

- No lo entiendo la gente

FLV TIME

- (Lionel) no tiene nada que ver con el tiempo

PIRACY Project

Acto de archivo como acto de subjetivación.
Intento hecho por la escritura de la historia en 1ª persona => (L)

los comunes de un tiempo

es la posibilidad de la
resiliencia

Desplazamiento en el pensamiento ->

ACT PDC bajar con archivos

Reconfigurar el presente a través del pasado

LA HISTORIA

ARCHIVOS DEL COMÚN II EL ARCHIVO ANÓMICO

Acto de archivo como acto de subjetivación.
Interés frente por la escritura de la HA en 1ª persona ⇒
⇒ Fuente de la Historia. (1)

... un momento,

Resumir el
proyecto a
través del
panel

los comunes" antes se llamaban:

los bienes comunes

la gestión de los bienes

etc. cómo compartir

los comunes de un texto
es la posibilidad de la
resiliencia
Desplazamiento en el pensamiento →
trabaja con archivos

ARCHIVOS DEL COMÚN II



EL ARCHIVO ANOMICO

PRESENTACIÓN

– 12 – FERNANDA CARVAJAL, MELA DÁVILA FREIRE, MABEL TAPIA

PROGRAMA DEL ENCUENTRO

– 14 –

1. TEXTOS TRANSVERSALES

– 18 –

BIBLIOTECAS
PROVISIONALES
Y DISTRIBUIDAS.
ROMPER LÍMITES,
GENERAR
NUEVOS
RECURSOS

ALESSANDRO LUDOVICO
Neural Magazine

– 22 –

ESCRIBIR
EL
MURMULLO
DEL
MUNDO

PHILIPPE ARTIÉRES
IIAC/EHESS-CNRS

– 28 –

CONTRA
EL ARCHIVO,
EL
FIN
DEL
PROCESO
DE
DIGITALIZACIÓN

DANIEL G. ANDÚJAR
**Technologies To
The People**

– 34 –

TOCAR
LO INAPROPIABLE:
DISPUTAS
POR EL
VALOR DE USO
DE LOS ARCHIVOS

FERNANDA CARVAJAL
MABEL TAPIA
RedCSur

2. MESAS DE TRABAJO

POLÍTICAS DE INSTITUCIONALIZACIÓN. TENSIONES, ALIANZAS Y REINVENCIONES

– 44 – Sobre la materialidad los archivos y la memoria

Sobre las huellas del videoarte
NÉSTOR PRIETO Y FRANCISCO BRIVES
Museo La Neomudéjar

– 48 – Archivo Transfeminista/Kuir

ELSA VELASCO, PATRICIA RODRÍGUEZ Y MARIA GIL
Museo La Neomudéjar

– 52 – Interference Archive: las implicaciones de

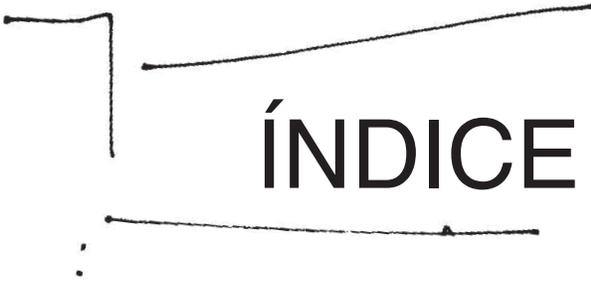
la organización colectiva en las estructuras institucionales
LANI HANNA
Interference Archive

– 56 – Archivos en balance

MAY PUCHET
RedCSur

– 62 – Dos archivos autogestionados entre la teoría y la praxis

MAITE MUÑOZ IGLESIAS
LACA YAXS



ÍNDICE GENERAL

GRAMÁTICAS Y METODOLOGÍAS

- 78 - Navegar por estructuras históricas
NAGY KRISTÓF
Artpool Art Research Center
- 90 - Primer acto: Problemas en el archivo
- 94 - Segundo acto: Contra el asombro, la sorpresa
y la nostalgia
NANCY DANTAS
Center for Curating the Archive
- 102 - El archivo como práctica artística y activismo
GRACIELA CARNAVALE
Archivo Graciela Carnevale – RedCSur
- 110 - Introducción a la Flat Time House
GARETH BELL-JONES
Flat Time House

ACCESO Y SOCIALIZACIÓN

- 120 - Archivo y reúso
ERNESTO OROZA
Desobediencia tecnológica
- 128 - Por una archivística para los archivos del común
PAULINA BRAVO
Archiveros sin Fronteras Chile
- 132 - No queremos que esto se convierta
en una “exhibición”
EVA WEINMAYR
Piracy Project

BIOGRAFÍAS

- 144 -

PRESENTACIÓN

Esta publicación nace del deseo generado por los encuentros y múltiples intercambios que se dieron durante el seminario internacional *Archivos del común II. El Archivo Anómico*, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en septiembre de 2017. Desde su primera versión en el año 2015, el seminario *Archivos del Común* ha tenido como objetivo generar una reflexión sobre el significado del archivo en el contexto actual, sobre los tráficos y tensiones entre archivos institucionales y no institucionales, y muy especialmente, en torno a las posibilidades que abre la constitución, la gestión y la conservación de archivos del común.

El proyecto surgió en el año 2015 gracias al diálogo y colaboración entre tres agentes de procedencias y experiencias institucionales y organizativas heterogéneas; la Fundación de los Comunes, la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) y el Museo Reina Sofía. Contó además en sus dos primeras versiones, con el apoyo de la Foundation for Arts Initiatives (FAI).

Archivos del común II. El Archivo Anómico fue co-organizado entre la RedCSur y el Museo Reina Sofía, en un marco más amplio de alianzas y complicidades y como parte de un largo proceso de trabajo conjunto que ha buscado desafiar históricas relaciones de jerarquía y usufructo. La reflexión sobre el potencial del archivo ha sido uno de los pilares de la colaboración entre la Red y el Museo Reina Sofía y sin duda el seminario *Archivos del común* – que en septiembre de 2019, celebró su tercera edición – es parte de la experimentación trans-institucional que hemos venido ensayando en los últimos diez años.

El papel que desempeña el archivo en la cultura contemporánea, por su potencial metafórico y como herramienta de conocimiento y práctica crítica, ha sido ampliamente explorado en numerosas muestras, publicaciones y encuentros a lo largo de las dos últimas décadas. En estos contextos, el archivo se ha analizado desde una doble perspectiva. Por un lado, tras reconocer el “giro archivístico”

de finales de los años noventa, los artistas han recurrido a él como fuente de información primaria y como dispositivo de estructuración formal y herramienta heurística. Por otro, el renovado interés de artistas e historiadores por el archivo ha dado visibilidad y relevancia a sus problemáticas, que en gran parte se desprenden de su vinculación al ejercicio del poder, la vigilancia y la imposición de normas para la conservación de un patrimonio importante de la memoria, la experiencia y la identidad colectivas.

La segunda edición de *Archivos del común*, titulada “*El archivo anómico*”, propuso pensar la situación de los archivos en la actualidad desde un lugar incómodo, no complaciente: ¿es posible pensar que los archivos de arte y política proponen la anomia como su propia forma de existencia? ¿En qué sentido puede un *archivo anómico* devenir un archivo del común? ¿Como responde un archivo anómico al avance del mercado?

¿Qué entendemos por “anómico” en este contexto? Podemos entender la anomia en relación a la desregulación económica que el capitalismo impone al introducir los archivos en el mercado. Actualmente presenciamos la inflación del valor financiero y simbólico de los archivos de arte/política y el efecto de descontextualización de las prácticas de las que dan cuenta, efecto que se deriva de la transformación de los archivos en mercancía comercial.

Sin embargo, para la segunda edición del seminario propusimos pensar el “archivo anómico” no exactamente en este sentido, sino entendiéndolo como el acervo documental que se constituye a través de un proceso, a partir de una necesidad, y no por una decisión o mandato externo, ajeno a los objetos que lo constituyen. Visto así, el archivo anómico rompe con el elemento absolutista y omniabarcador del archivo decimonónico, y puede concebirse como una de las formas que toma el archivo de lo común, el cual, a su vez, no puede sino desafiar y cuestionar “el archivo como ley”. El archivo anómico interpela princi-

pios que parecen naturalizados, como el principio de la propiedad, pero también las ideas recibidas, el glosario, los nombres y categorías que clasifican. La anomia, es decir, lo “sin ley”, puede ofrecer una manera de replantear lo común a fin de entenderlo como forma de compromiso y trabajo colectivo, necesariamente situado, que desafía los criterios institucionales de gestión y conservación de archivos.

Aunque la anomia hace referencia a aquello que no se rige por una ley, y que queda, por tanto, a merced del azar, nuestra forma de entender el “archivo anómico” implica que las prácticas que ponen en tensión las normas institucionales pueden estructurarse en función de otras organicidades, que puedan dar – o están ya dando actualmente – lugar a otros relatos. Las preguntas que dieron pie a este seminario, por lo tanto, tenían que ver con estos dos énfasis, aparentemente opuestos: cómo intervenir sobre la desregulación económica del archivo, y cómo materializar las posibilidades que abre la invención de nuevas organicidades archivísticas.

En los últimos tiempos hemos visto surgir experiencias alternativas y autónomas de gestión y producción de archivos que no toman necesariamente en cuenta principios y reglamentaciones históricamente determinados. Los archivos que se presentaron en la segunda edición de *Archivos del común* exploran diferentes dimensiones de lo común, cuestionando incluso las razones mismas del acto de archivar y su gramática. Si lo común supone salir de la lógica de la propiedad, si implica trabajar contra la privatización del saber y abandonar la consideración de lo público como patrimonio del Estado, el desafío que se plantea radica en encontrar formas colaborativas de producción, organización y circulación del conocimiento que funcionen fuera de las estructuras estatales. Las experiencias que compartimos durante el seminario multiplican los modos de concebir y facilitar el acceso a distintos tipos de archivos, favoreciendo el devenir plural de la historia y sus distintas escrituras y reescrituras, y reelaborando una y otra vez, en un

1 El término “archivo anómico” proviene de un ensayo de Benjamin Buchloh sobre la obra de Gerhard Richter: Benjamin H. D. Buchloh, “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico”, en *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona, MACBA, 1999.

movimiento continuo, aquello que podemos nombrar como “lo común”.

La voluntad del seminario *Archivos del común II: el archivo anónimo* y de la presente publicación, que recoge sus contenidos, es avanzar en este debate y contribuir, asimismo, a formular condiciones para una práctica alternativa y radical del archivo.

El seminario de 2017, durante el que se reunieron en Madrid participantes de América Latina, África, Europa y Estados Unidos, se articuló en conferencias abiertas a todo el público, y en una serie de presentaciones en torno a tres mesas de trabajo que se correspondían con otros tantos ejes temáticos. Este libro replica la organización del seminario, estructurando sus contenidos en dos secciones: la primera parte recoge los textos de las conferencias públicas, de carácter transversal, en tanto que la segunda reúne las presentaciones, agrupándolas en torno a los mismos ejes temáticos del seminario: “Políticas de institucionalidad: tensiones, alianzas, reinventiones”, “Gramáticas y metodologías” y “Acceso y socialización”.

Las conferencias abordaron cuestiones que reverberan en las formas de entender y hacer archivo de muchos de los proyectos participantes en el seminario, tales como el archivo entendido como un acto de inscripción, subjetivación y afirmación de la existencia (Philippe Artières); el archivo policéntrico y desjerarquizado (Charlotte Hess)²; las debilidades de la falacia tecnológica, tanto en lo relativo a la conservación como en cuanto a su resistencia a la manipulación (Daniel García Andújar); y los riesgos científicos y políticos que entraña la descontextualización de los archivos (Red Conceptualismos del Sur).

En cuanto a las presentaciones, el eje “Políticas de Institucionalidad” se propuso analizar formas de institucionalidad de archivos independientes atendiendo a las estrategias que emplean, las tensiones que genera su condición y su forma de (re)significarse para resistir a las lógicas de acumulación, homogeneización y universa-

lización del archivo, o bien para encontrar alternativas. ¿Cómo constituyen institucionalidad estas experiencias? ¿Qué tipo de alianzas y relaciones pueden establecer con marcos institucionales de clara tradición cultural como museos, universidades o centros de documentación? ¿Qué fórmulas se han empleado para desarticular, desde una lógica de lo común, la dicotomía entre público y privado?

En la mesa de trabajo “Gramáticas y metodologías” buscamos recoger e interrogar métodos de sistematización de archivos heterogéneos, los cuales, de diferentes formas, retoman, exceden o reinventan los saberes propuestos por la archivística tradicional. La voluntad era analizar los modos en que se construyen las narrativas dominantes y desarrollar otras formas de organización y disposición de los documentos. Así, a lo largo de las diferentes presentaciones se abordaron, entre otras, estas cuestiones: ¿cómo se amplían los criterios de catalogación y de inventariado? ¿Cómo acercarse a documentos anómalos y tensionar la “palabra clave” en tanto que forma de organización dominante? ¿Qué tipo de articulaciones pueden darse cuando se parte de la funcionalidad de los documentos y de sus usos? ¿Cómo se problematizan los silencios y lagunas del archivo, aquello que el archivo no incluye o rechaza?

