artistas que fueron cómplices en esa historia.

Al espacio experimental del MAC USP, Zanini invitó a Marta Minujín para hacer una acción que llamó *Arte Agrícola em Açao*.

Cuando empecé el trabajo de los performances, fui a buscar a los funcionarios más antiguos del museo para que me contaran de memoria cuál era el recuerdo más fuerte y me relataron el performance de Minujín, no por la artista sino por los repollos, porque todo el espacio del museo estaba cubierto de repollos. Minujín caminaba sobre los repollos cantando un mantra: “Arte agrícola en acción…” y todo eso. Después llevaron los repollos a las favelas más cercanas al museo. Toda la acción había sido fotografiada por Gerson Zanini, quien fotografió todo informalmente, tratando de registrar las acciones. Éstas ganaron últimamente mucha visibilidad al entrar en un circuito más amplio de divulgación.[9]

En resumen, la praxis museológica y el comisariado de Walter Zanini, su compromiso académico y su distanciamiento de las injerencias externas, tanto por parte de la censura dictatorial entonces vigente, como de las presiones del mercado, se vuelven cada día más ejemplares. La presencia de sus ideas en las redes de relaciones que estableció en el medio artístico y que permitieron que en esa época el MAC USP fuera conocido

9 Recientemente, muchas galerías comerciales han puesto en venta documentación de arte conceptual de la época. Para algunas observaciones y críticas con respecto al ámbito latinoamericano, véase Archivos/activos. Las galerías de arte y la comercialización de documentos en este mismo volumen. [N. de las E.]

Marta Minujín, *Arte Agrícola em Ação*, MAC USP, 1977. Acervo MAC USP.

a escala internacional contrasta con la lógica individualista que terminó por convertirse en la norma a partir de la década de los ochenta. Sin embargo, debemos convenir en que, a pesar de su fabulosa colección y de la historia de quienes participaron en su construcción, el MAC USP, en tanto museo público y universitario, ocupa un lugar peculiar en el sistema artístico. En el circuito de arte internacional está situado en la periferia, alejado de los museos metropolitanos que reciben o producen las grandes exposiciones. A diferencia de éstos, sus esfuerzos no se pueden medir mediante estadísticas ni cifras. La universidad en donde, por lo menos desde el siglo XIX, domina el paradigma científico de la dinámica que Immanuel Wallerstein denominó "sistema-mundo moderno de economía-mundo capitalista" está en desventaja y también orbita al margen. Esto obedece a que en la universidad, por estar escindida entre humanistas y científicos, las humanidades y las artes suelen ser las más perjudicadas. En este polémico panorama y frente al dominio actual de la razón del mercado, las iniciativas-acciones de los proyectos —muchos no realizados— de Zanini son aún más ejemplares. Así, el acervo del MAC USP de la décadas de 1960 y 1970 hace posible una comprensión más amplia de ese momento inicial del primer museo de arte contemporáneo de Brasil y dicha perspectiva, situada históricamente, brinda una reserva de imágenes que no se corresponde con la actual dinámica social, en que la homogeneidad y la desterritorialización constituyen la base de la lógica financiera y del panorama mediático dominantes.

SOBRE LA CONTUNDENCIA DEL *ARKHÉ*, EL ICAA Y EL DESDOBLAMIENTO DEL ARTE LATINOAMERICANO

MARÍA C. GAZTAMBIDE

A mediados de los años noventa, Jacques Derrida volcaba su mirada sobre un clima que en ese convulso momento diagnosticaba enfermo de *mal de archivo.* Observaba cómo el archivo, cual polvorienta cápsula del tiempo, que años antes Foucault había definido como un "sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados",[1] cobraba una dimensión política inusitada. Foucault había advertido que sin la perspectiva del tiempo el conjunto de episodios recogidos por el archivo, reductos arqueológicos desde su punto de vista, podían ser masajeados y manipulados para articular nuevos cánones altamente fragmentarios. Pero en el marco de la creciente demanda por mayor representatividad de grupos hasta entonces marginados —reclamo que animaba, por ejemplo, las guerras multiculturales iniciadas en los años ochenta, sobre todo en Estados Unidos—, el archivo se reivindicaba como eje fundamental de un nuevo discurso altamente crítico que cuestionaba una historia oficial que se iba sesgando por sus propios vacíos.

1 Michel Foucault, "El *a priori* histórico y el archivo", en *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 2005), 221.

Ante ese panorama, Derrida comprendió que el archivo cobraba poder político, contundencia. Resumía esta postura generacional con su conocida frase: "No hay poder político sin control del archivo o de la memoria en sí. [...] la democratización efectiva se puede medir por el criterio esencial del acceso al archivo, [además de por la participación en] su construcción e interpretación".[2] En efecto, en el nuevo tablero de juego que él proponía aquellos que se hacían con el dominio del archivo controlaban la historia y la memoria.

Pero el archivo derridiano —del griego *arkhé*, concepto que comprende tanto al conjunto de documentos contenidos como a su depósito (o contenedor) físico— representaba "una metáfora capaz de abarcar la totalidad de la tecnología informática del mundo moderno, su almacenaje, búsqueda y divulgación", tal y como apunta Carolyn Steedman.[3] Lejos de estar agotado, este concepto nos ayuda a enmarcar un proceso de reclamo sobre el archivo, que incluso antes de que Derrida acuñara el diagnóstico, ya animaba la ruta de las artes visuales en América Latina y en el ámbito latino de Estados Unidos.

Según escribe Mari Carmen Ramírez en un texto inédito, en el caso específico de estos grupos se trataba de "…remediar las omisiones pasadas a las que han sido sujetos, a la vez que aplacar los desafíos constituyentes que enfrentan a corto y largo plazo".[4] Es decir, para ellos el archivo se tornaba en la justa herramienta con la que expandir, si no desbancar, los relatos oficiales imperantes. Desde finales de los años noventa, este proceso legitimador se desplegó mediante una operación fijada desde dentro; desde la mira de los propios grupos implicados por el acervo documental que se había ido recogiendo.

2 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997), 12.

3 Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History* (Manchester: Manchester University Press, 2001), 4.

4 Mari Carmen Ramírez, "Politics and the Production of Knowledge in the Museum Context: The ICAA Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art Project", simposio *Between Theory and Practice: Latin American Art in the 21st Century*, Museum of Latin American Art (marzo de 2011).

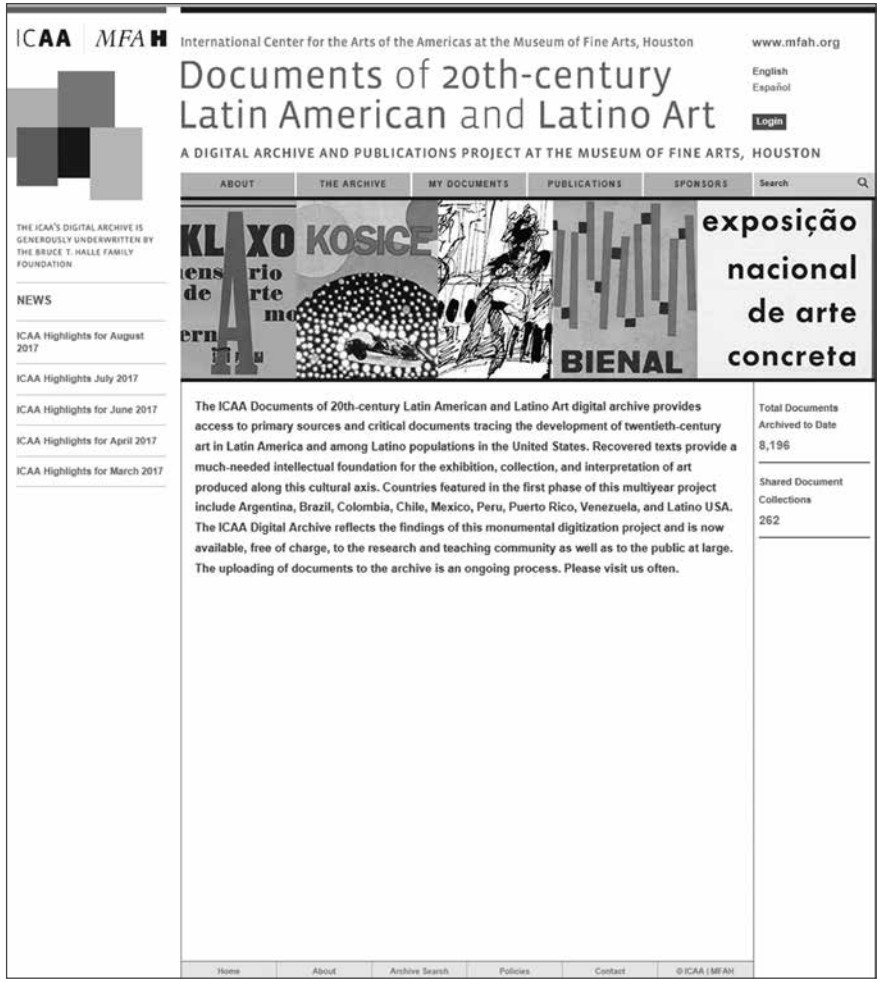
Con esto en mente, este trabajo es un primer intento de colocar al proyecto Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art (al que de ahora en adelante me referiré como el Proyecto de documentos) gestionado por el International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston dentro de este eje latinoamericano y latino que viene reclamando control sobre el archivo tanto en su construcción como en su enunciación. Aunado a iniciativas tales como Arkheia, el acervo documental del Museo Universitario Arte Contemporáneo, en México, o la Fundación Espigas de Buenos Aires (entre los ejemplos, desde mi punto de vista, más destacados), el Proyecto de documentos abarca una práctica crítica que potencia nuevos modos de investigación y de escritura para la historia del arte conforme a un campo de acción cada vez más globalizado.

LA PLATAFORMA DEL ICAA

La idea del acceso democrático al conocimiento —gratis, universal y libre— es, de hecho, la base teórica del Proyecto de documentos, cuya estructura multinacional se concibió inicialmente en 2001, contó con una etapa de recuperación de documentos del 2004 al 2010 y culminó en 2012 con el lanzamiento público en internet, pues se trata de una plataforma digital.[5] Me parece pertinente recalcar que a nivel institucional este emprendimiento, con el que estoy involucrada desde el 2006 y dirijo desde el 2009, asume la postura clave de que el conocimiento es poder. Pero esta gran visión teórica que lo sustenta desde sus orígenes en las postrimerías de las guerras multiculturales estadunidenses se torna infinitamente más compleja por una praxis salpicada de minucia. Me refiero a toda una índole de cuestiones que van desde logística internacional, aduanas y aranceles tributarios, hasta cambios en tecnología, equipo informático o de *software*, sin olvidar el reto que ha implicado la armonización de nuestro mayor recurso: una red transnacional de 150 investigadores, historiadores, críticos de arte, catalogadores, biblioteca-

5 La plataforma se puede visitar en icaadocs.mfah.org [N. de las E.]

CUSTODIAR EL FUTURO



Vista de la página de inicio del archivo en línea del ICAA.

rios y técnicos informáticos, entre otros profesionales, agrupados en 16 equipos a lo largo y ancho de América Latina y Estados Unidos.

Estos desafíos hicieron del trayecto que implicó la conceptualización, el trabajo de campo y el lanzamiento de nuestra plataforma una experiencia por momentos retadora, pero al mismo tiempo increíblemente gratificante para los muchos colegas que hemos colaborado en este gran emprendimiento. En este sentido, el Proyecto de documentos ha transcurrido en una cuerda floja, entre la visión utópica de lo que se quiso hacer —la construcción de una matriz continental de infraestructura y conocimiento— y lo que realmente se ha podido hacer a través de los años.

Desde su inicio el Proyecto de documentos se concibió como una gestión de digitalización y fue una de las primeras iniciativas de este tipo en beneficiarse de los avances de la tecnología que permitían en aquel momento, por primera vez, agilizar la digitalización y garantizar unos criterios mínimos respecto a la calidad y legibilidad de una imagen. Los documentos que se ingresaron originalmente incluyeron crítica de arte, manifiestos, artículos aparecidos en revistas, recortes de periódico, catálogos de exposiciones, correspondencia, manuscritos y, además, todo tipo de material efímero, que es justamente el que transita esa zona intermedia entre lo inédito y lo de más amplia circulación. Al día de hoy, la plataforma del ICAA es una herramienta de búsqueda consolidada, que provee acceso gratuito a textos de artistas, grupos y colectivos, críticos y curadores de arte y demás creadores de pensamiento en todas las vertientes de México, Centro y Sudamérica, el Caribe hispano y Estados Unidos. Estos textos permanecen en sus países de origen, pues en ningún momento se han comprado o recibido donaciones de archivo.

El grupo de países que participó en esta primera etapa del proyecto estaba integrado por México, Argentina, Chile, Brasil, Estados Unidos, Puerto Rico, Perú, Colombia, Venezuela y Uruguay, lo que aportó unas características determinadas al proyecto. La mayoría de estos equipos terminó sus operaciones hace años y actualmente gran parte del esfuerzo se ubica en el equipo central de Houston, donde estamos a punto de concluir con la ardua labor de procesar todos los documentos que nos llegaron y subirlos íntegramente a nuestra plataforma bilingüe que

Fragmentos de algunos de los documentos digitalizados por el ICAA.

permite la consulta tanto en inglés como en español.[6] A grandes rasgos, los equipos de cada país se constituyeron de la manera que les pareció más eficiente a los coordinadores y de ahí la gran variación de la forma y propuesta que hubo en el proyecto. Organizaron su investigación como les pareció oportuno, pero siempre en diálogo con el equipo central de Houston y con la junta editorial del proyecto. Este vaivén democrático discurrió entre cuestiones de logística, exigencias locales y especificidades globales en cuanto a lineamientos editoriales, requerimientos técnicos y métodos de catalogación.

En Houston se armó un equipo de profesionales que colaboramos en las diferentes ramas del proyecto: historia del arte, investigación, informática, manipulación de imágenes digitales, catalogación, traducción, edición de textos y manejo de datos, entre otros. Sometimos cada uno de los 13 500 documentos que tenemos hasta el momento a un proceso de estandarización, con normativas internacionales en cada uno de estos ámbitos, como por ejemplo el campo del resumen en la portada de cada uno de los documentos digitalizados. La página de inicio de nuestra plataforma ofrece una funcionalidad de búsqueda robusta que permite varias alternativas de navegación y diversos niveles para adentrarse al material (por palabras claves, búsqueda avanzada, filtros, o bien explorar por categorías editoriales o títulos y autores, datos geográficos, etcétera).

Además de proporcionar acceso a un importante cúmulo de documentos, otro gran aporte del Proyecto de documentos ha sido la catalogación: la plataforma es uno de los pocos recursos multilingües en utilizar y adaptar vocabularios controlados elaborados por grandes consorcios internacionales para estandarizar búsquedas de registros bibliotecológicos. Me refiero, específicamente, a tesauros especializados del Getty Research Institute en Los Ángeles, que fueron desarrollados para normalizar términos sobre arte y arquitectura en lengua inglesa. El aporte del proyecto en este campo es inmenso. Por un lado, contribuimos con

6 En el caso de los documentos que fueron ingresados desde Brasil, la información se provee en tres lenguas pues se incluye todo en portugués.

vocabulario a las versiones originales de estos recursos, que en todos los casos han sido en inglés, y que inicialmente no tomaron en cuenta problemáticas, asuntos y fenómenos latinos en Estados Unidos para los que no existían términos, que nosotros hemos ido aportando. Por otro lado, contribuimos activamente en la traducción al español de muchos de estos recursos, sobre todo del Tesauro de Arte y Arquitectura del Getty, traducción que se coordina desde el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) en Santiago de Chile.[7]

Por otro lado, la plataforma digital se distingue por el trabajo de campo que cada investigador llevó a cabo. Nosotros les dimos la libertad de localizar el documento y, por ello, son quienes lo firman. Al mismo tiempo, les dimos carta libre en dos campos, que desde nuestro punto de vista son esenciales: el resumen del documento y el comentario crítico de éste, en donde el investigador hace una valoración o articula una especie de hoja de vida del documento: de dónde salió, quién es la persona que escribe, si se refiere a una polémica, y, en su caso, contextualizar al autor o documento e idealmente establecer referencias cruzadas con otros documentos incluidos en esta base de datos.

Menciono todo lo anterior para recalcar el hecho de que, al menos en el caso del Proyecto de documentos, para establecer un archivo digital no hay una fórmula mágica o un proceso instantáneo, sino todo lo contrario, es un proceso artesanal, extenso, cuidadoso, muy similar al desempeño en un archivo tradicional. La próxima etapa, aún en discusión, tendrá otro matiz en función de los avances que se siguen generando en torno a la interoperabilidad digital, la colaboración remota y nuevas formas de compartir datos de manera automatizada.

7 No sólo estamos contribuyendo activamente con vocabulario para esta traducción del tesauro; en cuanto tuvimos a un equipo en São Paulo, nuestras catalogadoras han ido añadiendo la equivalencia en portugués a los términos en inglés y español. Son recursos que hay en inglés, que en español están en pañales y que en portugués se clama por su existencia.

ENTRE LA ARCHIVÍSTICA Y LO EDITORIAL

Cuando nos preguntan si esta plataforma es un archivo o es un proyecto editorial, nos plantean un asunto medular pues el proyecto reta a cuestionar la definición de lo que es un archivo en sentido estricto. En su última versión, el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española define *archivo* como "conjunto ordenado de documentos que una sociedad, una institución o una persona elabora en el marco de sus actividades y funciones". Un archivo tradicional en su sentido más limitado presupone un grado de autoridad, pues sólo se puede construir historia con aquellas fuentes contenidas en ese archivo. Al mismo tiempo, refiere al criterio problemático de la exhaustividad que dio pie a las críticas de Foucault. La fachada de institucionalidad de un archivo tradicional sugiere, equivocadamente, que en él se encuentran contenidas todas las memorias de un grupo o un individuo determinado, pero los interesados en este tema, seguramente podemos coincidir en la premisa del archivo como fragmento, aquello que Foucault intuyó como una especie de espejismo de un pasado que pudo ser. ¿Por qué no sacarle provecho a esto?, nos preguntábamos; ¿por qué no potenciar esta inherente fragmentación?, ¿por qué no asumir esta misma condición como razón de ser y *modus operandi* del proyecto?

El Proyecto de documentos llevó esta realidad despedazada a su extremo lógico al plantearse una plataforma altamente selectiva, editada o curada, si se quiere, sustentada en el trabajo de archivo. A grandes rasgos se intentó cumplir con los objetivos de brindar acceso y preservar la memoria de las artes visuales en América Latina y legitimar a un grupo marginado dentro de Estados Unidos, que es nuestra diáspora en todos sus matices, es decir, los latinos, los chicanos, los *nuyoricans*, los cubanoamericanos, como parte vertebral de la historia que se está construyendo a un lado y al otro del río Bravo.

Los investigadores se rigieron por un marco editorial compuesto de trece categorías trazadas por la junta editorial del proyecto.[8] Estos lineamien-

8 Las trece categorías son las siguientes y la cifra entre paréntesis corresponde al número de documentos por categoría registrados en el

tos ayudaron a enfocar el esfuerzo en un momento determinado del proyecto: en su inicio, durante el cual nos enfrentábamos a un campo de documentación infinita y a una realidad de financiamiento limitado. Durante la fase de recuperación cada uno de los equipos analizó este marco de referencias temáticas, adaptándolo a sus contextos locales y procurando establecer de ese modo sus objetivos de investigación y planes de trabajo, pero enlazando, de alguna manera, su esfuerzo con las directrices de la junta editorial y con aquellas del equipo matriz en Houston.

Estos temas de investigación lejos de ser totalizantes fueron el impulso vertebral de los documentos que ahora mismo están disponibles en la base de datos y mediante la serie antológica en inglés *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*.[9] En el marco de un proyecto dinámico y flexible como ha sido éste, las categorías editoriales fueron una manera de enfrentarnos a un gran infinito sabiendo que teníamos limitaciones económicas; fueron una manera de adentrarnos y comenzar el trabajo. Pero éstas no tienen que continuar siendo la guía para los esfuerzos de recuperación y rastreo de documentos que iniciemos en el futuro.

archivo digital hacia septiembre de 2015, fecha en la que se produjo el simposio Archivos fuera de lugar: ¿Latinoamericano y/o latino? (937), Abstractos vs. figurativos durante el periodo de la Guerra Fría (1 266), Arte, activismo y cambios sociales (1 694), Asuntos de raza, clase y género (1 050), Conceptualismos y arte no basado en el objeto (671), Exilio, desplazamiento, diáspora (546), Globalización y des/contentos latinoamericanos (472), En aras de la democracia: arte gráfico y consolidación comunitaria (611), Suprarrealismo, realismo mágico y lo fantástico (390), Imaginarios nacionales/identidades cosmopolitas (2 643), Medios de comunicación de masa, tecnología y arte (703), Reciclajes e hibridez (912) y Utopías geométricas y constructivas del mundo (1 173).

9 El ICAA ha publicado el primero de estos tomos, hay un segundo que se irá a imprenta en 2018, un tercero que está en producción en este momento y, si podemos, publicaremos diez tomos más a partir de las categorías editoriales que trazamos anteriormente. Esta serie es publicada por el museo en colaboración con la Yale University Press.

UNA NUEVA CARTOGRAFÍA NORTE/SUR

Desde el inicio, pretendimos crear una infraestructura tecnológica e intelectual para construir memoria en América Latina además de rescatar la historia de grupos subordinados dentro de Estados Unidos, a los cuales se les había negado este derecho fundamental. Es decir, nos unía un doble propósito. Por un lado, garantizar acceso y preservar información que en muchos casos continúa estando a oscuras en los depósitos originales de nuestra región; por otro, ayudar a rellenar la enorme laguna que entorpecía y continúa enfrentando el campo de la historiografía latina en Estados Unidos. En este sentido, nuestra premisa clave siempre ha sido que la identidad de ambos grupos no se puede restringir a fronteras nacionales, ya que la problemática de una migración constante ha creado realidades fluidas y flexibles dentro de nuestro continente.

En 1981, en un texto que publicó en la revista bilingüe *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, la destacada crítica Carla Stellweg, quien en aquel momento viajaba constantemente entre la Ciudad de México y Nueva York, denunciaba cómo el arte chicano era tan indocumentado como los indocumentados. "Para resolver algo, primero hay que identificar el problema", comenzaba su texto. "*Artes Visuales* adoptó esta perspectiva al empezar a preparar un número dedicado al arte chicano. Fue hace más de dos años y todavía estamos en el proceso de reconocer, de averiguar de qué se trata todo este asunto".[10] Stellweg plasmó estas líneas hace más de 30 años y todavía seguimos encarando al mismo asunto. Sin duda, el problema de la falta de visibilidad de los latinos dentro y fuera de Estados Unidos sigue siendo enorme. En el ICAA apostamos por solventar esta carencia mediante la integración de los dos cuerpos constituyentes de nuestro trabajo: lo latinoamericano y caribeño y lo latino. En este sentido nos propusimos expandir y destacar los puntos de contacto entre el arte latinoamericano

10 Carla Stellweg, "De como el arte chicano es tan indocumentado como los indocumentados", en *Artes Visuales* 29 (junio, 1981), 23. El texto completo del artículo de Stellweg puede consultarse en museoartemoderno.com/revista-av/artes-visuales-no-29. También referimos al lector al texto "Qué es archivo y qué es memoria" de esta misma autora en el presente volumen. [N. de las E.]

CUSTODIAR EL FUTURO

y el latino de manera palpable, a través de la articulación de coordenadas temáticas con las que enlazar el pensamiento de estos dos cuerpos que han estado separados artificialmente por fronteras geopolíticas.

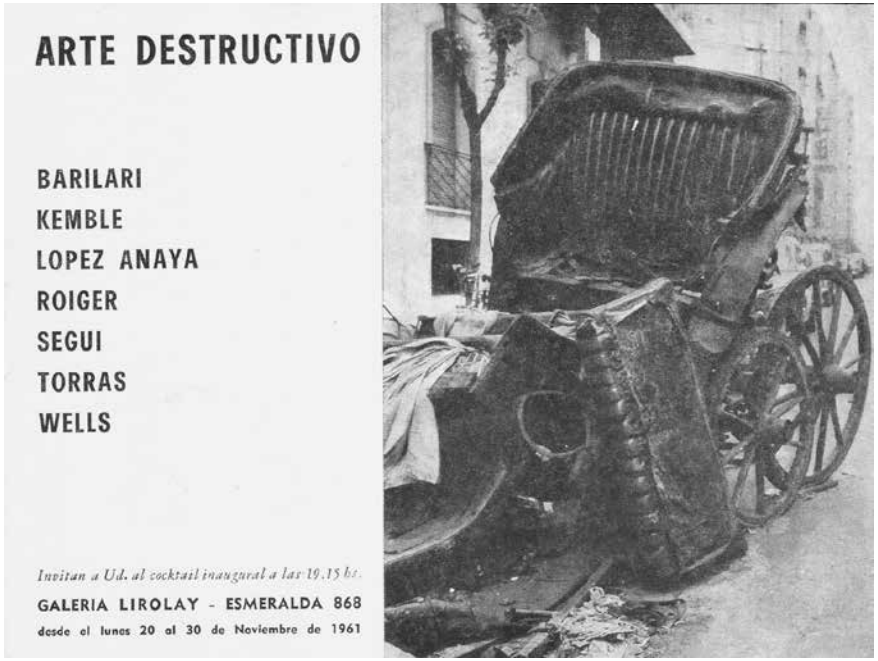
Apostamos por considerarlos un solo eje desplegado de norte a sur del continente americano del cual ofrezco un primer ejemplo: en 1957 Rafael Montañez Ortiz, artista y activista que nació en Brooklyn, de padres puertorriqueños, abandonó su práctica abstracta para experimentar con video. La materia prima de su serie *Newsreels,* que se puede traducir al español como *noticiero cinematográfico* y fue elaborada en plena Guerra Fría, es metraje cinematográfico de diversas fuentes que él manipulaba y destruía como reacción en contra de los estereotipos de Hollywood, la desigualdad social en Estados Unidos y la amenaza de la guerra tecnológica, entre otros temas del momento. Unos años después, Montañez Ortiz emergía como líder teórico del movimiento destructivista en Nueva York siendo el artífice del famoso manifiesto de 1962, en donde apostaba por el contacto cercano y directo entre el artista y sus materiales: "El artista debe utilizar procesos que son inherentes a la vida subconsciente y éstos necesariamente producirán una regresión al caos y a la destrucción".[11] Este texto culminó en su serie performática *The Piano Destruction Concert,* que comenzó en el marco del simposio Destruction in Art en Londres en 1966.

Casi simultáneamente en la antípoda de América, un grupo de jóvenes argentinos se congregaba en torno a Kenneth Kemble bajo la consigna del Grupo de Arte Destructivo para elaborar una serie de trabajos cuyo concepto unificador era, precisamente, el explorar los resultados de la acción violenta dirigida hacia los objetos.[12] Ambas acciones atestiguan

11 Rafael Montañez Ortiz, "Destructivism: a manifesto", *Years of the Warrior 1960, Years of the Pysche 1988* (New York: El Museo del Barrio, 1988). Se puede consultar una versión en línea del manifiesto en ICAA: icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/796655/language/es-MX/Default.aspx

12 Además de Kemble (1923-98), entre ellos se encontraban Enrique Barilari (1931-2002), Jorge López Anaya (1936-2010), Jorge Roiger (1934), Antonio Seguí (1934), Silvia Torras (1936-1970) y Luis Wells (1939). Véase Kenneth Kemble, "Arte destructivo," en *Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torras, Wells* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961).

Rafael Montañez Ortiz (izquierda) y Paul Pierrot destruyen un piano durante el simposio Destruction in Art. Foto de Marvin Lichtner/The LIFE Images Collection. Cortesía del ICAA.



Invitación al evento *Arte destructivo*, Galería Lirolay, Buenos Aires, 1961.

la creciente cercanía que existía entre el eje norte y sur, al menos con lo que respecta a la circulación de postulados conceptuales y visuales en la década de los sesenta.

LO INTERCONTINENTAL COMO PARADIGMA

Inicialmente, los límites que se trazaron en cuanto a las líneas de investigación y al tipo y peso de los documentos que nos interesaban fueron una manera de enfrentar un mar infinito de fuentes y posibilidades en cada país o ciudad en donde trabajamos. Era un método consistente en trazar los caminos y no diluir el esfuerzo yéndonos por tangentes. Por otro lado, estas líneas, a simple vista limitantes, son las mismas que ahora se enlazan en una estructura internacional y flexible que nos permite establecer otras lecturas transnacionales, cruzadas, comparadas y, desde mi punto de vista, más completas de los textos que hemos recuperado. En este sentido, la finalidad de las categorías editoriales era hacer tangibles estos cruces.

Quiero detenerme en dos ejemplos que sugieren justamente el tráfico de ideas dentro de América Latina y cómo éste fue, quizá, más ilusorio de lo que se supuso al inicio. A modo de ejemplo, quisiera abordar brevemente la noción utópica de un arte integral conocida como *síntesis de las artes* en Brasil y Venezuela y como *integración plástica* en México. Este concepto nacido en la Europa del siglo XIX, que combinaba elementos espaciales, sociales y científicos, se adoptó como propio en América Latina, entroncándose con discursos nacionales de modernización y progreso. El concepto se introdujo en América a partir de los años veinte con el surgimiento del muralismo mexicano, pero logró su mayor apogeo en la década de los cincuenta, cuando se incorporó a la ideología oficial como justificante de la construcción de patria en diferentes países del continente, sobre todo en aquellos más prósperos. En mayor o menor escala, la *integración plástica* incluyó componentes de higiene y bienestar social, arte y diseño, arquitectura y planificación urbana, las ciencias sociales y la medicina. Hoy en día los vínculos entre este concepto y la modernidad misma en países como México, Venezuela y Brasil son bien conocidos. Después de todo, este lineamiento sirvió de

ímpetu en la transformación de la ciudad colonial de Caracas en una urbe moderna, a partir de 1950; en la construcción de la ciudad utópica de Brasilia, inaugurada en 1960; y en el diseño de grandes proyectos arquitectónicos como las ciudades universitarias de la Universidad Central de Venezuela, en Caracas, construida de 1944 a 1958, y la UNAM en la Ciudad de México (terminada en 1954). No obstante la circulación del concepto de *integración plástica*, más allá de las fronteras mexicanas, venezolanas o brasileñas, habría que reconocer su despliegue en menor escala, aunque innegable, en otros países como Chile, Colombia y Uruguay. Sin entrar en obviedades, el Proyecto de documentos ya hace viable el estudio de los matices de la dimensión continental del uso y mal uso de un concepto tan recurrente como fue la *integración plástica* en la América de mediados del siglo XX.

Otra trayectoria, en este caso personal, que me parece interesante destacar a propósito de la sede mexicana de este encuentro sobre "archivos fuera de lugar" es la del crítico peruano radicado en México, Juan Acha. El enfoque multinacional del Proyecto de documentos ha permitido trazar las andanzas de este trotamundos a partir de sus primeros textos sobre arte en su natal Perú, pasando por sus trabajos críticos en México, desde su traslado definitivo a ese país en 1971 y su despegue como crítico con proyección internacional desde mediados de los setenta.

En primer lugar, un ejemplo de 1958 cuando publicaba bajo el pseudónimo de N. Nahuaca en el influyente diario *El comercio* de Lima. Desde este periódico, Acha dio inicio a una actividad crítica y teórica sostenida, donde textos como "La peruanización de la pintura" de junio de 1958 nos permiten hacer un balance del panorama artístico limeño, identificar las diferentes vertientes nacionalistas por las que discurría la plástica peruana en la década de los cincuenta y establecer sus principales ejes temáticos en aquella época. El siguiente texto de Acha, publicado en la revista *Artes Visuales*, se titula "Etsedrón. Respuesta a Aracy Amaral" y parte de un debate que se suscitó a raíz del texto "Etsedrón. Una forma de violencia" (1976) de la crítica brasileña, el cual hacía referencia a un grupo de la periferia en el noreste de Brasil, llamado Etsedrón, al que se le concedió espacio en varias ediciones de la Bienal de São Paulo.

En Torno a la "Integración"...

Por Carlos Mérida.

La CASA DEL ARQUITECTO organizó una serie de conferencias sobre el debatido tema de la llamada "integración plástica" y dio voz a profesionales sobre la materia; allá trataron acerca del tema los arquitectos Raúl Cacho, Juan O'Gorman, los pintores Alfaro Siqueiros y Felipe Orlando y el Maestro Enrique del Moral. Mientras los tres primeros se produjeron en forma asaz confusa, como si se empeñasen en seguir la ya famosa máxima "hay que ser obscuro para parecer inteligente", el arquitecto del Moral trazó una clarísima exposición de hechos, analizando consideraciones de diversa índole hasta llegar a conclusiones lógicas, de acuerdo con el fundamental pensamiento del conferencista.

Sin embargo, los términos a que llegó el arquitecto del Moral pueden, a mi ver, ser sujetos de controversia, no en cuanto a conceptos fundamentales de lo que es la integración, sino en cuanto a forma o manera de cómo el fenómeno se manifiesta contemporáneamente. El arquitecto del Moral asienta, y ello es indiscutible, que "el solo hecho de que la pintura o la escultura aparezca **a posteriori** ya es por demás significativo". En múltiples ocasiones, y en diferentes escritos, he hecho notar que en el muralismo mexicano, hasta no hace mucho tiempo, existe un divorcio entre la labor pictórica llevada a cabo y los edificios públicos en que fue ejecutada. Este añejo muralismo fue gestado en momentos de crisis negativa y social y acelerado por impaciencias más románticas que analíticas. Tales fallas o taras siguen subsistiendo y del Moral está en lo justo al poner en duda la obra de Rivera y la de O'Gorman en la Ciudad Universitaria. A mal principio, mal fin ...

La **integración**, asegura del Moral, se nos presenta como la expresión formal de una manera de ser y circunstancias dadas, que de no existir, no pueden dar esa expresión formal. Es decir, —sigue afirmando el arquitecto—, la integración no se aprende, no se enseña, no se pone uno de acuerdo sobre ella, no cabe hacer juntas para lograrla; tampoco depende del talento o habilidad de los artistas que colaboren, porque sencillamente es la expresión del individuo que tiene, vive y se asienta en una serie de ideas básicas y vitales que conforman su manera de ser radical y cuando todo ello se conjuga y acontece, la obra **"integrada"** nace y se produce con toda naturalidad". Más adelante afirma que "cabe hacer notar que la arquitectura contemporánea, con objeto de obtener mayor fuerza expresiva superando la etapa purista del funcionalismo, adopta nuevas soluciones peculiares, valiéndose del juego de contraste, textura, color y dramatización de las formas". Al concluir su brillante conferencia, el arquitecto se muestra pesimista del futuro de un nuevo movimiento integral.

Hasta aquí, la exposición del arquitecto es perfectamente lógica y, de acuerdo con su desarrollo, llega a una conclusión atinada. Sin embargo, pienso, al llegar a tales consecuencias, el problema quedó visto sólo desde uno de sus ángulos: el que se refiere a arte de tipo religioso, ritual, o como quiera llamársele, perteneciente a épocas pasadas. Los ejemplos señalados son concluyentes. De aquí parte la discrepancia, a mi modo de ver, porque el fenómeno actual es muy diferente del fenómno producido siglos atrás. El espíritu religioso que creó las catedrales góticas no florece en la hora presente. La época del avión a chorro produce un tipo de arquitectura que no es ni remotamente la que hizo posible la construcción del tiempo de Abu Simbel.

De consiguiente, el problema de la "integración" hay que proyectarlo desde otros puntos de vista. Para visualizar tal cuestión, lo he afirmado y lo sigo afir-

Ejemplo de integración moderna Instituto Tecnológico de Illinois

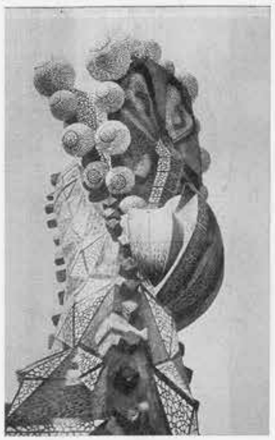
ARQUITECTO.-33

Carlos Mérida, "En torno a la integración", en *Arquitecto* 11 (1954). Cortesía del ICAA.

LA SINTESIS DE LAS ARTES

En la Abadía de Royaumont (Francia) se llevó a efecto entre el 25 y el 26 de octubre de 1962 un coloquio que tuvo como tema central "La Unión de las Artes. Historia de una época 1890-1962". El arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, expresamente invitado, presentó esta comunicación con el título: "La Síntesis de las Artes: Europa Meridional y América Latina". **PUNTO** se honra en publicar este interesante escrito como exclusivo de nuestra Revista.

Profesor CARLOS RAUL VILLANUEVA



Modelo a escala de una ventana del templo Sagrada Familia, Barcelona. - Gaudí.

El tema que se me ha propuesto desarrollar abarca en realidad regiones y situaciones culturales profundamente diferentes. América Latina, a pesar de sus comunes raíces, se destaca por la diversidad de caracteres y por la diferencia de intensidad de los rasgos semejantes. La parte sur de Europa, en este caso, España, Portugal e Italia, ofrecen igualmente con evidencia mayor quizá para la mayoría, la visión de un mosaico de culturas, de acentos expresivos particulares, de vibraciones humanas particularmente complicadas por la historia. En todo caso, los fenómenos que aquí nos interesan, carecen de contemporaneidad, en el sentido de que, con gran frecuencia, se producen en escalas temporales diferentes, dando lugar así a cierta dificultad a su catalogación exacta.

Por lo tanto me ha parecido más efectivo para los intereses de nuestra reunión, que no son esencialmente historiográficos, partir de una tentativa de ordenación de carácter teórico del problema de Integración de las Artes, aun cuando ésta fuera muy esquemática, muy simplista, con el fin de poder contribuir a aclarar un poco el confuso panorama de las muchas experiencias de síntesis artísticas de la cultura moderna. En función de esa ordenación, procuraré referirme a los ejemplos más destacados o más significativos de los países y movimientos que me han sido señalados, aun cuando, en ningún momento pretenderé con ello agotar el tema histórico. Repito que la mía será simple y llanamente una tentativa de ordenación y que como tal podrá aceptar todas las ampliaciones y rectificaciones que la discusión pueda aportar; considérenla más bien como el resultado de muchas meditaciones a la luz de nuestra misma experiencia venezolana concretada sobre todo en las obras de la Ciudad Universitaria de Caracas. Igualmente advierto que para alcanzar definiciones particularmente exactas de los fenómenos de la Integración y de sus significados artísticos o culturales, es preciso disponer de más tiempo de estudio y de comparación del que me ha sido posible dedicarle.

Cuando se habla de la necesidad de volver a la Integración de las Artes generalmente se manifiestan contemporáneamente dos cosas: primera, se acepta y se destaca la condición de división, de separación, de profundo divorcio entre los distintos géneros artísticos según su clasificación tradicional que deriva más o menos del Renacimiento y que se produce a raíz del triunfo de la Revolución Industrial. La máquina en el plano técnico y el capitalismo en el plano socio-económico conducen a una inevitable diferenciación de funciones agravada por una paulatina disgregación de los valores culturales. Estos pasan a ser cada vez más periféricos aun cuando su calidad individual pueda no sufrir directamente de este proceso de descomposición.