Por último, la discusión sobre diferentes estrategias de “Acceso, socialización y visibilización” de archivos buscaba compartir formas de producción de conocimiento colectivas a partir de proyectos archivísticos que revierten la privatización y reificación epistemológica, y exploran la desobediencia tecnológica como modo de desclasificar contenidos web y problematizar las nociones de autoría y copyright. Se trataba, en este caso, de plantear políticas de uso común, interrogando la potencia de lo virtual e Internet como herramientas de acceso, pero también considerando sus posibles condicionantes y limitaciones, por ejemplo ¿cómo afectan los aspectos idiomáticos y geopolíticos a estas prácticas de acceso? ¿Qué archivos y documentos entran en el campo de lo accesible y cuáles no?

Dado que durante el seminario las mesas de trabajo transcurrieron de manera simultánea, los asistentes debían elegir en cuáles participar, es decir: ninguno de todos cuantos asistimos a *Archivos del común II: el archivo anónimo* pudo tener, en su momento, una percepción total de los contenidos del seminario. Por lo tanto, antes que nada esta publicación ofrece la posibilidad de acceder al conjunto de las presentaciones.

Pero este libro es también – o eso esperamos – un espacio donde a través de la lectura, siempre subjetiva, podrán activarse nuevos lazos y diálogos subterráneos entre los diferentes proyectos que se presentaron en el seminario. Deseamos expresar nuestro sincero agradecimiento a los y las autoras de los textos, así como a todas las personas que han colaborado para que esta publicación se haya hecho realidad, y confiamos en que los infinitos ejercicios de activación a los que pueden dar lugar estos textos acaben contagiando la necesidad de pensar colectivamente las potencialidades de los usos comunes y modos de hacer del archivo, y de compartir estrategias críticas y metodologías de trabajo que agentes, colectivos e instituciones ya están desarrollando en diferentes escenarios.

Las editoras

² Lamentablemente, la colaboración de Charlotte Hess no pudo ser incluida en la presente publicación.

Programa del encuentro
ARCHIVOS DEL COMÚN II.
EL ARCHIVO ANÓMICO
Del 28 al 30 de septiembre de 2017

CONFERENCIAS PÚBLICAS

JUEVES, 28 DE SEPTIEMBRE

- 17:00 h** – Bienvenida y presentación del seminario. Participantes: Fernanda Carvajal y Mabel Tapia (RedCSur), y Mela Dávila Freire (Museo Reina Sofía)
18:00 h – Conferencia de Charlotte Hess
19:30 h – Conferencia de Alessandro Ludovico

VIERNES, 29 DE SEPTIEMBRE

- 16:30 h** – Conferencia de la RedCSur, Mabel Tapia, Fernanda Carvajal
17:30 h – Conferencia de Philippe Artières
19:00 h – Conferencia de Daniel Andújar

MESAS DE TRABAJO

VIERNES, 29 DE SEPTIEMBRE

**1. POLÍTICAS DE INSTITUCIONALIDAD
DE LOS ARCHIVOS: TENSIONES, ALIANZAS
Y REINVENCIONES SOBRE COMO LOS ARCHIVOS
COMUNITARIOS ALCANZAN LA INSTITUCIONALIDAD**

- 10:30 h** – La Neomudéjar. Néstor Prieto
12:00 h – Interference Archive. Lani Hanna

2. GRAMÁTICAS Y METODOLOGÍAS

- 10:30 h** – Flat Time House. Gareth Bell-Jones
12:00 h – Center for Curating the Archive. Nancy Dantas

3. ACCESO Y SOCIALIZACIÓN

10:30 h – Piracy Project. Eva Weinmayr

12:00 h – Desobediencia Tecnológica. Ernesto Oroza

SÁBADO, 30 DE SEPTIEMBRE

1. POLÍTICAS DE INSTITUCIONALIDAD DE LOS ARCHIVOS: TENSIONES, ALIANZAS Y REINVERSIONES SOBRE COMO LOS ARCHIVOS COMUNITARIOS ALCANZAN LA INSTITUCIONALIDAD

10:30 h – Nodo Archivos de la RedCSur. May Puchet

12:00 h – Fundación YAXS y Los Angeles Contemporary Archive (LACA).
Maite Muñoz Iglesias

2. GRAMÁTICAS Y METODOLOGÍAS

10:30 h – Archivo del Grupo Arte de Vanguardia. Graciela Carnevale

12:00 h – Artpool Art Research Center. Representante: Kristóf Nagy

3. ACCESO Y SOCIALIZACIÓN

10:30 h – Javier de la Cueva, Propiedad intelectual y Creative Commons

12:00 h – Archiveros sin Fronteras Chile y Desarrollo Archivístico de Chile
Paulina Bravo





1. TEXTOS
TRANSVERSALES

BIBLIOTECAS PROVISORIAS Y DISTRIBUIDAS. ROMPER LÍMITES, GENERAR NUEVOS RECURSOS

Introducción

Hoy las bibliotecas son valoradas por el sentido común como entidades superfluas y anticuadas básicamente porque parece que tenemos acceso a “todo” desde redes informáticas, especialmente desde los pequeños ordenadores que llevamos en el bolsillo a los que seguimos llamando teléfonos (inteligentes). A pesar de ello las bibliotecas siguen siendo sistemas eficaces para conservar y compartir el conocimiento producido bajo las más elevadas exigencias¹, a menudo simplemente imposible de recuperar online o todavía no digitalizado por nadie. Más allá del fetichismo del libro como objeto, las bibliotecas físicas ofrecen un espacio que facilita el encuentro entre personas y expertos y favorece la creación de oportunidades concretas para aprender y mejorar conocimientos.

Las bibliotecas físicas son la avanzada de una forma social de compartir, mientras que las bibliotecas digitales permiten un acceso enorme pero no por ello contribuyen a crear comunidades, más bien al contrario. Crear Bibliotecas provisorias y distribuidas puede hacer que las bibliotecas recuperen su papel histórico y que lidien de manera más eficaz con un presente en rápida evolución.

Bibliotecas digitales y custodios

El concepto de biblioteca digital procede de la actual digitalización de todo tipo de contenidos y medios, a menudo alimentada por los así llamados “gigantes digitales” ávidos de generar un tipo específico de activos. Un ejemplo es Google Books, ciertamente creada no para ser la biblioteca digital más completa sino para funcionar como el corpus más sofisticado de servicios basados en textos de inteligencia artificial de Google². Por otro lado, existe una cantidad enorme de colecciones espontáneas y no autorizadas constituidas por millones de publicaciones en forma de ficheros, como Library Genesis o Sci-Hub –por mencionar las más inclusivas–, y también otras colecciones más pequeñas y especializadas llamadas, y técnicamente valoradas, como “bibliotecas personales portátiles”³ –si no están online, si se comparten de manera individual y si son lo

suficientemente pequeñas como para caber en un almacenamiento portátil. Encarnan (a veces inconscientemente) una de las ideas principales de Aaron Swartz: “Tenemos que coger la información, dondequiera que esté guardada, hacer copias y compartirlas con el resto del mundo”⁴. Éste es también uno de los principios fundacionales de los autoproclamados custodios, un grupo de intelectuales que anima a los ciudadanos a escanear y compartir contenido. En sus propias palabras, “Somos los custodios del conocimiento, los custodios de las mismas infraestructuras de las que dependemos para generar conocimiento, custodios de nuestros fértiles aunque frágiles bienes comunes. Ser un custodio significa, de hecho, bajar, compartir, leer, escribir, revisar, editar, digitalizar, archivar, mantener bibliotecas, hacerlas accesibles. Significa ser útil a, y no adueñarse de, nuestro conocimiento común”⁵.

Los custodios hicieron en 2016⁶ una copia espejo de la muy valiosa colección de Ubuweb.org, y colaboran con la importante plataforma archive.org, con sede en Estados Unidos, que, a raíz de la elección de Donald Trump como presidente y temiendo una ola de censura digital, ha iniciado un plan para crear unas instalaciones de duplicado completas en Canadá⁷. El artista y escritor Kenneth Goldsmiths, custodio y fundador de Ubuweb.org, ha empleado estrategias de duplicado en ambos sentidos: la digitalización de contenido como paradigma liberador de su propia plataforma, y la re-materialización de contenido digital en papel a través de su proyecto “Imprimir Internet”, durante el cual llegó a imprimir 250.000 páginas de documentos JSTOR pirateados (en homenaje a Aaron Swartz) para exponer en la Kunsthalle Düsseldorf⁸. El concepto de conservar para evitar la censura ha sido adoptado también por el artista francés David Guez en su proyecto Humanpédia⁹, que remite a la estrategia básica de la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*: pedirles a las personas que se aprendan de memoria un artículo de la Wikipedia para que se conviertan en un duplicado funcional y vivo de un contenido digital casi infinito.

Muchos de los proyectos arriba mencionados pretenden construir bibliotecas digitales libres y compartidas a nivel global e individual, sin ningún tipo de límite autoimpuesto. Un principio resumido de manera brillante por Marcell Mars, quien declara que “cuando todos somos bibliotecarios, las bibliotecas están en todas partes”. Esta afirmación, según su principio, no significa necesariamente que las bibliotecas hazlo-tú-mismo sean sólo digitales.

Bibliotecas provisorias

Entre las enormes bibliotecas clásicas y las grandes bibliotecas digitales, existe una gran variedad de esfuerzos más modestos que llevan el concepto de biblioteca, y a menudo también su sistema de trabajo, fuera de los muros de la institución. Partimos de la afirmación de Alberto Manguel de que “cada biblioteca es migratoria”¹⁰, realizada a raíz de varios ejemplos históricos de pequeñas bibliotecas que viajaban con ilustres señores de la guerra como Alejandro Magno, que llevaba consigo una copia de la *Iliada* durante sus campañas militares, o Napoleón, que también en campaña guardaba en una caja de madera libros de Historia sobre prácticamente todos los países¹¹. Podemos encontrar un ejemplo más reciente de bibliote-

1 Ray Kurzweil, *Google and the world brain*, DVD (dirigido por Ben Lewis), Barcelona, Polar Star Films y BLTV, 2013.

2 *Ibid.*

3 Henri Warwick, *Radical tactics of the offline library*, Ámsterdam, Institute of Network Cultures, 2014.

4 Aaron Schwartz y Aporevearyan (photo), *Guerilla Open Access Manifesto*, 2013.

http://globalarkivet.se/sites/default/files/documents/2013/bis_2013_1_s.18.pdf [Última consulta: 1 December 2016].

5 D. Barok, J. Berry, B. Bodó, S. Dockray, K. Goldsmith, A. Iles, F. Snelling, “In solidarity with Library Genesis and Sci-Hub”, 2015. <http://custodians.online/> [Última consulta: 1 December 2016].

6 Custodians Online, “Happy Birthday, Ubu.com!”, 2016.

7 Daniel Tencer, “Archive.org Moving To Canada Over Trump Censorship Fears”, en *The Huffington Post Canada*, 11/30/2016 12:30 pm EST http://www.huffingtonpost.ca/2016/11/30/archive-org-canada-trump-p_n_13330492.html [Última consulta: 1/9/2018].

8 “One Artist Is Printing 250,000 Pages of Pirated JSTOR Documents, In Tribute to Aaron Swartz, Rob Walker”, *Yahoo Tech*, April 4, 2014, <https://www.yahoo.com/tech/one-artist-is-printing-250-000-pages-of-pirated-jstor-81684193816.html> [Última consulta: 1/9/2018].

9 Marie Lechner, “Humanpédia, mémoire vive”, *Libération*, 9 May 2011. http://www.liberation.fr/eclairs/2011/05/09/humanpedia-memoire-vive_953761 [Última consulta: 1 December 2016].

10 Alberto Manguel, *The library at night*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2008.

cas migratorias a finales del siglo XIX, cuando se llevaron a cabo los primeros proyectos para llevar una selección de libros a zonas alejadas de las bibliotecas. Se transportaban primero en carromatos, luego en coches, furgonetas y, a partir de la segunda mitad del siglo XX en lo que se suele llamar “bibliotecas móviles”¹². La estructura era muy sencilla, se alteraba un vehículo para llenarlo con libros que se prestaban en el lugar en el que se aparcaba, tal y como funciona el sistema de bibliotecas públicas. En algunas zonas deprimidas se siguen usando, pero la idea de crear bibliotecas independientes se ha ido desarrollando desde entonces a partir de otras premisas según las cuales se ha definido el concepto de las bibliotecas hazlo-tú-mismo, que por otra parte sigue centrada en prestar servicios a pequeñas comunidades¹³. La Prelinger Library, fundada en San Francisco en 2004, por ejemplo, posee una colección extraordinaria de 50.000 volúmenes ricos en imágenes de los siglos XIX y XX entre los que hay ephemera, revistas, mapas y libros, donados sobre todo para ponerlos a disposición de la comunidad local de artistas, escritores y activistas. La colección se ha mantenido así al margen de la red institucional de bibliotecas. Se trata del joven antecesor de las llamadas bibliotecas hazlo-tú-mismo y que ha empezado a extenderse en Norteamérica. Su objetivo es el de compartir entre una comunidad restringida una colección pequeña –y normalmente bastante focalizada–, construida por unos cuantos bibliófilos en un espacio privado alquilado colectivamente, con conexión wi-fi, y con una cuota de socio mensual. En Williamsburg, Brooklyn, un ejemplo clásico es Wendy’s Subway [El túnel de Wendy], dedicada a la historia de las revoluciones y de la vanguardia. Los libros no se prestan (sólo se pueden leer en la biblioteca), pero una de las ideas principales que se adoptan aquí es la de analizar “la vida social del libro”, tal y como afirma Rachel Valinsky, una de las fundadoras, y cómo “activar el libro más allá del estante y que la gente se comprometa con una idea de biblioteca más amplia como un lugar en el que juntarse”. Están reescribiendo las normas de la biblioteca clásica: se aprovechan de las ventajas de contar con un grupo limitado de personas

y un espacio pequeño, que abren asimismo a conferencias y otro tipo de actividades sociales. Maru Calva, fundadora de una biblioteca similar en Ciudad de México, la Aeromoto, afirma: “Soñamos con que esté abierta siempre, y que alguien esté siempre investigando o dando una conferencia o aprendiendo algo”¹⁴.

Este enfoque social va más allá de lo conocido como “bibliotecas ciudadanas”, estantes que surgen de manera espontánea en el espacio público para facilitar el libre intercambio de libros (como BookCrossing, Little Free Libraries, Ourshelves, etc.), puesto que fomentan que la comunidad organice, desarrolle, reúna y gestione mejor una colección y que, a partir de ahí, se ofrezca espacio y tiempo para compartir intereses comunes en áreas culturales específicas, dando la posibilidad de que se aprendan y discutan más a fondo.

Por lo tanto, mi idea de Biblioteca provisoria depende de un concepto similar basado en la ruptura con los límites de la biblioteca clásica. Las bibliotecas clásicas son abiertas, pero físicamente están muy centralizadas, así que romper esos límites (representados metafóricamente por los muros de las bibliotecas) significa llevar las publicaciones a otros lugares y, por último, expandir y redefinir su función pública en un sentido más contemporáneo. El concepto de Biblioteca provisoria consiste en hacer una edición de publicaciones que reflejen un asunto importante, quizá de carácter o enfoque local/nacional. Cuando la selección se consensúa con todos los editores, se construye una pequeña biblioteca física, se pide a las editoriales que donen esas publicaciones (o se compran), y se dedica un espacio específico para la consulta, sobre todo durante algún evento afín (un festival o una conferencia con temática similar). Ocasionalmente se ofrece a los asistentes la posibilidad de conocer las editoriales a través de una lista de contactos, como contraprestación a la donación. Por último, cuando el evento acaba, la Biblioteca provisoria se dona como una “colección especial” a alguna biblioteca institucional, bajo la condición de que se preste para otros eventos

que lo soliciten, y que se devuelva cuando ese evento finalice.

Bajo esta perspectiva, la misma edición de la lista de publicaciones puede servir para atraer a un nuevo tipo de lectores, que pueden entrar en contacto a su vez con la comunidad de editoriales y contribuir, en última instancia, a crear un recurso público permanente pero también itinerante para difundir todavía más su potencial de conocimiento. Y, si se creasen varias bibliotecas provisorias (cuya temática fuese afín o similar) se podrían reunir –en un momento dado– en un mismo lugar durante un tiempo, resultando en una duplicación mínima y una riqueza de conocimientos sobre ese tema específico producida localmente que hubiera sido imposible de obtener en una biblioteca clásica.

En cierta forma, la Biblioteca provisoria está rompiendo metafóricamente con el carácter monumental de la biblioteca y su centralidad física ya que da cabida a intervenciones externas calificadas sin dejar de estar integradas en una red.

Ya se han creado tres bibliotecas provisorias: The Temporary Library for Transmediale, en 2017, co-organizada por Anette Gilbert y donada a la Universität der Künste Berlín; la Biblioteca provisional de América latina sobre arte de nuevos medios, inaugurada durante el Congreso ISEA 2017, co-organizada por Andrés Burbano y donada a la biblioteca de la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia; y The Temporary Library of Portuguese Media Art, inaugurada durante el Congreso XCoAx, co-organizada por Luisa Ribas y Miguel Carvalhais, y donada a la Faculdade de Belas Artes de la biblioteca de la Universidade de Lisboa.

Bibliotecas distribuidas

Si consideramos que las Bibliotecas provisorias están destinadas a generar nuevos recursos itinerantes, el concepto de Biblioteca distribuida se asienta, en cambio, en la idea de que muchas de las “escenas” culturales, sobre todo

11 Vincent Cronin, *Napoleon*, Londres, Collins, 1971 [Trad. cast., *Napoleón. Una biografía íntima*, Barcelona, Ediciones B, 2003].

12 “Bookmobile”, en Wikipedia, The Free Encyclopedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Bookmobile> [Última consulta: 1/9/2018].

13 Pearl, Max, “The Rise of DIY Libraries”, 7 May 7, 2015. <http://www.vice.com/read/the-rise-of-diy-libraries-430> [Última Consulta: 1 December 2016].

14 Alberto Ruy Sánchez, Margarita de Orellana, Clara Marín, Quentin Pope y Michelle Suderman, *Bibliotecas de la Ciudad de los Libros*, México, D.F., Artes de México, 2012.

las relacionadas con arte y medios, no están bien representadas en los archivos culturales oficiales, especialmente en las bibliotecas. Por otro lado, existen multitud de archivos no oficiales, normalmente contruidos y acogidos por instituciones pequeñas, críticos o periodistas, que contienen publicaciones acerca de este tipo de culturas. Estas colecciones conforman en general una Biblioteca distribuida cuyo contenido no se suele encontrar en los catálogos de las bibliotecas. El enfoque de la Biblioteca distribuida significa apoyar la publicación en línea de sus respectivos catálogos y que éstos sean completamente accesibles. Por ejemplo, la revista Neural ha desarrollado una plataforma online, el Neural Archive –que facilita este proceso a través de software libre y estándares informáticos básicos–, se puede descargar de manera gratuita y utilizar a través de Github. La plataforma de software permite que cualquier colección se pueda indexar escaneando la cubierta de cada publicación y sus datos bibliográficos. Si se contara con algunos colaboradores más, el siguiente paso fundamental sería crear un pequeño motor de búsqueda vertical que rastrease todas las Bibliotecas distribuidas, o mejor aún, sus respectivos catálogos, y por lo tanto crear una valiosa herramienta para los investigadores en un campo específico que, en este caso, sería el arte de nuevos medios. De hecho, podría convertirse en una bibliografía reunida de manera colaborativa, extremadamente especializada y, lo más importante, realizada a partir de los libros físicos conservados en los espacios físicos de cada participante. Incluso aunque probablemente ninguna de las pequeñas entidades pueda garantizar un acceso público real a sus colecciones físicas, se podría garantizar un indexado y conservación apropiados de esas culturas especializadas. Más allá de que en consecuencia se asuman responsabilidades públicas sobre esas colecciones, una vez que el catálogo se publica, uno de los retos cruciales que se plantearían en un momento dado sería el de estructurar los datos de tal forma que fueran compatibles con los estándares actuales de las bibliotecas, lo que daría lugar a un “otro lado” conceptual independiente del sistema bibliotecario, que sería perfectamen-

te compatible y consultable. Las Bibliotecas distribuidas pueden crecer todavía más y más rápido que las bibliotecas clásicas porque no están limitadas a un único espacio. Reflejarían de manera más profunda la definición de Manguel de la biblioteca contemporánea como “una entidad creciente, que se multiplica aparentemente sin ayuda, que se reproduce cuando se compra, se roba, se presta, y se regala, cuando se proponen lagunas por asociación, cuando se exige el fin de las clasificaciones”¹⁵.

Preservar el conocimiento bajo estas circunstancias significa asumir los nuevos valores surgidos de las necesidades sociales y de las estructuras auto-organizadas en red, de manera que la propia distribución del conocimiento sea una estrategia y no un límite. Mientras que Friedrich A. Kittler señaló la notable diferencia entre los medios de “transmisión” y “almacenamiento” y de sus respectivos valores, en el sistema de las Bibliotecas distribuidas la “transmisión”, lograda a través de una infraestructura en red, es completamente útil para el almacenamiento, necesario para conservar los ejemplares físicos. Por lo tanto, se necesitan mutuamente en vez de competir entre ellas.

Conclusiones

“La misión de los bibliotecarios es mejorar la sociedad fomentando la creación de conocimiento en sus comunidades”¹⁶. Las bibliotecas físicas son la avanzada de una forma social de compartir conocimiento, mientras que las bibliotecas digitales permiten un acceso compartido, aunque no por ello contribuyen a crear comunidades. En gran medida, la combinación de ambas puede tener un impacto social relevante. El objetivo de la selección editada de publicaciones en las bibliotecas provisorias es permitir que los lectores interesados avancen y tengan conocimiento de nuevos y congruentes (seleccionados) títulos. Es más, dejarlos en un espacio público durante un evento público favorecería la creación de un espacio de diálogo donde el conocimiento compartido repercuta en expertos y otras personas interesadas en los mismos temas.

Las Bibliotecas provisorias, pretenden alcanzar ambos objetivos, ser provisorias en cuanto a sus instalaciones de uso social, y transformarse después en recursos culturales estables.

Las Bibliotecas distribuidas, en cambio, son colecciones orientadas al préstamo, emergentes y reconocidas públicamente, que reúnen bibliografías exhaustivas que se convierten en archivos valiosos y estratégicos.

Por último, la función del ciudadano bibliotecario al tratar este tipo de estructuras debería asumir ambas funciones: ser un custodio que preserve, comparta y duplique cuando sea necesario; y también un chamán que conozca tan bien las colecciones que sea capaz de guiar a otros ciudadanos para que hagan nuevos contactos y establezcan nuevas relaciones sociales y culturales.

15 Alberto Manguel, *The library at night*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2008.

16 R. David Lankes, *The New Librarianship Field Guide*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 2016.

ESCRIBIR
EL
MURMULLO
DEL
MUNDO

PHILIPPE ARTIÈRES • IIAC EHESS-CNRS

Durante veinte años, a este mandato: “escribir el murmullo del mundo”, a este mandato de Michel Foucault, busqué responder; para ello tuve que despojarme, tuve que partir.

Partir hacia el monte de papeles, hacia lo que quedó fuera, lo que fue descuidado; partir en busca de archivos menores, aquellos que escapan al entretejido de la red. Aquellos que no se vuelven tesoros. Aquellos que se tiran antes que venderse. Aquellos archivos que antes de ser despojados, lo despojan a uno. Partir en busca de ráfagas de existencia que han resistido o escapado a la violencia de la institución archivística. Me hice “pasador” de vidas. Me apropio de lo rezagado, de lo rechazado, de lo que queda en el fondo de la caja. Yo no saqueo los castillos, ni los museos, pero espigo en los vertederos.

En mi oficina-dormitorio, hay, no lejos del cofre donde se guardan mis papeles personales, a pocos metros de la bolsa donde instalé los archivos de mi cuerpo —cabellos, dientes, radiografías y otros escáneres— una caja gris que contiene los restos de estos otros muertos. Una fosa común de papeles. Los encontré en los basureros de la historia. Una impresionante correspondencia entre una madre y su hijo, un conjunto de libros de lectura, unos registros médicos de los años veinte, otros registros de un instituto sanitario y social, un retrato fotográfico donde en el reverso, una mujer escribió unas pocas líneas, las cartas de un niño en un campamento de verano en la década de 1950, listas de compras, cartas postales.

¿Y si, como en Colonia o en Puerto Príncipe, los archivos se derrumbaran, desaparecieran en un enorme agujero?... ¿Y si, lo que se creía allí para siempre, se quemara?... Tendríamos entonces que lidiar con estos pocos rastros del pasado, con esas “nadas”. Escribir la historia después de Georg Sebald, en otras palabras, escribir con las ausencias, los vacíos.

Admitir finalmente las carencias.