La individualización de los artistas, el proceso mecánico de la producción y el carácter comercial de la sociedad separan naturalmente entre sí a las artes mayores y llevan al borde de la quiebra a las menores.

Segunda: se aceptan las antiguas diferenciaciones entre las artes que así conservan características fijas y precisas de épocas muy distintas a la nuestra. Es la arquitectura sobre todo la que más sufre por la conservación de su definición clásica, pues los importantes cambios técnicos y su diferente posición social la han conducido a perspectivas integralmente distintas de las tradicionales.

Los movimientos de las "Arts and Crafts" y el del "Art Nouveau" consti-

Abajo. Carlos Raúl Villanueva, "La síntesis de las artes", en *Punto* (julio, 1963). Cortesía del ICAA.

LA PERUANIZACION DE LA PINTURA

Por N. Nahuaca

DESDE hace más de treinta años, se viene creyendo que, para procurar verdaderas obras artísticas, es indispensable la peruanización de la pintura. En otras palabras, la peruanización de la iconografía debe constituir el único fin artístico o por lo menos una finalidad estética importantísima.

Las personas acostumbradas a mirar lo sustancial del arte, saben que esta ilusión está huérfana de justificaciones estéticas, y que cualquier tratamiento de este tema terminará, indefectiblemente, en una vana repetición de los elementos estéticos vigentes desde Altamira hasta nuestros días. Sin embargo, la peruanización de la iconografía es movida, desde su iniciación, por fuerzas indeclinables que, entrañadas en nuestro modo de ser, nos proporcionan recias razones sentimentales.

El natural y lógico despojamiento de fisonomías foráneas, impuestas por un fingimiento europeizante, se convierte en un inflexible imperio de la figuración de nuestra realidad física, es un fin que va a obstaculizar el desarrollo de las fuerzas intrínsecas de cada una de las artes. Teniendo justificaciones sociales, éticas y lógicas, todas ellas legítimas, se busca el predominio sobre todos los aspectos de nuestra vida espiritual, para, así, contrarrestar las rezagadas simpatías extranjerizantes de nuestro medio.

Desde un punto de vista estético-sociológico, el tema no carece de interés. Es hacer el balance y la limitación de los méritos y de los abusos de la peruanización. Nuestras apariencias étnicas, geofísicas, históricas y folklóricas conforman nuestra fisonomía, o sea, nuestra iconografía. Es innegable la importancia, que las apariencias han tenido, y tienen aún, en toda nuestra historia nacional. Es un atavismo que nos lleva a creer que cumplimos con nuestro destino histórico al adoptarnos exterioridades. En realidad, es una proclividad que nos lleva a aligerar o a huir del rigor de lo esencial, de lo intrínseco y de lo auténtico. Es una superficialidad y una frivolidad disfrazadas de sentimentalismo.

A diferencia de otros países, donde el ejercicio del congénito derecho para crear una iconografía propia no ha estado oprimido por períodos coloniales ni ha sido obstaculizado por una aristocracia de origen extranjero, el nuestro ha tenido que emplear energías y tiempo para recuperar tal derecho. Tenía que ser así por la paulatina elaboración de la unidad, del mestizaje. El normal fluir de una práctica natural de otros pueblos, lo hemos transformado en una ostentación.

En un país en su mayoría mestizo y a la vez con diversidad étnica, tenía que sobrevenir la lucha de iconografías. Cada uno de los grupos busca practicar la suya para imponerla a los otros grupos. Si desde la Colonia sufrimos el mandato de una iconografía identificada con la clase dominante, era natural, que la maduración social y política trajera la ruptura de este mandato. Las aristocracias, por razones socio-económicas, siempre se han constituido en élite estética y han prescrito cánones.

¿Basta nacionalizar la iconografía para tener una pintura auténtica? Es algo necesario, si se quiere, indispensable, pero en ningún caso suficiente. Es una constante, sobre la cual deben desarrollarse las fuerzas específicas de la pintura. Pero nosotros la hemos beatificado esperando de ella milagros. Cuando se perciben los factores estéticos en arte, no se puede esperar sino milagros, que nunca llegarán.

Si colocamos la pintura de un peruano entre la de un francés y la de un chileno, ¿qué requisitos deben llenar todas y cada una de ellas? Es obvio que a las tres se les debe someter a las mismas exigencias estéticas. A pesar de esto, ¿debe relativizarse la valoración de cada una? Es decir, ¿hay algo que deba diferenciar a cada una y sin embargo coincidir en la esencia? Sería una candidez pretender que la obra del francés o la del chileno no pueda tener mérito por el simple hecho de no ser peruana. Se dirá entonces, que cada una de las pinturas debe llenar sus propios requisitos: la del francés debe ser francesa, etc., etc. En este caso los tres estarán usando la propia iconografía, o sea una constante que en nada servirá para ayudar a los verdaderos valores artísticos. Sobre esta constante deben sobresalir los elementos estéticos que son universales y autárquicos. Regularmente sucede que estos elementos están sometidos, subordinados a una temática y a una iconografía nacional. Son imposiciones que actúan desde el exterior, desde un plano nacionalista. En estos casos, las obras ostentan una imposición sentimental, o sea que el francés pone el énfasis en su ideal de belleza étnica, geográfica o cultural; el peruano lo pone en la reciedumbre y en la inhospitalidad de su naturaleza o en la singularidad racial y consuetudinaria. Cada uno está abusando de un derecho natural. Cuando se ha superado estas presiones sentimentales, entonces la iconografía se torna en un preciado y eficaz catalizador estético, y los elementos de PICTORICIDAD predominan y se imponen al espectador. La iconografía debe ser la urdimbre donde se tejen las constantes, las búsquedas y las creaciones pictóricas.

Es posible que en ninguna de las tres pinturas, arriba mencionadas, se haga uso de la iconografía autóctona, pero que en cambio posea los suficientes méritos artísticos. Aquí se ha hecho una simple omisión sentimental personalísima, ya sea porque el individuo no siente la iconografía —en este caso un defecto extrapictórico— o porque el pintor tiene tal compenetración espiritual con su medio que puede, libremente, prescindir de manifestarlo sin sentir deserción ni traición.

Cuando el pintor adopta iconografías foráneas por simple simpatía racial o cultural, y hace uso ostentoso de ellas, está cometiendo el mismo abuso artístico que en el caso de que use la propia con alarde. Está fingiendo con menoscabo del necesario despojamiento sentimental e intelectual que el artista debe emprender ante su obra.

La natural afluencia de nuestra iconografía debe encauzarse en nuestra geografía, en nuestras costumbres y tradición —hoy día esencialmente mestiza— y en la etnografía de cada grupo —una mayoría mestiza y una pluralidad de grupos raciales con vínculos en el extranjero o en un pasado lejano. Sería, pues, arriesgado, entre nosotros, unificar el aspecto étnico de nuestra iconografía. Alejados de todo prejuicio racial, creemos que cada grupo tiene una natural efectividad por lo suyo propio y no puede aceptar sentimentalmente —quizá intelectualmente sea posible— ninguna imposición venida de otro grupo, aún siendo el de la mayoría mestiza.

A los peruanos hijos de extranjeros, o a éstos mismos —transidos de peruanidad después de decenios de convivencia— no se les puede impedir la natural afluencia de la iconografía de sus abuelos. Muchas veces ellos adoptan ostentosamente la iconografía indígena y estamos, entonces, ante un criollismo superficial.

Estando el peruano acostumbrado a las exterioridades y apariencias, es natural que demos tanta importancia a la iconografía. Nos falta madurez para que nuestro ámbito se encarne en nosotros y sea algo así como hablar el Castellano, es decir, la superación del hecho mismo y no su erección, en un valor absoluto. Inclusive, hemos creído dignificar al indio y a nuestro contorno cuando se les introducía en la pintura. Si los hemos llevado a la pintura, ha sido como simple contraposición a los efectos de una estética anacrónica de la clase dominante, y no debemos caer en el mismo error: darle importancia estética. Resultan ridículos los inútiles esfuerzos de los pintores para lograr la expresión del indio. Como si la grandiosidad y la imponderabilidad del alma humana pudieran ser encerradas en efigie.

Para muchos, la nacionalidad es el cúmulo de factores tangibles con los cuales un pueblo entra en competencia con otros, buscando superioridad o por lo menos igualdad. Se ha construido una serie de obras y de símbolos que el orgullo nacional enaltece para poder amarlos. En cierto sentido, la idealización y acomodo de obras y de hombres se hace para justificar el amor. No es el amor puro, sin justificaciones de superioridad o de igualdad. Los sentimientos nacionales han acaparado las obras de sus individuos, las presentan como un producto directo de la nacionalidad. Así la obra de Velásquez es española.

Evidentemente que la iconografía velasqueña tiene rasgos españoles como la tuvieron sus contemporáneos ahora ignorados. Pero Velásquez tuvo que atenuar lo español, que de por sí sobresale y se impone gracias a su singularidad, para no hacer peligrar el predominio de sus elementos pictóricos. Su mundo estético basado en la luminosidad de los cuerpos, fue una conquista del individuo solo. Es la iluminación del Caravaggio metamorfoseada y conformada velasqueñamente. Su técnica, las veladuras en su Venus, donde cada poro es una fuente de luz, son elementos irreductibles, son un misterio del individuo. Es indiscutible que dada la convivencia, hubo dentro de las fronteras españolas, en aquel tiempo, una tradición y una comunicación en los menesteres manuales y técnicos.

Empero, hay que acentuar claramente que si la conformación estética de Velásquez no es española, sus obras no son tampoco ANTI-ESPAÑOLAS ni A-ESPAÑOLAS. Ellas están tan transidas de hispanidad, hay en ellas tal afluencia natural —no se ostenta ni se grita— que no se nota lo español. La naturalidad de ser español es tan sentida y tan recóndita, que no se detienen en símbolos, en signos, en el folklore o en los rasgos faciales; se somete inadvertidamente a los elementos de PICTORICIDAD. Velásquez ante el lienzo se despoja de todo sentimiento, se queda en la soledad de su más honda vitalidad, para así poder operar libremente. Ser nacional es serio de tal manera que resulte imposible negar su origen, aún cuando se lo imponga uno mismo. Es un simple caminar por senderos propios.

En el Perú donde más de uno se cree más peruano que el otro —propio de la diversidad étnica— y donde más de uno sospecha de su vecino el no ser lo suficientemente peruano, la iconografía se emplea como una pública adhesión a lo peruano, como un incontrovertible testimonio de peruanidad. Empero, la madurez actual del país no está interesada en estos actos de fe personales. Merecemos y exigimos un arte auténtico que pueda ser admitido por ese juez implacable que es el futuro. Si nuestro Baca Flor no es ignorado, es por haber tenido el honor de pintar el retrato de P. Morgan, en cambio Jan Six pasa a la posteridad gracias a Rembrandt, y con él pasan los honores de Holanda. Vinatea Reynoso vivirá gracias a los méritos artísticos de sus obras, pero las pinturas de sus contemporáneos, indigenistas quedarán inominadas a pesar de su amoroso acto de fe y de su ruptura con el academismo.

Nuestro Indigenismo sigue el humano destino de toda inauténtica revolución: se detiene a disfrutar de sus primeros frutos en agraz. Armado de un legítimo derecho, opone nuestra iconografía a aquella europeizante que había puesto en vigencia nuestra clase dominante. Después de siete años gloriosos (1922-1930), durante los cuales debió evolucionar hacia el planteamiento de un programa estético, pierde su mejor oportunidad al no recoger, en su auténtica magnitud, el mensaje artístico, matinal y señero de un joven de treinta años: Vinatea Reynoso. El indigenismo, ofuscado por las preocupaciones y ocupaciones sentimentales de la peruanización de la iconografía pictórica como fin pseudo-estético, se detiene a ver en Vinatea la figuración peruana y no entrevé los elementos esencialmente artísticos de sus obras. Y es que no lo podía hacer por la sencillísima razón de que en su programa no palpitaba un anhelo genuinamente artístico. Además, como ocurre en todos los pintores jóvenes, los valores artísticos de Vinatea no afloran con la energía y la decisión que tanto agreste, innata y virginal, lo lleva únicamente a equilibrar los elementos iconográficos con los elementos pictóricos. Aún hoy sentimos que estos últimos elementos buscan su autonomía sin conseguirlo. Es una tímida configuración pictórica. Le falta la impetuosa y beligerante imposición pictórica que sólo los años le hubiesen dado. Si los indigenistas encadenan o anulan los elementos artísticos en favor de una iconografía, Vinatea rompe el encadenamiento y tritura todos los elementos. Su muerte prematura nos arrebata la conquista franca de lo artístico sobre lo iconográfico. Y es que el destino no es tan generoso ni tan pródigo, sólo permite que Vinatea señale el camino. Si sus contemporáneos no lo advirtieron ni lo quieren ver en su magnitud, pagamos su culpa con el retraso o detención de la pintura por 15 o 20 años más.

La obstinación de los adictos al Indigenismo ya se ha atenuado y el número de ellos ha disminuido en nuestros días. La iconografía como único fin estético ha perdido beligerancia y actualidad, pero hemos caído en otro mal menor: tomar la iconografía como símbolo de aquella interioridad nuestra que tenga vigencia universal, para conseguir validez estética. Es un "expresionismo subjetivo": ya no hay interés en la iconografía sino en la iconología, en la significación de nuestra fisonomía, pero no en lo alegórico sino en lo metafórico.

N. Nahuaca (Juan Acha), "La peruanización de la pintura", en *El Comercio* (31 de agosto, 1958). Cortesía del ICAA.

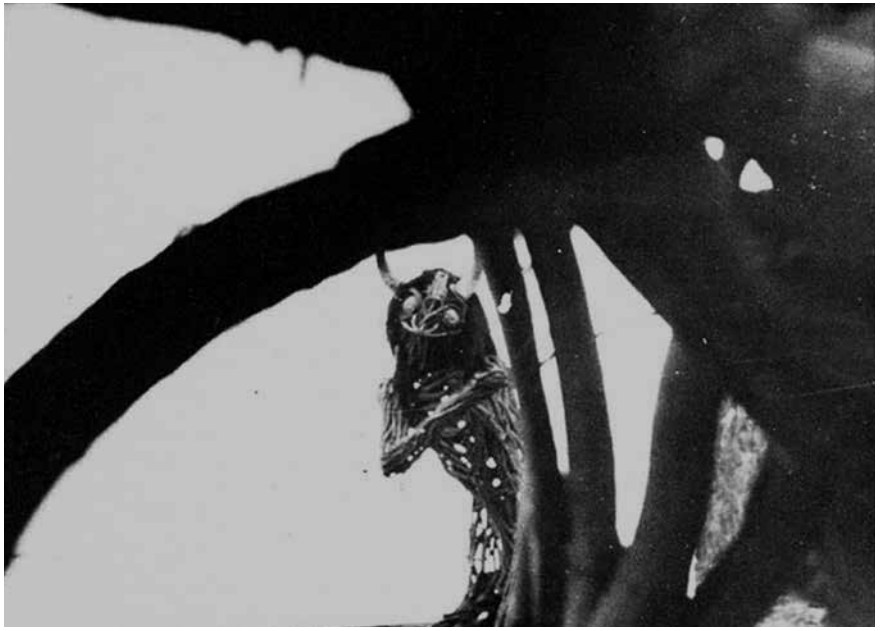
Me detengo en el grupo Etsedrón porque su trabajo no es muy conocido fuera de Brasil. Este colectivo nordestino hizo una declaración publicada en el catálogo de la Bienal de 1973 en la que planteaban una alternativa al arte brasileño basada en sus raíces, su autenticidad primitiva y su carácter grotesco. En su texto, Acha contradecía a Aracy Amaral, quien sostenía que la instalación *Etsedrón,* que fue parte de la Bienal de 1975, constituía una prometedora nueva dirección para el arte latinoamericano, mediante la cual se podía escapar del influjo del internacionalismo. Acha planteaba que Etsedrón se englobaba dentro y conforme a los modos internacionales de producción y seguía la línea histórica del énfasis antropológico en el arte brasileño. No era su originalidad, como lo pensaba Amaral, sino su base cultural antropológica lo que hacía de este colectivo un modelo convincente para el futuro del arte latinoamericano.

Unos años después, ya firmemente radicado en México, Acha participó en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos organizado en el Museo de Bellas Artes de Caracas en junio de 1978, con la ponencia "La actual división técnica del trabajo artístico en América Latina".[13] En ésta hacía un repaso histórico de los procesos en la división técnica del trabajo concluyendo que en América Latina se debían elaborar teorías e innovaciones propias. Acha ya había participado en los encuentros más importantes del momento, como el simposio de Austin de 1975,[14] y gozaba de una proyección internacional innegable. Sus intervenciones en estos dos encuentros nos permiten comprender cómo su perspectiva continental iba entroncándose en sus propios desplazamientos por el continente.

A propósito de estos ejemplos puntuales, quisiera cerrar con unas consideraciones sobre la plataforma digital del Proyecto de documentos. En primer lugar, este proyecto ofrece una alternativa de preservación,

13 Juan Acha, "La actual división técnica del trabajo artístico en América Latina" (1978). El documento se puede consultar en icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/815489

14 Las ponencias de este encuentro fueron recogidas por Damián Bayón en el volumen *El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977). [N. de las E.]



Fotografía de la participación del grupo Etsedrón en la XIII Bienal de São Paulo, 1975. Tomada del artículo de Juan Acha, "Etsedrón. Respuesta a Aracy A. Amaral", en *Artes Visuales* 10 (abril-junio, 1976). Cortesía del ICAA.

acceso y legitimación de un cúmulo de documentos esenciales que no pretende, ni debe o puede sustituir el trabajo *in situ* en los archivos. Lo vemos como un punto de entrada al material, aun cuando estamos conscientes que sin este recurso ni siquiera se podría llegar a conocer la existencia de muchos de estos fondos o de las instituciones que los albergan en América Latina. Por otra parte, están las exigencias que en un principio limitaron o, mejor dicho, enfocaron el trabajo de campo —me refiero a las categorías editoriales, la selectividad, el peso del documento de nuestro proyecto—, que ahora son lo que nos permite enlazar documentos como los que he mencionado e ir aflojando poco a poco las vendas que una vez nublaron nuestro campo de visión como especialistas.

El resultado de este esfuerzo es un sitio de dimensiones infinitas desde donde armar historias comparadas, una práctica que va cobrando auge en América Latina. Hemos visto, por ejemplo, cómo a través de los documentos señalados, sobre conceptos como el *destructivismo* o la *integración plástica* o escritos de críticos cuyo pensamiento circuló por toda la América Latina —entre ellos Juan Acha—, se pueden ir trazando las coordenadas de un nuevo mapa de corrientes intelectuales que trasciende las fronteras geopolíticas de nuestro continente. Justamente por la permeabilidad y cariz legitimador del *arkhé*, tal y como lo entendió Derrida, este tipo de emprendimientos flexibles potencian cuestionamientos y lecturas mucho más ricas que las narrativas establecidas, a la vez que abren el campo a nuevas interpretaciones teóricas y contextuales de la compleja producción artística generada desde América Latina y su diáspora por Estados Unidos.

CUSTODIAR EL FUTURO

ARCHIVO, INVENTARIO Y MEMORIA MESA DE DISCUSIÓN

DIEGO FLORES MAGÓN
MÓNICA MAYER
FRANCISCO REYES PALMA
SOL HENARO

Sol Henaro (SH)

Me parece que hay muchos enclaves y puntos a discutir en esta mesa que tienen que ver con acervos públicos y privados. Tenemos aquí tres voces y lugares de archivo muy distintos, casi ontológicamente. Veámos cada una de las posiciones y en ellas, las complejidades o diferencias en distintas prácticas en el archivo.

Diego Flores Magón es el director de Casa de *El Hijo del Ahuizote*, en el centro histórico, un recinto que conserva y difunde el archivo de los periodistas anarquistas y revolucionarios Enrique y Ricardo Flores Magón. Este espacio muestra el ímpetu y la necesidad personal que representa el compromiso familiar, pero que este lugar supera al ser atravesado por un compromiso político y de patrimonio en términos, incluso, nacionales.

Mónica Mayer, artista, crítica de arte, representante del arte acción en México, cofundadora de colectivos como Polvo de Gallina Negra y Pinto mi Raya, con Víctor Lerma. Ha escrito

Daniel González, grabador mexicano radicado en Los Ángeles, imprime directamente sobre el muro citas del archivo de la Casa de *El Hijo del Ahuizote* con un sistema de tipos móviles de gran formato ideado por él en una vitrina del metro de la Ciudad de México. La acción fue temporalmente censurada.

muchísimo. Tuvo una columna en *El Universal*. Cuenta con varias publicaciones como *Rosa chillante: mujeres y performance en México* y *Escandalario: Los artistas y la distribución del arte*, entre otras. Ha defendido sistemáticamente el lugar del feminismo en la práctica artística. En 2016 se llevó a cabo la primera retrospectiva de Mónica, que en realidad fue una exposición retrocolectiva.[1]

Finalmente, tenemos a Francisco Reyes Palma, curador, investigador y escritor. Es miembro del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). Curó la exposición *El retorno de la serpiente*, de Mathias Goeritz, que se presentó en el Reina Sofía en 2015. Es un apasionado, un necio del documento, tiene un material sumamente valioso y espacialmente desbordante. Entre sus muchos proyectos ha revisado principalmente las figuras de Goeritz y Marcos Kurtycz. Fue uno de los investigadores que estuvo en el proyecto del ICAA.

Diego Flores Magón (DFM)

Siento que en la Casa de *El Hijo del Ahuizote* nuestro archivo definitivamente está fuera de lugar y esta reflexión acerca del lugar del archivo es de una u otra manera central para la clase de prácticas y de estrategias que hemos adoptado con respecto a la colección. Definitivamente hay que poner al archivo fuera de lugar. Ahí en su lugar asignado es demasiado inofensivo. Bosteza en sus estanterías. Ahí, amansado para servir al historiador profesional, se antoja que puede prestar un servicio escaso a la revolución.

Comenzaría por plantear una diferencia entre archivo y repositorio. El archivo es la institución, digamos el Estado, y el repositorio es la colección, digamos la sociedad civil. El archivo, como el Estado, es un orden externo, coercitivo, del que, posiblemente se pueda, se deba, prescindir. El reposito-

1 *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2016).

rio, librado a su propia lógica, necesariamente más fluida y descontrolada, sería, como la anarquía, una forma superior del orden, al que deberíamos aspirar. Por eso nuestro lema es *redimir al documento de su cautiverio burocrático*.

Hay temas que se han tocado aquí que son muy interesantes para nuestra propia reflexión y quehacer, y quisiera nombrar tan sólo un par de ellos. El tema de "el lugar del archivo" es esencialmente problemático y las diversas soluciones, ideas o respuestas que se pueden ir formulando a propósito de éste son muy interesantes, no solamente para la construcción de sentido a partir del archivo, en el uso convencional, en el uso de un archivo histórico, para construir o informar discursos históricos. El tema de la digitalización atañe o llega a la esencia de ese problema (antes de pensar en la digitalización "realmente existente", pensemos en un *orbe novo* que sólo podemos presentir en la actualidad y del que nos encontramos aún en las orillas). Si una colección está digitalizada, ¿cuál es su lugar? De alguna manera, ha perdido todo lugar, deja de ser espacial y desde luego se disuelven ciertas rigideces o ciertas limitaciones para las construcciones posibles de sentido. Éste es el potencial que hace falta encarar, más allá de las peliagudas cuestiones prácticas del día, y, a mi entender, la cuestión esencial es que se abre la posibilidad de erradicar al archivo, como estructura externa que plantea un orden inferior en su rigidez, que desde luego presta servicios auxiliares a la conservación de autoridades beneficiarias en segundo plano.

Son temas muy sabrosos para discutir. Están en el centro de nuestras preocupaciones y quiero pensar que estas cuestiones determinan cotidianamente nuestras prácticas y nuestros quehaceres creativos e intelectuales. Otro tema sobre la mesa es el del control. Posiblemente nuestro proyecto trata de probar los límites del descontrol del archivo: ¿hasta qué extremo se puede liberar al archivo de sus ataduras materiales, normativas, políticas?, ¿cómo descubrir, probar y abolir esos límites? Preguntar de esa manera, demostrar con esos juegos para qué sirve el archivo, de quién es, cómo se representa, cómo se puede llegar a representar. Para llevar a cabo esas aventuras intelectuales, que son, por principio de cuentas especulativas, y simultáneamente creativas, habría que preguntarse primero ¿cuáles son los controles que ejerce o establece, moviliza o suscita el archivo? y ¿cuáles son las oportunidades de control, sobre los materiales, que el archivo presta secundariamente a sus beneficiarios tradicionales?

Otro tema es el del orden, también fundamental para la cuestión del archivo que, nuevamente, atañe al lugar y al espacio. Evidentemente, una colección física tiene un orden espacial, instaurado tal vez por la aplicación de un archivista y sus técnicas escolares. Si la estructura espacial del archivo se disuelve, si admitimos que se encuentra efectivamente en el umbral de trascender su condición eminentemente física, ¿cuáles son las consecuencias para el orden y en suma para el significado del archivo? Si la autoridad del archivo para clasificar y su capacidad para preservar el orden clasificatorio que la misma institución atribuye y perpetúa se erosionan, y pasan en parte a sus usuarios, entonces la colección será tan importante como su comunidad de lectores y otras habilidades, sensibilidades, entrarán en juego para decidir la cuestión de la autoridad clasificatoria (es decir curatorial), que habrá de ser contingente, o marcada por la cooperación y la espontaneidad.

Voy a retomar algo de lo que se hablaba anteriormente sobre esta cuestión. Alguien dijo: "la necesidad del libro". Creo que esa cuestión de la necesidad queda abierta nuevamente por esta misma serie de consideraciones. Empecemos por aquí. Hay una tensión entre el libro y el archivo que es interesante explorar conceptualmente, lo pondría en estos términos: el archivo tiene cierta fluidez; el libro es, definitivamente, rígido. El otro punto es el de la apertura o la clausura de la posibilidad de comentar y de inscribir nuevos documentos

juntos o derivados del contacto y del consumo de una colección documental.

El tema que está en el fondo de la cuestión del comentario, del registro de este comentario, es el de poner al centro de nuestra idea del archivo un movimiento pendular. Abrimos el archivo a una comunidad, de modo que la comunidad lo amplíe, con sus propios documentos (habría que hablar después del archivo formal e informal), documentos que adquieren interés por el contacto con un archivo mejor instituido. La apertura inscribe al archivo en una trayectoria de incremento, que puede servir para remediar desigualdades suscitadas por el privilegio documental. El archivo conserva registros de ciertas cosas y niega otras muchas historias. La indigencia política va de la mano de la negación documental. Por otro lado, toda comunidad en resistencia conforma, busca, y si no encuentra, se inventa (y hace bien), un archivo. Nosotros en la Casa de *El Hijo del Ahuizote* queremos explorar a fondo este movimiento pendular. Hemos desarrollado algunos ejercicios concretos en nuestro vecindario y en colaboración con South El Monte Arts Posse, un colectivo de Los Ángeles dedicado precisamente a esto: presentar a una comunidad con una serie de documentos y recabar, a partir de ese contacto, nueva documentación, de modo que pueda comenzar a contarse la historia negada, borrada, de migrantes mexicanos en barrios cuya historia oficial es una glorificación vacía de la colonización del oeste norteamericano. El libro circuló exclusivamente por medio de redes fraternas, y dio lugar a celebraciones y otras ocasiones de reunión festiva.

Éste es el núcleo de mi reflexión aquí. El archivo es incesante e ilimitado. Siempre hay una posibilidad de desbordamiento, de incremento, de bifurcación. Ésas son ciertas cualidades que están en el centro de nuestra ideología con respecto al archivo.

Esta fotografía, tomada en la calle de Chiconautla, hoy República de Colombia 42, es el objeto en el que se cruza el espacio de la Casa de *El Hijo del Ahuizote* con el archivo de Enrique Flores Magón, al que pertenece. En la foto se ve a Federico Pérez Fernández, Santiago de la Hoz, Manuel Sarabia, Benjamín Millán, Evaristo Guillén, Gabriel Pérez Fernández, Juan Sarabia, Antonio Díaz Soto y Gama, Rosalío Bustamante, Tomás Sarabia y Ricardo y Enrique Flores Magón el 5 de febrero de 1903, día del aniversario de la promulgación de la Constitución de 1857.

Casa de *El Hijo del Ahuizote* es un proyecto que se deriva de la combinación de dos elementos fundamentales: una colección documental histórica, integrada por los papeles personales de uno de los hermanos Flores Magón, y un espacio en el centro histórico que es el sitio donde estuvo la imprenta de *El Hijo del Ahuizote*. Todas nuestras acciones se derivan de combinar estos dos elementos. Es un archivo fuera de lugar y es un museo también fuera de lugar. Otra pregunta importante para nosotros es cómo diablos representar al archivo en el espacio del museo, pero tal vez ésa es harina de otro costal.

SH Antes de darle la palabra a Mónica, te pediría Diego que comentaras un poco más sobre esta tensión que señalabas al principio. ¿Por qué te hizo ruido la situación entre lo digital y el libro?

DFM Me parece que el libro tira para un lado y el lector para otro. Es una idea que Chartier expresa muy bien: "el libro siempre apunta a instaurar un orden", y el lector tiene un impulso libertario, de modo que la lectura se vuelve un juego de "imposiciones transgredidas y libertades refrenadas".[2] Sin embargo, dice Chartier, el libro "no es omnipotente". El archivo, con su organización material, con su sistema de clasificaciones autorizadas, busca igualmente instaurar y conservar un orden, contra la voluntad libertaria del lector. La disolución material del archivo necesariamente favorece al lector en esta rivalidad por el sentido. Se transfieren capacidades del archivo al lector: organización, clasificación, registro, ampliación, con menoscabo de las historias o los sentidos, que el aparato, el sistema del archivo, niega o bien privilegia. En el archivo hay dos momentos importantes: el de la pesquisa y la recolección, y el del estudio. Luego de la recolección, uno se lleva lo encontrado a otro lugar, a otro tiempo, para el estudio, y ahí los documentos se reorganizan a gusto.

2 Roger Chartier, *El orden de los libros* (Madrid: Gedisa, 2017).

Solución tentativa a la representación del archivo en el espacio del museo. Sistema de gabinetes diseñado por Giacomo Castagnola para la Casa de *El Hijo del Ahuizote*.

Evidentemente el libro es una producción de autoridad, toma un sentido estable y sin posibilidades de reclasificación. Habrá muchos juegos a los que nos invite el autor, pero opondría conceptualmente la desmesura e inestabilidad estimulantes del archivo al orden, la mesura, limitación y localidad de libro. El archivo es una cosa, el libro es tan sólo una representación.

Juguemos con la idea de desembarazar al libro de una función digamos ilustrada o humanista que siempre le quedó grande: la de preservar y transmitir, como medio privilegiado, la totalidad del conocimiento o de ser el medio privilegiado culturalmente para desempeñar esa función formidable. Creo que la preservación y la transmisión del conocimiento debería ser, por el contrario, universal, gratuita, instantánea y, por lo tanto, deberíamos aliviar al libro de esa tarea agobiante, neurotizante, de ser el continente supremo del conocimiento. Con sus limitaciones, facilita la construcción de exclusiones y de privilegios. Se abre, quizás, como hipótesis de trabajo para esta especulación, un horizonte utópico, debido a la tecnología. Si compasivamente aliviamos al libro de la función de medio privilegiado de acopio y transmisión del conocimiento, porque incumple con la posibilidad utópica de un conocimiento inmediata y gratuitamente accesible, entonces, ¿para qué sirve? Evidentemente, para instaurar sistemas de autoridad en torno al texto. Modifico mi pregunta, entonces ¿para qué lo queremos?, o mejor aún, ¿para qué hacer libros? Porque hacer libros anima otras funciones sociales. Esta especulación, hasta cierto punto ineludible, nos obliga a repensar esas otras funciones sociales. Por lo tanto, tener al libro en el marco de esa especulación radical acerca de su función vuelve emocionante este momento precisamente para hacer libros. ¿Qué mejor modo, qué otro modo de replantear su función de manera radical que haciendo libros?

SH Justo me interesa porque tal vez es un terror generacional: en cualquier momento la red podría enloquecer y quién sabe qué pueda pasar con todo lo que está ahí. Por otro lado, creo

que es una ilusión creer que internet es democrático. Los problemas de autoridad y de edición no son ajenos a lo que se alberga y circula en internet, como hemos visto específicamente en el caso del ICAA. Y con respecto al tema de estabilidad, pienso que el libro sigue teniendo ventajas debido a su materialidad, mientras que con los medios digitales no sabemos nunca exactamente qué va a pasar con la pugna entre tecnología analógica y digital, y es ahí donde creo que el libro sigue siendo un instrumento del cual, para bien o para mal, nos es difícil prescindir.

Mónica Mayer (MM) Me da mucho gusto estar aquí porque creo que, si hay un archivo que tiene una leyenda negra verdaderamente profunda es el archivo de Ex Teresa, donde se ha hecho todo lo que no se debe hacer, se han cometido todos los errores y, a pesar de eso, creo que van a salir triunfales de todas estas problemáticas. Pero tiene una leyenda negra tan grande. Ahorita no les voy a contar todos los chismes: no sé qué director se llevó esto, y el otro lo demás; hay unas leyendas… Varios artistas han hecho piezas sobre esto, hay un documental que está en la red, *Los archivos secretos de Santa Teresa*.[3]

¿Las instituciones en México están convencidas del valor simbólico, patrimonial, pedagógico o expositivo del arte contemporáneo? No. ¿Se están moviendo en esa dirección? Sí. ¿Han mejorado? Sí. Hay varios individuos comprometidos en todas ellas que están dejando el sudor de su vida y sus horas. En los últimos años la situación ha mejorado, hay nuevos centros de documentación de arte contemporáneo, el MUAC va muy bien y el INBA está dando la batalla.

En el INBA están inventariadas las sillas, los botes de basura, pero no estaban oficialmente inventariados los videos, ni

3 Grupo de Investigación Artísticoparanormal, Taller Multinacional (prod.), *Los archivos secretos de Santa Teresa* (2013). Versión en línea en vimeo.com/74731836 [N. de las E.]

nada de la colección. Sé que en Ex Teresa están haciendo su trabajo. Hay apoyo del Fonca para distintos archivos, lo cual está funcionando bastante bien. Últimamente hay muchas exposiciones que están incluyendo material de archivo. Creo que ya acabó la de *Archivos desclosetados* en el Museo Universitario del Chopo que fue un escándalo.[4] Y también podemos contar la de Lorena Wolffer en el Museo de Arte Moderno.[5] No sé si fueron un escándalo porque eran sobre cuestiones de género o de archivo.

Por todos lados hay coloquios sobre el archivo, es un tema que empieza a inquietarnos mucho, y a muchos niveles, lo cual me parece que está muy bien, como el caso del archivo de Príamo Lozada en el Laboratorio Arte Alameda. Creo en la historia oral y por eso repito: ¿están las instituciones trabajando a la velocidad que se necesita? No. Parece una llave abierta: todo lo que está pasando y nadie lo junta, no se documenta, no se cataloga. Se nos está yendo entre las manos. ¿Confiaría mi archivo a alguna de las instituciones en México? No.

¿Qué es lo que las instituciones deben hacer? Se necesita una mayor profesionalización institucional, empezando por la contratación de especialistas en archivos para los centros de documentación. Creo que en el Tamayo ahí más o menos la llevan, pero en todos los demás tenemos unos problemas espantosos. Los investigadores están teniendo que inventar sistemas de catalogación. Si es que existen dentro del INBA, no se lo han comunicado a los diferentes museos.

Debemos fomentar la cuestión legislativa para separar los documentos artísticos de los burocráticos. Se tiene que hacer

4 *Archivos desclosetados: espectros y poderes disidentes,* Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México (2015).

5 *Lorena Wolffer / Expuestas: registros públicos*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México (2015).

trabajo legislativo con el Archivo General de la Nación para que se cambie la legislación, si no, nuestra historia se va a perder.

Se tiene que constatar que los proyectos sean a largo plazo, por lo menos que se terminen en el sexenio, que no se dejen tirados. Me da miedo que un buen día llegue otro rector a la UNAM y se le ocurra que el MUAC ahora va a estar dedicado a la arqueología y el trabajo que ha significado Arkheia se tire a la basura.

De entrada, tendrían que rescatarse los archivos de las instituciones. No hay un solo museo del INBA que tenga sus propios catálogos, los que ellos han publicado, o que tenga un programa para guardar de manera adecuada lo que están generando. Muchas piezas que he realizado en varios museos no fueron documentadas, no las han considerado arte y se han perdido.

Deben tener presupuestos adecuados para catalogar, documentar, conservar. Así como también tener presupuestos justos para adquisiciones. Tener proyectos educativos que hablen de la importancia de los archivos.

No me gusta venir a decirles lo que tienen que hacer si yo no lo estoy haciendo. Por lo pronto, yo hablo sobre todas estas problemáticas cada vez que puedo, cada vez que me invitan a una de estas cosas.

Estoy jugando con la definición de lo que es un archivo. A la menor provocación habló de los archivos de mis colegas como el de Felipe Ehrenberg, el de Juan José Gurrola, del de Adolfo Patiño, el de Pola Weiss. Hay unas historias espantosas sobre la mayoría de los archivos de mis cuates. Hablo de estos archivos antes de que se pierdan, porque se van a perder muy rápido. Por ejemplo, el de Miguel Ángel Corona se está echando a perder. Si no se digitaliza a corto plazo, no va

a haber nada. Nosotros no podemos hacer todo, échennos la mano.

En cuanto al archivo de Pinto mi Raya, Víctor Lerma insistía en guardar todo. Él es el obsesivo que insistía en seguir guardando la información, aunque ya no tenemos clientes porque todo mundo piensa que todo está en internet.

Seguimos haciendo performance en diferentes instituciones y las cuestionamos. Fuimos al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, que se supone guarda la memoria de nuestra historia artística, a hacer una limpia porque ya no había nada más que hacer ante la situación. Consideramos el archivo como arte, activismo y como un acto de defensa personal y seguiremos haciéndolo.

Se nos invita generalmente a este tipo de simposios por el archivo Pinto mi Raya o el compendio hemerográfico *Pinto mi Raya* que empezamos en 1990, guardando todo lo que se publicaba en los periódicos sobre crítica de arte. Es un proyecto que tiene como objetivo "lubricar el sistema artístico" mexicano. En aquel entonces nos dimos cuenta de que se publicaba muy poco sobre arte contemporáneo en la Ciudad de México y además, nadie lo leía.

En el estudio de campo que hicimos, notamos que, de 34 periódicos, sólo 12 tenían crítica de arte, y fue así como comenzamos a compendiar todas las notas de estos 12 periódicos relacionadas con temas como arquitectura, arte público, performance, instalación, arte digital, políticas culturales y muchas otras categorías que quizá ya no funcionan, pero que fueron importantes en su momento.