¿Por qué no sería esto una oportunidad para los historiadores? Practicar el archivo menor como un despojo; no estar en la búsqueda desenfundada sino aceptar lo inesperado, la sorpresa, la decepción y sobre todo la impotencia. No ver en ello una fragilidad, sino una fuerza. Estos papeles son fragmentarios, están llenos de agujeros, de ausencias, de faltas. Es necesario renunciar al principio de comprensión exhaustiva, nuestro rompecabezas tendrá siempre una mayoría de piezas faltantes; es necesario aceptar que lo esencial se nos escapa, que no sabremos más que una parte; que del pasado no producimos más que una narración frágil, con tantas zonas de sombra. De la mayoría de las vidas de los hombres de los siglos pasados conocemos apenas algunos gestos, algunos instantes, algunos propósitos. El resto, es un inmenso silencio, un gran vacío. El archivo menor obliga a este despojo, a deshacernos de nuestras certezas de sabios y a avanzar en un mundo donde la casi totalidad ha desaparecido. Dirán que yo renuncio, que este relativismo abre las puertas al revisionismo. Es precisamente quedándonos en nuestras torres de sabiduría que posibilitamos el discurso revisionista; no se trata de coleccionar los contra-archivos sino de espigar algunas huellas ordinarias del pasado en nuestros tachos de basuras. Es precisamente lo que Emanuel Ringblum hizo en ese gesto desesperado y genial, constituyendo los archivos del ghetto de Varsovia, cuando los nazis estaban justamente destruyendo una cultura, una lengua, un mundo. El archivista del Ghetto tomó conciencia que lo esencial estaba sobre todo en conservar aquello que no sería conservado: el plan b, no los objetos que brillan sino el resto.

Pero no nos equivoquemos, no hay gusto por el archivo, ni mística en esta búsqueda. Con el archivo menor, no se trata de salvar al mundo del olvido. Hay una necesidad. Esta necesidad de estar lo más cerca posible de la verdad, de nuestra precariedad. Es necesario romper con esta idea que la historia de los hombres descansa en el tratado de paz, en los archivos de los grandes, de los escribanos, de los pode-



rosos o de las minorías; necesitamos romper con esta lógica que propone que los tiempos de guerra y de opresión son los eventos más importantes de nuestra historia, por el solo hecho que son momentos fuertes de producción de archivos. Sobre todos los otros días, los días sin cañones, sin gloria ni terror, sobre esos días, no sabemos nada o casi nada.

Sin duda, es por ello por lo que la literatura vino a paliar nuestro silencio, contrariar nuestra impotencia; qué sería nuestro saber sobre el siglo XVII sin Cervantes o Shakespeare, del siglo XVIII sin Louis-Sébastien Mercier; del siglo XIX sin Balzac y Zola, del XX sin Pierre Michon, Annie Ernaux... tomo aquí voluntariamente escritores que los historiadores suelen citar.

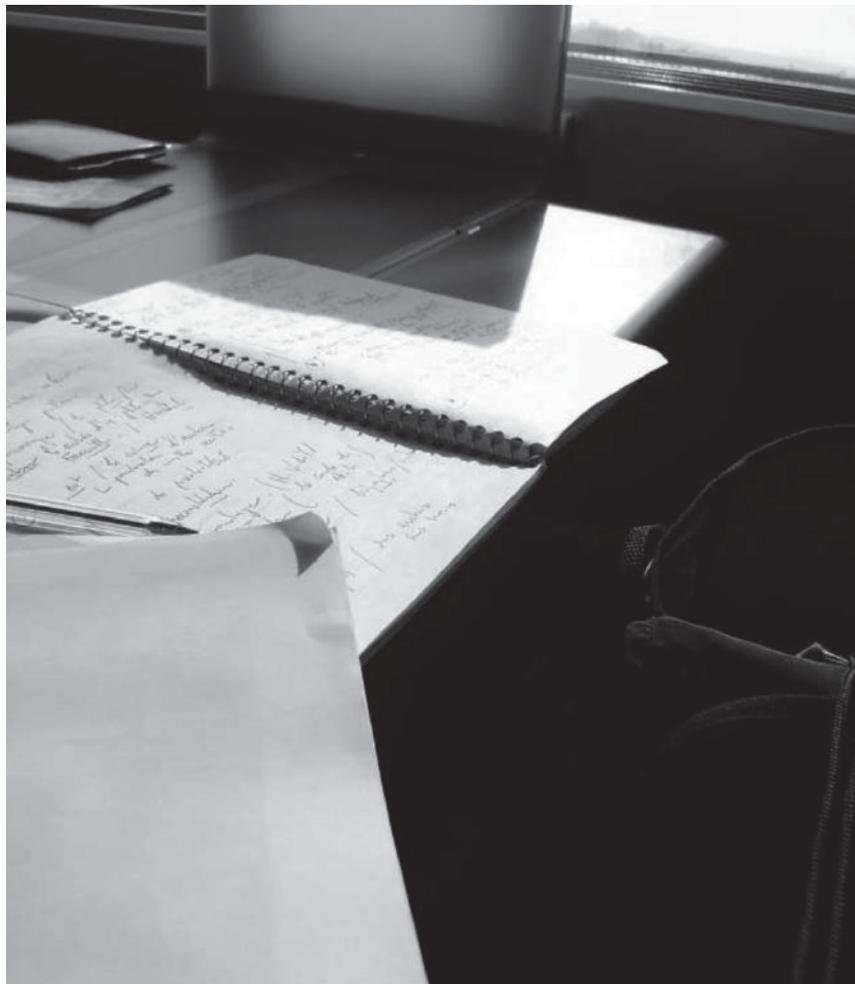
Sabemos poco de nuestro pasado y ello es parte de nuestra condición; nada podrá contra ello, ni la digitalización, ni las empresas más

o menos ambiciosas de recolección del común de los días.

La serie “compendio” de la Biblioteca Nacional o los intentos que se desarrollan para archivar la web no alcanzan. El pasado escapa, pero sin duda debemos ver en esta pérdida, la verdad de nuestra desnudez. Sin duda, el futuro será aún menos conservable. La fragilidad de los soportes, su expectativa de vida extremadamente corta significa que nos adentramos aún más en el olvido. No hay por qué quejarse o inquietarse, esto siempre ha sido así y debemos, sin duda, ver en ello el llamado a un elogio del despojo.

La rareza, el pequeño resto, tiene su belleza. Defendamos, no la belleza del monumento, sino la de lo banal, la de lo común. Me confrontarán con la majestuosidad de un manuscrito de Flaubert, la grandeza de un cuaderno de Proust; yo sacaré del fondo de la caja, esta carta recibida por Foucault de un detenido que cuenta con sus palabras el cotidiano de la detención en 1971. También mostraré este álbum de un carrocero de la ciudad de Meaux, que revela un siglo de la vida de un garaje. No se trata de oponer un archivo noble a un archivo bruto sino, ante la sobrecarga del autor, de preferir la austeridad, la sequía del documento huérfano. Algunas palabras torpes de frágil grafía sobre una hoja. Algunos se conmoverán por ese rasgo de la cruz dibujada en lugar de firma, por la miseria del soporte. Culto desplazado porque su belleza viene del hecho de que, en ellos, lo uno se une a lo múltiple. ¿Quién sabe quién ha escrito? ¿Cuándo nació? ¿Qué vida ha tenido? Son muchos los que pueden haber podido escribir eso, ellos son los comunes. No tienen rostro y la rara huella que nos han dejado es a la vez fragmentaria y banal, ejemplar y única.

Y, sin embargo, los elegí o al menos un encuentro ha sucedido. Un día, a menudo un domingo, en una acera de un bulevar parisino, en una pequeña plaza en Bruselas o Lisboa, en un pueblo de l’Oise, en un estacionamiento de Nueva York, yo los encontré. En una feria





de antigüedades, en un mercado de pulgas, en alguna venta de objetos usados, en un *flea market*, compré en un puesto por unos billetes un estuche con viejos papeles. No compro a ciegas, presto atención a lo que gasto, cuido mis centavos. El encuentro tomó tiempo; el archivo menor se encontraba en el fondo de una caja de cartón mezclado con un revoltijo de otros “papeles sin importancia”. Con mis dedos lo saqué, mi ojo había sido atraído por su fisonomía. A menudo, mi ojo se equivoca; saca a la superficie documentos que sin duda tienen un cierto atractivo, una extrañeza exterior, pero muchas veces, resulta que la cosa

no es realmente interesante, demasiado anónima, huérfana o demasiado gris. El archivo menor no es una factura, no es un documento profesional o si se trata de un archivo gris, entonces está organizado con otros documentos. Raras veces selecciono una pieza única, habitualmente privilegio un conjunto pequeño, un pequeño fajo, o un cuaderno, un diario... una vez hecha la elección, la lectura tiene lugar, a menudo a distancia, una vez que regreso a casa, y a veces unos días, unas semanas más tarde. El archivo está allí, ahora nada presiona; será necesario un período favorable, disponibilidad, atención suficiente.

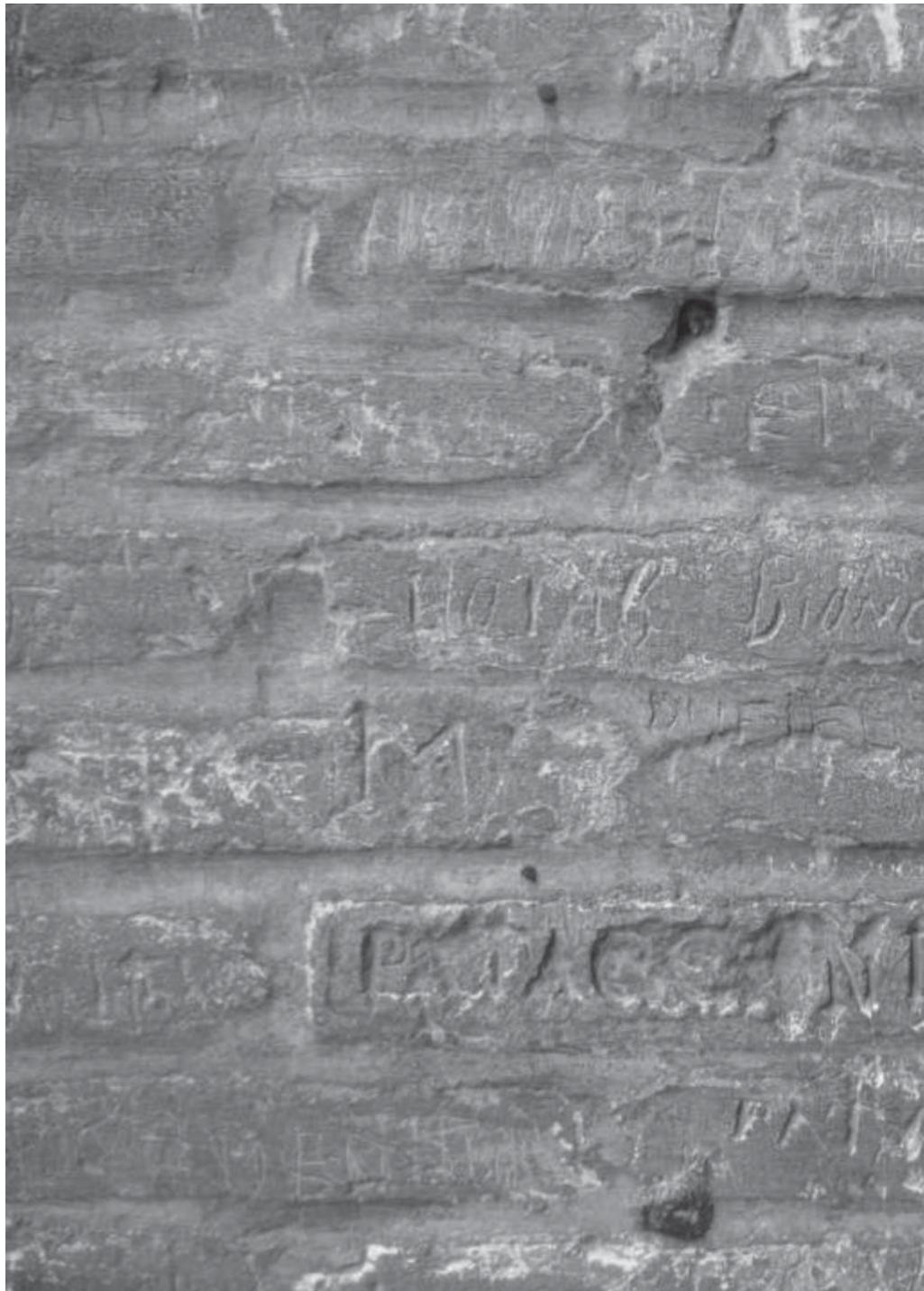
Lleva tiempo, uno se desgasta incluso, porque aquí no hay contexto previo, no hay bibliografía disponible, hay pocas herramientas; nos sumergimos en lo desconocido, nos libramos al archivo atados de pies y manos. Uno comienza a parecerse al arqueólogo que encuentra algunos fragmentos de un objeto enterrado en la tierra y tiene que imaginarse el objeto al que pertenecen esos fragmentos; ¿uno? ¿más? y ¿cuáles? Nuestro conocimiento ya no es

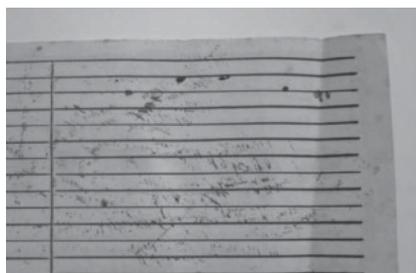


efectivo; debe ser inventado. Ponemos todo sobre la mesa y miramos esta masa sin forma de papeles rotos, sin cola ni cabeza. El escrutinio comienza. Desciframos los documentos uno por uno, abrimos los sobres, intenta-

mos constituir series... Operación inédita para quien tiene la costumbre de consultar el inventario, pedir el cartón correcto, abrir la carpeta correcta y encontrar lo que está buscando. Aquí, nada de eso. Estoy solo frente a estas escrituras plurales, intento clasificaciones, pequeñas pilas; intento localizar los documentos faltantes; número, tomo notas, excluyo a los intrusos, me pongo a coser el conjunto de pedazos de pieles que me parecen dibujar una figura, contar una historia. Dejo todo así, luego, unas horas más tarde, vuelvo, deshago, elimino más piezas; el rompecabezas es aún más fragmentario; se asemeja a esos jarrones antiguos de los cuales solo se han encontrado uno o dos fragmentos pero que los restauradores han incluido en una forma de soporte neutral. Adivinamos cómo era el jarrón, pero no hacemos más que adivinarlo... algunos encuentran que aquello no tiene mucho sentido, yo, en esta búsqueda del lugar del archivo, reconstruyo una historia con sus zonas sombrías.

La ciencia histórica, en este punto, ofrecería pocos resultados, pero ¿estamos seguros de ello?; el censo que se opera con el archivo menor es un recuento valioso; a partir de esta





operación de bricolaje, que no es puro montaje, surgen figuras plurales que dicen tanto como la historia cuantitativa. Convengamos, no se trata de entrar en una historia individual que abandone el proyecto de las ciencias sociales sino de partir de estas figuras compuestas, nacidas del archivo menor, para producir una verdadera narración polifónica. Estos archivos permiten la escritura de una historia con voces múltiples, las de un coro.

Siempre llega el momento de hacer un inventario de este no-tesoro. No se puede bucear siempre en los archivos. Descubrimos entonces que es este coro que recibimos como herencia, que debemos preservar. No hay filantropía en esta empresa. Este coro, con estas figuras anónimas; estos individuos con muchas cabezas componen mi genealogía salvaje. No pertenece a ningún gran hombre, éstos se los he dejado a otros; no hay ninguna biografía posible sobre cada uno de ellos; ellos componen un bosque, con sus sombras, sus claros, su leña vieja. Es de este bosque que yo vengo, un bosque espeso, a veces sofocante, a menudo inquietante.

Puede suceder que me pierda en este lugar, pero ¿no es lo propio de la memoria ser un territorio a explorar constantemente, un país en el que cuanto más avanzamos todo lo que creemos saber se desvanece?

En resumen, una desposesión.

AT A PRECARIOUS POINT

BRITAIN 1971

CONTRA EL ARCHIVO, EL FIN DEL PROCESO DE DIGITALIZACIÓN

How we show how we look at archives
A. J. J. J. J.

La concepción que la humanidad tiene de su entorno, y su relación con él, determina toda su actividad, pero dicha concepción ha sido completamente distinta según la época y la interpretación cultural que se hace de la misma. La introducción de nuevas tecnologías en el ámbito cotidiano, la irrupción de Internet y otros sistemas de comunicación, el uso extensivo de la informática y la electrónica en la sociedad contemporánea, la influencia de las tecnologías de información y comunicación (TIC) y las consecuencias de la globalización están teniendo un indudable efecto transformador en la sociedad contemporánea en la medida en que están desmantelando viejos modos de pensar y alterando los sistemas precedentes de relacionarnos con nuestro entorno. El lenguaje visual es la herramienta más valiosa de la práctica artística, pero en estos momentos lo "visual" está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, al ocio digital, a la publicidad. El arte ya no tiene la hegemonía e influencia del pasado en el

imaginario visual, es más, ha perdido parte de esa capacidad.

El conflicto de intereses que plantea este modelo está servido, y la radicalización de posturas es sólo el preludeo a la confrontación necesaria para cambiar un modelo que ya no tiene sentido seguir manteniendo. Un cambio que haga viable una revolución capaz de romper con el concepto jerárquico imperante y se oriente hacia el desarrollo de nuevas herramientas que nos ayuden a interpretar de forma más adecuada nuestra realidad.

La sociedad actual está evolucionando desde un periodo marcadamente postcapitalista, en la que el Estado tiene un papel menor y donde el conocimiento comienza a ser el elemento socialmente diferenciador. Los medios de comunicación tradicionales, es decir, la radio, televisión y la prensa escrita ya no pueden seguir manteniéndose como un pilar fundamental de una estructura que

mantiene los despachos demasiado alejados del suelo. Las escuelas ya están perdiendo su monopolio como proveedoras de instrucción. En la sociedad del conocimiento tenemos que reinventar el sistema educativo, aprender a aprender. La sociedad postcapitalista está poniendo el conocimiento en el centro de la producción de riqueza, es decir lo más importante no es la cantidad de conocimiento, sino su productividad. En esta sociedad de la información el recurso básico será el saber, y la voluntad de aplicar conocimiento para generar más conocimiento deberá basarse en un elevado esfuerzo de sistematización y organización, exigirá aprendizaje durante toda la vida.

Tal vez sea el momento de dejar de producir más ruido, de fabricar más imágenes ciegas de adhesión a la autoridad o a determinados intereses del capital. Esto no quiere decir necesariamente dejar de trabajar con las imágenes. Quiero decir que deberíamos pensar más





Líders, 2015
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Foto: Joaquín Cortes / Román Lores.
Intervención arquitectónica. 300 carteles.
100 x 70 cm.
Instalación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, España.



SAUSSCHAUSS



Los desastres de la guerra, 2017.
Documenta 14
Neue Galerie (Neue Hauptpost),
Kassel. Archivo, instalaciones, rompecabezas, modelo, libro, dibujantes.
Cincuenta y siete impresiones digitales.

en papel y materiales de archivo.
61,5 x 44 cm (cada uno).
Francisco de Goya España, 1746 - 1828.
Yo lo vi (Lo vi). Lámina 44 creada en la
década de 1810 y publicada en 1863.
Aguafuerte, punta seca y buril. 14 x 18



en cómo se han construido estas imágenes, cuál es su estructura y qué significado tienen.

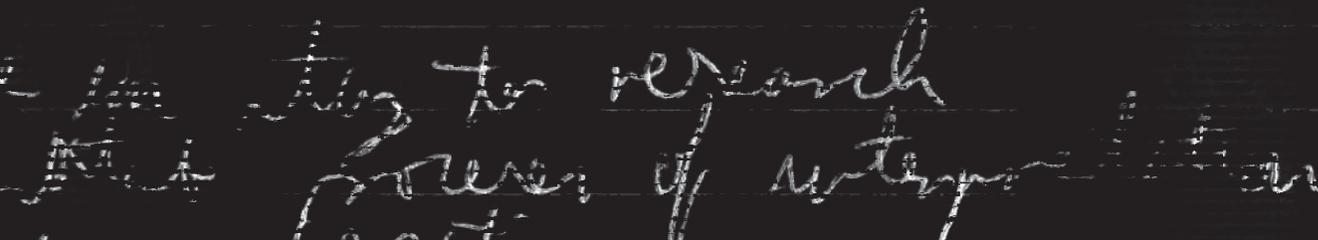
Las estructuras que creamos condicionan nuestra percepción de la realidad. El conocimiento matemático (presente en los algoritmos que gobiernan la red) es un constructo y, como tal, se re-edifica sobre sí mismo. Todo aquello que somos capaces de construir, seremos capaces de modificarlo. Este cuerpo extendido se convertirá en un lugar estratégico de resistencia a las interpretaciones estandarizadas de los medios digitales como maquinaria de control y mediación del capitalismo. Nuestra reacción al bombardeo mediático evidencia su capacidad de tensión y pone a prueba nuestra resistencia. Nos convertimos en mediadores ocasionales, filtrando de forma subjetiva la información que conforma parte de nuestra realidad más inmediata, y lo hacemos de forma automática, casi profesional, sin darnos cuenta, destilamos la realidad a nuestro antojo, de acuerdo con nuestras preferencias. Guiar, manipular, interpretar, filtrar, condicionar, orientar, mediar, priorizar, jerarquizar... todo lo que tratamos de comba-

tir sin éxito alguno. Demasiado poder, hasta para uno mismo.

Nuevas generaciones se están educando sometidas a estructuras y herramientas que les obligan a hacer las cosas de forma diferente. Su visión, de un mundo inmerso en un proceso de digitalización que está transfiriendo gran parte del legado visual desde su formato físico formal, será diferente a la de sus predecesores. Toda esta información está siendo depositada en contenedores que se sitúan en un nuevo plano cercano al espacio público, relocalizado, descentralizado, dotado de gran visibilidad y accesibilidad. Pero que abre numerosas incógnitas en cuanto a la capacidad para manejarse en ese flujo constante de información, desde un gigantesco archivo en continua elaboración y revisión, difícil de abarcar. En cierto sentido, la antigua materialidad del espacio se va fundiendo en una nueva noción de espacio ampliado con nuevas formas, funciones y significados sociales.

El propio espacio público como expresión de la sociedad está sufriendo un proceso de

transformación estructural al pasar a organizarse y expresarse a través de una serie de nodos conectados entre sí. Entendemos aquí un nodo como una doble concepción de espacio físico o digital en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios físicos o digitales que comparten sus mismas características y que a su vez también son nodos. Estos nodos se interrelacionan de una manera no jerárquica y forman una tupida y compleja red donde lugares, personas y cosas interactúan, establecen relaciones y se comunican simultáneamente las acciones de emisión y recepción. Estas redes están organizadas siguiendo una estructura poco jerarquizada donde es complejo identificar el centro y la periferia, ya que cada nodo, por definición técnica, tiene cualidades para emitir y recibir de forma simultánea. También es difícil guiarse tratando de diferenciar el Norte del Sur, el vigilante del vigilado, arriba de abajo, el aquí del allí, lo lejano de lo cercano. Las estructuras sociales y espaciales previas están ampliándose o migrando hacia un espacio informacional que puede ser difícil de identificar desde una metáfora de lo físico. Nuevas tecnologías de información y comunicación





están transformando las prácticas sociales que a su vez transforman nuestra vieja noción de espacio. Devolviendo al ciudadano la capacidad de participación en redes distribuidas de difícil control político y combinando, en cierta forma (y mediante diferentes tecnologías), los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos.

Los grandes contenedores del saber, los gestores de la información deben de transformar sus estructuras. Los propios conceptos de biblioteca pública, de archivo, de museo, fieles a los principios que han justificado su existencia desde su creación en el siglo XIX, deben adaptar su funcionalidad a la nueva realidad. En esta nueva realidad, la biblioteca pública, que siempre ha utilizado la información como materia prima de su actividad, debe transformarse en una institución con un enorme potencial, enfatizando ese potencial en el acceso a la información, a la formación permanente y a los registros culturales en un nuevo entorno de contenidos digitales y de redes de comunicaciones rápidas y económicamente asequibles. Nuestra idea de biblioteca debería privilegiarse

como una puerta de acceso a la sociedad de la información y como factor de equilibrio para evitar que los avances tecnológicos agraven la tendencia latente a la exclusión social de determinados colectivos. Tendrá que adaptarse e ir dejando atrás la idea de biblioteca como lugar, como realidad física limitada por los muros que cierran su recinto, y convertirse en entidad lógica y centro de servicios. La biblioteca digital es utópica en el sentido plenamente etimológico del término, ya que no es posible situarla en unas coordenadas espaciales precisas. Ya no nos interesa tanto quiénes son los garantes de la información, quiénes la atesoran, sino quiénes nos pueden ayudar a transformar dicha información en conocimiento efectivo para el completo desarrollo de nuestras vidas.

Los desastres de la guerra, Metics Akademia, 2017.
 Documenta 14 EMST — Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Atenas
 Instalación de medios mixtos.
Modelos liberados (2016-17). Setenta y cinco modelos impresos en 3D. *Atlas*, *Hacking the Canon* (2016-17). Treinta y seis impresiones digitales en papel. *métoikos_mouseion*, *arte_factum_replica_factory* (2016-17)
 Cincuenta y dos fotografías en blanco y negro.

TOCAR LO INAPROPIABLE: DISPUTAS POR EL VALOR DE USO DE LOS ARCHIVOS

« EN CUANTO A LA COLONIZACIÓN MENTAL, LA CIENCIA SOCIAL – JUNTO A VARIAS OTRAS – DEBERÍA ENFOCARSE EN CREAR LAS HERRAMIENTAS CONCEPTUALES, TÉCNICAS Y MATERIALES QUE PERMITAN RESISTIR EL SAQUEO, TANTO DE RECURSOS MATERIALES COMO DE PERSONAS (MANOS, CEREBROS) O, POR LO MENOS, AYUDARNOS A SOBREVIVIR A ÉL. »

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

¿Cómo pensar nuestras prácticas en tanto investigadorxs, archivistas, teóricxs en co-existencia y en « fase » con nuestro medio?