Todo este trabajo se debió a la obsesión y constancia de Víctor Lerma quien recabó esta información hasta 2016, cuando se dio por cerrado el proyecto, conformando así, un archivo. Yo siempre le dije que ese proyecto era inviable.

Este archivo físico contiene 250 mil noticias, de las cuales 40 mil son textos de opinión (críticas, reseñas). De este archivo, hicimos una selección para nuestro vigésimo aniversario: un nuevo compendio digital, el *Archivo Activo*, que contiene cerca de 11 mil textos.

Los investigadores de performance en México, quienes trabajan estos temas, nos aman, porque encuentran toda la información. Tienen todo el trabajo de hemeroteca hecho. El archivo Pinto mi Raya es un proyecto al que le interesa promover, es un proyecto artístico y un archivo-obra. Tenemos una gran cantidad de material, hemos hecho cosas muy interesantes. Es un archivo enorme. Una de las cosas que hemos hecho es reactivar los materiales a través de piezas que se quedan en otro lado. También hacemos visitas al archivo y performances en el propio archivo. Escogemos, por ejemplo, cinco documentos de arte feminista en México y, a través de la visita al archivo, los vamos enseñando. También hay un blog en el que pueden encontrar información.

El archivo se está comiendo nuestra casa, cada día se llena más de cajas. Nuestra hija se fue hace como tres años y al día siguiente su cuarto se volvió parte del archivo. Estamos en un momento en el que lo lógico es que empecemos a catalogar, ordenar y digitalizar para convertirlo en un archivo real, no en uno silvestre. Lo que tenemos son archivos silvestres. Un archivo verdadero es el que está catalogado, ordenado. Tengo 61 años y no quiero pasarme los próximos veinte o treinta años de mi vida ordenando, catalogando y buscando fondos para hacerlo.

Hicimos un cuestionario para intentar definir qué es lo que tienen que hacer los artistas si se encuentran en esta misma situación. Nosotros nos vamos a dedicar a hacer obras a partir del archivo y a ver quién cataloga después, a mí ya no me interesa ese trabajo. Le preguntamos lo siguiente a los artistas sobre sus archivos: ¿lo tienen ordenado?, ¿lo

CUESTIONARIO PARA ARTISTAS CON ARCHIVOS PERSONALES

Responde a las siguientes preguntas.

1. **¿Tienes conciencia de la importancia de tu archivo?**
2. **¿Lo tienes ordenado y/o catalogado?**
3. **¿Tienes familiares, amigos o cómplices profesionales que entiendan su valor?**
4. **¿Tu archivo es consultado y reactivado?**
5. **¿Tu archivo cuenta con la infraestructura mínima para que se conserve bien?**
6. **¿Tienes recursos para conservarlo a largo plazo ya sea física y/o digitalmente?**
7. **¿Ya hiciste un testamento en el que se defina claramente su destino a tu muerte?**
8. **¿Si decidiste donar tu archivo, ya firmaste los documentos necesarios y te aseguraste de que no lo van a arrumbar?**
9. **¿Vives en un país en el que las instituciones aprecian los archivos y les otorgan los presupuestos mínimos necesarios para que se conserven y se puedan consultar?**
10. **¿Ya tienes una santa de tu devoción a la cual encomendarte para que, aun cuando tengas todo lo anterior tu archivo sobreviva desastres naturales y/o políticos?**

Si no respondiste afirmativamente a por lo menos diez de las preguntas anteriores:

¡¡¡¡QUÉMALO!!!!

Mónica Mayer y Víctor Lerma, *Cuestionario*, s/f.

tienen catalogado?, ¿ya firmaron?, ¿qué van hacer con su archivo?, ¿tienen cuates que van a ser cómplices? y si no, pues la solución es quemarlo. No es idea nuestra. Nuestro hijo llegó un día muy serio —y nuestra hija estuvo totalmente de acuerdo— y nos dijo: "Si ustedes no tienen el archivo en orden, lo quemamos" y nosotros dijimos: "Padrísimo, eso está a todo dar, para resolver la contradicción entre ser artistas de performance haciendo un archivo... Pues que el archivo se haga efímero".

SH Gracias por tomar con humor tanto drama. Tocas un montón de cosas. Quisiera que nos compartas ese cuestionario, si es posible, para contestarlo en nuestros propios espacios privados o institucionales junto a una cajita de kleenex. Me hiciste recordar una pieza del No-Grupo, una radionovela en la que durante un falso simposio del ICOM[6] se propone quemar todas las colecciones de arte moderno y recordaba también el tema de la profesionalización de los archivos hacia la que estamos empujando desde iniciativas concretas con individuos específicos. Aunque es verdad que, en términos generales, aún no hay sensibilidad institucional que lo haga de modo permanente, toca generarla. La pregunta de siempre es qué va a pasar cuando varios de nosotros nos vayamos y quizás por ello una tarea fundamental es generar políticas que permanezcan a pesar de los individuos.

Escuchaba a Cristina Freire y a María Gaztambide en la mañana y pensaba en los años que lleva cada una en sus proyectos. Aquí eso no pasa, nadie está 15 o 20 años en un proyecto, en cada cambio de sexenio o de rectorado las cabezas suelen rodar. Los individuos, con esa temporalidad breve en la que estamos en las instituciones, tenemos que amparar los proyectos para que ese lugar vaya creciendo y ganando

6 El Consejo Internacional de Museos, por sus siglas en inglés. No-Grupo, *Radionovela del No-Grupo*, (Radio Universidad, 1979). Disponible en línea en artesehistoria.mx/blog-descripcion.php?idbl=845 [N. de las E.]

territorio, a pesar de que ya no estemos, pues todos nosotros somos sustituibles. En el caso del Centro de documentación Arkheia, puedo decir que su colección se inscribió como patrimonio universitario lo cual garantiza varios temas, uno de ellos, la preservación.

Me encantó la noción del archivo silvestre, me la voy a comprar. Me parece fantástica y creo que es bien importante. Está muy bien apelar a la institución porque le va a dar otro tipo de permanencia y de rigor y lo que sea, en el mejor de los casos. No siempre podemos estar seguros, pero creo que el archivo silvestre es un lugar que permite cierta flexibilidad que luego la institución no necesariamente permite. No sé. Lo que está haciendo Diego con la Casa de *El Hijo del Ahuizote* es increíble porque mezcla elementos tanto del espacio independiente como del museo: activaciones, autopublicación, trabajo con comunidad… Si su espíritu independiente llegara a inscribirse en otras reglas, como por ejemplo aquellas normadas por el AGN, se perdería esa flexibilidad.

Hay muchas dudas: ¿Qué hacer con los criterios a la hora de clasificar un archivo? Hay muchas posturas en las que tendríamos que trabajar como megared y preguntarnos si es conveniente homologar criterios. Yo me pregunto cómo, hasta dónde es positivo, qué se gana y qué se pierde en ese proceso: en la homologación.

Francisco Reyes Palma (FRP)

El ser invitado a participar en esta mesa me hizo pensar en el fenómeno del "furor de archivo", que comenzó en los años sesenta con las propuestas conceptuales y lo conecté con la obra *Destrucción total del Museo de Antropología* (2012) de Eduardo Abaroa, una pieza neoconceptual que trabaja con la idea de archivo. Se trata de una operación alegórica que desmonta de manera crítica las políticas patrimonialistas y la idea tutelar de la custodia de los bienes culturales. Nos propone un proyecto de demolición simbólica del gran museo nacional. En esta pieza es patente la voluntad del artista de demostrar

el uso del indio como figura mítica, como figura fundadora de la identidad nacional, donde el Estado-nación mexicano sustenta su proyecto modernizador, incluido el turismo. El gesto de Abaroa nos sitúa frente al indio vivo sometido a un trato neocolonial y despojado del reconocimiento legal de su autonomía, pese a los acuerdos políticos (no respetados por el Estado mexicano). Yo consideraría la acción de Abaroa como un modo archivístico de "custodiar el futuro".

Es claro que nos hallamos en una sociedad que opera bajo esquemas culturales de diferenciación y exclusión. Existe una división tajante entre el arte como emanación de alta cultura, mientras la producción de los descendientes de las naciones originarias sólo alcanza el calificativo de arte popular o artesanía. El canon metropolitano establece asimismo una asimetría radical entre objeto artístico y documento. En esta sesión se puso sobre la mesa una nueva problemática: aquella entre el libro y el documento digital, otra dicotomía que nos obliga a pensar cómo trabajar con ella.

Ya planteados los esquemas de apropiación simbólica del pasado artístico y del patrimonialismo cultural del Estado, me pregunto lo siguiente: ¿tiene derecho el Estado a monopolizar la representación de las naciones originarias?, ¿debe el artista autorizar que se le utilice como elemento de representación nacional? Y vuelvo al ejemplo de Abaroa en el momento en que presentó otro proyecto para participar en la Bienal de Venecia, de corte político paleontológico, salió a relucir la huella de su propuesta asociada al Museo de Antropología. La reacción del jurado fue como si Abaroa hubiera revivido el muralismo en el momento más álgido de la Guerra Fría. La propuesta de demolición museística les parecía una cosa vieja, hipercrítica, cargada de ideología. Cuando en realidad lo que Abaroa proponía era llevar el archivo hasta sus últimas consecuencias y plantear las preguntas al respecto del derecho patrimonial sobre la memoria. Es decir, se preguntaba por la custodia de la memoria por parte del Estado.

CUSTODIAR EL FUTURO

Y es necesario también preguntarnos qué pasa con la iniciativa privada. Si los esfuerzos que se hacen desde instituciones estatales son echados en saco roto, pues muestran una inercia profunda, un enorme desinterés, los archivos quedan abiertos a la privatización, incluso internacional. ¿Qué sucede?

Recuerdo un proceso de investigación curatorial en los fondos particulares de Ida Rodríguez Prampolini, en que formé una carpeta sobre Mathias Goeritz y la poesía concreta. Esa carpeta se encuentra ahora en una colección privada en España, ligada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Si bien se volvió objeto de mercado, la colección de obra mantuvo su integridad de archivo.

Pero, pensemos en el caso de Hélio Oiticica, un archivo vuelto cenizas, literalmente… Entonces, quizá vale pensar que, por seguridad, es mejor tener bloques significativos colocados en diferentes partes. Esto implica una visión más estratégica en la cual se rompe la noción de *unidad de archivo* e incluso *lo nacional* y *lo exterior*. Viene al caso pensar más en la capacidad, persistencia y consistencia de la institución receptora, nacional o no, y preguntarse si cuentan con los medios para prevenir riesgos.

Quiero ahora pasar al uso del término *archivo latinoamericano*, sin entrar en la historicidad del término. Me parece que el término América Latina es un término usado por los países centrales para facilitar la exclusión del otro. Este bloque entra en bola, y así es fácil quitárselo de encima y evitar su representación y su poder cultural. No niego que el término puede tener efectos estratégicos para pelear por espacios, pero no debemos sacralizarlo y pretender que significa unidad de diálogo. Por eso mi ejemplo del "indio excluido", ya que formamos parte de sociedades postcoloniales con rezagos, donde el indio no tiene lugar y en el que nosotros, sin el menor prurito, terminamos funcionando como recolonizadores internos. Es necesario tener cuidado con el término *latinoamericano*.

Esto para conectar con mi participación en un proyecto de archivo en el que se incorpora la noción de *latino*,[7] que incita a tener una discusión para reflexionar en conjunto sobre el uso del término *latinoamericano*. Esta discusión vuelve inevitable la negociación con lo políticamente correcto en Estados Unidos y con la reivindicación de varios sectores de población marginados históricamente. El uso del término *latino* provoca aún más ruido en la problemática sobre la exclusión de América Latina. Un archivo como el que acaba de presentar María Gaztambide sin duda significa un esfuerzo enorme, pero es apenas un muestreo de la densidad y complejidad de lo que significan los archivos de arte de América Latina. Creo que para este tipo de proyectos es necesario vincularse con otra sensibilidad, establecer un puente de comunicación entre tres mundos: el mundo indio, el mundo latinoamericano, y el estadounidense con su terminología de *latino*, que en realidad representa un serie de pluralidades complejas. Tres conceptos que son construcciones lingüísticas funcionales, modos de hablar desde distintos lugares.

Curiosamente se hace referencia al canon, al control de la información y su democratización y horizontalización, pero, para entrar a fondo a los archivos en América Latina hay que hacer recuperaciones enormes. Hay cientos de miles de documentos que no se encuentran en ninguna red, que están enterrados; hay decenas de archivos peleando por sobrevivir. En 1974 se constituyó el Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas, y una década despues el Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano, cuya dirección asumí. Espacios dedicados a la recuperación de archivos de arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, que resultaban estratégicos en la definición de políticas culturales, y

7 Reyes Palma se refiere a su participación en el proyecto del ICAA, para más detalles sobre éste, véase el texto de María C. Gaztambide, "Sobre la contundencia del *arkhé*...", en este mismo volumen. [N. de las E.]

algunos más tardíos, de precursores del conceptualismo. El proyecto integró una cantidad enorme de documentos que estuvimos a punto de digitalizar pero llegó la crisis económica, y con ella una compactación institucional asociada a la conformación de Conaculta, y se descabezó la coordinación del proyecto que pretendía sumar los distintos archivos del INBA en un mismo esfuerzo difusor. Desde entonces, por criterios técnicos, algunos archivos perdieron consistencia y se disgregaron, como el de originales de poesía concreta internacional, trasladado en parte a la sección de catálogos. Inquieta pensar que el avance de los proyectos de archivo dependa más, a veces, del impulso personal y no de un esfuerzo institucional consistente y continuado.

Lo que hay que hacer es dar un brinco y tomar decisiones desde la sociedad civil, considerando por supuesto lo económico. Las instituciones, más que adquirir archivos, se atienen a las donaciones; aunque no falte ocasión en que, con argumentos de falta de espacio o de personal, las rechacen. Creo que hay que invertir el problema. El Estado muchas veces parece no funcionar, ser sólo simulación o flujo de regulaciones.

El archivo es también un espacio de anarquía, de desorganización, no de control de la información. Quien crea que va a formar un canon, una visión de algo a través del archivo, tiene que saber que esa estrategia es inútil, ya que el archivo tiene que recomponerse permanentemente, desplegarse como una instancia rizomática.

Como sujetos y como sociedad, debemos evitar los procesos de lobotomía de la memoria artística del país, especie de amnesia programada, algo que sucede con cada recorte económico a la cultura. Creo que hay que perder la ingenuidad, hay que tomar una posición radical. Se podrían unir, por ejemplo, los archivos del INBA, que están ahí muertos, con los de la universidad. El Estado, lo que hace, es la hoguera, la hoguera sin cerillos. Lo hace de manera callada y vil. Cuando el Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano estaba por pasarse al Centro Nacional de las Artes, un director del INBA preguntó: “¿Y para qué quieren tanto papel?” Luego de esto no hay mucha discusión.

De alguna manera, el archivo es el lugar donde se define lo decible y lo figurable según lo planteaba Foucault. Ahí es donde se delinea el futuro sin posibilidad de tutelarlo. La responsabilidad del archivo va más allá del Estado, nos concierne. Tienen que surgir nuevas formas de organización, nuevos planteamientos y tenemos que pasar por encima del Estado que se preocupa sólo por su imagen cosmética.

SH Gracias, Francisco. Compartiste preguntas que nos competen a todos los que estamos aquí de interesados y necios. Es una conversación a la que no se le ve un cierre próximo. Dentro de lo que dijiste, a mí me preocupa la posición de dividir los acervos como estrategia para salvaguardarlos. Por ejemplo, el caso de la Red Conceptualismos del Sur que pugna por la permanencia de los archivos en el lugar en el que se originaron. Esa memoria nos pertenece. Si la investigación y recuperación de materiales que hizo Arnulfo Aquino sobre el movimiento estudiantil del 68 no se hubiera donado al Memorial del 68 del Centro Cultural Universitario Tlatelolco y a la Colección MUAC y, en cambio, lo hubiera donado a la Universidad de Stanford u otra institución fuera del país, se iría con ello parte de nuestra historia y tendríamos un acceso bastante limitado a dichos materiales.

FRP Hay ya una colección fuera del país, se envió a los Estados Unidos el mismo año de 1968 como protección.

SH Precisamente, hay quienes pueden hacer ese juego de posicionar en varios sitios sus colecciones porque quizás tienen materiales duplicados pero cuando el acervo es único, ¿qué tipo de estrategias debemos plantearnos para que exista el acceso y, a la vez, queden en el lugar? He aquí la pertinencia

de la digitalización o la publicación como dispositivos para la circulación.

Por otro lado retomo también el valor del archivo (histórico, simbólico) y su valor en el mercado, algo que apuntó Mónica Mayer. Lo entiendo, pero me pregunto: ¿cómo pueden las instituciones públicas competir con economías de orden privado frente a los precios que los archivos están alcanzando en el mercado? Los que estamos aquí hacemos un trabajo con un compromiso ético y político en relación a la memoria y, sin embargo, nuestras acciones a veces generan cierta histeria en el mercado. Muchas veces una histeria acrítica, donde nuestras acciones se perciben como si fuéramos zopilotes buscando qué adquirir y activar cuando no es así, nuestro impulso no es económico.

Mónica, también quiero mencionar que me pareció no sólo pertinente sino urgente la puntualización sobre generar un testamento. Es muy importante. ¿Qué hacer si no existe la institución idónea? ¿Cómo amparar de alguna manera tu archivo? ¿Cuál es ese lugar, cómo lo imaginan?

MM ¡Mejor nos vamos a la playa! Porque no encuentro por dónde. Es como estar en una situación de guerra y preguntarse qué hago con mis hijos. ¿Los dejo aquí porque están cerca de mí o los mando a otro país donde pueden estar más seguros? Y cómo los van a tratar en otro país si mis documentos no están en inglés. Nadie los va a entender. Sólo puedo pensar en soluciones a corto plazo como tratar de conservarlos. Conseguir pequeñas complicidades con el Estado. Conseguir complicidades con nuevas generaciones interesadas en el archivo.

FRP Dejarle el paquete a tres valientes es meterlos en un problema. Les dejas el archivo y también la casa. Súmale el problema de la conservación y la profesionalización. El haber reunido un acervo es más que suficiente. Es una responsabilidad que o se comparte o se asumen las consecuencias. Se le debe seguir exigiendo al Estado que cumpla sus tareas, pero los problemas no van a acabar. Hay que tomar medidas desde otras instancias que asuman las cuestiones legales y enunciativas. Pero sobre todo plantear responsabilidades compartidas, como ha sucedido con la Red Conceptualismos del Sur, desde las que se propongan soluciones.

SH La digitalización es también un problema, significa otro universo que no está normado y que está cambiando constantemente. En este universo, los problemas continúan: qué formatos usar, qué metadatos integrar, cada cuándo respaldar un disco duro externo, apostar por la nube o no…

MM Pero lo digital también ofrece alternativas padrísimas. En *n.paradoxa*, una revista inglesa de arte feminista internacional, acaban de hacer una base de datos a la que todas las mujeres y hombres que están escribiendo tesis sobre arte y feminismo pueden subir sus documentos e investigaciones de manera parcial o total para que puedan ser consultados en línea. Estos otros archivos están más divertidos. Ya no te preocupas por el papel. Puedes subir este documento a varias plataformas y te dejas de preocupar por su resguardo.

FRP Aquí hablas del multicopiado, pero insistiría ¿nos modernizamos y damos el brinco a las nuevas tecnologías? Sin embargo, ¿nos daremos cuenta de que alguien controla la red o que por razones fuera de nuestro control, la información se puede afectar, incluso desaparecer?

Yo me ocupo de lo material. Conservo poco a poco. Es un asunto que jamás se acabará hasta que uno ya no esté. Terminaremos siendo digitales, pero esto implica también un problema de educación y sensibilidad para las autoridades. No podemos perder el contacto con el objeto y la información directa que proviene de los objetos, incluso del papel.

DFM

Para hablar de mi experiencia dentro de esta discusión pesimista. Comparto plenamente el padecimiento que significa un archivo. Un archivo es una carga de manera literal, es un quehacer bastante ingrato. Es el cuerpo de un sujeto extinto: son restos mortales, insepultos, y supone de manera casi necesaria la construcción de una burocracia y el mantenimiento de una burocracia, es decir, de una custodia, de una gestión, una administración, de un registro, una regulación, verficación, numeración, autorización, todo eso. La fealdad pura. Creo francamente que no es posible sobrellevar la gestión administrativa del archivo, es decir, ser y volverse archivo en el sentido institucional de manera autogestiva. Tampoco es deseable, en el sentido pasional. Corresponde a la fealdad del Estado. Resguardar materialmente significa levantar y sostener una administración: instaurar o reinstaurar al archivo coercitivo del que hablaba en un principio. Me hacía falta señalar la parte de negación y pesimismo que soportan a la especulación positiva.

Joaquín Barriendos (JB)

Hablemos del ámbito de la digitalización. Ninguno de los campos profesionales relacionados con el archivo puede considerar a la digitalización como principio de conservación o preservación. Es un complemento, puede ayudar a difundir, activar, a acercar, pero son los soportes más débiles y los que más rápido obsolescen. No podemos suplir la conservación con la digitalización. Tardamos 20 años en darnos cuenta y ahora lo sabemos. La digitalización hace otras cosas: gestión documental y difusión, entre otras.

La cultura material, que ahora apreciamos, no llegó a nosotros porque estuviera perfectamente conservada. Llegó a nosotros de casualidad. Entiendo, tenemos esa angustia, pero estoy de acuerdo contigo, Diego, no hay mucho que hacer. En México es muy particular esa tensión entre el Estado y la sociedad civil. No muchos países ven esa condición monopólica del Estado absoluto. Brasil ha ejercitado formatos intermedios entre lo público, lo privado, lo patrimonial, el comodato. México tendrá que replantearse esas asociaciones porque el Estado nunca se ha dado abasto, ha creado la fantasía de hacer algo pero nunca se ha dado abasto. Lo que hace falta es imaginación para abordar el archivo

Odio la palabra archivo, porque si preguntas a un archivónomo, a un bibliotecónomo, a un artista o a un director de museo, cada uno dará una definición absolutamente diferente. Nadie está de acuerdo en lo que es un archivo. Es una categoría que utilizamos en el título de este simposio justo porque, como no dice nada, abre un espacio de incertidumbre desde el cual queremos hacer más preguntas. Custodiar el futuro entonces se vuelve un ejercicio de imaginación.

Los diez mandamientos de la institucionalidad que nos planteas, Mónica, tristemente no ocurrirán jamás. Eso no sucede en ningún lugar. A veces hacen las cosas mejor, a veces tienen algunos recursos que se ejercen de una manera distinta.

Desde el principio, con Sofía Carrillo hablamos mucho de la convergencia entre el proyecto Juan Acha y el archivo de Ex Teresa, porque creo que Juan Acha dio muchas pistas sobre qué hacen el objeto mismo y la gente y el sistema y el que lo consume y el que lo produce y el circuito en el que está para intentar intervenir en esa tensión entre lo que se deja estar, lo que se pretende aprehender como materialidad y lo que inintencionadamente se nos escapa. El tipo de producciones del que estamos hablando, arte de los años sesenta y setenta, en su mayoría está constituido en esa pugna por obliterar o no el soporte.

Lo que a mí me interesa, y es un poco el criterio con el que estamos trabajando en el proyecto Juan Acha, es cómo esas ideas de lo no objetual pueden trascender una práctica de catalogación y de organización de un archivo. Cómo la catalogación —en vez de fijarlo con categorías que es su tendencia natural— puede ser influida por lo no objetual para permitir que se desdoble permanentemente.

CUSTODIAR EL FUTURO

MM Lo de la catalogada… ¡ése es otro rollo impresionante! En 20 años, las categorías que nos servían para catalogar: instalación, performance, arte digital, género, mujeres artistas, hoy, no sirven para nada. Hoy yo ya no haría esa catalogación. Ahora que estamos con lo de mi exposición es un dolor de cabeza.[8] Es un horror, por eso me gusta el arte.

Gustavo Buntinx Se han dicho varias cosas importantes en esta última mesa. No hay manera de hacerle justicia a todo y mucho menos de interpelarlo. Simplemente quería alinearme con el escepticismo radical de Reyes Palma, de alguna manera subrayado también por Joaquín. Llevaría las cosas más al extremo: primero, además de los problemas congénitos de la transmisión digital, tenemos que reconocer que es un problema de ingenuidad pensar que siempre habrá electricidad. También habría que reconocer que somos fetichistas del papel: si estamos en este oficio es porque tenemos una fijación maniaca con la materialidad, con el objeto documental.

Quiero profundizar el desánimo o la angustia con respecto a cualquier esperanza latinoamericana depositada en el Estado. La empatía que me despierta el testimonio de Reyes Palma es indescriptible: me tocó quemar cinco años de mi vida acompañando el proyecto de un rector específico en el Perú, el historiador Manuel Burga. Intentamos salvar a la educación pública superior y terminamos descubriendo que no se puede salvar a quien no quiere ser salvado. La masa crítica en las distintas entidades del Estado no tiene ningún interés en la funcionalidad pública. Está, más bien, comprometida con el desmadre porque en ese desmadre pueden medrar. Dirigí el Centro Cultural de San Marcos por cinco años. Siempre bromeo diciendo que entré como socialista revolucionario y salí como neoliberal furibundo.

8 Mónica Mayer, *Si tiene dudas… pregunte. Una exposición retrocolectiva*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2016).

Ahí cobré conciencia de que el Estado en nuestros países nunca va a funcionar. Es más, que muchas veces no hay nada más enemigo de lo público que el Estado. Tenemos que someternos a una transfiguración místico-reflexiva que nos permita entender que lo público se encuentra por fuera del Estado.

Tal vez la tragedia política de la izquierda en América Latina es que ha agotado su existencia en la quimera de la toma del poder, definido como el Estado, y no ha construido sociedad civil. Si alguna esperanza hay de rescate para los archivos, está precisamente en esa ardua e ingrata pero fundamental tarea de construcción de sociedad civil. Las bibliotecas, los archivos son una parte esencial de esa sociedad civil. Hoy nos quedamos todos conmovidos por la impresionante labor lograda en lo que fueran los talleres de la prensa anarquista de los Flores Magón. Es en ese tipo de entidades que uno vuelve a ganar un atisbo de esperanza y no en la mejoría utópica de una legislación que, aún si existiera, no va a ser cumplida porque no es funcional a la naturaleza corrupta y antimeritocrática del Estado y lo público estatal.

También quería señalar que el problema ya no es de fronteras nacionales. El problema no está en si los archivos van a Estados Unidos o Inglaterra, el problema es si los archivos van a estar en corporaciones de la sociedad civil que los hagan accesibles democráticamente para la comunidad profesional y si aquéllas estarán vitalmente comprometidas con el sentido de la materialidad de ese archivo. A veces es mejor que un archivo encuentre un espacio de la sociedad civil en un país ajeno al nuestro, a que se encuentre aquí encarcelado en una entidad estatal donde el acceso lo determina el capricho de un funcionario de turno, que a veces puede decir: “¿Para qué quieren tantos papeles?”

Muchas veces no hay nada más privatizado que lo público. Tenemos que empezar a redefinir radicalmente qué es

lo privado y qué es lo público. Hay entidades privadas que cumplen una función pública capitalmente superior a las entidades del Estado que supuestamente tienen que asumir ese papel. Si no hacemos un sinceramiento profundo respecto a lo que ha sido la triste historia del ideario estatista en un país, no podremos realmente repensar con seriedad esas preguntas desestabilizantes y maravillosas que aquí nos fueron presentadas.

Habría que preguntarnos por la pertinencia del mercado de los archivos. Y esto suma otra dimensión a lo privado. Habría que revisar los casos e identificar qué está sucediendo con el coleccionismo.[9]

Sofía Carrillo — En el ámbito institucional tenemos que plantearnos, ya sea como sociedad civil o como individuos que estamos por turnos en el cargo, nuestro compromiso con la historia museológica que queda descrita en los documentos que generamos. Y como dice Mónica, hablar y hablar sobre el tema. Las instituciones son operadas por individuos que deben hacerse conscientes de la documentación y el archivo que generan. Debiéramos tener —por ese breve lapso de tiempo en el que estamos en un cargo como funcionarios— un compromiso con la historia museológica de la institución y enfrentar los obstáculos: la falta de plataformas, estrategias, leyes o siquiera el interés de conservar el propio archivo.

JB — Sofía mencionó un asunto vital, cuando las instituciones no conservan su propio archivo, uno distingue la necrosis en el cuerpo del Estado.

9 Véase Archivos/activos. Las galerías de arte y la comercialización de documentos en el presente volumen. [N. de las E.]

SH — Antes de cerrar esta mesa para continuar con otras reflexiones y dado que hablamos de archivo y sobre todo, de memoria viva, quiero expresar en voz alta que yo no olvido a los 43.

RÉPLICAS Y EMPLAZAMIENTOS

EL DOCUMENTO EN EL ESPACIO EXPOSITIVO

POÉTICAS DEL RESTO

GUSTAVO BUNTINX

Es un privilegio estar en un espacio tan connotativo como el Ex Teresa. No hay nada como una ruina sacra para reflexionar sobre el archivo. Seré breve y, quizá, solemne en demasía. En este simposio se encuentran presentaciones incisivas sobre la pragmática y la teorética del archivo, del documento, con ejemplificaciones precisas y alentadoras. A todo lo dicho me adhiero, pero con vocación de complementariedad quisiera hablar ahora, casi en abstracto, no tanto de la práctica y la teoría del documento como de su teología. Como sabemos, la teología vuelve a ser una disciplina impertinente, subversiva casi, para cualquier reflexión poderosa sobre nuestras circunstancias actuales. Es la teología donde la praxis cultural habrá de encontrar una de sus respuestas decisivas a nuestros desangelados tiempos sin Dios. Les traigo malas noticias: la tierra muere, el mal existe, somos los últimos hombres y mujeres y demás, vivimos la condición liminal, acaso terminal, de la humanidad. La insensatez tecnológica, la locura ecológica, la demencia ideológica, combinadas todas con la *hybris* de la ingeniería genética, hacen de la nuestra una de las generaciones finales que puedan ser propiamente llamadas *Homo sapiens sapiens.* La digitalización de la cultura es apenas el preámbulo de la digitalización de la naturaleza, de la materia

misma. ¿Cuál es el destino, bajo estas condiciones extremas, de aquello esencial que Martin Heidegger llamaba *cosa*; de aquella esencia que Walter Benjamin denominaba *aura*? La palabra clave para nuestra época crepuscular no es revolución sino mutación, transfiguración, transustanciación. Tenía que decir esto en un altar: transfiguración, transustanciación.[1] También en su más radical sentido: espiritual y político, tiempos mutantes, culturas apocalípticas. Apocalipsis, sin embargo, significa revelación y en este final de los tiempos todo ha de ser revelado en su esencia de diferencia y de contradicción, en su ambivalencia y otredad autocontenida, en su alteridad.

El rescate del documento es de aguda injerencia en esta circunstancia, en la medida en que sea, claro, un rescate actual, es decir, radical, en los dos sentidos de ese tan abusado término. Para ir a las raíces es necesario recorrer los extremos de esos términos. La actualidad del documento debe redefinirse tanto en su concepto como en su materialidad. Percibirlo no sólo como un instrumento referencial, sino como un fragmento específico de la referencialidad aludida; no un subproducto o un boceto o un contexto, sino una porción desmembrada de la textualidad artística o cultural, supuestamente documentada. La creciente conciencia de este hecho ha generado importantes desarrollos y rupturas, no sólo en la práctica archivística, sino, incluso, de manera crucial en la práctica curatorial misma. A veces con resultados preocupantes, como en los extremos mistificadores que pretenden "artistizar" el documento, otorgándole una jerarquía de obra fetichizada en los sentidos más tradicionales del sistema modernista de jerarquías culturales. Podría, por ejemplo, ser el caso de las exhibiciones exaltadas de restos dispersos, radicalmente descontextualizados, de performances y acciones de Joseph Beuys, asumiendo los peores términos, neutralizando el sesgo chamánico de su praxis ambivalente. Un fetichismo que ahora deviene especulativo, en otras prácticas rendidas ante la manía reconstructiva que hoy puebla los museos de arte de simulacros, cuando no de abiertas falsificaciones. La rendición del proyecto crítico ante la necesidad

1 Las charlas del simposio se llevaron a cabo en la capilla de Santa Teresa, justo en el área del presbiterio. [N. de las E.]

de espectacularización de su propio pasado radical. Y el lugar perverso que la mistificación del archivo ha tomado en todo eso, lo que Joaquín Barriendos ha denominado en una frase inspirada como "gigantocracia" del documento.

Al otro extremo se ubican aquellas posiciones que, por el contrario, intentan no documentar sino *documentalizar* el arte, transformando las piezas en pura referencialidad histórica. Con frecuencia sucede, por ejemplo, en museos de historia. Pienso, por ejemplo, en las galerías de retratos de nuestros gobernantes coloniales y republicanos. Entre uno y otro polo emergen propuestas alternas como las que en Perú intentamos desarrollar desde la experiencia del Micromuseo,[2] mediante recursos de investigación y exhibición que tienden a activar, tanto la dimensión histórica como la pulsión libidinal contenida en la pieza. He dicho contenida, pero sería mejor decir atrapada, incluso, inconscientemente. También en aquel sentido psicoanalítico que explica la histeria como una palabra atrapada en el cuerpo. Acaso debiéramos ver la historia del arte en términos de histeria del mundo.

Nuestra propuesta no es meramente explicar esa relación psicosomática, sino liberarla, activarla, en términos político-histórico-culturales, sin duda. Pero también en términos libidinales. El libre intercambio de fluidos es precisamente una de las estrategias desarrolladas bajo este horizonte mayor que no es el artístico. Para nosotros el propio nombre y concepto de un museo de arte contemporáneo deviene en una contradicción en términos. Para ser genuinamente contemporáneo el museo tiene que renunciar a cualquier vocación exclusiva por lo artístico. Micromuseo no es un museo de arte sino de cultura material. El arte forma parte de la cultura material, pero nosotros apostamos a su violenta desjerarquización teorética y museográfica, devolviéndolo al todo mayor del que forma parte. El todo objetual e imaginario, el todo temporal. Proponemos así una *musealidad mestiza*, donde hasta las palabras *artista* y *artesano* se irán reemplazando por la de *artífice*. Procurando, de ese modo, significar la crisis de esas y otras distinciones en una sociedad crecientemente

2 Véase micromuseo.org.pe [Ésta y las siguientes, N. de las E.]

hecha de lo impuro y lo contaminado. Una musealidad mestiza, promiscua, donde las obras llamadas artísticas coexisten con sus referentes eruditos y, al mismo tiempo, con productos masivos u objetos reciclados de origen industrial, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular, incluyendo los rústicos artefactos que tuvieron un papel determinante en las violencias que redefinen la contemporaneidad peruana. Restos decisivos, pero precarios de nuestra cultura material más urgida. Todo articulado desde una teoría del valor que desplaza esa categoría económica y estética, por no decir estetizante; la del valor hacia el concepto químico y político de la valencia, la capacidad de combinación y mezcla asumida como uno de los atributos principales de cada gesto o pieza. Un incesante juego de asociaciones libres diseñado para liberar el potencial reprimido de sentido en objetos así desfamiliarizados y devueltos a su inquietante extrañeza. Su condición a veces siniestra, por decirlo con ciertos términos freudianos ya ensayados por Ticio Escobar.

Se trata de no ilustrar sino friccionar, también en un sentido ideológico, como Nelly Richard ha propuesto en sus llamados a tensionar las políticas del significado con las poéticas del significante. Propuestas teóricas que Micromuseo procura en los hechos operativizar mediante una praxis museal que yuxtapone los fragmentos dispersos de nuestras muchas expresiones, recíprocamente iluminadas por sus diferencias tanto como por sus articulaciones. Se trata de capitalizar las interminables derrotas, transformándolas en experiencia al activar como conciencia los fragmentos de nuestra historia tantas veces rota. Restos que se tornan recuerdos al reintegrarse a un continuo por siempre interrumpido, pero siempre recompuesto con sentidos transmutados. En buena parte, en las colecciones e intervenciones de Micromuseo el objeto deviene en un constructo alegórico, cuyos elementos se articulan mediante relaciones, no de identidad sino de analogía y fricción. Una estructura alegórica del lenguaje museal surgida de la ambivalente estructura de sentimiento en nuestros tiempos liminares, acaso terminales. Imágenes dialécticas cuya fuerza paradójica radica precisamente en la contradicción. Lo que a través de ella se pone en escena no es una totalidad sin fisuras, sino una conciencia radical hecha de fragmentos ásperamente superpuestos. No la adaptación sino la exaltación de la diferencia, ésa es la fricción que nos interesa: trabajar la tensión entre arte y documento y exacerbarla

con la categoría del *resto*. Poéticas del resto es precisamente la categoría mayor que venimos trabajando para desentrañar las melancolías de la violencia que hoy definen ciertos registros sensibles, recurrentes, en los procesos culturales peruanos de los últimos años. Porque, finalmente, en eso es en lo que se le va la vida a nuestro oficio, en escudriñar cómo de una estructura de sentimiento deviene una de lenguaje. Por ello nos importa expandir el concepto restringido del archivo para incorporar la idea del archivo matérico, aquel que se proyecta no sólo sobre el documento sino también sobre la ruina. La contemplación melancólica de la ruina desde un código indiciario es uno de los elementos esenciales de las poéticas del resto. Como cuando Giancarlo Scaglia trabaja entre los escombros del penal de la isla El Frontón, donde en 1986 fueron asesinados centenares de presos senderistas, frente al puerto El Callao, muy cerca de la ciudad de Lima. Tras radicar su taller en la cárcel derruida e incluso pernoctar intermitentemente en ella durante dos años, la producción de Scaglia incluye algunos poderosos cuadros sombríos, "marinas" los llama él, pero sobre todo restos que selecciona como esculturas fácticas o para instalaciones abstractas, incluyendo la fragmentación de un escudo nacional, que es la alegoría demasiado real de los tiempos quebrados de los que todavía participamos. También utiliza los restos como matrices para la imprimación de esas superficies abaleadas en enormes papeles albos, mediante densos pigmentos negros. El negativo sobrecogedor de las perforaciones dejadas por la metralla en los muros del refectorio, sobre cuyas mesas se alinearon los presos para facilitar su fusilamiento. Háblenme de hacer del archivo, en este caso el archivo matérico, una matriz de impresión.[3]

Atención a las connotaciones religiosas de los resultados plásticos. Entintados, esos parapetos destacan ahora entre las ruinas como lápidas rotundas, visibles desde el mar y desde el cielo y los grabados lúgubres se nos ofrecen casi como mortajas. Una evocación múltiple y desorbitada del santo sudario. Sugerencias más intensas aún por desprenderse de un proceso de inscripciones antes que de configuraciones, manifesta-

3 Las imágenes de Scaglia se pueden ver en el sitio de Micromuseo; "Poéticas del resto II" es una de las estaciones de las Rutas de esta experiencia museal.

ciones excepcionales de lo indiciado antes de lo icónico, en los términos semióticos de Peirce, pero con resultados perturbadoramente simbólicos, resultados que el artífice ha sabido proyectar. *Stellar* es el nombre cósmico otorgado a estas piezas y *Constelación* es como denomina el dibujo virtual elevado sobre vidrios horizontales en el piso de la galería, compuesto mediante la simple distribución de los elementos extraídos de la isla en relación proporcionalmente exacta a su emplazamiento original: plumas, huesos, latas retorcidas, escombros dinamitados de la arquitectura presidiaria, como los *disiecta membra* de un astro o de un ángel caído, cuya dispersión ordenada traza geometrías imaginarias, celestiales, acaso sublimes, con los restos trágicamente terrenos de nuestro pasado demasiado cercano. Restos dispersos que el artífice asocia a las conjunciones estelares ubicadas en el firmamento sobre la isla-prisión, GPS mediante la mirada tecnológica de Dios.

Quisiera más bien atar los cabos sueltos a la argumentación mayor y a la reflexión mayor sobre el documento y el archivo. Cabos sueltos que implican para Micromuseo desquiciar la idea platónica del museo de arte con la cultura material y al museo de la memoria con el arte. Pienso, por ejemplo, en aquella tácita pieza concebida por Claudia Coca para la exposición *Yo no me llamo Juanita* organizada el 2005 por Micromuseo, en relación a una niña inca sacrificada a la Tierra y sus erupciones, cuyo cuerpo congelado fue hallado en las alturas de un volcán y luego paseado en un circuito de ferias internacionales, en un exhibicionismo casi obsceno, dando lugar incluso a la violencia denominativa de imponerle un nombre que evidentemente nunca fue el suyo, la llamada *momia Juanita*. Contra esa indecible degradación cultural, Micromuseo organizó la exposición colectiva de la que hablo, y Claudia Coca presentó apenas una vitrina que contenía una camisa extendida, la de un desaparecido, con la escueta indicación escrita del nombre de la víctima: Martín Javier Roca Casas; la fecha de su secuestro: el 5 de octubre de 1993 y la frase "Una historia de 69 280", cifra que indica el número de víctimas letales de la violencia, proporcionada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.[4]

4 La fotografía de esta pieza se encuentra en el ensayo curatorial del minisitio dedicado a esta exposición, otra parada en las Rutas del Micromuseo.

Imaginemos la relación posible de todo ello con esas impresionantes instantáneas de los velorios de ropas que se generalizaron en el Ande, ante la ausencia del cuerpo, durante los años de nuestra guerra incivil. O el hallazgo macabro de fosas comunes, donde la exhibición de las ropas fue el mecanismo indiciario que permitió establecer el reconocimiento esencial, familiar, de las víctimas. La ropa, el ropaje, la mortaja. Desde esa incitación, Micromuseo ha planteado un particular ejercicio de estrategia museográfica que combina el tema del archivo, del documento, con el del arte, en lo que solemos llamar "derivas icónicas". Un ejemplo es la exposición yuxtapuesta de las terribles fotografías de la matanza de periodistas en la comunidad indígena de Uchuraccay, en los primeros años de la década de 1980, con su interpretación artística por Eduardo Tokeshi y Jaime Higa, donde las rutilancias de las bolsas mortuorias de hule negro adquieren una perturbadora carga objetual, como un posmoderno fardo funerario, que pareciera también amortajar la gran ilusión revolucionaria de pasadas décadas. Una carga fáctica acentuada por el performance en el que Elena Tejada envuelve su propio cuerpo, atrapado y jadeante en la agitación ciega con que logra arrastrarse por el suelo de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, entre escarapelas simbólicas de los detenidos-desaparecidos en otra universidad popular, identificada por el nombre de La Cantuta, la flor emblemática de los incas. Un viacrucis. Los desaparecidos en aquella ocasión, es pertinente decirlo aquí y ahora, eran todos normalistas.

Al significante de ese bulto terrible, Jesús Ruiz Durand le añade el de los helicópteros militares utilizados para el traslado después de la exhumación realizada por los propios indígenas que perpetraron los homicidios. Es un cuadro que exhibimos junto a las derivaciones de la tradicional cerámica andina del pueblo de Quinua en Ayacucho, derivado hacia la representación casi sarcástica de esos artefactos, al lado de esas macabras artesanías nuevas, que manipulan huesos de carnero para configurar modelos terroríficos de helicópteros artillados, con fauces casi batientes y hélices dentadas.[5]

5 Las piezas de Tejeda y Ruiz Durand se pueden ver en "La exhumación simbólica", (micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/exhumacion.html).

Hay una dimensión totémica, casi mítica, en estos derivados culturales de la gran violencia que marcó a fuego a la sociedad andina. Manifestándose, incluso, en las muy típicas pinturas populares de Sarhua, un pueblo ayacuchano, volcadas ahora a la descripción insólitamente colorida de los enfrentamientos que desangraron la vida campesina. O emergiendo como del inconsciente mismo, en los dibujos de los huérfanos de la guerra, sorprendidos con la tiza en la mano por la sugerente fotografía de Mónica Newton, tomada en Puerto Ocopa, en la selva peruana, que le sirve de carátula al boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

El boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, además de la fotografía original de su carátula, forma parte de nuestro despliegue museográfico, nuestra "deriva icónica", junto con la sobrecogedora fotografía en la que Jorge Torres Serna, periodista, registra la organización de las llamadas rondas campesinas, brigadas de autodefensa que el ejército forma en las comunidades rurales para enfrentar las incursiones senderistas, en este caso tras la masacre de Chuppac, en Huancavelica, ocurrida el 8 de octubre de 1990. Hay un *punctum* incisivo en el contrapunto dramático entre la alta tecnología del helicóptero militar que sobrevuela la escena y el primitivo fusil de palo, así lo llaman a veces, sostenido en primer plano por un rondero acompañado de otros más penosamente armados, como los grotescos cuchillos de hueso que aún se ofrecen como artesanías. Pero lo que más sobrecoge es la "escopeta hechiza", así la llaman también. Es impresionante la precariedad de su confección con maderas toscas, jebes carcomidos y tuberías de gas recortadas. Capaces de disparar tan sólo un par de tiros antes de quedar inservibles, aquellas rústicas piezas fueron durante muchos años casi el único equipamiento bélico permitido a las rondas campesinas propiciadas por el ejército para su enfrentamiento a las columnas de Sendero Luminoso. Guerras pseudo posmodernas y sus inercias simbólicas, como en la rígida naturalidad con que niños de la provincia cusqueña de Chumbivilcas posan con sus propios uniformes y rústicas escopetas para las impecables fotografías de estudio, tomadas en pleno campo por Javier Silva Meinel en 1996. Los objetos transicionales de una cultura material traumática.[6]

6 Véase micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/laviolencia.html

Todo esto exhibido por Micromuseo, junto a la intacta escopeta hechiza confeccionada por Víctor Tomaylla Quispe para Gregorio Gallardo Sauñi, comunero indígena de Quinua, en Ayacucho, asesinado por Sendero Luminoso con golpes de piedra sobre el rostro, sin que tuviera oportunidad de disparar la escopeta. Tenía 65 años de edad, indica el testimonio, también expuesto mediante el manuscrito que lo rememora conmovedoramente en arduo quechuañol escrito sobre la modesta hoja de un cuaderno escolar.

¿Arte, artesanía, documento? El archivo matérico logrado por las estrategias friccionarias de la musealidad mestiza, promiscua. Se trata de recuperar no sólo el fragmento de la tragedia o su evidencia fotográfica, sino también la posibilidad de una sublimación, como en una arqueología sanadora. Se trata otra vez de articular la referencialidad pura del documento con la materialidad absoluta del fragmento, pero eventualmente también con la sublimación primera y final del arte. La restauración del aura. Vestigios que devienen reliquias. El llavero exhumado que abrió las puertas de la verdad tras las desapariciones de los normalistas en la universidad La Cantuta, en Lima, pero yuxtapuestos los documentos y las obras de arte que completan su sentido, que lo proyectan hacia la memoria futura por construir.

Restos, residuos, fragmentos, esquirlas, el pedazo lesivo de una textualidad que explosiona. El desafío está en recuperarla como historia realmente vivida, restituirle su inquietante extrañeza, devolverle su condición detonante para transformarla en reparadora. Capitalizar así, vuelvo a argumentarlo, incluso las interminables derrotas, transformándolas en experiencia al activar como memoria los pedazos de nuestra historia, tantas veces rota. En inglés la aliteración es precisa: *remains turned into remainders*. Restos que se tornan recuerdos en un continuo, por siempre interrumpido, pero recompuesto siempre. Resurrecto el poder de lo simbólico, la restauración del aura.

Tengo una coda de tres líneas: "Lo indiciario —acotaba Peirce— abarca también la relación sígnica entre el asesino y la víctima".

EPÍLOGO

Micromuseo surge de la violencia, en realidad de una superposición de violencias en el contexto peruano inmediato. Hubo una dictadura de supuesta izquierda en Perú entre el 1968 y 1980 que llevó al país a la ruina y, sin embargo, los jerarcas tuvieron la posibilidad de organizar una retirada en orden, convocar a elecciones, etcétera. El día en que se realizaron los comicios que nos devolvieron algún tipo de democracia representativa, el Sendero Luminoso empieza su acción armada. Y eso ha marcado gravemente, abismalmente, esa tormentosa experiencia de conato de democracia representativa, que va desde las elecciones de 1980 hasta el autogolpe de Estado de Fujimori en 1992. Ese periodo nosotros lo hemos denominado "República de Weimar peruana", porque no ofrece una relación de identidad sino de analogía. Es un experimento democrático que naufraga bajo las violencias extremas del periodo y bajo las transfiguraciones artísticas que todo eso implica: expresionismos desbocados, nuevas vocaciones constructivas... Todo ello, en un contexto de desorganización generalizada en la escena artística, se manifiesta sobre lo que nosotros denominamos "vacío museal".[7] Lima era hasta hace poco casi la única capital latinoamericana sin un museo de arte moderno o contemporáneo. Existían algunos proyectos para llenar ese vacío, pero siempre marcados por una fijación inmobiliaria. Eran básicamente proyectos para la construcción de una u otra grandiosa sede, que nunca lograba concretarse. Hace dos o tres años, finalmente, el ahora Museo de Arte Contemporáneo, abrió sus puertas. Pasaron décadas.

Entonces, cuando inicia esta discusión hacia 1980, nosotros planteamos la idea esencial de que un museo no es un edificio sino una colección y un proyecto crítico. Y concebimos una estrategia rodante, circulante, para el despliegue de esas manifestaciones. Con el tiempo unos pobres pequeños burgueses ilustrados, profesionales liberales digamos, jóvenes profesores aburridos en ese momento, logramos articular una colección y una secuencia de publicaciones que los grupos más pudientes y poderosos de la escena cultural limeña no hubieran podido concebir.

7 Véase micromuseo.org.pe/rutas/vacio-museal/sinopsis.html

Esto ahora se ha modificado, es decir, la revolución capitalista que ha trastornado al país desde el 2000 ha normalizado la diferencia y hoy Lima está rápidamente ubicándose en el mapa artístico hegemónico. Pero ése es el *ethos* y ésa es la extremidad desde la que surgió Micromuseo. La necesidad de dar una respuesta creativa al vacío museal y al abismo de la República de Weimar peruana.

No tenemos una sede fija, parasitamos espacios ajenos del más diverso tipo, desde cantinas, mausoleos y casonas derruidas, hasta la totalidad del museo, la integridad del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, donde llevamos 300 obras durante la primera y única Trienal de Chile. En una exposición que se denominó, precisamente, *Lo impuro y lo contaminado*.[8]

Lo impuro y lo contaminado tiene que ver con el otro aspecto de la pregunta ¿cómo surge esta idea de una musealidad mestiza, una musealidad promiscua? Pues haciéndola necesidad-virtud, que es el más peruano de los talentos. Porque, claro, sólo tenemos necesidades, tenemos que aprender a lograr algo con ellas. Y entendiendo que la acción comunicativa no pasa necesaria o exclusivamente por los estrechos, y tantas veces excluyentes, circuitos y productos del arte. La acción comunicativa está dispersa y fragmentada en el entorno más cotidiano. Y lo que necesitamos es empoderar la mirada crítica que establezca las articulaciones de sentido, las vinculaciones de formas y contenidos, como se decía antes.

Hay docenas de situaciones museales, museográficas, como las que estoy planteando. Lo que me importa reiterar aquí es que para nosotros no hay una jerarquía establecida entre uno y otro tipo de material expuesto. Para nosotros todo, desde la obra de arte más exaltada hasta el *detritus* físico más aparentemente trivial, todo forma parte de un todo simbólico mayor corporeizado en la cultura material.

8 *Lo impuro y lo contaminado III. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (2009). Cuenta con micrositio en micromuseo.org.pe

Por ello es que ahora estamos intentando doblar la apuesta y llevar más allá la reflexión y la teoría crítica del proyecto. Estamos argumentando la necesidad de concebir el archivo matérico, es decir, el testimonio caligrafiado del comunero que nos entregó la escopeta hechiza sería convencionalmente asumido como documento. Pero también es documento la escopeta hechiza misma y la pieza artesanal que remeda los helicópteros, demasiado auténticos, de la guerra y la obra artística generada a partir de esos elementos. Y, al mismo tiempo, incluso la pieza más absolutamente documental de todo lo expuesto adquiere una connotación artística propia cuando la ubicamos en ese flujo de asociaciones libres.

Nos interesa tensionar al documento con el arte y al arte con el documento, obviamente. Y ambos con el resto, con la materialidad más basta, con b grande. Más burda, más elemental, pero también más esencial. Es importante porque ahora la escena museal en Lima se está normalizando a un ritmo vertiginoso, en los últimos años se han inaugurado el nuevo Museo de Arte de Lima y el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, que vendría a ser el equivalente del museo de la memoria, en otros contextos. Queremos poner en cortocircuito ambas instituciones, desquiciando, como ya señalé, al museo de arte con la cultura material y al museo de la memoria con el arte.

RÉPLICAS Y EMPLAZAMIENTOS

EL DOCUMENTO EN EL ESPACIO EXPOSITIVO MESA DE DISCUSIÓN

PILAR GARCÍA
JULIO GARCÍA MURILLO
GIACOMO CASTAGNOLA
JOAQUÍN BARRIENDOS

Joaquín Barriendos (JB)

Esta mesa está compuesta por tres curadores, investigadores y museógrafos con los que vamos a pensar en las problemáticas de la vida del documento y del archivo en el espacio expositivo, sin reglas ni *handbook*, cuando no hay metodologías, sino experimentación. Es un campo de intervención que va de la práctica curatorial, de la extensión de la investigación, a la sala de exposiciones.

En el caso de Giacomo Castagnola, su práctica nos lleva a pensar de una manera mucho más plástica y fluida en el dispositivo museográfico, a través del cual el documento se exhibe, se desfonda, se desborda y se revela en el espacio expositivo. Uno de los temas que queremos abordar aquí es que el documento, cuando está emplazado en una sala de exposiciones, sirve como vínculo sensorial, sensitivo, entre el público y el discurso curatorial. Queremos explorar cuál es la dimensión política de la dimensión sensitiva del documento expuesto.

Muchas de las problemáticas asociadas al documento tienen que ver con que cuando está emplazado (me refiero a documentos tradicionales) en la sala de exposición, no puede ser consultado, leído por el anverso y el reverso, no se tiene el tiempo suficiente, la iluminación de la museografía no es la iluminación del centro de documentación. Los curadores se enfrentan a un problema estético, plástico, político y de comunicación muy fuerte: ¿cómo nos acercamos?, ¿cómo desdoblamos el contenido en la objetualidad del documento? Los invitados de esta mesa han experimentado en ese campo.

Pilar García forma parte de la Red Conceptualismos del Sur y ha sido una pieza clave para proyectar y emplazar algunas de las líneas de investigación que se pensaron desde el origen de Arkheia, en este tránsito de extender el archivo en su dimensión pública y de acceso. Ha participado en exposiciones como *La era de la discrepancia*,[1] en la que hubo un ejercicio de reflexión intensa sobre la documentación.

Julio García Murillo es coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, que se encuentra en un momento interesante porque dicha institución está repensando su papel como coleccionador, como custodio. Ha realizado una serie de experimentos curatoriales y museográficos con *Museo Expuesto*.

Pilar García (PG)

Desde hace años estaba ávida de tener este tipo de discusiones, que creo están en la mente de muchos de nosotros, y no habíamos tenido la oportunidad.

Como decías, creo que fue a partir de la exposición *La era de la discrepancia* cuando Olivier Debroise, en particular, empezó a idear Arkheia como un centro de colección de archivos.

1 *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Museo de Ciencias y Artes, Ciudad de México (2007).

Cuando me incorporé al equipo del MUAC, hace más de cinco años, y tuve a mi cargo Arkheia, me preocupaban muchas cosas: la primera, no convertirme en archivista, he de confesar que era una de mis preocupaciones, un gran miedo; la segunda, me daba terror ver esa cantidad de cajas que no tenían un uso real. Empecé a leer y empezamos a idear un proyecto en el cual activar todos estos materiales, cómo hacerlos visibles, cómo darles sentido, cómo acercarlos a los estudiantes que tenemos como público, ya que somos un museo universitario; y cómo darle certidumbre a la gente que tiene archivos para que pueda dejarlos en una institución. En México, en realidad, no existía un centro de documentación. Está el Cenidiap, pero no está cumpliendo con la función de dar certeza a todos los materiales documentales.[2]

En ese sentido, me preocupaba mucho cómo darle continuidad a un proyecto: había que empezar a sensibilizar a los funcionarios y coleccionistas sobre la importancia de los documentos, hacerles ver que éstos podían ser tan importantes como la obra artística, y que lo que nos permite dar nuevas lecturas a las prácticas artísticas en México —Arkheia se dedica al arte mexicano en particular, con extensiones hacia el Cono Sur—, es la investigación de estos archivos.

Empezamos a idear exposiciones. Tuve la fortuna de que a través del archivo de inSite, Carmen Cuenca me presentó a Giacomo para trabajar en un proyecto y entre los dos empezamos a pensar cuáles eran los sentidos de los archivos. Trabajamos en equipo para resolver de qué manera era posible consultar los documentos sin perder la afectividad. Para mí era muy importante no perder la idea de intimidad. Creo que cuando consultas un archivo, lo bonito y lo más satisfactorio,

2 Sobre la historia de los centros de documentación en arte contemporáneo en México, remitimos a Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria del arte latinoamericano incluido en el presente volumen. [N. de las E.]

Mobiliario de Giacomo Castagnola para las exposiciones de archivo en el Centro de Documentación, Información e Investigación Arkheia.

es la sensación de intimidad, así que no queríamos perder la parte afectiva.

Giacomo ideó este tipo de dispositivos, de muebles. Una especie de cajones que la gente puede abrir y así establecer relaciones entre documentos en varios niveles. Algo que me preocupaba era comenzar a enmarcar documentos para su exhibición en muros. Me parecía que lo que nos podía dar Arkheia era, precisamente, no usar los muros y tratar de conservar el documento como documento mismo, sin confundirlo con una pieza artística, y que el aura del documento no se perdiera. Son muebles que usamos para todas las exposiciones de Arkheia y que disponemos de diferentes maneras. Se arman de forma distinta según las exposiciones. En el caso específico de inSite, se combinó obra artística en diálogo con los documentos. Lo digo porque también me parece muy importante, como decía Gustavo Buntinx, mantener la tensión entre la obra artística y el documento. Quizá, cada vez más, trato de hacer eso con las exposiciones, en donde la parte documental está articulando las piezas artísticas y da un contexto distinto al de la pieza en aislamiento.

También se montó una exposición sobre el archivo de Olivier Debroise,[3] de la que Mónica Mayer fue la curadora. Era un gran reto porque no se trataba de manejar obras artísticas, sino documentos de un investigador.

En la exposición de Felipe Ehrenberg, *Circuito abierto. Dos experiencias editoriales* (2012), cuya curaduría estuvo a cargo de Magali Lara y Martha Hellion, los muebles se dispusieron de otra manera: en el centro de la exposición había una mesa en la que se hacían las publicaciones, las revistas de edición limitada, tipo Beau Geste Press. A partir del concepto de la mesa de trabajo se pensó la museografía.

3 *Visita al archivo de Olivier Debroise. Entre la ficción y el documento,* Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2011).

Otra exposición que significó un reto fue la de Pola Weiss,[4] porque en ésta se tenían que adaptar las proyecciones de video a los muebles. Empezamos a combinar los diferentes materiales: video, fotografía, correspondencia, cine, lo que también es un reto para el archivo.

Tras mi paso por Arkheia, creo que la documentación se ha convertido en un reto para mí y siempre trato de cuestionarme la noción del documento y de llevarlo a las exposiciones. Algo atrevido que hicimos en *Desafío a la estabilidad*[5] fue intentar mostrar cuál fue la recepción de una obra de teatro que hizo Jodorowsky, llamada *La ópera del orden*, censurada en su época. Para poder entender esa pieza había que entender por qué fue censurada y cómo reaccionó la prensa. Se nos ocurrió proyectar las opiniones de los periódicos, del público, del porqué fue censurada, combinadas con diferentes tomas fotográficas que teníamos sobre la puesta en escena. Siempre se mantuvo el concepto escenográfico como el núcleo conductor del montaje y alrededor pasaban muchas cosas, había muchos documentos. También se incluyeron bastantes fotografías de la época, provenientes de galerías, instituciones y catálogos.

Arkheia adquirió el archivo de Grupo Proceso Pentágono en 2013 y hacer la exposición fue un reto.[6] Tratamos de vincular y tensar la obra artística y los documentos, que son los que están articulando la narrativa de la exposición. Se trató de una búsqueda de las mejores opciones para poder dar a conocer los documentos e interesar al público en su lectura. Creo que esta articulación permite ver cuál es la dinámica interna del grupo y también el contexto social en el que se vivía, más allá de las piezas mismas.

La exposición más osada, la cual también trabajamos con Giacomo, fue la de Lance Wyman,[7] una muestra cien por ciento documental. Nos permitió hacer muchas cosas porque no estábamos trabajando con arte sino con diseño, como por ejemplo, incluir material de gran tamaño. Escogimos un tema que tenía que ver con la monumentalidad de los logotipos que permitió hacer una muestra mucho más escenográfica. Al público le gustó mucho. El tipo de materiales que teníamos, sus cuadernos de trabajo y muchos bocetos de sus logotipos, fueron de gran ayuda para que la gente pudiera entender el proceso de creación y cómo se insertaba en el contexto urbano mexicano.

El hecho de saber que no trabajas con obra artística te puede dar muchas concesiones. He trabajado en distintos proyectos, pero la preocupación por integrar la documentación dentro del discurso museográfico siempre ha estado presente.

JB Las exposiciones de Arkheia habían sucedido en el vestíbulo de la planta baja y con la de Grupo Proceso Pentágono se realiza el primer ejercicio en el que una exposición de archivo sube a salas en el primer piso. Lo que esta exposición resignifica es cómo el documento y el archivo tienen realmente el mismo valor que la obra en términos discursivos para la institución MUAC. Entonces, el ejercicio con Grupo Proceso Pentágono es el primero que dice: "Bueno, vamos a resignificar esto". ¿Intuyes que puede ser una iniciativa que reconsidere la organización documento-colección-fondo museológico o va a ser excepcional?

4 *La TV te ve*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2014).

5 *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2014).

6 *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2015).

7 *De ida y vuelta*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2014).

PG No será una excepción, creo que al museo sí le interesa crear un diálogo entre la colección artística y la documental. Ahora que Sol Henaro y yo estamos cambiando de puestos, en nuestras proyecciones hemos buscado que la primera siempre esté acompañada de la segunda. Desde el inicio, en Arkheia hemos tenido líneas muy específicas para la colección —grupos artísticos, espacios independientes, libros de artista—, tratando de que dialoguen con las adquisiciones artísticas. Dentro de este *boom* global que ha habido en torno a los documentos y la documentación, creo que, hasta cierto punto, Arkheia ha dado mucha visibilidad al museo. Es un proyecto que ha generado el interés del MoMA y de muchos otros museos internacionales. También ha sido más visible para la dirección, espero que no sea nada más una política museológica.

JB Escuchándote, una cosa que salta a la vista es cómo ese escalamiento de la documentación nos obliga a repensar museográficamente qué es la sala de exposiciones e idealmente a recontextualizar la política museográfica general del museo; a repensar la división técnica que ha existido entre el centro de documentación o la biblioteca interna del museo y el proyecto curatorial.

PG Para mí ha sido un reto tratar de no espectacularizar el documento, de no ampliarlo demasiado, y creo que algunas veces lo he logrado, otras no. Este tipo de ejercicios son importantes para reflexionar sobre la noción de lo que es el documento.

JB La monumentalización, la "gigantocracia", digamos, cumple una función, pero genera daños colaterales inminentes.

PG Creo que con Lance Wyman pasó eso, pero, finalmente, el ejercicio de sus logotipos consistía en irse a lo grande. El hecho de saber que no era arte me dio mucha más libertad.

Julio García Murillo (JGM) No creo que el de Lance Wyman haya sido un ejercicio gigantocrático, creo que sí funcionó, me fascinó la muestra. Y tal vez tiene que ver con ciertos intereses que resonaron en *Museo Expuesto*.[8] Antes de abordar la exposición, me gustaría hablar un poco del marco institucional que la generó, porque, de alguna manera, ahí se desdobló.

Estamos hablando del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, inaugurado apenas en 2007. En 2012 se da la acelerada y escandalosa salida de la Colección Blaisten, por el fin del contrato y la no renovación del mismo. Es un año en el que las colecciones de la UNAM empiezan a convertirse en un foco de exploración, en particular las del MUAC, las cuales no habían tenido una revisión como colección, no había una sala de colecciones.

Museo Expuesto nunca se pensó como una exhibición de archivo, nunca se trabajó a partir de un marco de análisis historiográfico, ni se pensó como una muestra de arte ni contemporáneo, ni latinoamericano. Los marcos epistemológicos con los que operamos fueron extremadamente sencillos, lo pensábamos como: "Vamos a revisar las colecciones en un marco institucional problemático, tenemos que darle la vuelta a la coyuntura e inventar un nuevo espacio como laboratorio curatorial al norte de la ciudad". Queríamos que no sólo mostrara arte, sino también objetos de las diversas colecciones de la UNAM en esta parte de la ciudad.[9]

Cuando nos invitaron a este foro, me empecé a preguntar sobre qué fue lo que hicimos en términos documentales para la

8 *Museo Expuesto. La colección de arte moderno de la UNAM 1950-1990*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Ciudad de México (2013).

9 Las colecciones de la UNAM son muy diversas, de manera que en la Sala de Colecciones Universitarias se exhiben tanto monolitos y meteoritos que pertenecen al Instituto de Geología, como documentos de Arkheia y otros materiales que no son necesariamente "obra artística". [N. de las E.]

muestra. En general, ésta fue una especie de desdoblamiento museográfico del museo. Intentamos mostrar los tipos de procesos que estos espacios suelen ocultar museográficamente o que no vemos en las salas: procesos de investigación, conservación, embalaje, registro de obra, los procesos y tensiones que pueden surgir entre curadores o en la lectura de documentos cuando no hay ciertas sincronías históricas. Había una sección en la que nos preguntábamos por el artista: ¿cuál es la tensión que se genera cuando el artista entra a la institución?, ¿qué figura, en términos de representación, es la que está en juego?

Por último, en la sala también teníamos un ejercicio en el que integramos una exposición al interior de la exposición y una muestra sobre qué es un cubo blanco. El resultado de *Museo Expuesto* fue una sala pedagógica en la que se mostraban una serie de pasos que llevaban del embalaje al cubo blanco, para salir por la sección que enfatizaba la investigación como concepto curatorial.

En términos documentales se hicieron dos o tres ejercicios que pensamos como juegos y que probablemente sí funcionaron. El primero fue la investigación expuesta, el segundo, los juegos con el cedulario y el tercero el montaje de obra artística como material de archivo.

El primer ejercicio consistió en la investigación a partir de casos particulares. En el acervo artístico del MUAC tenemos tres obras de artistas japoneses. Esto resulta una anomalía, ya que es una colección cuya misión es coleccionar artistas mexicanos o que vivieron en México, a partir de 1952, año de fundación del campus universitario al sur de la ciudad. Ésta es una especie de punto de inicio imaginario de la construcción de Ciudad Universitaria, aunque existen obras previas, todas ellas articuladas como acervo constitutivo. No sabíamos por qué había obra de tres japoneses. James Oles, quien fue el cerebro del proyecto y quien conceptualizó todo el

ejercicio curatorial de la sala, dijo: “Vamos a jugar: enviemos correos a académicos mexicanos, a ver si conocen algo de estos tres japoneses y ubiquemos las referencias en un mapa mundial”, pero tras la primera indagatoria no obtuvimos información. “Publiquémoslo en Facebook, a ver quién sabe de arte japonés” y contestaron algunos. Finalmente, tras una larga serie de correos, logramos llegar a dos de esos artistas japoneses y descubrimos que las obras se quedaron en el MUCA, después de una exhibición que hizo Helen Escobedo en 1972.[10] sobre arte japonés de vanguardia. Así descubrimos que a la distancia podíamos hablar de la historia de los órganos estatales japoneses que estaban reactivando el imaginario del arte japonés experimental durante la posguerra.

Lo que hicimos en la sala fue exhibir el intercambio de correos de 2013 en una carpeta común, con la finalidad de contar cómo se realiza, a veces, una investigación: cuando no hablas japonés, cuando en tus fondos no tienes ningún registro de cómo entraron esas obras y cuando era realmente problemático, por los tiempos de organización de la exhibición, hacer más amplio este proyecto. El tipo de cosas que podrían parecer debilidades decidimos volverlos un tema más que ocultarlos: “No tuvimos tiempo, pero necesitamos mostrar una investigación”. Fueron los aceleradores de varios de los núcleos curatoriales. No es que no podamos, es que en estas condiciones institucionales siempre hay que hacer todo corriendo. Es algo que intentamos representar en la exhibición, de una manera más o menos “museografiada”. Todos los correos fueron escritos por James y no nos metimos en problemas legales por publicarlos.

El segundo de los ejercicios que activamos giró en torno a los textos de sala. Uno de los problemas que decidimos enfrentar

10 *Arte japonés de vanguardia*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de México (1972).

Arriba. Concepto Investigación. *Museo expuesto*. Vista de la exposición, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2013. Foto: Laura Cohen. Debajo. Concepto Cédula. *Museo expuesto*. Vista de la exposición, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2013. Foto: Laura Cohen.

fue el del cedulario. Institucionalmente, algunos museos deciden firmarlo, otros deciden no hacerlo. Decisión que, entre otras cosas, a veces llega a generar una especie de fantasma de autoridad en la lectura de las piezas. Para la lectura de dos obras de la colección, *Autogelsen*, de Gelsen Gas, y *La bandera proletaria*, de Adolfo Patiño, decidimos invitar a ocho personas a escribir cédulas que pudieran generar una lectura de la muestra. Se votaba para elegir la cédula ganadora. En ambos casos ganó la más breve.

Son ejercicios que nos permiten saber que tenemos que recurrir al aforismo para alcanzar cierta efectividad y, por otro lado, cuestionarnos si escribir cédulas extensas tiene sentido, aunque sabemos que las ideas no se condensen tan fácil.

Algo que también hizo Pilar en la exposición de Carlos Aguirre, es mostrar en los cedularios, o desdoblar en los cedularios, montajes anteriores de las mismas piezas. Una de las yuxtaposiciones de *Museo Expuesto*, probablemente la más afortunada, fue con la pieza de Gabriel Orozco. Lo que hicimos fue contraponer los dibujos preparatorios de Diego Rivera para el Estadio Universitario con los balones desinflados de Orozco, los cuales forman parte de la colección del MUAC, y un gran fotomural del Estadio Universitario en su construcción. En cada caso, en la cédula se incluyó información acerca de cómo se había mostrado antes la obra, lo que nos deja a merced de la fragilidad de los documentos, pues no encontramos una foto con buena resolución sobre el montaje de los balones en el patio interior del MUAC en 2008 y entonces nos decidimos por la de la inauguración del Museo Experimental El Eco. De alguna manera, la tarea de *Museo Expuesto* consistía en abrir un poco los procesos y las fragilidades institucionales.

El tercer juego consistió en la colaboración con artistas, en el que se mostraron obras a manera de archivo, como fue el caso del *Museo Salinas* de Vicente Razo. En este caso inventamos

GABRIEL OROZCO (México, 1962)

Balones acelerados, 2005
(Accelerated Soccer Balls)

Instalación de balones intervenidos (Installation of modified soccer balls)
Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Adquisición (Purchase), 2006

En vez de una obra permanente y monumental, obviamente separada de la vida cotidiana, Gabriel Orozco propone una obra que parece sacada directamente de la vida diaria, sobre todo del mundo de los (imposibles) juegos. Los balones, en varios estados de deterioro, se presentan azarosamente sobre el suelo, como si hubieran caído por accidente (de hecho, la obra tiene un aspecto diferente cada vez que se instala y el número de balones puede variar). Mientras algunos balones todavía podrían utilizarse, otros se encuentran desinflados o fueron intervenidos por el artista –como se puede ver en la vitrina– con una hoja de metal y pintura.

Rather than a monumental, permanent work that is obviously separate from daily life, Gabriel Orozco here proposes a work that seems to directly form part of life, particularly the world of (impossible) games. The soccer balls in various states of accelerated decay are laid out randomly on the floor, almost as if dropped by accident (in fact, the work looks different every time it is installed, and the number of balls can vary). While some could still be used, others are deflated; still others, including three examples found in the case, were modified by the artist using a metal blade and paint.

Instalación de *Balones acelerados* en el Museo Experimental El Eco, México, 2006.
Installation of *Accelerated Soccer Balls* at El Eco Experimental Museum, Mexico City, 2006.

Cédula de *Balones acelerados* de Gabriel Orozco (2005). Concepto Historia. *Museo Expuesto*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2013.

el gabinete de gráfica, como si fuera algo que hubiera existido siempre. En el "gabinete" enfrentamos piezas del *Museo Salinas* con grabados del Taller de Gráfica Popular, en un ejercicio de confrontación histórica y política, pero también técnica, que nos permitió inventar un archivo antes inexistente. En la exposición se mostraron oficios y demás documentos legales que acompañan normalmente las obras-montaje de Vicente Razo y en ellos se exhibe el aparato burocrático de las instituciones.

Siempre intentamos tener presente el espacio específico de la sala. Intentamos tener las ventanas abiertas hacia la zona arqueológica. También dejamos abierto todo el sistema de funcionamiento de aire acondicionado y líneas eléctricas del museo. No resulta ninguna novedad, pero creíamos que era una parte fundamental para la invención de esta especie de laboratorio curatorial.

Otra de las actividades que realizamos a partir del gabinete de gráfica fue la segunda lectura de *Poesía administrativa*, en donde distintos documentos de funcionamiento común del museo como oficios, facturas y boletos fueron leídos por diferentes artistas, curadores y personas que iban pasando. El artista visual Miguel Camacho leyó como 60 facturas de gasolina por un valor de cero pesos y el público se empezó a ir, pero ésa era la idea de esta intervención: desdoblar el documento administrativo. Parte de la tesis de Vicente Razo se refería a que, entre tanta cursilería activista al interior de las salas de exposición, tanta romantización de las ideas de colección, museo, curaduría, discurso y arte, tal vez deberíamos asumir que lo que realmente mueve a la institución artística y la hace posible, en contenidos críticos, es el aparato administrativo (la gestión, la burocracia y lo legal).

Museo Expuesto se concibió como una serie de exposiciones: *Museo Expuesto*, *siete.de.catorce*, *T de Tlatelolco* y *Gerzso,*

Concepto Historia. *Museo expuesto*. Vista de la exposición, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2013. Foto: Laura Cohen.

Gerzso, Gerzso.[11] Todas tienen el carácter de desdoblar estos problemas que se activan en la exhibición.

Para *siete.de.catorce* el caso de estudio era la exhibición misma, que entonces desplegamos en siete ejemplos, siete exhibiciones, mientras que *T de Tlatelolco* la ideamos desde una condición de programación: teníamos un espacio entre dos exposiciones, debido al aplazamiento de la segunda. Este espacio en programación lo llevamos hacia el tema arquitectónico. Así, Tlatelolco se convirtió en el tema de la muestra, casi como una especie de museo de sitio específico. Para *Gerzso, Gerzso, Gerzso* trabajamos el tema del artista y la retrospectiva, exhibiendo los problemas al interior de la organización de las exposiciones.

Una de las siete exposiciones en *siete.de.catorce* se hizo en torno a *El Corno Emplumado* y fue curada por dos estudiantes de la maestría en historia del arte con especialidad en estudios curatoriales: Lorena Botello y Giuliana Prevedello, quienes decidieron hacer un montaje en el que todos los documentos iban a estar puestos en vitrinas, de manera horizontal, pero con una narrativa interna, porque era casi lo único que estaba en la muestra. Decidimos diseñar una línea cronológica que marcara la evolución de *El Corno Emplumado* y que, al mismo tiempo, trazara la relación de las revistas con las que había establecido vínculos en Latinoamérica, Europa, hasta llegar a la India. Fue un problema no sólo conseguir todas las revistas, creo que sólo Sergio Mondragón y Margaret Randall tienen la colección completa, sino también empezar a gestionar una red de relaciones. Al final logramos construir una narrativa en torno a este momento histórico particular.

11 *siete.de.catorce,* segunda fase del proyecto *Museo Expuesto* fue curada por James Oles (2014), *T de Tlatelolco. Arte/Arquitectura/Historia* fue una muestra curada por Julio García Murillo (2015) y *Gerzso, Gerzso, Gerzso,* coordinada por James Oles y Julio García Murillo (2015). Todas fueron presentadas en la Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Ciudad de México.

Por último, en relación con el texto delirante de Gustavo Buntinx que tiene que ver con la deriva icónica, para *T de Tlatelolco* llevamos a cabo dos tipos de procesos en los que intentamos leer al edificio como documento. Tiramos un muro como parte de una acción de Enrique Ježik para mostrar dos momentos históricos del espacio: el primero es el muro que construyó Pedro Ramírez Vázquez en 1966, ya totalmente derruido, que dividía la sala de pasaportes del comedor de mandos medios que son los dos espacios que ahora albergan la sala. El segundo momento que queríamos mostrar es el momento institucional actual: el derrumbe que tuvo que hacer la UNAM para construir esta nueva sala. La demolición del tablarroca que los cubría requirió un sin fin de trámites, pero decidimos no mostrar la documentación que se tuvo que generar para lograr derrumbar ese muro y sólo dejamos el agujero como si éste pudiera hablar por sí mismo de la historia del edificio; como si la acción fuera un documento de concreto que se puede leer y atravesar con temor.

Además tuvimos una pieza de arte público de Vicente Razo, el *Monumento al artista conceptual*, realizada con los materiales originales de la construcción de Pedro Ramírez Vázquez. En ésta pieza la historia de Tlatelolco y del 68 resuenan con la historia de ciertas prácticas, no sé si llamarlas conceptualistas o experimentales o no objetuales. Sacamos del vestíbulo la cabeza de Benito Juárez, para colocarlo en posición horizontal, ponerlo a soñar o, tal vez, darle sepultura. Creamos un monumento efímero de piedra y bronce, con materiales originales de la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores.