¿Cómo posicionarnos desde una perspectiva ecosófica de lo común como forma de estar en el mundo? ¿Qué formas de organización, activación e incluso de producción de común son posibles desde tal perspectiva? Los recursos tanto naturales como sociales, humanos y no humanos, no pueden ser pensados de manera fragmentaria o escindida.

El trabajo de la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) se inscribe en una perspectiva que se esfuerza por desarticular nociones de propiedad y colonialismo que pesan tanto sobre la tierra y el cosmos como sobre los saberes y las formas de acción. En este sentido, en su Declaración Instituyente, RedCSur asume un uso estratégico del término “Sur” para “intervenir en las demarcaciones geopolíticas de un territorio, América latina, desde las ac-

tuales coyunturas hemisféricas. La condición geopolítica del Sur no es utilizada como metonimia de la geografía de América latina sino como herramienta discursiva para desmantelar la *centralidad* y revertir la *marginalidad* epistémica sobre las que se han historiado los ‘conceptualismos’ globales. A través del uso estratégico y geopolítico del término Sur se pretende que la toma de posición desde América latina no suponga la reivindicación de una identidad cultural regional sino más bien que permita la revisión de aquellas dicotomías estrictas que dividen entre centro y periferia; entre canon y contra-canon, entre primer y tercer mundos, entre lo occidental y lo no occidental”¹.

Contestando las ideologías capitalistas de apropiación, la RedCSur, se establece como una comunidad política-afectiva dotada de formas de auto-organización donde la histórica división entre teoría y praxis resulta inoperante.

1 Red Conceptualismos del Sur, “Manifiesto instituyente” disponible en: <https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/>.

Iniciada en 2007, la RedCSur está integrada por alrededor de 50 investigadores y artistas de América latina, Europa y Canadá, reunidos en torno a la investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América latina. Actualmente la Red se organiza en 4 nodos: investigaciones, publicaciones, web² y archivos. Cada nodo articula equipos de trabajo alrededor de los diferentes proyectos que la Red lleva adelante y se reúne regularmente de manera virtual. Los delegadxs de cada nodo y dos coordinadoras generales que se eligen de manera rotativa, conforman el equipo de coordinación de la Red.

La RedCSur surge en un momento en que documentos y archivos de artistas y colectivos de América latina comenzaban a entrar en el radar de grandes instituciones museales y académicas, sobre todo de Estados Unidos y de Europa. Es en ese marco que la RedCSur surge con un posicionamiento que no apunta a un solo frente y que en cambio se refracta en múltiples focos. La Red fue impulsada por el deseo de construir un espacio colectivo de trabajo y reflexión que tomara un posicionamiento geopolítico desde el Sur (concebido no como punto geográfico sino estratégico). A la vez nos proponemos intervenir frente a las actuales formas de explotación que afectan (entre otros) a los archivos de arte/política.

Históricamente, los archivos han sido pensados a través de su dimensión mnemónica, es decir, de sus posibilidades de ser guardianes de la memoria. Sin desconocer en ningún modo aquella dimensión, la RedCSur plantea una relación contemporánea con los archivos que apunta a pensarlos desde su posibilidad de producir y generar conocimiento y afecto en relación con el presente, pues es en el presente en el único marco en el que el pasado toma sentidos. Como parte de sus políticas de trabajo, la RedCSur pone a disposición no sólo las reflexiones surgidas de las investigaciones que lleva a cabo sino también las materias primas que las construyen y posibilitan, contrariando y contestando políticas de retención y privatización del conocimiento

y de la producción académica. Constituir archivos y abrir su acceso, es de por sí una forma de producir relatos, y a la vez, es una estrategia que no llevamos adelante sin tensiones manifiestas, sobre todo en un contexto de creciente valorización de los archivos en el mercado del arte y de los vertiginosos procesos de desactivación de sentidos múltiples y de su homogeneización bajo pretexto de pluralidad. Desde ya, tomamos en cuenta que la RedCSur no es un agente exterior al proceso de valorización de los archivos que contribuye a constituir y reactivar. Es nuestro propio trabajo de investigación el que ha logrado inventariar, organizar y levantar acervos documentales que en muchas ocasiones se encontraban previamente en estado de desuso, abandono, ruina u olvido y carecían de las condiciones para su gestión, protección y puesta en acceso. Los integrantes de la RedCSur en tanto investigadores, pasamos de ser apropiadores pasivos de documentos e información a redistribuir activamente información y a proponer miradas situadas, contribuyendo directamente a producir fondos comunes que no sólo socializan imágenes, textos, o videos, sino que expanden modos de hacer. Esto implica volver permanentemente sobre los desfases y convergencias entre deseos y prácticas. Y también, implica saber que, aunque los deseos no siempre se traduzcan en prácticas, sí pueden habilitarnos imágenes que amplíen el horizonte de lo posible y abran perspectivas, en un trabajo que sabemos, es de largo aliento. En medio de tensiones y de la negociación de intereses que se generan entre artistas, investigadores y curadores, así como los directores de museo o coleccionistas interesados en comprar acervos documentales, la Red busca intervenir en las disputas materiales y de sentido en torno a la institución de archivos.

Tras haber ensayado diversos modos de organización, gestión y socialización de fondos documentales, la RedCSur ha llegado a plantear una política y un compromiso ético que se propone "contribuir a la indivisibilidad, preservación y puesta en acceso público de

² En el año 2018 el nodo web cambió su nombre a "nodo activaciones".

archivos de arte latinoamericanos, promoviendo su permanencia en los lugares donde las prácticas se produjeron”. Esta política de la Red está lejos de ser algo dado y se construye dentro de un campo de fuerzas muchas veces conflictivo. Este compromiso ético no está a priori en el modo en que los artistas conciben la relación con sus archivos y en este sentido, es una política que la Red intenta *inocular*. La Red organiza su acción intentando que su programa sea deseado, apropiado, construido colaborativamente por sus integrantes en alianzas con otros agentes.

De esta manera, se apunta a trabajar desde las singularidades de cada archivo, desde sus potenciales y diferenciales pero también desde sus carencias, asumiendo en cada momento el lugar de enunciación desde donde el trabajo se realiza, un lugar de enunciación que es a la vez personal y colectivo. Es así como nos confrontamos de manera permanente a las demandas de sistematizaciones estándares, a los pedidos de neutralidad, al largo protocolo de normativas de clasificación; estructuras que componen y determinan la disciplina archivística y a las que también de manera permanente nos negamos. Sin desconocer en modo alguno el valor de aquellas estructuras, el trabajo de la Red toma otros formatos, otros caminos. Quizá de manera más nítida desde el proyecto de investigación y exposición *Perder la forma humana*³ fue posible enunciar como metodología de trabajo las figuras de *afinidades* y *contagios* que son modos de pensar y de hacer, que buscan oponerse a la fragmentación “departamental” del oficio, y en cambio, abarcan el trabajo de la Red como una capa con sus distintos pliegues. La investigación, y los modos colaborativos de escritura actúan por afinidades y contagios como también las alianzas institucionales que la RedCSur establece en sus políticas. Al mismo tiempo, como sucede con todo trabajo con archivos, sobrevuela sobre nosotros el traicionero fantasma de desear abarcarlo todo, de imaginar que una totalidad es posible, de sumar cada vez un poco más, de no dejar de

lado esto o aquello, una suerte de búsqueda incesante del Santo Grial del archivo. Es evidente el riesgo de que, como puede suceder con el paradigma de Internet, el exceso de documentos termine transformándose en una suerte de “memoria de la des-memoria”, que la sobre acumulación de información termine por reprimir la memoria histórica, que nuestros cuerpos terminen debajo de esas acumulaciones. Se trata entonces de elaborar tanto las propias metodologías como las herramientas y los marcos desde los que, con errores y aciertos, trabajar por la construcción de un archivo *inapropiable*.

Este inapropiable puede pensarse en tres sentidos conexos; por un lado, lo inapropiable como característica inherente a todo archivo relativa a esta imposibilidad de totalidad que acabamos de mencionar. Por otro lado, lo inapropiable se aloja en la construcción de sentidos posibles, o mejor dicho en aquellos sentidos que se nos escapan, que no podemos asir, que se fugan antes de nombrarlos. En este aspecto, lo inapropiable se manifiesta desde los intersticios del archivo, desde sus faltas. Finalmente pensamos también lo inapropiable en tanto desarticulación de las lógicas de propiedad que signan la constitución de archivos. En este sentido, un archivo inapropiable altera desde el interior el centro puesto en el propietario o en la propiedad misma para promover el valor de uso del mismo.

Así es que, si bien recientemente la RedCSur tiene personalidad jurídica, no nos concebimos como una institución. A diferencia de instituciones como los museos o las universidades, la RedCSur no pretende acumular un patrimonio propio, no se relaciona con los archivos desde la lógica de la propiedad, sino que busca promover formas colaborativas de uso y organización de los archivos de arte desde abajo hacia arriba, en un contexto de precariedad institucional y política de los archivos en América latina. Por supuesto, sabemos también que hay otras formas de acumulación que tienen que ver con patrimonio reputacional y simbólico del que no estamos

ajenos; el valor que contribuimos a generar en los archivos, recae sin duda también en patrimonio simbólico de la RedCSur, que al mismo tiempo tratamos de redistribuir a través de ciertas estrategias.

La RedCSur trabaja desde una perspectiva de uso de los archivos y en particular desde un uso instituyente de los mismos, concebidos éstos como comunes. Cuando decimos comunes, estamos pensando nuevamente en una puesta en crisis, a través de la práctica o el “uso”, de la lógica de la propiedad. Es la tensión entre lo común y la propiedad -entendida como juicio exclusivo y nominal-, antes que la tensión entre lo público y lo privado, la que moviliza nuestros modos de hacer. Como nuestro punto de partida es que cada archivo además de modular de forma singular su configuración y sus reglas, se ampara en estructuras de diversa índole jurídico-programática, sostenemos que la dicotomía público/privado es insuficiente para comprender lo que sucede en cada caso. La Red desarrolla una política de alianzas versátil que produce múltiples configuraciones y acoge diferentes experiencias; desde el archivo personal abierto a los usuarios en la casa de un artista que lo ha resguardado, hasta el archivo que funciona en un espacio autónomo autogestionado por un grupo o el archivo cedido a un museo o una universidad. En cada caso son múltiples agentes (institucionales y extra institucionales) los que colaboran a la institucionalización y puesta en acceso de un archivo. En todos los casos se producen instancias que rompen con la lógica de la exclusividad (la insistencia de nuestro trabajo es que los archivos no sean retenidos, ni cerrados). Así, en las experiencias en las que hemos colaborado, ni el archivo personal es enteramente privado, ni aquellos que son institucionalizados han dejado de ser usados por los artistas que los cedieron, así como tampoco se han subsumido a la lógica del museo o la universidad. No sólo las instituciones actúan sobre los archivos, sino que también nuestras prácticas y metodologías de trabajo con los archivos, actúan sobre las

3 La exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina*, tuvo lugar en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26 octubre, 2012 - 11 marzo, 2013); Lima, Museo de Arte de Lima (23 noviembre, 2013 - 23 febrero, 2014); Buenos Aires, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (20 mayo - 17 agosto, 2014).

instituciones, transformándolas aunque sea mínimamente, al aceptar otros criterios, otros modos de catalogación, organización y políticas de acceso a los documentos - incluso ya desde comenzar a imaginarlos como posibles. Si, entonces, es la tensión entre la lógica de lo común y aquella de la propiedad, la que incita nuestras prácticas, es preciso decir desde ya que la posibilidad del uso común de los archivos que la Red moviliza, no acciona de manera totalizante y continua sobre los archivos con los que trabajamos (la propiedad, el capital, también siguen ahí haciendo su trabajo). Por el contrario, la posibilidad del uso común de los archivos es un proceso atravesado por pequeños triunfos y también por contradicciones, fallas y puntos ciegos.

En este texto, buscamos pensar la posibilidad de archivos sin propiedad que promuevan el valor de uso y en este sentido nos preguntamos ¿cómo pensar el uso de lo inapropiable? La RedCSur busca pensar los archivos como la producción de un común y el usuario de algo común no es un propietario. La noción de uso puede nombrar cosas muy diferentes. El propietario o el usufructuario de un bien pueden, por cierto, usarlo. Por contraste, como señalan a Pierre Dardot y Christian Laval, "el uso de un bien común no procede de una propiedad ampliada o compartida", sino de "la co-obligación que prevalece entre todos aquellos que hacen uso simultáneamente de eso que está fuera de propiedad"⁴. En este punto quizá sea importante decir: los investigadores de la Red no solo "extraen" conocimiento de los archivos, si no que su uso de los archivos implica un compromiso, así como una co-responsabilidad con los modos imaginar, acceder y organizar ese archivo.