Ésta ha sido la serie de ejercicios en los que, sin ser exploraciones específicas sobre el concepto y la práctica de archivo ni tener una intención de mostrar la documentación en particular, se ha intentado desdoblar la idea de documento hacia otro tipo de soportes y prácticas y ver la posibilidad de activarlo. Una vez que se desmontó la cabeza de Juárez, ya no la veremos nunca más en el centro cultural.

Muros intervenidos por Enrique Ježik para *T de Tlatelolco*, 2015. Fotografía de Laura Cohen.

Vista de *Monumento al artista conceptual* de Vicente Razo, 2015. *T de Tlatelolco*. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2015. Fotografía de Laura Cohen.

JB ¿Cómo el archivista o el catalogador puede extender su mirada desde la práctica? ¿Cómo lo que está haciendo se traduce en la sala de exposiciones a través de la cartela de la cédula? ¿Cómo puede haber una forma de activismo a la hora de operar la nomenclatura, la autoridad descriptiva en la sala? Una vez que instalas la cartela defines la autoridad, si es una réplica, si es un original o no, el año. Y eso que se ve ahí tan inocente es el resultado de la buena o mala comunicación de los diferentes departamentos de un museo. Me encantó lo que hicieron con *Museo Expuesto*, es un ejercicio de autorreflexión, de museografía, no de crítica institucional pensada desde afuera, como el artista que va y obliga a la institución a pensarse, sino desde dentro de la exposición o, en este caso, de un curador e invitados como James Oles, quienes proponen pensar en la tensión entre el contenido, el flujo, la visita y demás. Todo esto conecta con lo que hace Giacomo, es decir, la tensión entre el soporte y el contenido.

La exposición tenía algo que me gustó mucho por el riesgo que implica, un tema al que la gente normalmente no le quiere entrar en el arte contemporáneo: una dimensión explícitamente pedagógica. Era evidente que se habían preocupado por proponer un ejercicio de clarificación de lo que es la museografía, al grado de que simplificaban las cosas, en virtud de comunicar problemas muy esenciales: ¿qué es investigar en un museo y por qué llegan embaladas las cajas?, ¿dónde se guardan? Me parece que son temas que pueden dar mucho más de sí. Resulta muy interesante que el museo de arte contemporáneo exponga esa dimensión que normalmente intenta ocultar para poder ejercer un criterio de autoridad estética sobre la obra expuesta.

JGM El ejercicio pedagógico se fue desdoblando hacia diferentes lugares. Fue en ese sentido que decidimos mostrar los cedularios en el catálogo. En *T de Tlatelolco* el énfasis estuvo en la producción de obra: qué pasa cuando el museo comisiona obras y cómo se puede narrar ese proceso. Una de las tareas

fundamentales de la sala es utilizar un lenguaje directo en el cedulario e intentarlo también en los *displays* que se generan. La función principal de la sala es pedagógica: hacer explícitos los procesos internos del museo a la hora de montar una exposición, mostrando la burocracia, las imposibilidades, los aciertos, las negaciones, las políticas culturales, todo. El no tener una colección nos da mayor libertad, pues utilizamos las colecciones de los otros acervos universitarios.

El catálogo de *Museo Expuesto* va a ser un catálogo expuesto. Hablaremos de cuándo se inventaron los catálogos, para qué se inventaron, qué funciones tenían. Buscamos desdoblar nuestra pedagogía dentro del propio catálogo y sus contenidos. Queremos abrir nuestro archivo de cartas, de solicitudes, de préstamos, todo el aparato institucional que hace posible una exposición, hacerlo evidente en una publicación, con un ejercicio claro: "Si quieres hacer una exposición así, aquí hay una especie de minimanual, pero de objetos reales, con datos tachados, con los nombres de los coleccionistas."[12]

JB El catálogo es un lugar en el que la investigación documental se vuelca y, en el fondo, es lo que trasciende más, en cuanto a fijar información en el imaginario colectivo. La lista de obra es el principio de registro de un catálogo de exposición, pero ya no es sólo eso. La historia de la catalogación vertida en una publicación impresa es un reto de extensión de las exposiciones.

Giacomo se formó como arquitecto y después estudió Arte, cultura y tecnología en la Universidad de Massachusetts. Lo interesante es cómo, a partir de esta mentalidad constructiva, arquitectónica, se ha planteado reimaginar qué es la construcción de sistemas modulares para la exposición de documentos. Lo fantástico es que no son soporte de nada, sino

12 James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto* (México: UNAM, 2017).

que están construyendo sentido, en la dimensión más plástica, espacial, emocional, colectiva y pública de la palabra. Tendemos a pensar a la exposición de documentos dentro de vitrinas, como si las vitrinas simplemente fueran ese espacio que protege del polvo, porque son documentos únicos y, de repente, estas vitrinas están dándole un sentido a esos materiales como objeto excepcional.

Lo que Giacomo hace es repensar, habilitar, a partir de principios prácticos y de uso, de utilidad individualizada. Hemos visto unos ejercicios muy interesantes, que son discurso, que son museografía, que son contenido, que son continente. ¿Cómo se tensan en el espacio expositivo el objeto y la materia? Repensar la museografía como parte de la investigación expuesta es algo de lo que está haciendo Giacomo.

Giacomo Castagnola (GC) Como dice Joaquín, vengo de la arquitectura, pero siempre estuve relacionado con el arte, desde que tengo uso de razón. Lo que yo hago es una mezcla entre arte y arquitectura que realmente me queda, me agrada mucho y me ha caído naturalmente. Tengo muchos problemas con la palabra museografía, no sé si yo me considero museógrafo. Veo la museografía un poco institucionalizada y conservadora, como burocracia de tablaroca, lo cual es muy problemático. La tablaroca se construye y se destruye a granel, es un recurso que luego de la exposición se descarta totalmente. Muchos de mis ejercicios, si no es que todos, suelen ser elementos constructivos modulares y móviles que luego de su uso encuentran otra función en la vida del museo.

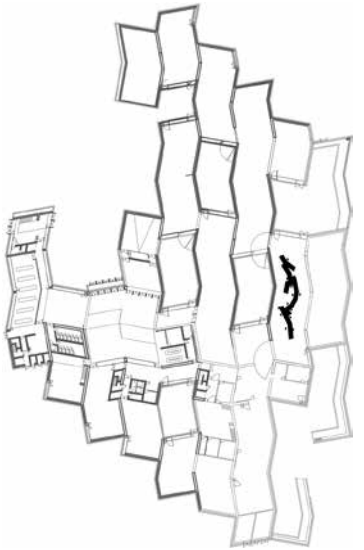
Vengo de Lima, de Tijuana y ahora vivo y trabajo en la Ciudad de México. Mi práctica siempre se ha alimentado de los procesos, estrategias y métodos constructivos de la arquitectura informal y de los comercios y mercados ambulantes. Alrededor del cuarenta por ciento de nuestras ciudades latinoamericanas han sido construidas o autoconstruidas a través de estos procesos. A veces, la gente que estudia arquitectura

no lo ve. No entiendo. La arquitectura de edificios es la que atrae más, pero a mí siempre me sedujo la arquitectura más performativa que se hace todos los días en las calles. Construcciones ambulantes y arquitecturas móviles. ¡Salgan a las calles y van a verlo! La ciudad se construye todos los días de peatones, de muebles, de objetos que cambian, que crecen y que se consolidan con el tiempo. Los puedes partir a la mitad y no mueren, simplemente mutan. Estas dinámicas de la arquitectura temporal hecha de muebles, que se dan tanto en México como en Lima, son las que han nutrido las arquitecturas de exposición de archivos que he realizado. Esto también me permite alejarme de la dependencia del muro de tablaroca y del cubo blanco como únicos recursos y me da la libertad de explorar otra arquitectura de exposición: una arquitectura a base de sistemas constructivos diversos y flexibles con dispositivos móviles y cajoneras que funcionan como mediadores entre el documento y el espacio del museo, que guían y preparan el cuerpo del observador para una exhibición de archivo.

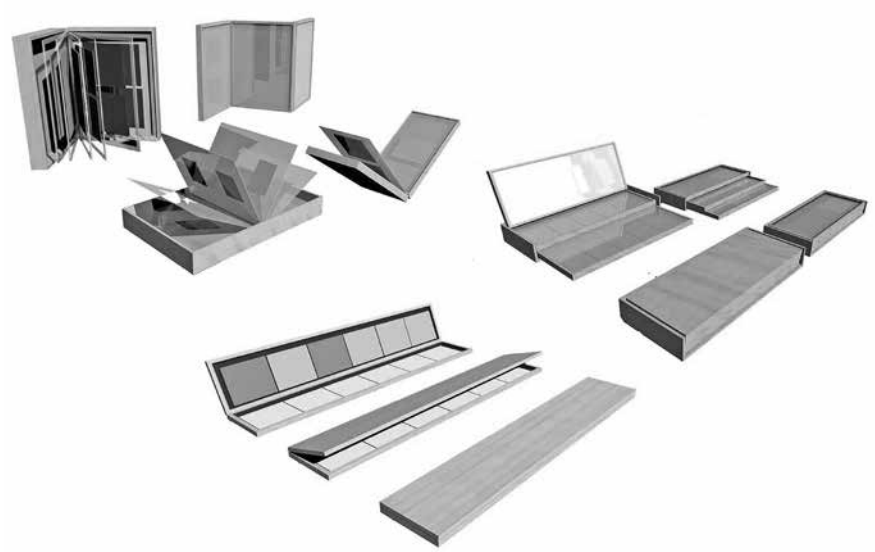
El proyecto *Las nuevas rutas de la seda* del artista Kyong Park, quien realizó por tres años una investigación y un archivo sobre la nueva ruta de la seda consistía, básicamente, en una compilación de archivos, videos y entrevistas que trazaban conexiones de la ruta con diferentes documentos. Nuestra museografía construía una isla central de mesas como plataforma para mostrar la ruta y el recorrido.[13]

La decisión del proyecto fue usar el mismo ADN del edificio, utilizar el ángulo gestor del edificio para construir un sistema de mesas donde el módulo base seguía el mismo corte angular que daba la posibilidad de tener configuraciones diversas que mantienen siempre una dinámica natural con el edificio mediante un gesto muy sencillo. Se realizó con MDF estándar y patas prefabricadas de IKEA.

13 *Kyong Park. Las nuevas rutas de la seda,* Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2009).



Arriba. Kyong Park*, Las nuevas rutas de la seda.* Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2009.
Abajo. Trazo de Kyong Park e imagen estructural del edificio del MUSAC, cuya peculiar arquitectura sigue un patrón constante.



Arriba. Evolución de una mesa sencilla para Arkheia.
Abajo. Esquema de los dispositivos de Arkheia. La museografía piensa al espectador como un sujeto activo que juega, descubre, interviene el mobiliario y el documento. Sin embargo, las políticas de conservación y acceso de los museos no permiten que éstos sean explotados en toda su capacidad.

inSite fue un proyecto de arte público en la frontera Tijuana-San Diego, que tuvo cerca de cinco ediciones a lo largo de 20 años. Si se relee esa historia, se puede ver cómo el arte público fue transformándose de escultura pública a instalación y luego a evento. Fue un ejercicio que nutrió muchísimo a la comunidad artística de la frontera.

inSite me comisionó un proyecto que acompañaría su donación de archivo al Centro de Documentación Arkheia del MUAC: ¿cómo hacer un sistema constructivo modular, cambiante, que acoja el archivo durante esa primera exhibición, pero que después le sirva a Arkheia como infraestructura para desplegar otras exhibiciones? Ésa es la particularidad de este proyecto, que muchos otros no tienen. Aunque comparte con muchos de mis proyectos la pregunta sobre cómo romper el convencionalismo de la mesa vidriada para archivo.

El MUAC es un sitio difícil por su dimensión, es un espacio muy alto, muy grande y frío. Por eso el proyecto se enfocó en generar un lugar intermedio, mediador entre el cuerpo, el documento y el museo; un espacio más cálido y receptivo, de madera en vez de fierro o cemento, más en la escala del cuerpo que del edificio. inSite es un proyecto de arte público en un contexto urbano, y así este proyecto para Arkheia también intentaba construir una especie de paisaje urbano al interior del museo.

¿Qué diferencia tienen las exposiciones de archivo de otra clase de exposiciones? inSite me hizo preguntarme eso. Mi respuesta fue pensar el sistema como un archivo o libro cerrado en donde uno sólo ve la portada y la primera hoja, pero si quiere ver más y adentrarse en el tema, tiene que abrir cajones y desplegar la información almacenada. No sólo se exhibe, sino que también se almacena.

El paisaje interior se pensó como un archivo donde se despliegan mesas modulares de diferentes dimensiones que

Arriba. Entrada de la Casa de *El Hijo del Ahuizote* con las estructuras de ganchos de ropa expandidos. Fotografía de Rodrigo Jardón.
Abajo. El Ahuizote ambulante.

funcionan de modo similar a los muros de exposición. Sobre las mesas se despliega una familia de vitrinas que imaginé a partir de los portarretratos plegables que tienen las abuelitas, sólo que a una escala mayor. Los elementos que componen el sistema expositivo diseñado para Arkheia son vitrinas, biombos en forma de Z, biombos portafolio y cajoneras. ¿Cómo hacer que la exposición lo invite a uno a estar, a quedarse? Siento que las exposiciones de archivo tienen también otro tiempo. Las imagino como una mezcla entre islas de exposición y biblioteca, donde el tiempo se expande y uno sabe que se puede quedar, que no sólo es para observar.

El proyecto por el cual vine a México y me quedé a vivir surgió cuando Diego Flores Magón me invitó a diseñar los interiores de la Casa de *El Hijo del Ahuizote*. Es un proyecto que intersecta dos temas que me interesan: las arquitecturas ambulantes y el archivo. La Casa se ubica más cerca del barrio de Tepito que de la zona turística del Centro Histórico de la Ciudad de México y está inserta en una dinámica muy especial: la de la venta y el comercio ambulante. Mientras el primer cuerpo del edifico alberga al archivo/museo/imprenta, la parte posterior funciona como plaza comercial para vendedores ambulantes reubicados.

El edificio que albergó *El Hijo del Ahuizote* estuvo cerrado por muchos años. Cuando Marcelo Ebrard fue Jefe de Gobierno, decidió utilizar ciertos inmuebles abandonados del Centro Histórico para reubicar ambulantes. Diego Flores Magón tenía la foto en la que aparecen los colaboradores del periódico *El Hijo del Ahuizote*, con la dirección atrás: Colombia 42, antes Chiconautla.[14] Hubo muchas negociaciones para conseguir abrir la casa. Es una propiedad compartida: ambas partes, el archivo y el comercio, la tienen en comodato, lo que

Esta imagen se reproduce en la página 75 del presente volumen. [N. de las E.]

Arriba. Intervención para la exposición documental *Antígona*, centrada en el diseño de escenografía y vestuario que Rufino Tamayo realizó para *Antígona*, obra de ballet escenificada en la Royal Opera House de Londres. Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2014.
Abajo. Vista de la infraestructura realizada para el archivo de Ex Teresa Arte Actual.

ha creado una dinámica interesante. Del edificio, lo que se recuperó fue solamente la primera crujía porque toda la parte de atrás se cayó en el terremoto del 85.

La planta baja es la interfaz entre este espacio cultural, el comercial y la calle. Compartimos la misma puerta de entrada. Los comerciantes entran a la plaza comercial por el museo.

Los materiales que utilizo aquí tienen que ver con oficios comunes y haceres cotidianos de la zona, recurro a los mismos modos de producción y soluciones constructivas que emplean quienes la habitan. Trabajé con los artesanos de alambrería para convertir pantaloneras de alambre en repisas colgantes que exhibirían el periódico, pero no como un periódico en vitrina, sino como un revistero de acceso libre donde la gente lo puede ver, tocar y llevárselo. Otro elemento de este piso es el Ahuizote ambulante, una mezcla entre imprenta y móvil que puedes llevar en bicicleta o caminando y utilizarlo para hacer talleres en la calle. Cuenta con una imprenta arriba y un sonidero debajo, lo que permite utilizarlo con diferentes elementos performáticos que impliquen sacar el museo a la calle o traer gente a éste.

Otro de los proyectos de exhibición de archivo realizados fue para el Museo Tamayo, después de que encontraron unos archivos de Rufino Tamayo sobre la escenografía y el vestuario que realizó para un ballet en la Royal Opera House de Londres en los años sesenta: fotografías en blanco y negro, así como *sketches* originales de los trajes y la escenografía. Por ser éste el archivo de un trabajo de ballet en el teatro, propuse armar la arquitectura de exposición con los elementos básicos del espacio del teatro, las graderías y los telones. Los asientos pasarían a ser vitrinas/graderías para recorrer, escuchar y leer; los telones escenográficos o calles serían ahora telones semitraslúcidos impresos con las fotografías del archivo que activan la sala al ver a la gente pasar por detrás y sirven a la vez como sistema de distribución que organiza el recorrido.

El trabajo que realicé para Ex Teresa fue por invitación de Iván Edeza, quien, como parte de su propuesta curatorial, o de dirección institucional, buscaba resaltar el archivo que alberga este espacio. Parte de este importante archivo es sonoro, por lo que una de las estrategias que se plantearon para explorar su exhibición fue proponer unas bóvedas que cuelgan de la sala y generan túneles de audio que evitan el uso de audífonos y que a la vez sirven para domesticar un poco el espacio eclesiástico/monumental de la nave central de Ex Teresa.

Las bóvedas de audio tienen una escala intermedia entre la cúpula de la nave principal y una cabina de audio. El sistema expositivo de Ex Teresa se complementa con estructuras metálicas perforadas que pueden ser usadas para armar mesas o muros. Este sistema se ha vuelto parte de la infraestructura del espacio cultural, que necesita equipamiento expositivo interior, y se usa no sólo para exposiciones de archivo sino que complementa muchas de las exposiciones del museo.

Luego de realizar tantas exposiciones de archivo y de implementar dispositivos y sistemas expositivos que trascienden la sola exposición, he ido entendiendo que mi trabajo es también nutrir a estos espacios de infraestructura expositiva diversa y experimental, que apoye exposiciones tanto de archivo como de arte.

JB Son proyectos admirables por su utilidad y economía de materiales. El proyecto de la modernidad estableció una división jerárquica del trabajo. Hay una jerarquía explícita en el proyecto curatorial sobre cuál es la dimensión técnica y cuál la dimensión intelectual, la curaduría. Lo mismo les pasa a las personas que están haciendo catalogación, de repente los ven como asistentes técnicos, no reconocen su papel fundamental en la investigación. Lo interesante es ver el discurso postmuseográfico, antimuseográfico, en estos dispositivos que creas, que nos hacen pensar en cómo los curadores no sabemos resolver ciertas situaciones, o asumimos o suponemos expectativas de espacialidad, de recorrido, que en la práctica no se verifican. Es un escalamiento crítico y debe de haber muchas preguntas sobre eso que la exposición no deja ver, que, justamente, por darse a ver, oculta. En dónde están inscritos los documentos, cuál es el soporte y cómo el emplazamiento en la sala de exposición nos hace repensar la inscripción del documento y, por lo tanto, la catalogación o el registro del mismo.

Francisco Reyes Palma El moblaje está planteando la presencia de una arquitectura dentro de otra, es un medio mezclado con el diseño. Me parece que es una riqueza enorme el planteamiento de este tema, que se puede reducir al término “muebles”, pero que representa cambios sustanciales mucho más acordes con esta inestabilidad de los documentos, con esta variedad de formatos. Es decir, tus propuestas pueden pasar del video a la consulta del documento directo. Tienen capas, se mueven y, a la vez, constituyen un espacio agradable y una arquitectura dentro de la arquitectura. Ver este despliegue de afectividad y respeto hacia el material me parece muy importante.

Lo que no acabo de entender es por qué esos muebles no suben al piso donde se exhibe el *pedigree* del arte, si son mucho mejores que las cosas que se utilizan en los espacios museográficos. Creo que la invasión tiene que ser también hacia arriba y llegará un momento en que se borren los pisos. Siempre me pareció que esa especie de “confinamiento” era innoble. Se acepta el documento, pero hasta cierto punto, no se trata de convertirlo en fetiche para competir, sino de mostrar cómo dinamiza, cómo enriquece, cómo fricciona. La solución del Ex Teresa de usar las bóvedas de sonido me parece excelente, ¡quieres cruzar el espacio! Creo que hay muchos elementos para pensar y hacer cambios sustanciales, y dar espacio a este tipo de creatividad y de producción.

Katia González Pilar dijo que la intención de Arkheia era dar certidumbre a los artistas de que éste centro de documentación es un buen

custodio de sus archivos. ¿Cómo creas esa certidumbre en los artistas? Y también, ¿cómo ha influido la figura de Arkheia en el mercado de los archivos de artista?

PG Bueno, creo que el tema de la certidumbre en México es muy importante y hay varios elementos que la pueden generar: 1) que la gente sepa que los archivos están bien conservados; 2) que estén catalogados para que el público pueda tener acceso a ellos; 3) que sean visibles, que es lo que estamos tratando de hacer a través de las exposiciones; y 4) que puedan ser consultados y que trasciendan los espacios mexicanos.

Quizá el mayor reto que tuvimos fue convertirlos en patrimonio universitario, lo que fue una gran suerte. Gracias a que los archivos contemporáneos custodian arte, los puedo convertir en patrimonio universitario. Hay archivos, por ejemplo, el de Olivier Debroise que son sólo documentación, y los reglamentos de patrimonio universitario dicen: "¡no, esto no es arte!". Entonces se va a la parte de archivística y de biblioteca. El archivo de Felipe Ehrenberg y otros que contienen muchos dibujos, obras de arte, puedo registrarlos como patrimonio universitario. Eso quiere decir que esté quien esté a cargo es una pieza inamovible y cuenta con un registro. Si mañana ya no trabajo ahí o se va la dirección, nadie puede llegar y decir: "A ver, esas cajas me las mandan al sótano", porque tienen una responsabilidad sobre esos materiales.

Mónica Mayer Habiendo estado involucrada en estos proceso, ¿han realizado algún estudio sobre cuánto tiempo se queda la gente viendo la obra, el archivo?

PG No ha habido un estudio formal, desafortunadamente, pero varias veces he visto que la gente pasa dos horas viendo los documentos, sentándose a escuchar los audios y comentando.

La ventaja de las exposiciones de Arkheia es que no requieren boleto. Mucha gente va al restaurante los domingos y mientras esperan mesa, se dan una vuelta por Arkheia. De una u otra manera se dan cuenta de que existe, que ahí están los documentos y que éstos pueden ser interesantes.

JB No hay estudios en México, pero sí en otros países. En general, la gente se queda muy poco tiempo frente a un documento. El ejercicio del mobiliario y de la afectividad es fundamental e influye en cuánto tiempo te quedas. La mayoría de la gente ve audífonos y dice: "¡Paso!" Un error típico es, por ejemplo, que al exhibir videos no se agregue en la información de la cédula el tiempo de duración del video, ¿cómo puedes decidir si te vas a quedar a verlo? Son errores básicos que alejan al público de manera inmediata.

Público ¿Ha habido algún tipo de planteamiento sobre cómo presentar los archivos actuales? Todos los registros de obra, o las obras mismas, que se generan ahora vienen directamente de cámaras digitales, de documentos de Word o archivos de Photoshop. ¿Cómo piensa evolucionar Arkheia hacia la nube? Giacomo, ¿cómo planeas trabajar con otra clase de archivos que serán demandados en otro tipo de exhibición, en un futuro muy inmediato?

GC En la Casa de *El Hijo del Ahuizote*, una parte fundamental —decisión de Diego Flores Magón que fue crucial para entender el proyecto— es que se están digitalizando todos los documentos. Ya tiene más de la mitad, y está creando una plataforma en línea, donde cualquiera puede entrar y acceder al material. Quiere, por la misma dinámica de este tipo de archivo, soltarlo en la red y que el usuario haga lo que quiera con él, lo que brinda la posibilidad de liberarse del objeto y del documento, y de que el ciberespacio se convierta en un punto de intercambio, de comunicación, de ese archivo. Creo que en el momento en que esa plataforma empiece a estar activa va a ser más fácil tratar de "entender" la relación con el archivo digital. Es extraño, ¿por qué vas a reimprimir un documento a tamaño original cuando el archivo siempre

fue digital? Hay una problemática que no he podido resolver: ¿cuál sería la lógica de exhibir documentos ya digitalizados?

JB Los documentos digitales son contenido informático, pero cuando están expuestos en una sala nunca son inmateriales. Hay materialidad en el sentido más esencial de la palabra, debemos resolver cómo está expuesto como materia. La fantasía de la digitalización no resuelve ninguno de estos problemas, al contrario, nos pone una problemática mayor: electricidad, enchufes…

PG Creo que el problema de lo digital tiene que ver más con la conservación, según como yo lo veo desde Arkheia. Son dos problemas distintos: hay archivos que nacen digitales y otros son análogos, y es necesario digitalizarlos. En el caso de Arkheia, debido a los escasos recursos que tenemos, lo hacemos por proyectos específicos. Un archivo digital es mucho más inestable que el papel, agradecería que todos los archivos fueran en papel. Destruir el papel es difícil, pero destruir lo digital es facilísimo, sobre todo cuando no tienes recursos económicos.

Por ejemplo, se van a digitalizar los libros de artista. Esta decisión tiene que ver con la fragilidad de los materiales para la consulta, pero es muy difícil poder liberarlos en internet, porque tenemos el problema de los derechos de autor. Podemos compartirlos con otras instituciones, pero en un circuito cerrado. Aunque el archivo sea, por ejemplo, de Olivier Debroise, a lo mejor tiene libros de los que él no es el autor, por consiguiente, no tiene los derechos.

Sofía Carrillo Hay otro nivel, los archivos que se generan durante la gestión de los museos, que van trazando la relación existente entre los distintos departamentos. Actualmente, todo se está generando de manera digital, incluso de departamento en departamento en una misma institución o edificio, y no está quedando memoria de nada. El único museo que sé que está haciendo un ejercicio de este tipo, con capital privado, es la colección Thyssen-Bornemisza, en España.

PG Como instituciones estamos muy preocupados por preservar el pasado, pero no por preservar el presente. Es un campo en el que me siento rebasada, porque tienes que corroborar todos los metadatos para conocer la autoría, y poder confirmar que esa persona realmente haya escrito tal documento. En el caso del MUAC es un rubro pendiente, sobre el que ya se están comenzando a preocupar.

Donají Marcial Al trabajar en las instituciones, sabiendo que uno está en tránsito ¿qué se podría aprender o qué podrían rescatar para otro tipo de archivos fuera de éstas? Como decían, para los archivos silvestres. ¿Qué rescatan de donde están ahora?

JGM Tal vez es un mito, o una araña crítica alrededor de mi cabeza, pero creo que la UNAM es una institución que no está directamente ligada al Estado y puede tomar ciertas decisiones que, tal vez, el INBA y otras instituciones no pueden. Creo que todos estamos saturados de oficios y de una serie de papeleos que son extremadamente incómodos, pero cuando vamos al Museo de Arte Moderno y vemos que no existen los oficios de 1960, que no podemos reconstruir esa historia, que no podemos saber qué fue pasando en el día a día, algunas preguntas surgen. De repente, esa traba o esa poesía institucional y administrativa puede ser mucho más provechosa, por lo menos para dormir intranquilos. Es una especie de bitácora que puede abrir la posibilidad de leer las cosas.

La UNAM tiene una reglamentación que en ocasiones sí ayuda a reconstruir las historias de lo que va pasando: “¿Cuándo entró el pedazo de plástico que trajo Carlos Aguirre hace cuatro días para la exposición?” Hay un papel que lo dice y podemos reconstruir una historia, pero también determinar una serie de cosas.

JB Sofía hablaba de lo que se llama archivo de oficina o archivo corriente, que es administrativo pero corriente, el que utilizas, el que te pueden llevar para decir: “No llegó la obra” y tienes que tenerlo a la mano. Luego está el archivo histórico, para el que tienes que tener un sistema de gestión. Además está el archivo intermedio.

Esta organización, esta sistematización, se aplica en México en pocos museos y apenas se empieza a discutir. El INBA y la UNAM intentan estandarizarla de alguna manera. Tendemos a pensar que otros museos han sistematizado y no, en realidad es un asunto reciente. Se ha hecho de manera silvestre, es decir, ha existido de alguna manera. Pero los estándares de esas bitácoras o el *software* para automatizar que todos los *mails* que cruzas entre departamentos se vayan a una memoria es algo reciente. Debemos hacerlo y llamar la atención a la necesidad de que eso exista, de que requiere un presupuesto y de la organización interna de las instituciones.

Frente a la fragilidad de los archivos tendemos a decir: “Si no hacemos algo en los próximos tres años se va a perder”. Se ha dicho durante toda la historia. Esos tres años siempre son los tres años que vienen. Se están reinventando modelos intermedios entre lo público y lo privado, entre la institución y la sociedad civil, por ejemplo, lo que vimos con la Casa de *El Hijo del Ahuizote*; incluso en proyectos familiares que toman modelos institucionales o viven de alguna institución, de un fondo público y privado. Se está reimaginando cómo cubrir esa necesidad de conservar.

Debe de haber modelos intermedios en los que pueda haber sitios que reduzcan costos de infraestructura, pero que después la gestión y la investigación estén descentralizadas, porque el problema es que creas una bodega, pero después no hay investigadores que trabajen los archivos, porque todo el gasto se te va en enfriar, en tener los deshumidificadores y en la persona que los saca. La descentralización de funciones puede ser un punto de exploración. A lo mejor es una enseñanza de estas instituciones para poner modelos o programas, proyectos más pequeños, a trabajar en red.

ARCHIVOS/ACTIVOS

LAS GALERÍAS DE ARTE Y LA COMERCIALIZACIÓN DE DOCUMENTOS

DILEMAS DE LA DOCUMENTACIÓN

MARTHA WILSON

Hablaré del desarrollo de algunos dilemas que he encontrado en los últimos cuarenta años en torno a la documentación de *time-based art*, a partir de mi experiencia como directora fundadora de Franklin Furnace, espacio que entra en la categoría de "espacio alternativo" y que contiene un archivo dedicado al *time-based art* como: libros de artista, instalaciones efímeras y performance. Lo fundé en 1976, en un *loft* donde viví en Tribeca, en el Bajo Manhattan, Nueva York.

Durante la primera época de Franklin Furnace, yo vivía del seguro de desempleo y con tal precariedad que dos compañeros de departamento me ayudaban a pagar los quinientos dólares de renta por un *loft* de 762 m^2; en consecuencia, la documentación de la obra que se presentaba en este espacio dependía de cuánto costara. El término *performance* aún no estaba en uso, y a lo largo de las dos primeras etapas de Franklin Furnace (1976 a 1978), llamé a lo que los artistas hacían "lecturas de artista", a pesar de que utilizaban disfraces, utilería, transparencias, video, música, lo que fuera, en la presentación de sus piezas.

En aquellos días, no teníamos contratos escritos con los artistas, se les pagaba un porcentaje de las entradas y yo era la principal documentalista en los eventos de Franklin Furnace. El Media Bureau de The Kitchen[1] hizo un video de William Wegman y aún no sabría a quién debería pedir permiso para publicar esta obra (un dilema que podemos discutir más adelante). Un rasgo crucial de esos días era nuestra total inconsciencia sobre los derechos de propiedad intelectual. Si Disband, el grupo de mujeres artistas conceptuales, una banda punk, de la que fui fundadora, tenía una presentación en el Club Mudd, le pedía a mi amiga Daile Kaplan que nos fotografiara. Ella tomaba transparencias y me las daba.

El performance se entendía como una protesta frente al arte en tanto mercancía, como un bonito cuadro sobre el sofá, aunque en *Sprout Time* de Leslie Labowitz, la artista le vende el negocio de germinados a un miembro del público. Y a pesar de todo, en 2008, como es sabido, Tino Seghal le vendió *The Kiss* al Museum of Modern Art por una cantidad de dinero que nunca se dio a conocer, lo que quiere decir que fue una suma enorme. La obra de Tino Seghal no puede ser documentada de ninguna manera (otro dilema de documentación que podemos discutir después).

En los setenta, la actitud de los artistas hacia la cámara era que su presencia "cambiaría la obra"; les preocupaba cómo "interpretarían para la cámara", en lugar de para el público, y por ello algunos prohibieron la documentación. Julia Heyward me buscó años después para preguntarme si Franklin Furnace tenía algún video de sus primeros trabajos de performance, porque ella no tenía nada.

Ya en los ochenta, algunas cosas habían cambiado. Los artistas del performance se habían dado cuenta de que para obtener becas, necesitaban enviar videos. La tecnología del video no se había vuelto precisamente barata, pero los artistas estaban dispuestos a hacer lo que fuera por grabar una cinta U-matic de ¾".

1 Espacio de arte en el Bajo Manhattan que contaba con financiamiento del New York State Council on the Arts.

Julia Heyward, *Small Eyes, Frogman Story*, 1977. Fotografía cortesía de Franklin Furnace.

Performance de la exposición *Carnival Knowledge,* 1984, llamado *Deep Inside Porn Stars* en el que participaron estrellas porno como Annie Sprinkle (quinta desde la izquierda) y Candida Royalle, quien murió de cáncer ovárico recientemente (primera a la izquierda). Fotografía cortesía de Franklin Furnace.

Hay que añadir que durante los ochenta, los artistas *avant-garde* ya no eran los favoritos de la cultura norteamericana a los que se les permitía experimentar salvaje y libremente. Poco a poco, la administración de Ronald Reagan y los grupos religiosos conservadores difundieron la idea de que los artistas eran un virus que menguaba la salud del cuerpo político norteamericano. En 1984, se exhibió en Franklin Furnace *Carnival Knowledge*, curada por un colectivo de nueve mujeres artistas y activistas que se preguntaban si podría haber algo como "pornografía feminista" o pornografía en la que no se denigrara a las mujeres o a los niños.

Después de que *Carnival Knowledge* cerrara a fines de enero, el Morality Action Committee entró en acción, mandando postales a funcionarios de elección popular y cartas a las fundaciones que apoyaban Franklin Furnace y también a sus partidarios corporativos sosteniendo que habíamos estado mostrando pornografía a 500 niños cada día. Tengo documentación de sobra del *Carnival Knowledge*, pero no tengo manera de defenderme frente a estas falsas imputaciones. Como resultado de las "guerras culturales", especialmente el trabajo de los artistas del performance se volvió imposible políticamente y el programa Individual Artists' Fellowship del National Endowment for the Arts fue cancelado.

Con el nuevo milenio a la vista, Franklin Furnace tomó la decisión de volverse virtual para ofrecer a los artistas la misma libertad de expresión que habían disfrutado en el *loft* durante los setenta utilizando internet como espacio público.[2] También entre 1996 y 1997, comenzamos a vislumbrar la importancia de preservar los archivos que habíamos ido juntando durante nuestros primeros veinte años y pedimos las primeras becas para preservar y documentar los registros de los eventos de Franklin Furnace. Ahí fue cuando me di cuenta de que era mucho más sencillo obtener recursos para preservar una transparencia de Karen Finlay que para presentar a Karen Finlay embarrándose betún de chocolate en los senos. Desde entonces empecé a considerar invaluable cualquier rastro de documentación en el formato que fuera.

2 El sitio web y archivo de Franklin Furnace puede consultarse en franklinfurnace.org

Hablemos un poco sobre ciertos términos. Los registros de eventos de Franklin Furnace documentan eventos específicos que se llevaron a cabo en Franklin Furnace y en conjunto dibujan la evolución de un género. Durante el siglo pasado, el arte mismo pasó de ser pintura "sólida" colgada en la pared o esculturas en pedestales creadas por artistas individuales a ser "líquido", información creada por equipos colaborativos de autores que fluye a través de los medios apropiados para el concepto. El término *intermedia*, acuñado por el artista Dick Higgins en 1962, surgió durante esta época y denota una combinación de los medios que existían para crear una forma nueva de arte inexistente hasta entonces. Hablaré más adelante del término "arte en medios múltiples" que se le ocurrió a Jon Ippolito con Forging the Future,[3] proyecto en el que nosotros participamos.

Pero primero quiero hablar de *Pseudo Studio Walk* de Halona Hilbertz (1998). Ésta fue la primera pieza de arte performático que Franklin Furnace presentó usando internet como sede y medio artístico. Halona camina hacia la cámara, camina hacia el interior del *loft*, camina hacia la cámara, camina hacia el interior del *loft*, camina hacia la cámara, camina hacia el interior del *loft*… Me dejó pensando ¿qué está haciendo? Lo que está haciendo es un performance sencillo que nos muestra la sofisticada cualidad del performance usando internet como sede y medio artístico. El performance se llevó a cabo en febrero de 1998, en un *loft* en Huston Street; luego se subió al servidor de Pseudo y lo descargamos en México seis meses después, por lo que lo que Halona Hilbertz hizo en su performance fue lanzado hecho añicos al tiempo y al espacio.[4]

Franklin Furnace ha comenzado a solicitar apoyo del National Endowment for the Humanities (NEH) para preservar nuestra propiedad intelectual. El funcionario del programa que nos atiende nos ha recomendado que no utilicemos el término "posmodernismo" ni mencionemos las guerras culturales. La primera beca la recibimos en 2006 para publicar los registros de los eventos durante los primeros diez años de Franklin Furnace en nuestro sitio en internet. También durante la primavera de 2006, firmamos un acuerdo de colaboración con ARTstor, el primero que ellos hacen con un espacio alternativo, para que nuestras imágenes escaneadas puedan ser usadas por profesores universitarios de todo el mundo. En 2013 comenzamos a enviar nuestros videos a ARTstor para que sean utilizados como recursos pedagógicos en las aulas universitarias.

Establecer quién tenía los derechos de las imágenes digitalizadas fue un tema crucial que atendimos durante el primer año de la beca del NEH. En un inicio supusimos, a partir de las posiciones de los artistas y de nuestra lectura inicial del Visual Artist Rights Act de 1990, que los derechos pertenecían a los artistas que habían realizado o instalado sus obras en Franklin Furnace, lo que era incorrecto. De hecho, los derechos pertenecen a los fotógrafos que, al documentar el trabajo, lo "fijaron" en una forma reproducible. Este cambio provocó que revisaramos nuestras formas de autorización y, en otoño de 2007, nos centramos en obtener los derechos de los fotógrafos. Seguimos mandando cartas a los artistas para informarles de nuestras intenciones de publicar en línea y en ARTstor imágenes de los eventos de Franklin Furnace, pues no publicaremos nada que contravenga los deseos de los artistas.

El archivo de Franklin Furnace parte de los documentos activos que utilizábamos para administrar todas las facetas de la organización. En la medida en que se fueron acumulando, la organización reconoció el valor de examinar, catalogar y diseminar la información que contenían. Desde 1998, junto con Steve Deitz (entonces director de New Media Iniciatives del Walker Art Center) y Richard Rinehart (entonces director de Digital Media del Berkeley Art Museum), Franklin Furnace ideó un conjunto de bases de datos relacionales para documentar sus registros electrónicamente. Descubrimos que los eventos de Franklin Furnace eran el "centro" esencial en torno al que girarían la mayoría de las bases de datos de la colección.

3 Forging the Future: New Tools for Variable Media es una alianza de museos y organizaciones culturales dedicada a explorar, desarrollar y compartir nuevos vocabularios y herramientas para la preservación cultural. forging-the-future.net [N. de las E.]

4 *Pseudo Studio Walk* de Halona Hilbertz puede consultarse en vimeo.com/218184106 [N. de las E.]

La base de datos de Franklin Furnace es una herramienta digital diseñada para catalogar obras de arte en medios múltiples como el performance, la instalación y los eventos digitales de origen. Está basada en los principios y estructuras del Dublin Core y utiliza FileMaker Pro como interfase. Un rasgo distintivo importante de esta herramienta es que describe cada obra o evento como una entidad. Esto se logra al crear un conjunto modular de bases de datos relacionadas que se estructuran en torno a un núcleo de bases de datos de un evento central. El evento central puede ser cualquier tipo de obra de medios alternativos: física o digital de origen. Las bases de datos modulares son diez y Franklin Furnace las utiliza todas para describir los eventos de sus archivos: eventos, nombres, contacto, imágenes, películas, prensa, publicaciones, calendarios, referencias y audio.

La base de datos es una de las cuatro herramientas que fueron desarrolladas para los medios alternativos por Forging the Future y se usa para gestionar imágenes digitales. La base de datos de Franklin Furnace, la Digital Asset Management Database, el VocabWiki y el Variable Media Questionnaire funcionan en conjunto para describir los medios alternativos.

En 2013 mediante la iniciativa VocabWiki, Franklin Furnace, en colaboración con Rhizome.org, llevó a cabo la estandarización del vocabulario de términos descriptivos para la catalogación del performance y el arte de medios alternativo. Se definió un conjunto de términos controlados cuyas definiciones fueron extraídas de una lista de fuentes prescritas. Después, esta información se publicó en VocabWiki para permitir el desarrollo del vocabulario de manera colaborativa y continua.[5] Si no se encuentra un término adecuado para un comportamiento, se crea uno nuevo con base en el uso artístico aceptado.

Franklin Furnace busca alentar a los usuarios del material de la base de datos en línea a que se involucren con los registros del sitio. Los usuarios utilizarían VocabWiki para generar entradas que constituyan una clasificación gestionada por la colectividad (folcsonomía) en el catálogo de la base de datos. Además, queremos involucrar a los artistas en la descripción de las intenciones y los resultados de sus trabajos, cosa que hemos llamado *creatoronomy.* El concepto de folcsonomía, un mecanismo de clasificación y categorización de información en la red mediante los esfuerzos colaborativos de la comunidad digital, que también se conoce como “etiquetado”, es una manera en la que los usuarios pueden interactuar con el material colaborativamente. El punto de partida del proyecto combina los beneficios de la folcsonomía, que tiene bajos costos iniciales, con los beneficios de la taxonomía.

Todos los registros de imágenes y eventos en la base de datos de Franklin Furnace contienen la información básica de la pieza (es decir, nombre, título, fecha, artista). Ésta fue puesta en línea en nuestro sitio en 2009. En el futuro, pensamos ofrecer al usuario final una lista controlada de términos de catalogación para que escoja de ahí y también será posible que cree sus propios términos. La entrada resultante tendrá múltiples variantes y no sólo la interpretación de una entrada catalográfica dado que las contribuciones pueden ser hechas por los artistas que crearon la obra, los testigos que estuvieron en el público, historiadores del arte, académicos que estudien el performance*,* estudiantes de bibliotecología, catalogadores profesionales y el público en general. Cada obra estará descrita con distintos niveles de etiquetado, cada uno determinado por quien lo haya presentado. Cada etiquetado lo hará por separado el artista, el catalogador, el académico y el público en general, lo que permitirá búsquedas multinivel.

5 Se puede ingresar al VocabWiki en variablemediaquestionnaire.net [N. de la E.]

QUÉ ES ARCHIVO
Y QUÉ ES MEMORIA

CARLA STELLWEG

Este simposio se llama Archivos fuera de lugar, y sin saber con exactitud a qué lugar nos referimos, les puedo asegurar que el mío sí está fuera de lugar.

Se ha hablado de la ubicación y el acceso a los archivos, de sus ideologías o sus tentaciones y conexiones, de sus implicaciones ideologizantes. Hemos hablado de los espacios y de los recintos institucionales con énfasis en México, de la falta de dedicación por el archivo o, inclusive, de la histeria por éste. También hemos tocado los temas de patrimonio, el *copyright*, las teorías en torno al archivo, los criterios sobre su manejo y digitalización. Esto último ha estado muy al centro de todas las discusiones y tiene sus bemoles, como Martha Wilson y otras personas han indicado. Personalmente, no sé si es la solución, pero al menos el facsímil y la versión digital viajan más rápido y pueden ser el principio de una investigación que lleve después a tratar de ver los documentos "en persona".

Éste es un viaje por varios episodios y, sobre todo, por las muchas transformaciones, algunas muy radicales, en los últimos 40 años de mi vida

profesional. Hablando del formato testimonial, Gustavo Buntinx me dijo, cuando le estaba comentando lo que iba a presentar hoy, que en lugar de ser investigadora me he convertido en objeto de investigación y eso me pareció muy divertido, porque es cierto ¿o no?

No voy a hablar de teoría, de cómo se constituye el archivo, de cuál debe de ser o no ser archivo, porque no soy una archivista, tampoco una *librarian*. No es mi tarea, y el hecho de que yo esté en medio de esta manía por los archivos hoy en día es porque en un momento dado, creo que fue alrededor de 2005, muchas de las personas que habían trabajado conmigo se estaban graduando y las nuevas generaciones de investigadores se unían a nuestro campo del arte latinoamericano contemporáneo. Venían buscando revisar y saber qué había pasado en este periodo, qué había pasado en aquél. Yo comenzaba a sacar materiales de mi archivo o de mi biblioteca y me encontraba muchas cosas que resultaban ser obras de arte efímeras que integraba como *bookends*. Todas están hoy en día en el archivo del Museum of Modern Art, donde se encuentran las obras efímeras, y en la Franklin Furnace Artist Book Collection.

Por otro lado, cuando me preguntan acerca de un episodio, debo empezar a usar la memoria. ¿Cómo puedo fiarme de mi propia memoria? La memoria es una forma escultórica que vamos moldeando según el contexto y las circunstancias y según la persona que nos está preguntando y entrevistando. No es una cosa fija y no sabemos qué parte de esa memoria es ficción y qué parte es verdad. Entonces, se crea una disyuntiva sobre qué parte es archivo y qué parte es memoria y cómo esta última afecta al primero.

Soy una afanada de mantener folders por tema. Durante los últimos años de la década de los setenta viajé continuamente de México a Nueva York y viceversa. Parte de mi archivo comenzaba a estar "fuera de lugar", estaba en Nueva York, gracias a Dios, porque el archivo de *Artes Visuales* se perdió una buena o mala noche. Después de que habían censurado la revista y sellado las oficinas, un administrador muy simpático me dijo: "Si usted quiere venir a las dos de la mañana, la recibo por la puerta de atrás y le doy media hora para que arrejunte dos cajas". No pude rehusar la oferta y llevé las dos cajas a la casa de Fernando Gamboa, en la calle de Durango. Poco tiempo después el maestro falleció en un accidente y nunca volví a ver esas cajas. Tengo la esperanza de que ese archivo aparezca en algún momento.

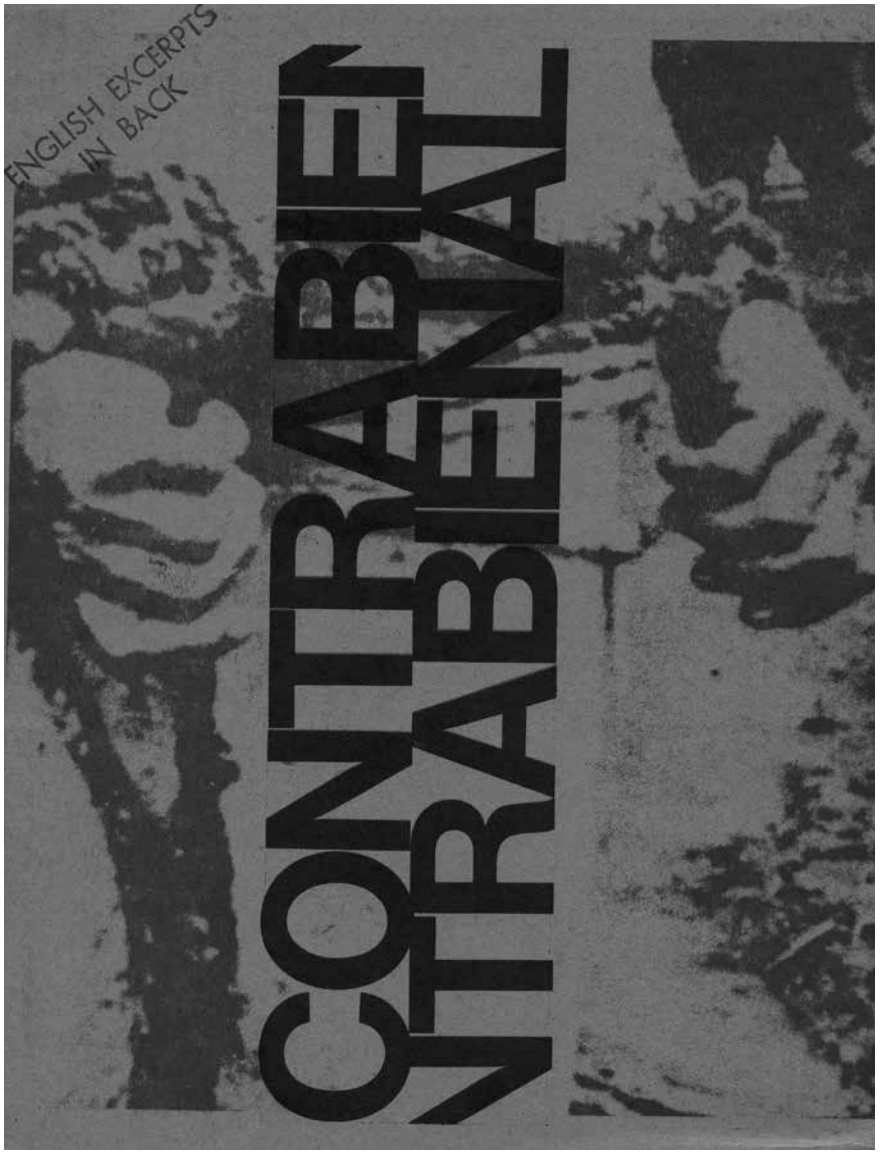
Martha Wilson y yo tenemos una historia que ya es parte de mi archivo y parte del suyo. Cuando por fin tuve un *loft* en Nueva York (1978), ya sabía de la existencia de Franklin Furnace. Me acerqué a Martha, me presenté, y le propuse hacer una exposición de libros de artista de México: *Artists' Books from Mexico*. Solicitamos una beca y una vez que tuvimos los fondos, invité a Martha Hellion, creadora de Beau Geste Press, en Devon, Inglaterra, junto con Felipe Ehrenberg. La exposición se inauguró en 1982.

Fui a una tienda de *comic books* en Bleecker Street y encontré un comic sobre México y la frontera, de la serie de *Plastic Man.* Martha Wilson y yo decidimos utilizarlo para la investigación y para el póster. Con este proyecto pude investigar qué artistas de origen mexicano estaban trabajando en Nueva York y quiénes estaban haciendo libros de artista, así Martha Hellion y yo pudimos incluir algunos. Desgraciadamente no han llegado a ser reconocidos.

Entre 1968 y 1971 había más o menos 100 artistas y profesionales del campo del arte exiliados o autoexiliados en Nueva York. Uno de los temas que discutíamos cuando nos reuníamos era la famosa exposición *Information* de Kynaston McShine en el MoMA,[1] la cual incluía a Hélio Oiticica, Antonio Díaz y varios otros.

Luis Wells, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Teodoro Maus y yo decidimos unirnos con el objeto de involucrarnos con proyectos activistas en torno a las dictaduras en Sudamérica. Decidimos hacer un libro, *Contrabienal*, en contra de la Bienal de São Paulo por la dictadura de aquel entonces. Ese libro se ha convertido en material de consulta de muchísimos investigadores, inclusive hay una tesis de doctorado dedicada a aquellos momentos del *underground* latinoamericano en Nueva York.

1 *Information*, Museum of Modern Art, Nueva York (1969).



Rufino Tamayo

ESTOY COMPLETAMENTE DE ACUERDO CON LOS DOS GRUPOS DE ARTISTAS E INTELECTUALES LATINOAMERICANO EN NUEVA YORK EN CUANTO AL BOICOT A LA BIENAL DE SAO PAOLO, BRASIL.

ME PARECE UNA OBLIGACION PARA TODO ARTISTA LATINOAMERICANO NO ACEPTAR UNA INVITACION A PARTICIPAR EN ESA BIENAL DESDE EL PUNTO DE VISTA POLITICO, PUESTO QUE ALLI SE TRATA DE UNA MANIFESTACION CULTURAL ORGANIZADA POR UN GOBIERNO ANTI-DEMOCRATICO.

EN MI CASO PARTICULAR, RECHAZE HACE ALGUNOS AÑOS POR LAS MISMAS RAZONES, AL GRAN PREMIO DE BARCELONA EN VIRTUD QUE TAMBIEN ESPAÑA ES UN PAIS GOBERNADO POR UNA DICTADURA.

EN LA INVITACION DE LOS GRUPOS EN NUEVA YORK SE MENCIONA LA VIOLENCIA CULTURAL, Y ME RECUERDA MUCHO A LA EPOCA EN QUE FRANCIA PARA PARTICIPAR, EXIGIA LOS PREMIOS PRINCIPALES. Y SI AHORA ES VERDAD QUE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA IMPONEN SU CRITERIO EN ESTOS EVENTOS CULTURALES, VENDRA COMO CONSECUENCIA UNA IMPOSICION DE MOLDES CULTURALES A SEGUIR POR EL PAIS QUE EFECTUA DICHAS MANIFESTACIONES.

EL DEFECTO MAS GRANDE DE LA BIENAL DE SAO PAOLO ES QUE NO REFLEJA LA VIDA CULTURAL DE LATINOAMERICA, SIENDO QUE EN ESTOS MOMENTOS CASI TODOS LOS ESTADOS LATINOAMERICANOS, TIENEN UNA ABIERTA PREOCUPACION POR EJERCER LA DEMOCRACIA: COSA QUE EN BRASIL ES IMPOSIBLE DEBIDO A SU REGIMEN DICTATORIAL.

RUFINO TAMAYO
AGOSTO, 1971, MEXICO, D.F.

Tamayo

Páginas de *Contrabienal* (Museo Latinoamericano: Nueva York, 1971) que muestran ejemplos de las colaboraciones recibidas.

Liliana Porter

El artista, como todo ser humano, no está al margen de la realidad social que lo envuelve. La posición de "no comprometido", es en sí un compromiso, pero con la reacción -

Para quien hace arte, la forma de hacerlo, las situaciones en las que acepta o renuncia su exhibición, implican una forma de manifestar una posición política, consciente o inconscientemente.

Participar en esta contrabienal es una forma de precisar esta conciencia, y también una forma de comunicación con compañeros alrededor de esa conciencia.

Quizás, de este enfoque común, pueda salir un nuevo lenguaje.

Liliana Porter.

Mathias Goeritz

Despues de cumplir diez años de repetir la oracion que empieza con las palabras ESTOY HARTO, tuve una pesadilla terrible.
Soñé que una guerrilla policiaca compuesta de artistas militantes - entre ellos unos amigos mios - me habian [redacted] secuestrado y llevado por la fuerza a un gigantesco pozo lleno de arte comtemporáneo ; me explicaron que se trataba de la Bienal Latinoamericana y que me iban a sumergir en esa papilla, de olor indescriptible.
Por suerte, desperte a tiempo.

Mathias Goeritz.

Junio '71

La revista *Artes Visuales* fue una consecuencia lógica del trabajo que habíamos hecho en Nueva York con *Contrabienal* y del análisis de la exposición *Information*. El formato y cómo se fue dando el contenido de *Artes Visuales* se debe a esas incidencias. Cuando regresé a Nueva York, la experiencia misma de la revista, en circulación por nueve años, también influyó sobre mis proyectos posteriores.

De *Artes Visuales* se puede decir muchísimo, pero quiero concentrarme en los archivos y en lo que hoy en día significan. Tengo un juego completo en mi casa y cada vez que viene un investigador, viene por otra revista. (Por cierto, todas las portadas fueron diseñadas por Vicente Rojo y en ellas se combina el arte contemporáneo abstracto de esa época con el diseño gráfico).

Muchos investigadores se han acercado a mi archivo a investigar diversos temas, entre los que destaca el del feminismo. Por ejemplo, Andrea Giunta, en la revista *Artelogie* 5 (2007) dice: "Carla Stellweg organizó un seminario que estableció un mapa de posiciones que afectarían el desarrollo futuro del feminismo en las artes en México.[...] El seminario organizado por Carla Stellweg en 1975 ubicó sobre el mismo plano discursos provenientes de distintas disciplinas. [...] Stellweg vinculaba la revisión del lugar de la mujer en el arte mexicano a nociones tales como la clase social, el capitalismo y las minorías."[2]

En el número 9 de *Artes Visuales* (1976) se publicó la memoria de la reunión que se hizo a puerta cerrada en el Museo de Arte Moderno. Le pedí al maestro Fernando Gamboa que, por favor, no viniera a dar la bienvenida, yo la daría en su nombre, porque había prometido a algunas de las participantes que no iba a haber presencia masculina. Sin embargo, el maestro Gamboa decidió, como a la media hora de que habíamos comenzado, autopresentarse. A algunas de las participantes les pareció gracioso, pero otras se molestaron con esa idea, porque yo había prometido que estaríamos recluidas como en un convento, sólo nosotras.

2 Andrea Giunta, "Feminist Disruptions on Mexican Art, 1975-1987", en *Arteologie* 5 (2007). Se puede consultar en cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271

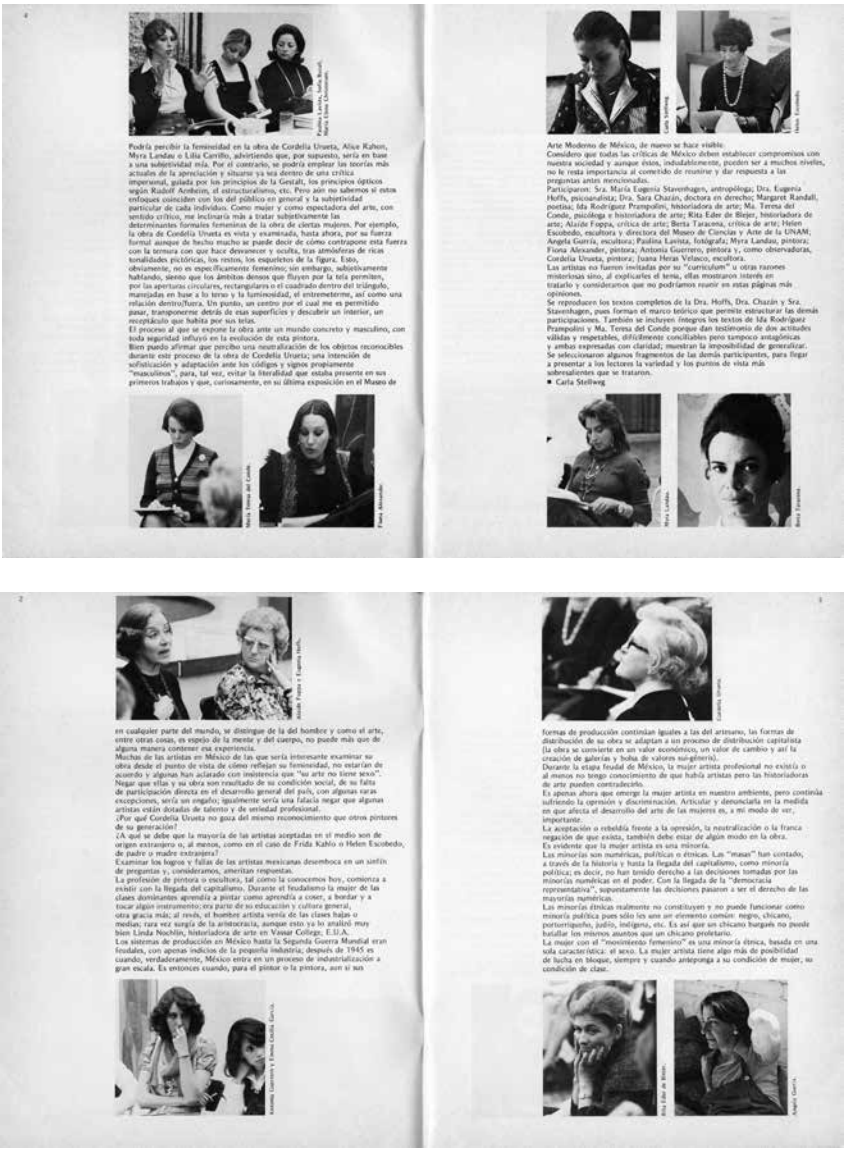
Artes Visuales continúa siendo una fuente para otros archivos. Hablando de feminismo, la revista se ha retomado para la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*,[3] en la cual estoy involucrada. Estamos investigando a algunas de las mujeres que yo perfilaba en esa época, en particular a Sylvia Salazar Simpson, quien hizo un trabajo de *body politics* en el número 29 de *Artes Visuales* (1981). La portada de ese número también es muy importante, es de Louis Carlos Bernal, un excelente fotógrafo chicano de Arizona, que se casó con Marietta Bernstorff. Cuando murió, Marietta regresó a México y se casó con Antonio Turok.

Para el homenaje por los 100 años del nacimiento de Fernando Gamboa, el MAM publicó el libro *Artes Visuales. Una selección facsimilar*, bajo la dirección de Osvaldo Sánchez y la coordinación de Josefa Ortega, una excelente investigadora. El libro es un facsimilar en el sentido de que tiene todos los índices, mantiene la diagramación de Vicente Rojo, el mismo tipo de papel, las mismas tintas. No sé cómo lo lograron porque la tecnología ha avanzado tanto; nosotros íbamos a la imprenta con *storyboards*, con maquetas, etcétera, y hoy en día todo es digital.

Quiero citar a Osvaldo porque me parece muy atinado en el contexto en el que estamos: "En México, por muchas razones, sobre todo por razones institucionales, de retórica de Estado, se ha insistido en que la modernidad mexicana solamente está referida a un periodo muy delimitado por ciertos autores y ciertas expresiones. Cuando uno trata de hacer una investigación, de afrontar una exhibición, al momento de localizar textos se encuentra con un vacío terrible y con una desmemoria terrible que abarca la segunda mitad del siglo XX."[4] Esta declaración les da una muestra de qué tanto falta por hacer.

3 Esta exposición se presentó en el Hammer Museum, Los Ángeles (2017) y forma parte de la amplia iniciativa Pacific Standard Time: LA/LA que es una exploración del arte latinoamericano y latino en diálogo con la ciudad de Los Ángeles en la que colaboran distintas instituciones de arte de California. [N. de las E.]

4 Osvaldo Sánchez, "Commands of Knowledge and Sources of Legitimization", en *The Role of the Museum: Collecting, Contextualizing and Representing Latin American Art in the 21st Century* (Part 1). Versión en línea disponible en ustream.tv/recorded/13252234



Seminario sobre feminismo en el Museo de Arte de Moderno. Páginas publicadas en *Artes Visuales* 9 (1976). Entre las asistentes estuvieron Ida Rodríguez Prampolini, Rita Eder, Antonia Guerrero, Emma Cecilia García, Teresa del Conde, Fiona Alexander, Helen Escobedo, Paulina Lavista y Bertha Taracena.

Trabajo de Sylvia Salazar Simpson para *Artes Visuales* 29 (1981).

Quiero referirme al tema de que todos somos “latinoamericanistas”, A partir del primer número de *Artes Visuales* en 1973, comenzamos a preguntarnos sobre si en realidad había un arte latinoamericano. Si es que existía, ¿cuál sería la crítica de arte latinoamericano?, ¿cuál sería el modelo expositivo?, ¿cuáles serían los cánones?

Varios años después, la casa subastadora Sotheby’s, de Nueva York, comenzó a utilizar también el término “arte latinoamericano”, se lo apropió, y en 1979 comenzó a realizar ventas bianuales exclusivamente de *modern latin american paintings and sculptures*. También han realizado otras en las que mezclan arte colonial, arte virreinal y arte haitiano con arte latinoamericano. Las subastas bianuales de arte latinoamericano continúan, se llevan a cabo en mayo y noviembre. La casa de subastas Phillips también abrió su departamento de ventas de arte latinoamericano con una mirada mucho más experimental y están pensando en hacer proyectos de arte latinoamericano en los momentos en que no hay subasta en las salas.

Una de las razones por las que hice el número de los artistas chicanos en *Artes Visuales* fue que en 1978 mediante una beca del National Endowment for the Arts participé en la Critical Residency de Los Ángeles Institute of Contemporary Art (precursor del Museum of Contemporary Art). Edité un número de su revista, *LAICA Journal,* sobre arte latinoamericano, mediante un cuestionario que mandé a curadores y artistas y les pedí que mandaran obra tipo *mail art*. Les pregunté también sobre qué diferencia había entre el arte latinoamericano y el latino.

Creo que es la primera vez que se publicó sobre eso. En él participaron Ángel Kalenberg, el No-Grupo, Mirko Lauer, Rafael Hastings, Horacio Zabala, Germán Rubiano Caballero, Jonier Marín, Regina Vater, Hélio Oiticica, Juan Downey, Luis Camnitzer, Marta Minujín, Fermín Fevre, Dámaso Ogaz, Edgardo Antonio Vigo, Magali Lara, Peyote y la Compañía, Rita Eder, Ana María Maiolino, Amelia Toledo, María del Carmen Seco y Lygia Pape. Fue un número bilingüe.

Como parte de la residencia tenía la obligación de dar unas charlas. Dos chicanos vinieron a la primera y en la segunda que los volví a encon-

trar les dije: “¿Qué hacen aquí si voy a volver a dar la misma charla?”, y contestaron: “Es que estaba tan interesante que queremos ir a México, estamos pensando en mudarnos de vuelta a México”. Respondí: “¿Por qué no hablamos al final de mi charla?” Fuimos a cenar y después de conversar con ellos cambié mi boleto, me quedé una semana más y me llevaron a todos los lugares de los chicanos en Los Ángeles. Ahí nació la idea de hacer un ejemplar sobre arte chicano. Invité a uno de ellos, Roberto Gil de Montes, a que viniera a coeditar conmigo. Es el número con la obra de Louis Carlos Bernal en la tapa (*Artes Visuales* 29, 1981).

Antes de que se inaugurara, estuve en el Museo Tamayo como directora adjunta con el maestro Gamboa, quien fue el primer director y renunció el día después de la inauguración. Trabajé en ese proyecto cinco o seis años antes de que se inaugurara y me quedé seis meses más. Tengo una parte del archivo en Nueva York, pero otra gran parte está perdida.

La exposición *Superposiciones. Arte latinoamericano en colecciones mexicanas* curada por James Oles,[5] investiga cómo coleccionaron los Tamayo el arte latinoamericano, dónde y cómo adquirieron las obras y por qué, es decir, antes de abrirse el museo. Lo lógico era que Oles consultara el archivo del mismo museo, pero no encontró casi nada; había información sobre los Tamayo, pero no sobre cómo coleccionaron. Se enteró de que yo había estado yendo y viniendo con Olga Tamayo, comprando cosas, así que le proporcioné todos los datos que necesitaba para su catálogo.

Los archivos van y vienen. Durante casi un año y medio tuve a Pablo León de la Barra entrando y saliendo de mi casa porque estaba haciendo la selección de arte latinoamericano para la colección del Guggenheim y él “se prestó mis archivos físico y mental”, así lo dice él. Había platicado con él sobre mis conversaciones con Hélio Oiticica y cómo se había perdido todo su archivo. Gracias a Pablo recuperé en formato digital la carta en la que invitaba a Hélio a participar en el número de *LAICA Journal* sobre arte lationamericano.

5 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2015).

Después de conseguir la beca Rockefeller en la Universidad de Texas, en Austin, dirigí un espacio alternativo en San Antonio, lo cual fue un poco de locura. El centro se llama Blue Star Contemporary Art Center. Actualmente, estamos apelando para que nos permitan seleccionar del archivo momentos clave de mi dirección (1997-2001).

En un momento dado, me di cuenta de que la comunidad de San Antonio, en particular en The Rio Grande Valley, al sur de Texas, es muy conservadora y vivía en una realidad muy colonial, entonces decidí hacer un simposio e invité a varias personas a hablar del postcolonialismo, entre ellos Carlos Monsiváis y Eleanor Heartney. También invité a Armando Rascón, un artista de Mexicali —un lugar muy extraño donde la mitad del pueblo está en México y la otra mitad está en California—, quien tenía un espacio alternativo en San Francisco, a Tomás Ybarra-Frausto y a Carolina Ponce de León, en ese entonces directora de la Galería de La Raza, en San Francisco.

Para el decimoquinto aniversario del Blue Star Contemporary Art Center invité a Alejandro Díaz, un curador gay, que estaba en Bard College, y le propuse que realizara una exposición de quinceañeras. (Por cierto, él fundó un espacio alternativo en San Antonio que se llama Sala Díaz). La exposición causó un gran escándalo en la prensa, pues la mayoría de las piezas que Alejandro incluyó ahí eran *queer art*, de artistas de San Antonio, quienes siempre estaban escondiéndose en clubs.

Ana Mendieta es otro tema de mi archivo. Fui de las primeras que la incluyó en un *group show* que se llamaba *Soul Catchers*, en Stellweg-Seguy Gallery sobre Mercer Street en SoHo, una galería donde exponía *graffiti art*. Ella participó mucho en este proyecto que inicié en 1981 y terminó en 1984. Recientemente la Hayward Gallery de Londres volvió a hacer una muestra de Mendieta (*Traces*, 2013). Vinieron a entrevistarme y luego acudieron a mi archivo, que incluye documentación sobre ella, y que ahora se encuentra en Stanford University, Special Collections & University Archives, quienes prestaron algunas cosas.

Inicié una investigación sobre toda la gente que fotografió a Frida Kahlo que duró tres años. Curé una exposición en mi galería, Carla Stellweg

Latin American Contemporary Art, para que coincidiera con la muestra *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* en The Metropolitan Museum of Art (1990). Fue muy oportuna porque la gente no podía comprar nada de Frida, no había más que una que otra obra que salía a la venta; además, sus obras cuestan millones de dólares y hay muchísimas personas que quieren tener un fetiche de Kahlo. Las ediciones eran cortas, muchas fotografías eran *vintage* y no se podían volver a comprar, pero fue un éxito.

Un día, en esa época, vino un amigo, editor de libros de artista en Bélgica, y me dijo: "¿Qué te parece esta exposición? ¿Cómo ha sido convivir con ella?" Yo vivía en el mismo *loft* en donde estaba mi galería. Y le contesté: "Me parece que es como un libro, porque sabes que es ella, y no es ella pintándose a sí misma". Se hizo una edición de *The Camera Seduced: Portraits of Frida Kahlo* (San Francisco: Chronicle Books, 1992), en inglés, en holandés, en francés, en alemán y en español. Después de la publicación me llovían pedidos para exponer lo que me quedaba de la colección (como unas 45 fotografías). Se realizaron cerca de doce exhibiciones. Víctor Zamudio-Taylor continuó el proyecto y yo poco a poco me fui desentendiendo del tema Frida.

En 2008, la Special Collections & University Archives de Stanford University me contactó para negociar la adquisición de mis archivos profesionales. Se llevaron alrededor de 40 cajas. En junio de 2015, uno de sus curadores se me acercó y me dijo: "También necesitamos fotografías, porque un archivo sin fotos no tiene sentido y no nos has dado fotos, nos has dado todo lo de los artistas, pero no de tu vida", y contesté: "Tengo seis cajas de fotos y son muchas". Cuando murió mi madre, mi hermana me envió una caja desde Europa. Al abrirla descubrí que mi madre estaba tratando de hacer un árbol genealógico. Le comenté a Nicole Franchy, una artista peruana que trabaja el reciclaje de enciclopedias, libros fuera de edición, fotografías y postales, que había abierto esta caja y que había encontrado unas maravillas de mis ancestros en Indonesia del siglo XVIII en adelante. Ahora está usando estas fotos para hacer obras de arte. El archivo también funciona para hacer obras de arte.

Mónica Mayer

Creo que cuando hablas del número de mujeres artistas de *Artes Visuales*, es muy importante mencionar que realmente abrió una discusión, que en términos de lo que se discutía sobre arte feminista a nivel mundial fue muy importante y avanzado; en cuestión de lo que se planteaba en ese coloquio, de la relación arte-artesanía, de la cuestión de clase, de la cuestión de raza, que no eran temas que se estaban discutiendo necesariamente o sólo en las comunidades periféricas en Europa y en Estados Unidos. Esa revista a mí me cambió la vida y me hizo ir a Estados Unidos.

ARCHIVOS/ACTIVOS

LAS GALERÍAS DE ARTE Y LA COMERCIALIZACIÓN DE DOCUMENTOS MESA DE DISCUSIÓN

ANA GARDUÑO
RICARDO OCAMPO
HENRIQUE FARÍA
SOFÍA CARRILLO

Sofía Carrillo (SC)

En esta última discusión nos acompañan Ana Garduño, Ricardo Ocampo y Henrique Faría. Ana Garduño viene a platicar sobre el coleccionismo en México. Ella parte de una revisión crítica de la historiografía del archivo y la colección que es necesario conocer para entender las políticas culturales institucionales en las que se anclan nuestras prácticas.

Ana Garduño (AG)

A diferencia del siglo XIX, ahora en México, es escasa la práctica del intercambio de materiales de archivo —tanto de obra de arte o artesanías anclados a documentos inéditos o publicados, de artefactos culturales, de material de documentación visual (mapas, dibujos, grabados, correspondencia manuscrita y un inmenso etcétera)—. Este fenómeno corre paralelo entre instituciones y el universo de los coleccionistas particulares. Por ejemplo, en el Archivo Histórico del Museo de Antropología hay suficientes huellas de que tales intercambios ocurrieron hasta la medianía de la centuria pasada, en que institucionalmente fue prohibido.

Otro mecanismo semejante es el de la compra-venta de archivos o de material plástico articulado con un repositorio documental, que también tuvo momentos importantes en el siglo XIX y que progresivamente se fue reduciendo en la medida en que avanzaba el XX; otra disminución significativa es la de las donaciones, que si bien en nuestro país siempre se han realizado en porcentajes reducidos, es una práctica cada vez menos usual. Lo que se sostiene es el préstamo en comodato, práctica que en México todavía no está legislada, al menos no para todas las instituciones y no para todos los casos. Son las instituciones, generalmente museos y universidades, las que definen las estrategias de aceptación de comodatos de acuerdo a cada caso en particular.

La política cultural en torno al archivo sí está regulada jurídicamente, pero sus protocolos no son conocidos en todos los ámbitos de la cultura. La puesta en marcha de estas políticas culturales puede observarse en la institucionalización de archivos en instituciones públicas, acto que depende siempre de mecanismos aleatorios y esporádicos y de algún agente cultural sin cuya iniciativa no hubiera sido posible. La mirada con la que se logra esta incorporación es siempre patrimonialista, por lo que en México, los archivos más antiguos suelen tener preeminencia sobre los modernos.

Por tanto, los archivos históricos están mejor articulados, más investigados y preparados para su consulta que los de cualquier otra índole; baste recordar que éste es un país donde la historia tiene un culto especial. Y aunque esto aplica sobre todo para repositorios públicos, también en el ámbito de lo privado tenemos antecedentes importantes, que destacan justo por su rareza. Tal es el caso del Centro de Estudios de Historia de México, que existe desde 1965 y que formó parte de los activos de una empresa, Condumex. Cuando ésta se vendió a Grupo Carso en 1992, también se traspasó el archivo. Hoy todo el material está en línea y es pública y fácil su consulta. Tienen un excelente acervo —consistente en alrededor de 700 fondos, tanto de archivo como de biblioteca— que se ha posicionado en buena medida por haber realizado un proceso archivístico sistemático, que incluye la instalación de instrumentos de consulta digitales vía internet, además de la consulta *in situ*. Esto comprueba que nadie, sobre todo tratándose de una institución privada, compra archivos para esconderlos; por lo general, se busca su catalogación, visibilización, exhibición e investigación.

Otros son los archivos literarios, que en México constituyen una fracción significativa del patrimonio colectivo. Han sido comprados —a precio de mercado o con descuentos sustanciales— de manera circunstancial, fortuita y, principalmente, dependiendo del poder simbólico y mediático del personaje que hizo el acopio original. Consuelo Sáizar, quien tiene una trayectoria profesional ligada a la edición de libros, dirigió su administración del Conaculta hacia la compra de archivos personales de escritores y agentes culturales notables en México. Los destinó a fortalecer el acervo de la Biblioteca de México José Vasconcelos, con el objetivo de convertirla en una “Ciudad de los libros y la imagen”. A resultas de este proyecto fue que se compraron las bibliotecas personales de prestigiados escritores, políticos culturales y funcionarios públicos: Antonio Castro Leal, José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis.

Fue una política operada sólo por la voluntad política de la funcionaria en turno, producto de sus intereses y perfil personal, quien haciendo uso del poder que su cargo le confería, definió que la prioridad de su gestión era el incremento del patrimonio público mediante la compra de bibliotecas y archivos de algunos representantes de la *intelligentsia* mexicana. Fue sólo un esfuerzo efímero, dado que al arribo del siguiente periodo presidencial con la consecuente sustitución, el nuevo responsable de definir y aplicar política cultural para el territorio federal orientó su gestión hacia la conversión de Conaculta en Secretaría de Cultura, lo que ocurrió en 2015.

Por otra parte, los escritores, artistas y creadores en general han sido muy generosos con diferentes instituciones públicas y privadas y han recurrido a la donación, un eficaz procedimiento para garantizar que sus archivos, bibliotecas y bienes culturales sean resguardados permanentemente por instituciones públicas de cultura. Esto ocurrió con el archivo del crítico e investigador Miguel Capistrán (1939-2012), especializado en el estudio y edición de textos del grupo Contemporáneos, cuyos familiares concretaron el proceso de donación, en este caso a la Academia Mexicana de la Lengua, acto anunciado formalmente en 2015. Por lo general tales entregas, sin remuneración económica, se realizan mediante procesos específicos no regulados, siguiendo las disposiciones de los funcionarios involucrados.

Por supuesto, en su calidad de mercancías susceptibles de ponerse a la venta, en especial una vez que quien formó el acervo ya murió, su posesión genera combates que dividen a los herederos y llegan a litigarse en tribunales o, incluso, causan batallas políticas identitarias. Más cuando se trata de archivos canónicos, como ocurrió con la pugna que desató el archivo literario de la española Carmen Balcells (1930-2015), una de las agentes culturales del *boom* de América Latina y, en general, de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas, en cuyo caso estamos hablando de un valor calculado en un millón y medio de euros. El archivo, con 4 000 manuscritos originales de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Isabel Allende, Álvaro Mutis, Roberto Bolaño y un enorme etcétera, además de sus diarios y correspondencia profesional, fue finalmente comprado por el Estado español y depositado en Madrid, en el Archivo General de la Administración, con el compromiso de entregar a Cataluña una copia digitalizada.