Actualmente, estamos en un contexto en que la propia categoría de propiedad está en mutación y se ha ampliado extendiéndose hacia las nuevas formas, como el uso y el acceso, que están teniendo una importancia decisiva en las transformaciones del capitalismo contemporáneo. En este sentido, Internet ofrece un campo prodigioso para la extensión de la

economía de las comunicaciones, donde lo más importante ya no es la venta de bienes, sino la comercialización de usos de bienes y accesos a servicios. Este modelo acelera la lógica de acumulación de capital (en la "esfera educativa, cultural, cognitiva, relacional") favoreciendo la formación de grandes oligopolios que concentran la propiedad de los medios de acceso y de satisfacción de necesidades (los medios de consumo). Como vía para la socialización de archivos, pero también como metodología intrínseca de la RedCSur, una herramienta fundamental ha sido Internet, que como sabemos, constituye hoy un dispositivo de circulación de información, y a la vez, un vehículo acelerador del capitalismo y del control de la población que produce formas de subjetivación. Como ocurre ya con muchas plataformas de trabajo colaborativo, Internet es y ha sido condición de posibilidad de la RedCSur y a la vez uno de sus campos de intervención. Intentamos que nuestras prácticas asuman y problematicen el hecho de que, si bien las tecnologías se imponen como neutrales, dejan en las sombras las estructuras materiales y económicas que las posibilitan. La inmaterialidad de Internet subsiste gracias a la materialidad de cables submarinos y construcciones de corte minimalista que contienen los servidores, así como gracias a las economías extractivistas (como en el caso del litio, por ejemplo). Por otra parte, tal como lo propone el sociólogo argentino Christian Ferrer⁵, para funcionar como tal, Internet necesita legitimar la producción de información como un saber, haciéndonos retornar al paradigma positivista donde el dato descontextualizado prima sobre la construcción de conocimiento. Y este supuesto acceso a la información ilimitada, que se vuelve cada vez más inabarcable, deja al sujeto en situación de deuda permanente, pues no es posible acceder a toda la información disponible.

Nuestro trabajo con archivos desde el año 2009, nos ha permitido observar que la compra de archivos (o parte de ellos) por coleccionistas o museos, no es necesariamente contraria a la apertura y puesta en acceso de

aquellos acervos en la web en un contexto en que la propia categoría de propiedad ha mutado y se ha ampliado, de modo que hoy los derechos de propiedad se han diversificado e incluyen derechos de acceso, uso y control, en la misma categoría de derechos de propiedad. Así, en muchas ocasiones, la comercialización de los archivos se inscribe en una lógica de (supuesta) "libre-circulación", que incrementan su valor.

La plataforma Archivos en uso es el dispositivo crítico con que la RedCSur está experimentando formas de socializar documentos. Es una plataforma que no está asociada a ningún sitio web institucional, disponible (por ahora) sólo en español, lo que le impone una visibilidad menor dentro de la distribución geopolítica de Internet. Archivos en uso, nos ha permitido pensar cómo generar condiciones para deliberar protocolos y compromisos en el uso común de los documentos de arte con que trabajamos, por fuera de la lógica de cobro de derechos de accesibilidad (que efectivamente utilizan algunos portales de archivos en arte). A su vez, esta plataforma virtual nos ha incitado a pensar cómo contrarrestar la incorporación de archivos en una economía de signos que los inscribe como mero valor de cambio, dando lugar a operaciones de homogeneización, otorgando valores equivalentes a "productos" diferentes.

Cuando la RedCSur inició su trabajo, una de las mayores preocupaciones era des-enmarcar o ampliar los modos de historizar los archivos de arte con los que trabajamos, para no inscribirlos en relatos lineales, modernizadores y universalistas que tendieran a ubicarlos en posición de destiempo o retardo respecto a las experiencias del Norte. A diez años del nacimiento del a Red, el mapa geopolítico se ha modificado. Hoy el Norte como figura se nos aparece menos estable, en un contexto en que ha cambiado la concentración de poderes y ya no son los Estados los actores principales del juego político, sino el capital transnacional-global. En el contexto de la expansión de la globalización,

⁴ Ver: Pierre Dardot y Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

⁵ Ver: Diego Genoud, "Christian Ferrer: 'Como voluntad de poder, la técnica va por delante de cualquier control'", *Diario La Nación*, 26 de junio de 2016, extraído de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/christian-ferrer-como-voluntad-de-poder-la-tecnica-va-por-delante-de-cualquier-control-nid1912179>.

se ha acelerado la ampliación de los cánones artísticos, no sin efectos de aplanamiento, homogenización y descontextualización. Tal vez, hoy el problema no sea tanto ser ubicados en un destiempo como el modo en que la aceleración temporal aplanan las texturas y agitaciones de distintas espacialidades. La disputa es entonces, por ensayar relatos y saberes laterales desde los archivos, que produzcan opacidad respecto a la transparencia universalizante de Internet, y que a la vez, hagan vibrar la densa conflictividad contextual de los documentos. Nos proponemos realizar un trabajo materialista de roce con y entre los documentos, que nos permitan contactar de otro modo con la contingencia histórica, con lo que no estaba (y con lo que no está) previsto.

Para volver a una noción intensiva de uso, sabemos que el acceso en la web no es suficiente. Si los documentos no están atados a un único uso "adecuado", ¿es posible pensar un uso que pueda suspender por momentos el binomio valor de cambio-valor de uso? En especial hoy cuando más que nunca los archivos han incorporado el valor de cambio e Internet es una plataforma que intensifica su valor ¿qué implicaría pensar un uso improductivo del archivo? Esta es una pregunta que nos gustaría dejar abierta. Con todo, la incorporación del valor de cambio en los archivos no excluye su valor de uso, que es, después de todo, un valor sin desgaste, sin pérdida, en el que siempre está en curso una transformación. Una transformación que puede permitir, aunque sea al menos aproximarnos, a tocar lo inapropiable.

PRECARIOUS POINT

BRITAIN NOT
INTERNATIONALISING
HUMILIATED

**POLÍTICAS DE
INSTITUCIONALIZACIÓN.
TENSIONES,
ALIANZAS
Y REINVENCIONES**

understanding

**GRAMÁTICAS
Y METODOLOGÍAS**

curiosity under
familiar phrase

**ACCESO
Y SOCIALIZACIÓN**

multiple

why?
criticality

PDF 7

How we show how we look at archives
Archive fever

violence inflicted academics
sim. structural system

INTEGRATED ARCHIVE - MAN MAN REVOLUCION
Archives subject to tampering /
wonder - experience / attention, DISTRACT

multiple readings / - care & criticality?
are not purely colonial
abstract /
complex histories

NON ~~STATIC~~
event based Archive

2. MESAS

DE TRABAJO

opinion on the potential for archiving to
provide multiple readings
Material should not be held at all

^{traveller's} ARTISANAL CONTEMPORANEO:

Women Pilgrim
The Open Sky

... .. search of time

Mabel - invited me
 Mela - Hamburg
 more Physical Art than art
 Archive on Great
 Responsibility - community - all in common of order
 Notes of Community at Archive

SOBRE
LA MATERIALIDAD,
LOS ARCHIVOS Y
LA MEMORIA.
SOBRE LAS
HUELLAS
DEL VIDEOARTE

NÉSTOR PRIETO
FRANCISCO BRIVES

La memoria es un arma frágil, una herramienta que pone en alerta al espectro general que comprende materiales, recorridos, formatos, territorios y postulados críticos con respecto a la historia oficial escrita. Decimos que es un arma, porque genera una violencia sobre la hegemonía implantada y posibilita una relectura o un acontecer oportuno que nos desentierre, en términos arqueológicos, una riqueza que no había sido expuesta. La idea de crear un Centro de Documentación e Investigación del Videoarte (CIDV) en España, nace de la constatación evidente del atraso cultural y la pérdida de acervo de los videoartistas en todo el territorio del Estado.

La huella de la narrativa histórica del videoarte precisa una investigación urgente, son tan escasos los referentes, las investigaciones, que apenas conocemos el rastro de unos pocos que con seriedad han enfrentado en sus tesis o sus publicaciones aquellas memorias que eran accesibles. El territorio del videoarte está falto de profundización en su naturaleza, en la diversidad de lenguajes, géneros y materias. La materialidad del videoartista está sostenida en un soporte frágil, una huella que puede borrarse para siempre con un simple golpe. Aquellos contenedores que almacenan la obra son sólo eso, soportes, cápsulas o registros que nos posibilitan la contemplación de la obra. Esta naturaleza singular de los dispositivos y de la fragilidad de los formatos, presenta desde la perspectiva de archivo una frontera de complejidad, en relación con los costes y con la imposibilidad de una preservación certera en el tiempo. Este es sin duda el primer escollo al que el CIDV se enfrenta desde su nacimiento. Más allá del número de obras, el compendio de nombres, la filtración de teorías, lo más preocupante es decidir de qué manera vamos a poder conservar el acervo que pretendemos custodiar. Cuando la gente escucha la idea de crear un archivo, inmediatamente piensa en una compilación de discos, de cajas, o materiales que se almacenan-la similitud a las bibliotecas y su labor son uno de los imaginarios que sobrevuelan el pensamiento neutro de los interlocutores. Para nosotros como archivo, lo primero es pensar en cómo conservarlo, cómo preservar el material antes incluso de poseerlo ¿De qué manera se estructura un archivo de una materia tan singular? ¿Cómo podemos o debemos construir esa memoria? Los dos primeros años del CIDV se destinaron precisa-

mente a eso, a pensar, a reflexionar la manera más acertada de consolidar un espacio para la memoria del videoarte. Se creó un grupo de pensamiento y debate, se trasladaron dudas y se buscaron alianzas. En ese momento de decisión firme, los materiales no dejaban de llegar, cada mes entraban nuevos materiales y con cada donación, crecía la presión de saber si la decisión era o no la acertada. Nuestras alianzas con México nos brindaron una estrategia a seguir, creamos un hermanamiento con el Laboratorio Arte Alameda (LAA) donde empezamos a tomar conciencia de que la labor de archivo se hace con el tiempo, que nada termina de hacerse del todo y que siempre hay que tener la flexibilidad para incorporar otro conocimiento. La biblioteca Nacional nos brindó la herramientas clave: no empieces a registrar sin pensar antes la manera correcta, eficaz y meditada de cómo vas a hacerlo. Una vez que creas un sistema de registro será la decisión más importante que tomes dentro del archivo, porque una vez comenzado si algo falla, no vas a poder dar marcha atrás...y el trabajo realizado tendrá que partir de nuevo de cero. Nunca agradeceremos lo bastante estos consejos.

España no tiene una trayectoria ni un protocolo de preservación del video, las videotecas que nacieron con los VHS funcionaban como un videoclub. Su registro no iba más allá de la mecánica de registro de un libro, por lo que nuestro sueño de crear el registro atendiendo a géneros, disciplinas y autores, no encajaba en los programas diseñados para bibliotecas. Eran en sí muy pobres y la complejidad de la naturaleza del video y sus categorías aún sin definir de manera rigurosa, nos colocaba ante la necesidad de crear una interfaz específica que además nos sirviese para cruzar datos con otros archivos en red. En reuniones con otras instituciones para consolidar la decisión de crear este archivo e interpelar a su necesaria creación se toparon con la ineptitud de los cargos, el absoluto desconocimiento de lo que es y representa el videoarte como patrimonio cultural y en último caso, con la indiferencia o la absoluta falta de interés.

El ministerio de cultura se ha transformado en un advenedizo que no representa los intereses de la cultura ni se preocupa del patrimonio de sus artistas, y esto hay que decirlo, alto y

claro. Si hubiéramos seguido la estela de despropósitos y falta de interés de las administraciones públicas, nunca hubiéramos creado el Centro de Documentación e investigación del videoarte. De hecho, creo que el rechazo constante nos hizo más conscientes y tercos ante la idea de llevar a cabo nuestro propósito de archivo.

Es importante aclarar que este archivo no es una colección, tampoco es una selección de los mejores artistas, ni una distribuidora. Hay un gran equívoco cuando incluso los profesionales se refieren a webs que aglutinan un espectro determinado de artistas y consideran que eso es un archivo online. Lo importante en un archivo es el espíritu que lo inspira, la filosofía de la que parte. Crear un archivo es como confeccionar una ley. Ha de ser integradora, abierta, no excluyente, certera y cierta. Y bajo esas premisas un archivo debería recoger al máximo de voces, diversidades y categorías que faciliten una narrativa que abarque un mapa, lo más amplio posible, de la realidad del videoarte en España. Si el archivo atendiera a un deseo subjetivo, crearíamos una curatoría, o se realizaría una selección de artistas afines a un gusto, un género, etc.

El CIDV posee un espíritu más amplio que todo eso. La idea genuina de recoger el mayor número de voces del videoarte, atendiendo no sólo a los históricos, afamados, reconocidos artistas, sino al rescate de aquellos que probablemente no tuvieron la fortuna, la fama o el apoyo necesario y que sin embargo han continuado creando durante su trayectoria artística. Todas esas huellas una vez recogidas podrán darnos una visión amplia de lo que ha supuesto para nuestro acervo la creación de los videoartistas.