En México, con relación a organismos encargados de proporcionar asistencia documental, podemos mencionar a Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI), una institución ciertamente con un perfil y objetivos limitados, a pesar de lo cual ha desarrollado un trabajo serio desde el 2003. Su administración y fuentes de financiamiento son privadas, ya que forma parte del grupo del exbanquero y filántropo Alfredo Harp Helú. Ésta es una de las diversas incursiones en materia cultural que ha venido emprendiendo a través de diversas fundaciones.

Stella María González Cicero, historiadora que tiene una larga tradición con trabajo en el sector de la documentación, puesto que fue directora del Archivo General de la Nación y de algunos repositorios inscritos en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), fundó esta asociación de apoyo a la recuperación, activación y mejora de archivos y bibliotecas de México. Sus funciones son variopintas: proporcionar asesorías técnicas y metodológicas, digitalizar, estabilizar documentos y, si es necesario, restaurarlos.

A pesar de contar con un equipo amplio de profesionistas especializados, no materializan investigaciones, lo que me parece una carencia esencial de su trabajo. Solamente participan en las funciones primarias de revisión, registro, inventario, catalogación y digitalización. Es una asociación que ha sido criticada porque generalmente se quedan con una copia digital de todo lo que ayudan a recuperar. Éste es un requisito que le genera conflicto a los dueños de archivos privados. Por supuesto, aquí el problema es el control sobre los contenidos, el poder de exclusividad que otorga la posesión del material original.

Otro asunto que genera debate es que su personal se ocupa de elaborar los instrumentos de consulta, con lo cual el propietario del archivo se atemoriza al no tener el dominio total de la información por la imposibilidad real de vigilar permanentemente al equipo que revisa un material, el cual ni él mismo sabe exactamente en qué consiste. El peligro de sus-

tracción de documentación original, aún no contabilizada, ha impedido que diversos propietarios de archivos y bibliotecas acepten firmar acuerdos de colaboración con ADABI.

Tal vez por ello, buena parte de sus acciones las han concentrado en acervos y colecciones documentales de tipo público o colectivo. Esto ha tenido como resultado que, sobre todo en el interior del país, hayan realizado un trabajo trascendental, pues muchos de éstos son repositorios documentales del siglo XIX, con lo que se ha fortalecido su carácter de institución patrimonialista, muy anclada en lo histórico. En este sentido, se percibe limitada en comparación con un caso latinoamericano de perfil mucho más completo. La Fundación Espigas es un centro de documentación que goza de amplio reconocimiento en América Latina porque también forja proyectos de investigación sobre los documentos que clasificaron previamente, es decir, es un programa de rescate y visibilización integral.

En México, ni siquiera los museos estatales permiten el acceso del público, especializado o no, a sus colecciones documentales. Por lo general es por la falta o deficiencia de instrumentos de consulta. Son eternos los procesos internos de revisión y registro de sus bienes documentales. Los trámites burocráticos para conceder la consulta son otro obstáculo que en ocasiones pareciera insalvable. Queda claro que para los directores de recintos museales ésta no ha sido un área prioritaria, ni en el pasado ni en la actualidad. Incluso los museos adscritos al INAH tienen restringida la consulta de sus archivos, esto a pesar de que ha sido un instituto hasta cierto punto privilegiado en presupuesto, recursos humanos y asignada capacidad de representación simbólica nacional, aunque ninguna institución dentro del ámbito de la cultura ha sido realmente favorecida.

Los repositorios documentales museales no cuentan con instrumentos de consulta actualizados, salvo el archivo histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia. Es el único que tiene catálogo en línea y excelentes canales de comunicación con los usuarios, ya que digitalizan los materiales seleccionados y los envían por correo electrónico, algo excepcional en México. A mí, que soy usuaria crónica de archivos desde hace décadas, me han facilitado en los últimos años la etapa de recopilación de información para sucesivos proyectos de investigación como ninguna otra institución lo ha hecho. Es un caso digno de destacarse.

Los archivos de museos incorporados a la red del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) viven en situaciones de precariedad sistémica. Algunos museos los tienen bien articulados, pero son la minoría. Lo que suele haber es una hemeroteca y una biblioteca abiertas al público. Los archivos personales de los funcionarios que han trabajado allí y que se conservan, generalmente, no están disponibles ni para los especialistas. Y en muchas ocasiones se trata de acervos de especial relevancia. Por ejemplo, el Museo de Arte Carrillo Gil resguarda parte de la documentación del más importante coleccionista mexicano de arte moderno del siglo XX, Alvar Carrillo Gil, material que sí puede ser consultado.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, fundado en 1985, heredero del Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas de 1974 y de otras instituciones que crearon o concentraron archivos artísticos, que resguarda diversos conjuntos de múltiples procedencias, intencionalidades y vocaciones, aún presenta serias dificultades conceptuales y burocráticas en el acceso a los materiales que custodia.

Inmerso en un proceso de digitalización de apariencia interminable, consecuencia inevitable de carencias crónicas de presupuesto y de personal especializado, no pareciera haber actualizado sus criterios, manteniendo una visión tradicional donde la prioridad se concentra en el objeto y no en su acti-

vación. Y en muchas ocasiones se trata de fuentes de primera mano, vitales para la investigación. Por ejemplo, todo indica que todavía concibe un archivo como un todo y no se plantea la posibilidad de permitir la consulta por etapas, a corto plazo, que conceda la visibilización de aquellas secciones del material inmediatamente después de que fue inventariado, sino hasta que se complete la catalogación.

En cuanto al archivo de artista, es perceptible que con el cambio de siglo se ha incentivado su revaloración en cuanto a su definición y su valor mercantil. Con relación al arte de cualquier época, incluyendo al generado durante la modernidad tardía, la división teórica entre el valor simbólico y comercial, funcionalidad y clasificación de la pieza y su documentación es evidente. No es tan nítida para las manifestaciones artísticas del presente. Una separación obvia es la del material que contextualiza la biografía, la producción, las ideas del artista o del colectivo creador y otra sección que ya es propiamente del proyecto artístico, lo que con criterios tradicionales se denomina arte.

Hoy asumimos que existen dificultades a la hora de dividir el documento testimonial de un proceso artístico, de una fase de la investigación estética, de la obra misma. Nada es más complejo que el archivo del artista contemporáneo, sobre todo cuando éste ha muerto. Y, sin embargo, en términos de mercado prevalece el criterio económico: todo aquel material de archivo que pueda claramente incluirse dentro del proceso creador, reviste interés comercial y por tanto, está sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Así, las galerías no tienen problema en su conversión simbólica y su inclusión en la categoría artística.

Por supuesto, mayor claridad existe cuando es el mismo artista quien decide. Un ejemplo, *Metonimias*, exposición presentada en el redondel del Museo Nacional de San Carlos entre 2012 y 2013, donde Luis Carrera-Maul registró en video

la recogida de 12 piedras del lecho de un río veracruzano, —cual excursión de la época de Goethe o Humboldt—, su instalación en el museo, el forrado con papel arroz y el goteo aleatorio de pintura de colores para recrear el circulo cromático de la teoría del color de Goethe; así como el desprendimiento de los papeles, su instalación en formato bidimensional y su exhibición —ya en calidad de cuadro tradicional— en el mismo recinto meses después.

Carrera-Maul dispuso que la documentación de la pieza, gráficos, dibujos, videos y fotografías, formara parte de la obra, misma que se comercializó como una serie de 12 pinturas. Es cierto que por tratarse de arte contemporáneo, la documentación del proceso creador, es decir, todos aquellos materiales que antaño se clasificaban como de archivo, ya no tienen sólo una función testimonial. El caso no reviste mayor debate en términos de exhibición, visibilización y conceptualización de la obra.

Con relación al acceso y su consulta, generalmente el artista tiene alta conciencia de la importancia de abrir su archivo, su estudio y su bodega, tanto a la comunidad que interactúa en el campo del arte como a los medios masivos de comunicación, sin importar si es un archivo en construcción o del pasado. Es factible que sólo haya restricciones temporales cuando el archivo está en uso y construcción por un proyecto presente. La prioridad es dar a conocer su obra, sus intereses y obsesiones, su estructura de pensamiento, su voluntad de crear.

No siempre ocurre lo mismo con los familiares y custodios, temporales o permanentes, después de la desaparición física de un artista, de un colectivo. En múltiples ocasiones, ejercer poder y control sobre la imagen pública del artista, sobre sus métodos de producción, sobre su biografía, pública y privada, reviste mayor importancia que los posibles beneficios de su visibilización y posicionamiento en el territorio del arte, nacio-

Luis Carrera-Maul, *Círculo Cromático (Teoría de los colores J.W. Goethe, 1810)*, Museo Nacional de San Carlos, 2012. Fotografía de Alejandro Cuevas Romo.

nal o global. Otro posible argumento que dificulta su consulta es que para incontables herederos abrir el archivo va emparejado con beneficios económicos, en tanto que lo manejan como fuente de financiamiento y en ocasiones se trata del único patrimonio con el que cuentan.

Más aún, la percepción que se tiene de un archivo depende del perfil de quien lo posee y lo estudia. Por lo general, existen diferencias sustanciales de intereses y perspectivas entre los herederos de un repositorio documental y los investigadores que lo consultan. La principal es que para la familia subsisten afectos personales y tiene una idea, vaga o definida, de lo que espera que el especialista construya, discursivamente, sobre el artista y su producción; para ellos se trata de un familiar y no de un objeto de estudio, por lo que puede generar conflicto la aplicación de un indispensable aparato crítico. Además, entre los objetivos del académico no necesariamente está el de realizar una hagiografía del creador en cuestión. Aplicar o pretender emplear mecanismos de censura son recursos del propietario de un archivo.

En otro orden de ideas, dentro del panorama mexicano sobresale el Centro de Documentación, Información e Investigación Arkheia (2009), del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, que está en proceso de complejizar su trabajo y funciones. Habiendo heredado el material generado por las exposiciones del Museo Universitario de Ciencias y Artes y la biblioteca de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM, se ha fortalecido a partir de adquisiciones, intercambios y donaciones. Por ejemplo, la Galería Sloane Racotta (1980-1994) donó una parte de su archivo, que no cubre toda la biografía profesional de Patricia Sloane, quien tiene una reconocida trayectoria como curadora, crítica, gestora, promotora y funcionaria cultural, sino sólo su incursión como galerista. Este acervo proporciona fuentes básicas para el estudio de un espacio que reunió a creadores de perfil experimental relevantes para la comprensión del arte con-

temporáneo en territorio nacional. Otra galería emblemática, la Pecanins, también constituye un fondo significativo. Los archivos de artistas nodales, como Helen Escobedo, Pola Weiss, Magali Lara, Felipe Ehrenberg, Melquiades Herrera y algunos otros, están allí. También críticos y curadores han entregado secciones o la totalidad de su documentación; aquí reviste especial trascendencia la donación de Olivier Debroise (1952-2008). Algunos archivos fueron donados y otros están en comodato. Considero fundamental destacar que Arkheia no sólo se propone acciones de rescate, resguardo, conservación, registro y catalogación, sino también su empleo en tanto materia prima de investigación y exhibición, influyendo con eficacia y diligencia en la revisión del pasado artístico reciente a través de sus muestras temporales, libros, catálogos, etcétera.

Su página en internet es un modelo de atención en línea por su servicio de atención remoto. En un raquítico panorama donde los repositorios documentales no hacen pública la información de los fondos documentales que los componen, ni mucho menos diseñan una política de visibilización de su acervo en internet, éste es un dato digno de mención.

Revisemos otros casos. El coleccionista Ricardo Pérez Escamilla (1931-2010) vendió su obra al Museo Nacional de Arte. Hubo varias etapas de apropiación institucional, la última ya fue negociada con sus herederos. Primero se adquirió la obra artística y después la biblioteca-hemeroteca. Todavía no se incorpora el archivo personal, que para mí sería fundamental y que es un tema que pareciera no se ha discutido lo suficiente. El archivo de un coleccionista también es una fuente importante de recursos para la investigación, para la documentación y generalmente queda fuera de las negociaciones de venta o de donación. Se adquirió su biblioteca, pero no las fuentes que explican su comunicación con los artistas, con los galeristas, con los funcionarios de museo.

Para la elaboración de mi tesis de doctorado y la posterior publicación del libro *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil* (México: UNAM, 2009), la morfología de la investigación hubiera sido totalmente diferente si no hubiera consultado a conciencia el archivo personal del coleccionista yucateco, que emprendí gracias a la generosidad y paciencia de la familia. Sin ese material, sencillamente, no hubiera podido plantear a profundidad un posible proceso de reconstrucción del trayecto que vivió tan importante acervo artístico en su conversión a patrimonio fundacional del Museo de Arte Carrillo Gil.

Otro caso es el del archivo de Raquel Tibol (1923-2015), que ella misma entregó en 2014 —oficialmente mediante donación— a la Fundación Carlos Slim. Ha trascendido que tal archivo consta de documentación, hemerografía, originales de publicaciones mecanografiadas, su biblioteca y la de su esposo, el investigador especializado en literatura mexicana del siglo XIX, Boris Rosen. A la fecha no ha sido posible saber si dentro de ese millón de fojas está la correspondencia, si dentro de los contenidos se incluyeron las fuentes que documentan las conflictivas relaciones profesionales que la crítica de arte estableció con el campo artístico nacional e internacional a lo largo de varias décadas. Lo que es un hecho es que se pondrá a consulta pública, dado que ningún coleccionista adquiere para esconder, sino para visibilizar.

Más aún, a pesar de lo que indica la leyenda negra del coleccionismo de arte, que equipara a un coleccionista con un secuestrador de patrimonio colectivo, si éste compra la obra de un artista y al mismo tiempo adquiere la documentación testimonial que la acompaña, no sólo está validando ese archivo, en tanto historia, memoria y “verdad”, sino también está demostrando conciencia contextual y deseo de profundizar en el conocimiento y estudio del sujeto de su devoción.

Siempre hay afectos involucrados, además de intereses por el posicionamiento personal y por posibles beneficios económi-

cos. Reitero: ningún coleccionista, al menos que yo conozca, compra para esconder o para destruir, por lo general incorpora acervos a su núcleo primigenio para exhibirlos, visibilizarlos o como instrumento para construir la imagen pública de determinado creador y, de manera indirecta, para fortalecer su presencia, su papel de coleccionista, dentro del mundo del arte. De hecho, todos los agentes culturales que activamos el campo artístico tenemos intereses, públicos o privados. La cuestión estriba en la necesidad de identificarlos, nombrarlos y ponerlos a discusión en la mesa de las negociaciones estéticas.

SC Todos estos temas, como la visibilización y las políticas culturales, se deben tomar en cuenta para la preservación, el estudio y la difusión de los archivos. Entre muchas otras áreas, tocas un punto álgido, que es la adquisición por parte de las instituciones privadas y el temor y la reticencia que esto provoca. Hay muchas razones por las que existe esta reticencia: cuestiones económicas, dudas sobre la permanencia, el acceso, preguntas sobre la fragmentación, etcétera.

Creo que a veces satanizamos al mercado y no vemos que también fortalece un ciclo necesario y natural dentro de los circuitos culturales. Se amplía la difusión de estos materiales gracias a la intervención de las instituciones privadas, como en el caso de Harp Helú.

¿Qué candados existen para la digitalización y qué fines tienen? ¿Los documentos son reproducibles, se pueden imprimir, con qué calidad? Si estos documentos son copias, ¿van a salir al mercado o no pueden salir?, ¿bajo qué condiciones, bajo qué etiquetas?

Otra frase que también me gustaría rescatar, en el contexto de los galeristas y del mercado, es la producción de memoria y su conversión en activo. La memoria se vuelve un activo que ha sido aprovechado por algunos galeristas desde diversas

aproximaciones y que incluso han utilizado para la reproducción de obras e instalaciones.

Ricardo Ocampo es el director y fundador de Document Art Gallery, una galería especializada en archivos en Buenos Aires. Tienen puesta la mirada sobre todo en procesos de vanguardia y sus derivados en Latinoamérica. Trabaja exclusivamente con artistas latinoamericanos de los años sesenta, setenta y ochenta. La práctica de Ricardo además va siempre acompañada de una fuerte investigación de archivo. Él forma parte del equipo de trabajo del archivo Lafuente, un coleccionista privado especialmente interesado en archivos de artistas iberoamericanos. Además ha hecho un enorme esfuerzo de publicación de catálogos razonados de los artistas con los que ha trabajado.

Ricardo Ocampo (RO) Tengo una inquietud: cuando uno habla de comercialización de archivos, los investigadores, los curadores, los directores de museos, algunos artistas, en realidad lo ven como si fuese una “mala palabra” o como si se estuviera llevando adelante algo que no es correcto.

Cuando se sabe que una galería de arte tiene a la venta archivos, lo primero que hacen es sonar las alarmas: cómo es eso, quién lo está vendiendo, qué precios está pidiendo, dónde tiene que estar ese archivo, cómo va a salir ese archivo del país (“Mira que no te van a dejar, mira que no lo puedes hacer.”) y un montón de preguntas. Y entonces me planteo: ¿por qué una galería lleva a cabo este tipo de trabajo? Concretamente, ¿cuál es el objetivo?

En algunos casos cuando se vende un archivo, éstos ya tienen un valor establecido pues el mercado se lo ha dado. Hay otros casos en los que se investiga a ciertos artistas y su valor de mercado quizás es nulo o desconocido (porque no se investigó, porque no se sabe dónde está el archivo, porque por algunas razones no formó parte de cierta corriente o porque

hay poca información, porque ese archivo o ese artista forma parte de cierto canal).

El objetivo de mi galería en estos casos es contextualizar al artista y ponerlo en valor. Siempre lo pienso: hay archivos vivos y hay archivos muertos. Hay archivos muertos porque quizás hay ciertas colecciones o ciertos archivos de artistas que están guardados en cajas, que pertenecen a la familia o pertenecen a los museos, pero durante años nunca nadie se tomó el trabajo de investigarlos o porque no hubo un valor económico, como hablaba Ana recién. Esos archivos muchas veces forman parte del acervo de un museo que no tiene uso. Y están los archivos vivos, los que funcionan a la hora de un proceso de investigación, que forman parte de un proceso de exhibición, que tienen un valor económico.

Desde el lado de las galerías hay que invertir tiempo y recursos. Es indispensable el uso de documentación para hacer ese mapeo en búsqueda de esos archivos. Uno tiene que contar con los documentos de la época, ya sean revistas, manifiestos, panfletos, fotografías, para ir armando un mundo. Ésta es mi forma de trabajar concretamente con archivos, siendo un investigador y un galerista totalmente independiente: construyo un mapa de trabajo. Dónde estuvo ese artista, con quién colaboró, en el caso de que no esté vivo; cuáles fueron sus publicaciones, qué es lo que hizo, dónde se cree que está el archivo, con qué artistas se relacionó y así se va creando un proceso de investigación.

A veces el archivo aparece, a veces el archivo no aparece, a veces aparece en partes, a veces no aparece absolutamente nada y a veces resulta que una parte está en Estados Unidos, otra parte está en Europa y otra parte está en Oriente. Uno puede tener la intención de armarlo, de exhibirlo, de publicarlo. Como galería, quiero tener la intención de hacer absolutamente todo eso. Me encanta descubrir un archivo, le dedico mucho tiempo a su investigación. Esto lleva muchas horas, dinero y uno emplea todos los recursos que tiene. Yo no trabajo con becas porque nadie le daría una beca a una galería, sería una utopía. ¿En México, sí? Bueno, en Argentina no, no se dan becas de investigación a una galería. Mis recursos de investigación son propios en la mayoría de los casos, pero es algo que realmente me apasiona: viajar e investigar en busca de esos archivos.

El archivo de Ulises Carrión estuvo muerto durante mucho tiempo. Para mí, lo más importante es descubrirlo, para poder preparar una exposición. A mí no me interesa tanto la reventa sino poner en valor la figura del artista.

Y sin embargo, las exposiciones tienen un principio y un fin. Quizás hay gente que no puede llegar a la exposición y no la puede ver, por eso es muy importante el tema de la publicación. Cuando hago una muestra documental o una muestra de archivo o una muestra de un artista que en ese momento no tenía una contextualización, genero una publicación con un curador. Genero una publicación en la cual se pueda exponer de modo documental parte del archivo. Después de eso llega el momento de la comercialización. En algunos casos, esa comercialización puede ser totalmente fallida porque uno puede hacer una investigación de algo que no le interesa absolutamente a nadie. Es muy complejo trabajar con archivos pensando en la comercialización, pero por otro lado, ¿para qué sirve un archivo concretamente? A una galería le sirve para poder contextualizar al artista que está trabajando, que está investigando para mostrarlo. Creo que es muy importante poder exhibir documentos.

Hasta hace un tiempo, los documentos formaban parte de las bibliotecas de museos y muy pocas veces eran exhibidos. Cuando uno rompe ese límite entre la obra y el documento, lo que uno crea es un nuevo mundo donde el documento y la obra dialogan perfectamente, por más que el documento sea múltiple y por más que la obra sea única. El trabajo de la

galería es esto: mostrar esos documentos en contexto, en un espacio expositivo y relacionarlos con obras concretamente. Es sumamente interesante preparar exposiciones que no sólo sean de obra, sino también de documentos.

La de Augusto de Campos fue una muestra de documentos, básicamente, porque la mayoría de sus obras o tenían un tamaño minúsculo o se habían perdido. Entonces la idea original fue poder reconstruir con la ayuda del propio Augusto. Lo que se hizo fue poner en contexto esos documentos, que formaban parte de carpetas, de libros de sus propios archivos, en la galería. En ciertos casos se enmarcaron. Los documentos sonoros se montaron de forma que todo el mundo los pudiese oír. Cuando un poema tenía una melodía o una lectura, también se podían escuchar. Los documentos dejan de ser lineales, de estar sólo en una carpeta, en una caja o en una planera y forman parte de otra dimensión, toman cuerpo, volumen y también valor. Toman valor y ése es el propósito de hacer una muestra, de publicar. El artista comienza a tener otro tipo de valoración y para mí para eso sirve el archivo, para poder valorar desde todos los puntos de vista, desde lo económico, lo académico, lo artístico.

SC También nos acompaña Henrique Faría, originario de Venezuela, quien desde 2001 montó una galería en Nueva York y en Buenos Aires y quien también tiene un fuerte trabajo con archivos. Comenzó trabajando con artistas abstracto-geométricos como Alejandro Otero, Mathias Goeritz, Gego o Jesús Rafael Soto y después con artistas contemporáneos como Luis Roldán, Emilia Azcárate o José Gabriel Fernández.

Su galería se expandió y comenzó a trabajar con documentación y con artistas conceptuales. Esto añadió otra dimensión y otro tipo de trabajo en la galería y otro tipo de relación de la galería con el artista y el documento.

Henrique Faría (HF) Voy a hablar exclusivamente del archivo de artista porque es el archivo que a nosotros como galeristas nos interesa. ¿Qué sucede? En estos años, lo que he vivido, sobretodo estando en los Estados Unidos, es que hay muy poca gente que realmente conoce de arte latinoamericano y que las referencias que tenemos sobre arte latinoamericano están determinadas por las grandes exposiciones de ciertos artistas en algunos museos y por lo que las casas de subasta establecen como obra de arte latinoamericana de calidad. Así que me encontré sintiéndome hasta el gorro de seguir viendo lo mismo todo el tiempo y decidí incursionar en el arte conceptual. En este ámbito, el archivo tiene un valor importante, porque la idea va supeditada más el archivo que a la obra, que generalmente es efímera.

Estoy aquí en defensa del gremio que conformamos los galeristas. Lo que realmente valoro dentro de la labor que llevo a cabo es la intención, la seriedad y la responsabilidad que tenemos los galeristas en el manejo de ciertos archivos.

¿Qué pasa por ejemplo con el archivo de un artista como Ulises Carrión? ¿Qué pasa en el caso del archivo de un artista como Horacio Zabala, Marta Minujín, Jonier Marín, Álvaro Barrios o de cualquier otro artista latinoamericano con los que trabajamos en la galería?

La academia se ha olvidado de estos artistas porque no han llegado a donde tenían que llegar o porque simplemente en algunos países se publica mucho y en otros no se publica casi nada, que es uno de los graves problemas en Latinoamérica. Cuando no hay publicaciones, tenemos que buscar el archivo para generar un conjunto de ideas e información que validen o den apoyo a la obra de arte.

Quiero hablar específicamente de casos en donde la intervención seria de un galerista ha develado nuevamente una obra que tenía veinte, treinta, cuarenta años metida en una gaveta y por lo tanto estaba perdida.

Voy a dar dos ejemplos particulares. Hemos venido trabajando desde hace muchísimos años con el artista argentino Horacio Zabala, que es uno de los trece fundadores del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en Buenos Aires. Siempre hemos trabajado su producción, sobre todo su producción conceptual, porque a mí me interesó una obra en particular que se llama *Espacio represivo* que hizo en 1973 y mostró en el CAYC, que tenía mucho que ver con temas que me interesan porque soy venezolano, porque vengo de un país donde la represión está a flor de piel. Decidí que quería hacer una exposición y buscar específicamente qué había pasado con esta obra. Hablé con Horacio quien me contó que ese material había desaparecido de su archivo y entonces empecé con un tiqui taca.

Horacio decidió contactar a su primera mujer de quien se había divorciado hacía 35 años. Ella se iba a mudar del departamento donde vivía en Madrid y así surgieron algunas cajas, unos papelitos con unas fotitos y salieron las fotografías y los dibujos originales de *Espacio represivo*. Si no hubiese sido por el trabajo que hicimos en conjunto, con ayuda de otras personas que también se desenvuelven dentro del medio académico, del medio no comercial, no se hubiese logrado que esta obra saliera de nuevo a la luz pública y se mostrara en una galería comercial, no necesariamente con la intención de venderla, sino con la intención de que la gente conociera el trabajo sobre la represión argentina que Horacio hizo a través de muchas obras. Salvo los académicos y los ratones de biblioteca que conocen mucho, la mayoría de la gente no sabía nada. Si no hubiésemos conseguido este pedacito de archivo que estaba perdido, no hubiésemos logrado re-presentar esto. Gracias a este esfuerzo, esa misma obra se presentó en una plaza pública en Hamburgo y ahora seguirá un curso de vida que viene determinado por el trabajo que hacemos.

Es el mismo caso, por ejemplo, de Jonier Marín, un artista que tiene posiblemente cuarenta años perdido. A veces, cuando hablo con académicos o personas que en los Estados Unidos o en Sudamérica están trabajando los temas conceptuales, resulta que la mayoría me dice: "¿Quién es ése?" Nadie sabe de él, nadie lo conoce.

Abogo por la labor que cumplimos los galeristas al ser parte integral de un sistema donde la seriedad y la responsabilidad es lo que realmente importa. Si se comercializa o no, eso es rollo de otros, como dijo Carla Stellweg. Admiro a la gente que dona, me encanta. Lamentablemente, toda la obra que consigo no la puedo donar. Ayudo. Participo de ese sistema a través de otros apoyos, como por ejemplo, si se va a investigar a un artista con el que nosotros trabajamos, ayudo a la institución a publicar o con una donación o un aporte para lograr que se realice, como hace Ricardo Ocampo.

Sobre la comercialización de archivos, como dije anteriormente, vengo a defender la posición seria del galerista. Nuestro trabajo tiene dos vertientes, una que es la comercialización como tal, pero también el rescate de información, que si no fuese por la labor que nosotros hacemos, muchos académicos no tendrían al alcance.

En mi opinión, fue importante la intervención de Cristina Freire sobre *Videopost*.[1] Yo me encontré la cajita de fósforos que tenía Jonier en su estudio. Gran parte de su archivo se perdió porque nadie le hizo caso. Jonier vive hacinado en un pequeño apartamento en París con todo. Lamentablemente vive en un espacio del tamaño de una capillita y se le quemó el archivo. Nadie se ocupó de ese archivo, ninguna institución colombiana quiso rescatarlo y se perdió.

La parte que me interesa como galerista es ésta: el rescate del archivo para aumentar la información que se puede tener

1 Véase el texto "Algunas anotaciones sobre museos..." de Cristina Freire en este mismo volumen. [N. de las E.]

de una obra de arte que sin archivo no se entendería de igual manera. También creo que tenemos una responsabilidad en términos de comercialización, porque yo no comercializo por ser mercachifle y vender.

No pretendo reconstruir obras sin la presencia del artista. Generalmente trabajamos con artistas que están vivos o seguimos lineamientos trazados por el artista en un *sketch* o en un manual donde explica claramente cómo se tiene que reconstruir la obra. También decidimos a quién le vamos a vender el archivo. Si viene un particular y me dice: "Yo quiero comprar este archivo porque a mí me encantan las cárceles y yo lo quiero meter en mi sótano, en mi casa del sur de Francia…". Bueno, me parece fantástico pero lamentablemente yo no le voy a vender el archivo, ni le voy a vender la pieza que acompaña al archivo. Me interesa mucho más que vaya a una institución museística. Tenemos la potestad de escoger en dónde terminan esos archivos y, usualmente, si somos personas serias, y yo me considero una persona muy seria dentro del gremio en el que funciono, al igual que Ricardo, podemos entonces elegir qué vamos a hacer con ese archivo y a quién se lo vamos a ofrecer.

Como galeristas, nosotros sobrevivimos gracias a que el trabajo que hacemos es valorado por los museos y por los estudiosos de la materia que además nos ayudan a que vendamos la obra. Los que estudian le dicen a un curador de algún museo: "No puedes dejar de ver la exposición en Document Art o la de Henrique Faría en Buenos Aires o Nueva York".

Para concluir mi presentación y llevar esto a una situación específica, presentamos aquí en la Ciudad de México el año pasado (2014), en Zona Maco, una pieza de Marta Minujín que se titula *Naranjas* o *Repollos* o *Toronjas*, dependiendo del sitio en que se llevó a cabo. Cristina Freire hizo, de hecho, una alusión a la presentación que Marta hizo en São Paulo con los repollos (que ustedes llaman coles aquí, pero nosotros les llamamos repollos). Esa misma obra se presentó en México en los años setenta en la UNAM, tengo entendido.

¿Qué hicimos a la hora de presentar la obra? La primera idea, cuando pensamos en comercializar la obra, fue aproximarnos a la institución que más le podía interesar. (Lo hicimos y de hecho tenemos la comunicación que sustenta lo que estoy contando). Contactamos al museo y ofrecimos la pieza. Pensábamos que era lo idóneo, lo correcto, y el museo nos contestó que sí, que era importante que esta pieza conformara parte de su acervo, pero que desafortunadamente no tenían fondos para adquirir esta obra. "Vamos a ver si de repente mañana, pasado mañana, en 10 años, cuando todos estemos muertos y el mundo sea otro…". Nosotros no podemos trabajar así, no solamente como galeristas, sino también porque trabajamos íntimamente con el artista y le ofrecemos la primera opción que consideramos es la mejor. Si no sucede, tenemos que vendérsela a otra persona. ¿Qué decidimos hacer? En este caso, le vendimos la obra a una colección privada que tiene intenciones de donarla a una institución, no sabemos si será aquí en México o en otra parte. De alguna manera estamos tratando de preservar ese archivo-obra de la manera más seria y responsable posible. Creo que dar otros ejemplos de lo mismo sería repetitivo. Simplemente quisiera concluir diciendo que, en mi opinión, lo importante es que abramos un diálogo continuo sobre todo con aquellos que no están de acuerdo con el estatus de las galerías o de los galeristas como parte integral del sistema. Y que nos ayuden cuando tengamos un material muy valioso, nos ayuden en el camino a la comercializacióndel mismo para que todos estemos contentos y las obras y los archivos que los acompañan lleguen a las instituciones a las cuales los artistas y los galeristas consideren que deben llegar.

SC Creo que queda claro que el trabajo que hacen ustedes dos con el artista es siempre bajo consenso. Están todo el tiempo dialogando: qué quieres, cómo lo quieres, hasta dónde... Y

supongo que llegarán a ciertos acuerdos de cómo manejar esa obra en el mercado. Supongo que no se vende como un original en el caso de ser una reproducción a partir de una serie de instrucciones, sino como de una especie de puesta en escena, una segunda puesta en escena. En el caso de los artistas que ya no están con nosotros, como por ejemplo Ulises Carrión, creo que se vuelve mucho más conflictivo este asunto. Sobre todo pensando en el caso de decir: "destruyan mi archivo" y que el archivo no sea destruido y después esté en manos de un coleccionista. ¿Cuáles son los parámetros de decisión para trabajar con esto? ¿Cómo abordan la idea de archivo del propio artista?

HF En primer lugar yo no considero que sea más conflictivo manejar el archivo de un artista vivo que el de uno muerto. Yo creo que si existe seriedad en la compilación de un archivo y se llega a determinar su valor, no hay nada demasiado complejo en ese caso. Por poner un ejemplo específico: ¿cuál sería la diferencia sobre el valor del archivo de Mónica Mayer si lo compra la UNAM a si lo compra Ex Teresa? Yo no veo ningún conflicto en eso. Lo importante termina siendo la accesibilidad y la intención que tengamos nosotros como comercializadores de ese archivo. Creo que fue lo que hizo Ricardo a la hora de compilar el archivo de Ulises Carrión. Habían pasado cuarenta años y nadie lo había hecho. De todos los investigadores, él tomó esa tarea y eso ya no se quedó ahí como un archivo muerto. Creo que lo importante es, reitero, qué responsabilidad tenemos los que estamos comercializando y en dónde queremos que eso termine.

RO Creo en lo que decía Henrique: en el sentido de responsabilidad. Rescató algo que es muy real: uno no está vendiendo zapatos. Quien está dando la cara o es Henrique o soy yo. Es importante lo que él decía, que uno siempre tiene una primera opción donde uno cree que debe quedar depositado el archivo. Cuando el artista está vivo es más fácil porque uno lo consulta con él.

Uno hace la primera aproximación, pero si la respuesta es negativa, uno no puede quedarse a esperar a que la respuesta sea positiva. Henrique lo explicó claramente. Uno invierte mucho dinero en un proceso de investigación, también a la hora de exhibir, a la hora de viajar, es mucho dinero cuando uno come fuera de casa, cuando deja la galería y uno lo está poniendo de su bolsillo. Entonces, luego de esa primera aproximación al lugar en que uno cree que tiene que estar, uno tiene que seguir en busca de otros lugares, pero con esta idea de no desmembrar, que creo es importante. Hay casos en los que no se puede mantener todo junto en un solo lugar porque o no lo pueden comprar o no lo quieren todo. La galería tiene que ser muy seria y responsable llevando a cabo esa tarea.

SC Hay opiniones muy encontradas sobre si mantener el archivo junto o no. Puede ser una ventaja en términos de estudio, poder acceder a todas las líneas de investigación que se tienen, pero a veces puede haber bloqueos de acceso y Ana mencionó algo que me interesaría rescatar: ¿qué candados se ponen para controlar el acceso a los archivos que quedan en manos privadas?

HF En el caso específico de Marta Minujín, vendí *Simultaneidad en simultaneidad*, que es una obra importantísima de los años sesenta, conjuntamente con un archivo. Hicimos la primera aproximación al MoMA, donde pensábamos que tenía que estar y el museo nos dio un paseíllo de dos años… No va a pasar nada. Roma se quemó en siete horas, dos años es una vida. Entonces decidimos vendérsela a un coleccionista privado con la intención de que esa obra fuera donada a un museo. Este señor hace una promesa de donación y tenemos una cláusula contractual en el documento de compra-venta donde se exige que a la hora de vender la obra, el archivo que la acompaña tiene que estar en su totalidad y, además, a la hora de exhibirse, también debe ser exhibida de cierta manera.

En *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*,[2] una muestra en la que participó esta pieza, el museo no respetó esa cláusula y decidió exhibirla desmembrada. El curador arguía razones estéticas. Hicimos lo que pudimos para exigir el cumplimiento cabal de la cláusula.

Otro ejemplo. Jaime David acaba de vender todo su archivo del CAYC a una colección privada a través de la galería. La compra le salva el resto de la vida (en cuarenta años nunca había vendido nada). En el contrato notariado de compraventa, hay una cláusula que dice que el coleccionista privado tiene que permitir el acceso libre e irrestricto a cualquier persona que quiera consultar el archivo. Nosotros podemos llegar hasta ahí. Si el señor cumple o no con esa cláusula, eso ya no es rollo nuestro. Eso es una bola caliente que le pasamos a otro. Nosotros cumplimos con lo que consideramos que es lo responsable, que es permitir el acceso abierto a toda esa información.

AG A mí me gustaría enfatizar un poco el aspecto de la activación del archivo, la vida del archivo, que es en sí mismo un objeto de estudio. Estoy pensando en el caso del archivo de Fernando Gamboa, quien como funcionario cultural, según mi generación, hizo todo lo que no se debía de hacer. Hay toda una leyenda negra sobre Gamboa: que si era protagónico, autoritario, que había impuesto cánones y había dejado a mucha gente fuera, etcétera. El archivo se quedó en manos de la familia y uno de los familiares le ha dedicado muchos años de su vida: lo ha visibilizado, lo ha estudiado, ha convocado a los investigadores, a los curadores, a la gente de los museos a repensar la figura de Fernando Gamboa.

Es un archivo riquísimo, importantísimo, fundamental, que de pronto tiene unas vetas fantásticas, no sólo sobre Fernando

2 Museum of Modern Art, Nueva York (2015-2016).

Gamboa, (que no era lo que decían, era mucho más, era mucho más complejo, mucho más rico, con unos diálogos internacionales interesantísimos de los que nadie había hablado ni había pensado). Que Carla Stellweg haya podido hacer su revista con Gamboa, habla ya muy bien de Gamboa mismo.

Esta leyenda negra fue cayendo poco a poco gracias al trabajo de treinta años con el archivo, de estar revisándolo y convocándonos a que lo revisemos. Un día, un funcionario del INBA llega y dice: "Préstanoslo", porque al final es un archivo del INBA, porque buena parte de su carrera, Fernando Gamboa la hizo ahí y dices: "A ver, ¿cómo?" El INBA no hizo el archivo, no tiene su archivo visibilizado, yo aquí trabajándolo y luego quieren que se lo dé porque al final es del Instituto. Pues tú tenías tu copia, él tenía su copia, él si la guardó, ¿dónde está la copia institucional? No la tienen, no hay un archivo concentrador de la historia del INBA. Un museo de todo lo que significa la institución, mucho menos. Y de pronto un funcionario de cultura cínicamente llega y dice: "Al final ese archivo es nuestro". Pero alguien estuvo ahí veinte años visibilizándolo, trabajándolo, y desmitificando toda una leyenda sobre un personaje fundador en la historia de México, un señor que fundó museos e hizo mucho trabajo.

Quiero enfatizar este tránsito del archivo de un personaje con una leyenda negra a un archivo que ya está trabajado, analizado y visibilizado que se convierte en un objeto de deseo para todo mundo y que de preferencia sea gratuito.

SC Justo desmitificando a la institución salvadora, que salvaguarda…

HF Hay otro tema que me parece muy importante. Nosotros estamos hablando desde el punto de vista galerístico de los archivos de artista. Fernando Gamboa es un caso distinto. Pero hay otra cosa muy interesante: cuando trabajamos con archivos de artista y vamos a venderlos, los que somos serios,

exigimos que existan copias tanto facsimilares como digitales de todo para que el artista no se quede sin su archivo ¿Qué pasa? Aquí retomo lo que dijo Reyes Palma,[3] si seguimos esperando que el estado paternalista llegue y compre todos los archivos de todos los artistas mexicanos importantes... Mónica ya habría quemado su casa.

Sí creo que hay que volver a decir que la responsabilidad es nuestra. Y tiene que ver con el tema de la conservación de la memoria para entender el pasado, para entender por qué estamos viviendo lo que estamos viviendo en el presente y para ver cómo eso va a influir la vida del futuro.

SC Bueno, antes de abrir la discusión, me gustaría hacer una pregunta más y es sobre el perfil del coleccionista de archivo, ¿podrían decir sobre eso?

HF A lo largo de mi trayectoria como galerista, he tratado de generar o de sembrar el interés por la conservación de la memoria en personas que tienen dinero y que tienen que interesarse en la conservación de la memoria para los demás. Es decir, tú tienes la posibilidad económica de comprar y tener, pero eso tiene que ser para los demás. Ése es precisamente el perfil del coleccionista que buscamos, no es una persona que compra baratijas para decir: "La tengo, la tengo, la tengo, la tengo, la tengo", sino que es una persona que está de alguna manera comprando la memoria de un pueblo, de un continente, de un grupo, de un movimiento. Ése es el tipo de coleccionista que nosotros buscamos para ese tipo de trabajo.

Cuando aparece un material, ya tenemos al coleccionista en mente, porque el señor tiene a todos los mexicanos y le falta Mónica Mayer. Entonces vamos con ese señor que tiene que buscarla a ella o a otros artistas mexicanos. Ése es el perfil que a nosotros nos interesa. Además son personas que pueden acumular diversos archivos y que en un momento dado, cuando ya no tengan la capacidad de cuidarlos, dispondrán que ese conjunto vaya a una institución idónea que sepa cuidarlos. Ése es un poco el perfil de coleccionista que nosotros buscamos como vendedores de este tipo de cosas.

RO Quien compra documentos o quien compra archivo realmente no lo hace sólo por el hecho de coleccionar. Desde el lado del museo se compra para poder documentar la colección de obras, para editar un tema o para rescatar la memoria de ciertos movimientos. No se puede hacer de otra manera. Quien compra documentos sabe. Ustedes saben que un cuadro, una obra determinada de un artista, tiene tal valor y posiblemente mañana sea mayor y dentro de diez años sea mayor y dentro de veinte años sea mayor. El valor de la documentación muchas veces es tanto y quizás ese coleccionista compre en diez y mañana vale uno o no vale absolutamente nada. Quien compra documentos no lo está haciendo como una especulación económica; claramente, tiene otro sentido. Creo que lo que buscamos es estar con personas que tienen como objetivo resguardar un patrimonio histórico que ciertas instituciones no pueden cuidar.

SC Yo pondría un poquito en duda la especulación, porque finalmente el archivo, con el *boom* que ha tenido últimamente, está ganando valor.

RO Sí, hay casos donde se paga cierto dinero por archivos porque hay un *boom* hoy, pero puede ser que mañana el *boom* desaparezca del todo. Dice un coleccionista (y cada vez que me ve me lo repite): "Yo no gasto el dinero en papelitos". El noventa por ciento de las personas piensa eso, que son papelitos, que sólo ocupan lugar, que juntan polvo y que no sirven absolutamente para nada. Se trata de un compromiso a largo plazo y la especulación económica no está en los planes, por lo menos de las personas con las que nosotros trabajamos.

3 Véase "Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria. Mesa de discusión" en el presente volumen. [N. de la E.]

Joaquín Barriendos (JB)

Esta mesa nos interesaba por muchas razones, sobre todo por la mala comunicación que existe. Uno va a Art Basel Miami o a Arco en Madrid y hay mesas de discusión sólo para galeristas y mesas de discusión sólo para académicos e investigadores y parece que nunca dialogan y hay un montón de cosas que no sabemos los unos de los otros. Parte del ejercicio en estas sesiones es la interdisciplina, el extenderla, porque hay prácticas del mundo de las galerías que claramente los investigadores no conocen y sobre las que especulan mucho: ¿qué hacen realmente los coleccionistas y los galeristas en la vida cotidiana de una galería? Es muy interesante que nos cuenten detalles.

Hay preocupaciones colectivas, por ejemplo, el cómo se establecen los criterios éticos en el ámbito comercial. Y además, ¿cómo establecen un protocolo de investigación según sus criterios de galerista-investigador? Como la profesión de galerista es muy dura, suelen asociarse con investigadores, ¿cómo establecen acuerdos que contribuyan a la profesionalización y a la seriedad del trabajo?

Y en términos de problemas concretos, ¿qué hacen cuando un artista intenta hacer pasar un documento, una obra o un anteproyecto como si fuera de los años sesenta y ustedes intuyen que no es cierto? ¿Cómo enfrentar algo así cuando en el fondo lo que el artista quiere es visibilizar alguna obra? Tal vez, tras cuarenta años, el artista está ahora recibiendo atención, ¿cómo dirimen problemas éticos de este tipo?

La otra cuestión sería: ¿qué pasa cuando de un conjunto de documentos, que ustedes intuyen que es una serie, el coleccionista sólo quiere uno y ofrece una buena suma? Es decir, que tras la venta ocurriría la disgregación o el divorcio del archivo. ¿Cuál es el límite ético aquí? ¿Cómo se establece éticamente la vida profesional de una galería cuando su labor es comprar y vender para poder mantener una estabilidad económica?

HF

Yo no soy curador ni soy historiador del arte, no soy experto en ninguno de esos temas. Creo que a mí lo que me avala es el haber tenido la posibilidad de viajar mucho por el mundo y de tener un ojo abierto. Yo no curo exposiciones. Siempre trato que haya un curador o un investigador que haga la investigación y que escriba el texto. Me apoyo en los curadores para que la investigación tenga más validez, sea más certera.

Como han dicho algunos, hay casos de museos que están comprando obra y los artistas que participaron saben que eso no es una obra. Entonces tratamos de involucrar a todo el mundo y en el caso de artistas que pretenden convertir un documento en una obra, hay una discusión gigantesca. Yo no lo tomo como un dogma o una verdad absoluta. Trato de debatir con el artista y si el artista no me da bola o no me para, como decimos en Venezuela, entonces busco apoyo. No tomo las opiniones externas como dogma, pero me sirven para determinar si realmente lo que yo mismo estoy pensando es válido o si estoy absolutamente equivocado.

Sobre la otra pregunta, pensemos que dividir un archivo puede ser una forma sana de conservarlo si se sabe dónde está y hay libre acceso para consultarlo. Si una pieza se complementa con un archivo pero no están juntos, no soy tan riguroso. Si se salva algo de pudrirse, porque un galerista lo rescata de una caja, no creo que se desacomplete el archivo. Aunque son límites grises.

RO

Yo sólo tocaré la primera pregunta. En realidad en nuestro trabajo, tanto en el de Henrique como en el mío, es vital poder trabajar con un curador. Hicimos una muestra de Luis Pazos, que es un artista argentino que también formó parte del CAYC, y se contactó a Fernando Davis para hacer una investigación. Entre todos hicimos una investigación comandada por él. Davis llevó adelante todo un proceso de recuperación del archivo y de la obra. Se puede trabajar

perfectamente. Él cobró por su trabajo y nosotros pudimos editar un libro. Entonces él no sólo tiene una remuneración económica, también pudo ver reflejada su investigación en un proyecto editorial. Es un trabajo conjunto: artista, curador, galería.

Gustavo Buntinx

Esta mesa, como todas las de este coloquio tan bien articulado, es precisa, es preciosa, pero también, como con todo lo bueno, hay un riesgo de descarriarnos. Evitemos la caricaturización de los argumentos para poder realmente llegar a la médula que nos interesa. Nadie, creo, va a plantearse la satanización ridícula del trabajo serio del mercado digno del arte. Hay otras maneras de manejar el mercado, eso lo sabemos, pero no es lo que acá se está exponiendo. Lo que nos interesa aquí es reflexionar.

El problema es cuando se caricaturiza también la posición distinta, pretendiendo que puede haber una garantía de valoración estrictamente espiritual o académica en cualquier tipo de operación mercantil. Por supuesto que se especula con la compra y la venta de archivos, de igual manera como se especula con la compra y venta de obras de arte o de toronjas, para jugar con la ambivalencia de ese tipo de obra. Siempre es un riesgo que está ahí, no admitirlo significa que bajamos la guardia ante esa posibilidad. No estoy diciendo que ustedes estén especulando, estoy diciendo que el mercado es así, tiene una franja honesta y digna y tiene otra especulativa y a veces otra directamente delincuencial. Por ejemplo, con el tema de las falsificaciones. Muchos de los que estamos aquí presentes probablemente, y sin duda en mi caso (de eso puedo dar testimonio), hemos podido presenciar cómo la fiebre de los archivos —creo que ésa es la frase que aquí se utilizó— ha generado una serie de turbulencias que en demasiados casos han sido mal procesadas, se han vuelto patológicas.

En el caso del Perú, por ejemplo, que pertenecía al décimotercer mundo de la escena artística internacional y ahora

está lamentablemente de moda. El ingreso a la especulación financiera del arte crítico, en general, y de los archivos, en particular, ha incinerado una escena que ha perdido todo sentido de comunidad y lo que encontramos son las actitudes más aberrantes, especialmente en el caso de archivos o producciones de procesos colectivos. Encontramos la tristérrima situación de amistades de décadas, o si no amistades, por lo menos colaboraciones profesionales, corroídas por la necesidad de borrar la autoría o la participación del otro en determinado aspecto del trabajo antes compartido. Y encontramos, yo mismo lo he visto en distintas instancias comerciales, que empiezan a aflorar obras, cartas, bocetos que nunca existieron.

Si alguien se tomara el trabajo, podría determinar que nunca se ha producido tanto arte crítico de los años ochenta en el Perú como ahora. Hay una desesperación por el antefechado, por la falsificación, por los bocetos póstumos. Cuando la obra final ya está vendida, entonces surge la tentación de generar un boceto supuestamente previo (pero en realidad posterior, reciente) de esa obra, treinta años después, para poder venderlo. La conversación franca, por no decir cínica, con algunos artífices es iluminadora. Sobre esto acabo de tener una experiencia alucinante en Buenos Aires: te explican cómo eso es, de alguna manera, la recuperación de una plusvalía ideológica, en términos económicos. La plusvalía ideológica que no le fue reconocida por la historia.

Yo creo que no es negando este tipo de situaciones que vamos a poder realmente sobrevivir el gran naufragio que estamos experimentando. Más bien es asumiéndolas, reconociéndolas, nombrándolas. Y sobre esto hemos hablado, Faría, y tú has tenido unas palabras muy lúcidas en conversaciones personales en los últimos días que sería importante que reiteres ahora. Lo que hay que hacer más bien es generar protocolos y criterios que sistematicen una idea de qué es ético y que no es ético hacer con el comercio del arte en general, pero en particular con los archivos de arte. Tenemos que visibilizar

el problema para empezar a resolverlo. No hay una práctica clara. No hay un consenso ético establecido.

Tampoco hay un criterio para el manejo de las reconstrucciones, lo cual me parece una situación harto delicada. Quizás deberíamos volver a la carta de Venecia, (dirigida a temas arquitectónicos en particular, pero también más amplios), respecto a si tiene realmente sentido recrear lo que la historia destruyó. Tal vez tiene más sentido, por el contrario, valorar la documentación, aunque sea verbal, de aquello que se ha perdido. Porque detrás de toda recreación, detrás de esta espectacularización de lo perdido, asoma el fantasma del simulacro o ya no el fantasma sino la presencia demasiado fáctica del mercado en el peor sentido del término. Termino volviendo al comienzo, nadie está aquí satanizando al mercado, por amor de Dios, no perdamos tiempo defendiendo algo que no necesita defenderse. Lo que nos preocupa, lo que nos agobia son las franjas dudosas o abiertamente delincuenciales del mercado.

RO En mi caso, cuando hablo de coleccionistas, excluyo a los museos porque no creo que un museo compre para hacer negocio, salvo que sea algo privado. Me sobran los dedos de la mano para hablar de los particulares con los cuales trabajo que compran archivos, a quienes además hemos formado y acompañado en el proceso de constitución de la colección para que se interesen en el archivo.

Las cosas están cambiando. Voy a poner un ejemplo concreto. Hace un par de años, cuando con Henrique íbamos a ferias y presentábamos documentación, debíamos ser las únicas galerías que mostraban documentación como proyecto expositivo. Acabo de ir a una feria donde el noventa por ciento de las galerías, sin tener la menor idea de la diferencia que hay entre un manifiesto, un panfleto y una revista, presentaron documentación para poder referenciar la obra. Hay una fiebre, eso es real, concreto.

Creo que es importante poder remontarse a cuando nadie hablaba de archivos, cuando nadie hablaba de un papel, cuando nadie gastaba un solo centavo en digitalizar, en pensar, en discutir. Seguramente hay galerías que están especulando, claramente, porque esto es comercio y el arte termina siendo un comercio, desde un lado o del otro y eso creo que lo asumimos todos. ¿Qué es el arte? Prostitución, ya lo dijo Baudelaire.

HF Aprecio mucho el comentario de Gustavo y en efecto creo que ése es uno de los posibles caminos mediante los cuales podemos lograr sincerarnos sobre lo que está pasando con el tema de la comercialización de los archivos. A mí me interesa muchísimo que exista un diálogo abierto, continuo, sobre todo con los que saben y han manejado archivos desde el punto de vista de la investigación por treinta o cuarenta años. Es una ecuación donde cada una de las variables tiene que jugar un papel sincero, justo, real, porque si no, la ecuación no funciona. Los que estamos del lado de la comercialización tenemos que abrir el diálogo y mantener una conversación abierta para que nos guíen y nos digan si lo que estamos haciendo está bien o mal hecho. Poder confrontar los pensamientos unos con otros para que las ideas sigan evolucionando conjuntamente con los archivos vivos que tienen que seguir un curso.

Gabriela Rangel Las investigaciones sobre los materiales y lo que ustedes venden existen en el campo de la investigación en América Latina desde hace más de veinte o treinta años. No es una cosa que ustedes inventaron, existía desde mucho antes. El problema cuando ustedes aparecieron (y todo mundo agradeció que ustedes aparecieran en la escena del arte) es que esos protocolos no hubieran sido clarificados por los mismos artistas. Ellos trabajaban en la política de la amistad, es decir, había una comunidad de artistas que trabajaba fuera de la institución del arte, en comunidad, y esas comunidades se quebraron. Muchas de esas colaboraciones, y yo lo he encontrado

en mi trabajo como curadora, hoy en día son muy opacas y muy difusas. Tuve que obligar a una artista a reconocer la coautoría de unas fotografías y de unos performances filmados, porque a ella le parecía que ésos eran obreros. Tuve que decirle "No, ésos eran amigos tuyos y estaban trabajando en una situación de colaboración, horizontalmente". Estos protocolos son cada vez más complicados y sería bueno y productivo que nos uniésemos para trabajar de manera constante.

Sol Henaro

Ana Garduño mencionaba el problema del acceso cuando una institución privada compra un archivo. Creo importante reflexionar también sobre la posible obstaculización del acceso a los archivos por parte de las instituciones públicas. Como es el caso del de Melquiades Herrera, que está alojado en San Carlos y no está abierto porque en doce años no se ha hecho el trabajo que el archivo necesita.

Hablando de detalles ya más prácticos ¿qué relación ética y económica se establece con el artista cuando está vivo? Justo con estos artistas que no tuvieron un mercado para sus producciones en su momento y que ahora tienen visibilidad y hay un apetito distinto en el mercado en general. ¿Cómo se estipula el costo, entre el precio al que se le puede comprar al artista y el precio al que después se vende o cómo funciona esa dicotomía? ¿Cómo entra el artista ahí?

HF

Yo creo que hay dos situaciones básicas en este tema en particular, que tienen que ver con si el artista está vivo o muerto. Cuando uno compra el archivo de un artista muerto, le inviertes todo el trabajo de investigación que está generalmente respaldado por un curador. Hay que factorizar cuánto costó hacer todo eso y hacer un estudio comparativo de cuánto puede costar algo similar de un artista de otra latitud. Desde el punto de vista del galerista, en el caso de los artistas muertos, tenemos que pelearnos con que el archivo de un artista inglés o francés o estadounidense, cuesta 250 veces más que el archivo de un artista hondureño. Es el primer caso. Una vez

que el archivo se estudia, se establece un precio y generalmente no se tiene una negociación con la persona a la cual le compraste el archivo.

En el caso de los artistas vivos, el artista está plenamente consciente de todo lo que uno está haciendo y consensualmente se llega a un precio con él y ya éste decide si está de acuerdo o no. A veces los artistas no le dan el valor adecuado, a veces el galerista piensa que vale más de lo que realmente vale. Hay que hacer una negociación para tratar de llegar a una posición que le convenga a todas las partes involucradas, no solamente al artista y al galerista, sino también a las personas que potencialmente van a recibir o se les va a ofrecer ese archivo. Son consideraciones y también hay que tomar en cuenta las realidades actuales del mercado, porque, como dijo Ricardo al principio, hay archivos de artistas cuyo valor de mercado es posiblemente mucho menor que otros archivos que hayan tenido mayor visibilidad, que están inmersos en otras redes, que hayan activado otro tipo de investigaciones. Hay que tomar en cuenta si las obras de esos artistas están en museos o no.

Me parece que algunos de los galeristas jugamos un papel específico y es ayudar a la reescritura de algunas cosas dentro de la historia del arte. A veces parece que los estadounidenses fueron los primeros que hicieron algo y resulta que hubo alguien en Uruguay que hizo eso mismo veinte años antes o dos o simultáneamente.

AG

Creo que la historia del arte tradicional se ha obsesionado con hacer el trabajo sobre el artista y ha visibilizado muy poco la relación con su galerista o sus galeristas y la relación con el funcionario de museo, el curador. A través de los estudios que he hecho, siempre he detectado esta parte del asunto, el diálogo entre ellos, el diálogo creador. La obra misma a veces no se explica si estas relaciones no son enfatizadas: decir que en ese momento estaba trabajando con tal o con cuál galería

o que estaba dialogando con un crítico que se convirtió en su crítico de cabecera y en su biógrafo al mismo tiempo. Esos entrecruces a veces se nos pasan.

Hace diez años, cuando quería hacer mi tesis sobre un coleccionista, Alvar Carrillo Gil, que resultó uno de los más importantes, mi directora Ida Rodríguez Prampolini decía que no me iba a alcanzar para 50 páginas, porque enfocar el trabajo sobre un coleccionista visibilizando sus galería, sus asesores, sus artistas, era algo que no daba para una tesis doctoral. Creo que tenemos que percibir la relación entre el comercio, la crítica, el desarrollo de la crítica y el arte mismo como cosas entrecruzadas que parece que están muy claras pero todavía no tanto.

Carla Stellweg (CS)

Ustedes están haciendo una buena labor como galeristas. No sólo por el material que manejan y la dedicación que le han prestado a este tipo de objetos que antes de ustedes no circulaba. Es una labor muy difícil y sé de qué hablamos. En estas circunstancias uno tiene que tomar en cuenta que no sólo se hace una investigación del porqué vas a trabajar con un artista si está vivo (nunca trabajé con artistas muertos). Los compraba y los revendía en el mercado y con eso sostenía a gran parte de los artistas que empezaba a impulsar que no tenían mercado.

Para poder situar las colecciones que los galeristas han podido comprar como inventario, para poder venderlas a la gente idónea, en la situación idónea y el contexto en donde van a tener una vida futura, se tiene que gastar muchísimo dinero en establecer el mercado, no sólo los viajes, los anuncios, las publicaciones, las relaciones públicas. El esfuerzo y la inversión detrás de la organización de cada exposición en una galería es enorme. Hay que tomarlo en cuenta también para el cálculo de las ganancias que se necesita captar para poder reinvertir en los futuros proyectos.

¿Si es un artista vivo, ustedes van cincuenta y cincuenta? ¿O calculan qué parte de esa inversión hay que recuperar en la reventa del objeto?

Ustedes se han dedicado y han reunido un inventario muy importante de nuestra historia del arte latinoamericano del siglo XX, en particular de situaciones muy politizadas y difíciles, de épocas de mucha lucha social. Los comités que se han congregado en torno al MoMA, la TATE, el Pompidou, son gente que tiene un fondo de adquisición, ¿qué tanta dedicación ponen al tema que ustedes están manejando y qué tanto están coleccionando ellos por medio de ustedes?

HF

En primer lugar contesto a la pregunta sobre la división monetaria o lucrativa de la relación que uno tiene con los artistas. Yo creo que cada caso específico es una negociación donde hay situaciones que son más o menos difíciles. Por ejemplo, hablemos de un archivo que está divinamente clasificado como el de Leandro Katz. Todos los negativos están metidos en una cajita, nunca los ha tocado nadie sin guantes, no se puede respirar frente al negativo. Todo el material de los años setenta está conservado en papel antiácido, está cubierto por filminas que respiran. Frente al de una artista como Marta Minujín que vivía en una casa donde todo el archivo estaba tirado en el piso entre botellas y basura. Ahí hay contextos distintos que involucran una inversión de restauración y conservación. Imagínate todas las posibilidades que hay en ese espectro.

Con respecto a la segunda pregunta, tengo la convicción de que alguien tiene que luchar por la incorporación de la obra de artistas latinoamericanos a las instituciones importantes. Reconozco la importancia de lo que han hecho los investigadores. Si no hubiese sido por las investigaciones previas, muy posiblemente estas instituciones no hubieran dedicado departamentos específicos al arte latinoamericano. Valga mencionar algunos: el Pompidou, la TATE, el Reina Sofía, el

LACMA, el MoMA, Houston. Pero sigo pensando que para detrimento no solamente de nosotros los galeristas, sino de los artistas, los departamentos que se dedican a comprar arte latinoamericano siguen siendo los primos pobres. La suma que se asigna para esa compra generalmente es muy inferior a la de otros departamentos. Anualmente, el MoMA tiene una cantidad de dinero para comprar obra latinoamericana y tiene otra cantidad en millones para obra de corte internacional. Sigue habiendo un tema con el mercado. Tenemos que seguir luchando para tratar de darle un valor superior a la obra de artistas latinoamericanos y ese trabajo tiene que estar basado en la investigación, en la evaluación de los archivos, en la reescritura de la historia, etc.

CS La gente adinerada que está en esos comités tiene que pagar una membresía bastante alta (me parece que la del MoMa es de 25 mil dólares). Tengo experiencia directa con la reciente incursión en arte latinoamericano del Guggenheim financiada por UBS. En realidad, el ochenta por ciento de esos fondos no se fueron a la adquisición de obra de arte, se fueron al mantenimiento de toda la infraestructura administrativa y tecnológica del Guggenheim mismo. Me parece una verdadera desproporción y además demuestra que estaban operando con un déficit.

Creo que ahora que hablábamos de ayudarnos mutuamente deberíamos reunirnos quienes estamos en Estados Unidos para tener voz y voto en cómo se destinan los fondos en la nueva iniciativa del Metropolitan Museum of Art, en donde se está planeando hacer un nuevo departamento de arte latinoamericano.

JB Lo cierto es que de todas estas instituciones que tienen curadores especializados en arte latinoamericano, sólo una o dos, entre ellas la TATE, tienen un comité especializado en adquisiciones de arte latinoamericano contemporáneo. Es decir, la visibilidad que tiene el arte latinoamericano en el nivel discursivo, no corresponde con la transformación real de las colecciones, que es donde administrativamente está el problema de los fondos. No hay comités de adquisición de arte latinoamericano. En el ámbito de los museos ése es un problema serio, que no hay correspondencia con el discurso.

HF Creo que el que hace la compra tiene que justificar y rendir cuentas, pero nosotros no podemos hacer mucho al respecto.

JB Supongo que lo que decía Carla es todo lo contrario, que el trabajo que ustedes están haciendo ejerce presión sobre el coleccionismo tradicional.

HF ¡Claro! Y de ahí que sigamos esa lucha continua de tratar de que entre la obra. Además, como todo mundo sabe, generalmente las compras de instituciones museísticas no se pagan a los precios de mercado, se pagan a precios mucho menores y además vienen adosadas con donaciones por parte del artista. Son cosas que yo siempre he peleado: “¡Ay, le vamos a comprar una obra a tal artista. Se la podemos comprar, pero él nos tiene que donar cinco obras más”. Yo no sé si eso mismo pasa cuando van a comprar los Blinky Palermo en millones de dólares. Pregunto, no lo sé. Si no nos visibilizamos, no nos van a ver y tendremos que ceder ante ese tipo de situaciones. Por ejemplo, con los artistas con los que trabajo, si piden donaciones, yo siempre digo “no se dona”.

COLABORADORES

CRISTINA FREIRE
Brasil

Investigadora y curadora. Obtuvo el máster en Gestión de museos y galerías en The City University of London y y es doctora en Psicología social por la Universidade de São Paulo. Su trabajo concilia el arte contemporáneo, los archivos y las relaciones entre artistas e instituciones latinoamericanas. Actualmente es investigadora y curadora de la colección del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; coordinadora del grupo de investigación Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Brasil y coordinadora y profesora del Programa de Posgrado en Interunidades em Estética e História da Arte en la Universidade de São Paulo. Dentro de sus publicaciones podemos citar títulos como *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013); *Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia* (São Paulo: CEPE, 2007); *Arte Conceitual* (Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006), entre otros.

MARÍA C. GAZTAMBIDE
Puerto Rico

Investigadora y curadora. Es doctora en Estudios latinoamericanos con enfoque en arte latinoamericano y maestra en Historia del arte por la Tulane University. Obtuvo también la maestría en Administración del arte por la University of New Orleans. Actualmente es directora del proyecto documental del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts de Houston, donde también encabeza numerosos proyectos editoriales, académicos y de investigación sobre archivos digitales y arte latinoamericano. Fue curadora de medios visuales en el Woldenberg Art Center, donde impulsó el centro para digitalizar las colecciones de imágenes y colaboró con otras iniciativas digitales en esa institución. Entre las publicaciones en las que ha participado como producto de sus trabajos en torno a la digitalización y difusión de archivos se encuentra Mari Carmen Ramírez (ed.), *Intersecting Modernities: Latin American Art from the Brillembourg Capriles Collection* (Houston: Museum of Fine Arts, 2013) y Héctor Olea y Melina Kervandjian (eds.), *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2012).

DIEGO FLORES MAGÓN
México

Director del proyecto de rescate archivístico y cultural Casa de *El Hijo del Ahuizote* en el centro histórico de la Ciudad de México, que conserva y difunde el archivo de los periodistas anarquistas Enrique y Ricardo Flores Magón. El acervo incluye documentos en papel, fotográficos y objetos de la redacción del periódico *El Hijo del Ahuizote*. El espacio está pensado como un centro cultural para difundir proyectos de vinculación comunitaria con temas que cruzan el análisis sobre la libertad de expresión y el desplazamiento de periodistas mexicanos.

MÓNICA MAYER
México

Artista y crítica de arte. Cursó la licenciatura en Artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y obtuvo la maestría en Sociología del arte en el Goddard College. Es pionera en el campo del performance en México. Su obra se extiende a la gráfica digital, el dibujo, la fotografía y la teoría del arte. Se ha destacado por su trabajo en torno al feminismo así como sobre la importancia y uso de los archivos. Entre 1978 y 1980 participó en el Feminist Studio Work-shop del Woman's Building en Los Ángeles. Ha colaborado con medios como *El Universal* y *Performance Research* (Gran Bretaña) desde 1989. Entre sus publicaciones destacan los libros *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte* (México: Pinto mi Raya/Conaculta, 2006) y *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Pinto mi Raya/Conaculta, 2004). Es fundadora de los grupos Polvo de Gallina Negra y Tlacuilas y Retrateras, así como de Pinto mi Raya, un archivo especializado en artes visuales, que dirige junto con Víctor Lerma. De entre sus exposiciones cabe destacar *Si tiene dudas,... pregunte*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2016); *Wack: Art and the Feminist Revolution,* The Geffen Contemporary at MOCA, Los Ángeles (2007) y *La batalla de los géneros,* Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela (2007).

FRANCISCO REYES PALMA
México

Curador, investigador y escritor de numerosos trabajos sobre arte. Es historiador del arte e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Ha trabajado ampliamente sobre temas como vanguardia y nación, educación y políticas culturales, museos, curaduría y formación artística. Fue curador de la exposición *El Retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la*

arquitectura emocional presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 2014. Entre las publicaciones en las que ha participado se encuentran *Naualli* de Marta Palau (México: Turner, 2007), *Antoni Muntadas: Proyectos / On Translation: La Alameda* (Madrid: Turner, 2004) y *Los Méxicos de Mariana Yampolsky. Ritos y regocijos* (Barcelona: Lunwerg, 2004), además de que cuenta con numerosas contribuciones en diversos proyectos curatoriales, libros y catálogos de exposición.

SOL HENARO
México

Investigadora y curadora. Estudió la licenciatura en Historia del arte en la Universidad el Claustro de Sor Juana y es maestra en Estudios museísticos y teoría crítica por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Actualmente es Curadora de Acervos Documentales del Museo Universitario Arte Contemporáneo, donde ocupó el cargo de Curadora de acervo artístico de 2011 a 2015. Entre sus exposiciones se encuentran *Pulso Alterado. Intensidades en la Colección MUAC,* en colaboración con el curador peruano Miguel López (2013); *Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la colección del MUAC* (2011), ambas en el Museo Universitario Arte Contemporáneo y *No-Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*, Museo de Arte Moderno (2010). Su interés en el cuestionamiento de la construcción de la historia del arte la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística, interés que encontró eco y complicidad dentro de la Red Conceptualismos del Sur, de la que forma parte desde el 2010.

GUSTAVO BUNTINX
Perú

Curador, historiador del arte, investigador y profesor. Dirigió el Museo de Arte Italiano, el Museo de Arte de San Marcos y el Centro Cultural de San Marcos, en Lima. Es egresado de la Harvard University y ha impartido cátedra en las universidades de San Marcos en Lima, la de Buenos Aires, la Nacional Autónoma de México y la de São Paulo. Su investigación aborda el arte contemporáneo, la plástica colonial y republicana, las relaciones entre arte y violencia, la política, el arte y la religión. Desde hace más de veinte años dirige el proyecto Micromuseo en donde se plantean las relaciones que pueden existir entre los conceptos archivo, museo, memoria y su movilidad, su accesibilidad, su portabilidad. Participa en organizaciones y entidades culturales dentro de los ámbitos cívico y académico.

PILAR GARCÍA
México

Investigadora. Es maestra en Estudios del arte por la Universidad Iberoamericana. Actualmente se desempeña como Curadora de acervos artísticos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Se especializa en el estudio de archivos y tiene como principal línea de investigación el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX y ha contribuido en diversos catálogos y libros al respecto. Forma parte de la Red Conceptualismos del Sur y del comité de selección de obra de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Ha realizado diversos proyectos curatoriales entre los que se cuentan *Zona de riesgo*, del artista Carlos Aguirre, Museo de Arte Moderno (2015); *Espectrografías. Memoria e historia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (2010); *Miradas al 68* y *Gritos desde el archivo. Grabado político en el Taller de Gráfica Popular*, ambas del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (2008) y *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Museo Universitario de Ciencias y Arte (2007) en la Ciudad de México. Es coordinadora en el proyecto de investigación Documents of 20th-Century Latin and Latino Art organizado por el ICAA del Museum of Fine Arts de Houston y fue invitada por la Getty Foundation para

participar en el proyecto latinoamericano titulado Redes intelectuales.

JULIO GARCÍA MURILLO
México

Curador. Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias del Centro Cultural Universitario Tlatelolco. En su trayectoria se encuentran múltiples proyectos curatoriales, investigaciones y artículos que abarcan, entre otros temas, la relación entre teoría, arte, violencia y política, y la historia postcolonial y de América Latina. Sus escritos sobre artes visuales se centran en la reflexión y el análisis de la instalación, el arte conceptual, los grupos artísticos y su producción y la interdisciplinariedad en los estudios artísticos.

GIACOMO CASTAGNOLA
Perú

Arquitecto y diseñador. Estudió la licenciatura en Arquitectura y urbanismo en la Universidad Ricardo Palma de Lima y la maestría en Arte, cultura y tecnología en el Massachusetts Institute of Technology. Entre sus proyectos monográficos más recientes sobresalen *Archive* para el Danish North Coast Art Triennial *Unknown Landscape* (2016); *Eucalipto, chachacoma y guaranguey*, en Kai Residencias, Cuzco (2015) y *Oficios comunes. Metabolismo urbano de saberes* en Casa Vecina, Ciudad de México (2014). Ha creado proyectos de arquitectura de exhibición para las exposiciones *El viaje de los objetos. Exposición internacional de artesanías populares 1968*, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (2016); *Modernidad pirateada* de Jota Izquierdo, en el Museo Universitario del Chopo (2016); *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* (2015) y *De Ida y Vuelta. Lance Wyman: íconos urbanos*, ambas en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (2014), en la Ciudad de México. En

una colaboración de largo aliento con la Casa de *El Hijo del Ahuizote* desarrolló el mobiliario de la misma, tanto para el archivo como para la imprenta y el taller (2012-2014).

MARTHA WILSON
Estados Unidos

Artista. Su trabajo abarca diversas manifestaciones que suele conjugar entre sí, como performance, instalación, video, foto, textualidad, etc. En su obra, utiliza su propio cuerpo como medio para trascender las normas de género. Ha impulsado la promoción y preservación de las formas creativas que considera vulnerables frente a las corrientes institucionales convencionales, por tratarse de arte de naturaleza efímera o impopular por su contenido provocador o controversial. Dada esta vocación, sus intervenciones, que tienen a los archivos, las publicaciones independientes y la historia oral como protagonistas, son tanto estrategias básicas para documentar la influencia del feminismo en la cultura y en la sociedad, como incisiones artísticas que derivan en la preservación y difusión de estas formas de la memoria viva. Actualmente dirige la Fundación Franklin Furnace en Nueva York.

CARLA STELLWEG
Países Bajos

Historiadora del arte, escritora y curadora. Se ha especializado en la promoción del arte y los artistas de América Latina y fue una de las pioneras de la introducción del arte contemporáneo latinoamericano en Estados Unidos desde fines de los setenta. Fue cofundadora, junto con Fernando Gamboa, de la revista trimestral bilingüe *Artes Visuales*, producción editorial generada en el Museo de Arte Moderno. En el 2010, la Special Collections & University Archives de la Stanford University adquirió el archivo que documenta sus actividades e intercambios, que tuvieron lugar principalmente en Nueva York. Actualmente imparte clases en la School of Visual Arts de

esa misma ciudad y es profesora visitante en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y del Instituto Tecnológico de Monterrey.

ANA GARDUÑO
México

Investigadora. Es doctora en Historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su línea de investigación está enfocada a la historia de los museos en México, el coleccionismo de arte y las políticas culturales del siglo XX. Ha participado y coordinado múltiples proyectos de investigación, formado parte de seminarios académicos y realizado consultorías. Además, es profesora de la maestría en Historia del arte de su *alma mater* y de la maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Ha sido curadora de diversas exposiciones entre las que destaca *Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones,* Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México (2011). Ha publicado numerosas obras, entre las más recientes se encuentra *El poder del coleccionismo de arte. Alvar Carrillo Gil* (México: UNAM, 2009).

RICARDO OCAMPO
Argentina

Galerista. Es el director fundador de Document-Art Gallery, con sede en Buenos Aires, que desde 2010, comenzó con la investigación independiente de los procesos de vanguardia y sus derivados surgidos en Latinoamérica a partir de la década de 1960 como resultado de las prácticas conceptuales del continente. El desarrollo de su proyecto tiene dos pilares: el uso de la documentación como referencia expositiva y el análisis del documento como objeto artístico en sí mismo. Forma parte del equipo de trabajo de Archivo Lafuente en España. Ha editado *Augusto de Campos. Poetamenos* (Buenos Aires: Document-Art, 2014); Ulises Carrión, *Books & more. Catalogue raisonne* (Buenos Aires: Document-Art, 2013) y *Luis Pazos. El fabricante de modos de vida* (Buenos Aires: Document-Art, 2013), entre otras publicaciones independientes.

HENRIQUE FARÍA
Venezuela

Galerista. Abrió la galería Henrique Faría, con sedes en Nueva York y Buenos Aires en 2001 especializándose en artistas abstracto-geométricos latinoamericanos como Jesús Soto, Raúl Lozza, Gego, Mathias Goeritz y Alejandro Otero, así como los artistas contemporáneos Luis Roldán, Emilia Azcárate y José Gabriel Fernández. En 2007 la galería amplió su ámbito e incluyó prácticas conceptuales latinoamericanas, con el trabajo de artistas como Leandro Katz, Marta Minujín, Guillermo Deisler y Horacio Zabala.

JOAQUÍN BARRIENDOS
México

Investigador. Sus intereses se centran en el cruce entre archivos, museos, derechos humanos y visualidad. Desde 2011 ha venido impulsando una serie de iniciativas destinadas al rescate y la activación de archivos de artistas y de críticos de arte latinoamericanos, entre los que se encuentra el del teórico peruano-mexicano Juan Acha. Es miembro del consejo editorial de revistas como el *Journal of Visual Culture*, Londres; *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York; *Journal of Visual and Material Culture*, Ontario; *Journal of Global Studies and Contemporary Art*, Barcelona y el *International Journal of the Inclusive Museum*. Entre sus libros se encuentran *Global Circuits: The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought* (Barcelona: ACCA, 2011) y *Geoestética y transculturalidad* (Barcelona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007). Forma parte de la Red Conceptualismos del Sur, de la Asociación Catalana de Críticos de Arte y del Institute for Latin American Studies

de Nueva York. Ha sido profesor en la Columbia University e investigador del Institut National d'Histoire de l'Art de París, de la New York University y de la Universidad de Barcelona. Actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas, sede Oaxaca, de la UNAM.

SOFÍA CARRILLO
México

Curadora, investigadora y gestora cultural. Obtuvo la maestría en Historia del arte y la especialización en Gestión cultural y políticas culturales por la UNAM. Fue fundadora del grupo de investigación, difusión y promoción de la gráfica mexicana La Ruta de la Gráfica. Se ha dedicado a la curaduría, gestión e investigación de manera independiente desde hace más de 10 años y en instituciones como el Museo de Arte Moderno y Ex Teresa Arte Actual, donde fue Subdirectora de curaduría y programación. Para esta institución, diseñó y lanzó un programa de discusión, valoración y visibilización del archivo desde tres campos: el curatorial, el académico y el administrativo. Actualmente está dedicada al análisis de las transformaciones que el arte contemporáneo ha ocasionado en el ámbito de los archivos, especialmente en aquellos sobre los no objetualismos y los conceptualismos latinoamericanos.