Una vez solventadas las dudas sobre la naturaleza del archivo y el protocolo de clasificación, nos encontramos con la ausencia de categorías y géneros definidos que pudieran englobar más allá de la búsqueda por etiquetas o temáticas. De nuevo iniciamos una labor de investigación que nos permitiera arrojar luz sobre los géneros o categorías que ha desarrollado el videoarte. La bibliografía es muy escasa con respecto a esta pregunta, los investigadores suelen centrarse en la narrativa histórica, casi siempre foránea, en las figuras emblemáticas del videoarte,

acclamadas en Estados Unidos, Alemania, etc. Pero son escasos los estudios acerca de la variedad de géneros, su clasificación y diferenciación. Así, a un nivel general, veremos nombrada la videocreación, la videodanza, el digital art, videoperformance etc. Pero, ¿cómo creamos una categorización que refleje un género específico en un mundo tan híbrido como es el videoarte? Dentro de las artes, todas las disciplinas engloban sus géneros. Por definición “género artístico” es una especialización o división con criterios formales y temáticos en que se suelen categorizar las diversas artes. Para el Diccionario de la Real Academia Española género artístico es una forma de agrupar las obras de arte, ordenándolas en “distintas categorías o clases... según rasgos comunes de forma y de contenido”. ¿Qué sucede con los géneros en el Videoarte? ¿Cómo crear una categorización de géneros y cuáles se han manifestado, en los diferentes territorios? ¿Hay acaso especificidades por temporalidad? ¿Por territorios? ¿Por temáticas? ¿Son los videoartistas Catalanes diferentes a los videoartistas Gallegos? ¿Qué cuestiones históricas han afectado a la creación de una u otra temática, de uno u otro género?

En los primeros congresos de videoarte que tuvieron lugar a partir del año 2012 dentro del Festival Internacional de Videoarte de Madrid (IVAHM, International Video Art House Madrid), Liliana Orbach (Israel) hablaba de la evolución dentro del videoarte de los artistas Israelíes. Comentaba que en sus inicios, el videoarte era mucho más político y que con el transcurso de los años, había ido derivando hacia una cierta abstracción estética. ¿Sucede lo mismo en España? Como vamos a poder responder si no existe un fondo donde investigar y poder extraer conclusiones.

En 2016 el CIDV presentó en México el fruto de una investigación realizada dentro de los fondos del archivo en el que propone 20 géneros diferenciados de videoarte y 9 subgéneros de la videoperformance. Estas conclusiones fueron presentadas dentro de las jornadas educativas *Inscribir/borrar el tiempo de la materialidad* promovido por el Laboratorio Arte Alameda (LAA) y la Escuela Nacional de Conservación y Restauración (EMCRYM). Es importante avanzar hacia una teoría que pueda facilitarnos la comprensión de los media,

que pueda repercutir en un futuro en la creación específica de materias que puedan ser estudiadas o impartidas dentro de programas educativos.

Actualmente el CIDV se ha encontrado ante el reto de revisar su fondo y trasladarlo a un nuevo soporte donde preservarlo, generar sus etiquetas, géneros, huellas y criterios de archivo. La negociación con la empresa Española MOUNTAIN nos ha brindado un nuevo cerebro con capacidad de 60 Teras donde volcar el acervo recopilado desde hace ya 5 años y que comprende más de 7000 voces.

Este acuerdo ha favorecido el equipamiento técnico para el archivo y su perspectiva de crecimiento a 5 años. Destacaría como avance la donación de fondos por parte de María Pallier, directora del programa Metrópolis que nos ha donado su fondo de los años 80 con más de 170 autores y unas 600 obras de un período poco recogido en la historia del video en España.

Una de las complejidades comunes a los archivos es el volcado del material, la elección del software que pueda ser compatible y su hipotética conexión en red. Las políticas europeas de archivo han desarrollado una serie de softwares libres, que supuestamente favorecerían el intercambio de archivos, la conexión en red con otros países y la movilidad de materiales a través de la red. Lo cierto es que pese a los debates, las inversiones y las políticas efectistas, aún estamos a años luz de que los fondos de archivo puedan ser realmente un bien común, accesible y abierto. En ese paradigma de políticas y referentes internacionales coqueteamos con el Koha-Kobli (Sistema integrado de gestión bibliotecaria de fuentes abiertas) con la Red Europea y su sistema que ha favorecido la creación del programa Hispana (Hispana. Directorio y recolector de recursos digitales), todos ellos, supuestos salvadores de nuestros fondos de archivo y favorecedores de las políticas internacionales para el uso compartido de la cultura y la salvaguarda de los acervos digitalizados. Pero la realidad es que desde una perspectiva autónoma de archivo, estas redes son excluyentes, nada integradoras con los entes de recursos escasos. Han creado una red de élite, de difícil acceso para instituciones al margen de las políticas institucionales. Por ejemplo el Koha-Kobli es un sistema

de software libre que sólo exige un coste aproximado de 3500 euros al mes para su mantenimiento, esta cifra varía dependiendo de la programación que desees aplicar y la complejidad de la misma. El sueño que desde el CIDV habíamos planteado con respecto a la inclusión y hermanamiento con otros archivos se encuentra con un muro de económico respecto a las grandes instituciones y su paroxismo. Estas herramientas impulsadas desde la Comunidad Europea implican avances, pero habiendo pasado varios años desde su implementación, deberíamos reflexionar y preguntarnos por la validez de las mismas o la eficacia de su aplicación.

Con respecto a complejidad sobre la preservación y la materialidad a la que nos enfrentamos, plantearía diversas reflexiones. Algunas ya anunciadas por la Walter Benjamin en su texto “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, como el valor de la copia, su reproducción, el formato, la materialidad que genera, que son en sí reflexiones importantísimas a las que nos hemos enfrentado. El videoarte, sus derivas, y algunos aspectos de su imposibilidad de registro sobre la propia materialidad performativa de algunos artistas como Anders Weberg, donde la materia es en sí una excusa para la performance y el valor de la propia obra es en sí la copia puesto que destruye cuanto original produce. ¿Cómo podemos desde el archivo recoger ese aspecto, de qué manera la obra de arte, puede ser archivada si tiene en su naturaleza la huella de lo efímero?

Como reflexión final, quiero constatar la pertinencia de la conservación y la queja de la artista Paz Muro con respecto a una de sus obras, *Libro Blanco Geometría de la paz*. La obra da cuenta de la existencia de una condición performativa resultado de la intervención colectiva del público. En los años setenta, la artista hace una acción en el Colegio Mayor convocando al público a elaborar el *Libro Blanco Geometría de la Paz*, para que fuera redactado por los propios estudiantes. Este libro, tras una acción ritual de lectura, fue quemado y esa materialidad, como fruto de la performance es la que ha sido conservada hasta nuestros días. Cuando el departamento de restauración del Museo Reina Sofía plantea la posibilidad de rehacer el libro quemado, Paz Muro eleva su queja: “el libro quemado es la obra”.

EL ARCHIVO TRANSFEMINISTA/ KUIR

ELSA VELASCO
PATRICIA RODRÍGUEZ
MARÍA GIL

Orígenes

El Archivo Transfeminista/Kuir nace como parte de la Neomudéjar y casi como una consecuencia natural de la actividad que en ésta se desarrolla, pues este tipo de contenidos ha sido una constante en la programación del centro y tampoco es una cuestión ajena a las trayectorias de las personas a él vinculadas.

Así, sería posible rastrear los antecedentes del proyecto para construir su historia. Podría establecerse como punto de partida la creación de una Oficina de Asuntos LGTB en el contexto del Valle del Cauca en Colombia, como resultado de la mediación entre grupos de este carácter y la alcaldesa. Ya en la Neomudéjar se acogió hasta finales de julio de 2015 la exposición de instalación fotográfica *Ora Pro Nobis*, de Diana Martín Lapeña, que retrata metafóricamente el mundo queer a partir de la simbología religiosa. Siguiendo una misma línea, pero en el marco del Festival Internacional de Videoarte de Madrid (IVAHM), celebrado en 2015, tiene lugar la exposición *Feminidades fluidas, videoarte y sexualidad como manifiesto político*, en la que a través del postporno y del videoarte se exponen nuevos imaginarios performativos y sexuales para deconstruir las identidades.

Con estas experiencias se advierte la necesidad de completar las muestras con un soporte didáctico, y, un poco con esta vocación se desarrollan las jornadas *Construcciones Disidentes, Género y otras Aberraciones*, celebradas en junio de 2015, con motivo de las cuales se recupera un buen volumen de fanzines queer. Para octubre del año siguiente, se comienza un nuevo proceso de recolección para incrementar los fondos. Y ya en enero de 2017 se asiste a una segunda activación del archivo que se concreta en la actividad *Déjà-vu*, promovida por Thibault Gautier, en la que se presenta la videoinstalación *26 DE DICIEMBRE* y tienen lugar unas mesas redondas sobre la producción de fanzines y activismo LGTBQ, con la participación de Silvia Maggi, Silvia Radicioni y Federico Armenteros, y de colectivos como la Distribuidora de Peligrosidad Social, La Radical Gai, Bollus Vivendi, Abertura Vaginal, entre otros.

Tras llevar a cabo estas acciones y cuando el volumen de materiales se vuelve considerable, se decide dar a este conjunto documental un espacio físico propio -el despacho de la sala del Generador- y una estructura de archivo, pero adaptada a su singularidad, coherente con los materiales que reúne y el carácter e historia de la Neomudéjar, que los alberga.

Clasificación

Es entonces cuando se comienza a buscar un orden de clasificación del conjunto que permita una mejor comprensión del archivo. Para ello, se opta por un sistema de triangulaciones. Distinguimos, pues, tres vértices o núcleos temáticos, que abordan el contenido desde perspectivas diferentes, que se complementan. Así, tendríamos, por un lado, los documentos derivados del activismo, que a su vez, podrían clasificarse en: publicaciones (revistas y fanzines); memoria de los espacios físicos desde los que se generaba y difundía el discurso queer -lo que pensamos constituye un aspecto muy relevante que queda frecuentemente desatendido por otras plataformas-; y, por último, la documentación de manifestaciones y acciones similares, también fundamentales.

Por otra parte, estaría lo que hemos llamado **artivismo** y que alude a los registros, en todo tipo de soportes, de manifestaciones artísticas que aborden este tipo de contenidos, pues tampoco hay que olvidar que el archivo forma parte de la Neomudéjar y entronca con el material del Centro de Documentación e Investigación del Videoarte (CIDV).

Por último, se situaría la representación histórica que se ha hecho del movimiento por parte de medios generalistas o ajenos a los activistas. Aquí entraría, por tanto, el retrato que se ha venido haciendo de estos grupos desde medios de comunicación, en estudios y publicaciones, así como en la legislación o clínica. Todo ello con la intención de ofrecer una lectura de la historia del movimiento desde la multiplicidad de miradas. Por razones similares, se ha tratado de cubrir todo el territorio español en lo que se refiere a la procedencia de los materiales, con el propósito de descentralizar el relato y buscar singularidades.

Pero hay que puntualizar que no es un conjunto cerrado, sino que se trata, más bien, de una estructura orgánica en constante crecimiento. Recibimos donaciones que, en ocasiones, provienen de grupos activos que depositan aquí sus nuevas producciones o bien publicaciones anteriores. Otras veces, son fruto de un activismo vital de particulares que deciden ceder colecciones que han conservado por iniciativa personal. O incluso, a veces, desde la Neomudéjar se adquieren documentos que se consideran relevantes.

Gestión

En lo que se refiere al modelo de administración y gestión de toda esta infraestructura, puede decirse que fue articulándose al tiempo que se fue desarrollando el archivo y la actividad ligada a éste y se concreta en un Grupo de Trabajo Autónomo, constituido por varias personas que se ofrecen a colaborar temporalmente en el proyecto. En este momento, este Grupo se conforma de tres personas: Patricia Rodríguez, María Gil y Elsa Velasco.

Quizás por estar vinculadas a la iniciativa en una fase más o menos temprana, nos ha tocado la tarea de definir el modo de operar y los protocolos de actuación que guiarán el trabajo en el archivo. En un primer momento, la prioridad fue afrontar las labores de organización y descripción de los materiales, de manera que el proceso establecido desde la recepción de los documentos sería más o menos el siguiente. Las nuevas incorporaciones se incluyen en un inventario y se depositan en unas cestas donde se mantienen hasta que puedan registrarse de modo más detallado. Para ello, se ha escogido un sistema de fichas que recoge la información más relevante acerca de cada documento con la idea de generar una base de datos que facilite la recuperación de los documentos para su consulta. Posterior a su registro se envuelven individualmente en papel por razones de conservación y se guardan en archivadores de cartón en un armario que sirve como lugar de almacenamiento. Pero, antes de llegar allí, pueden pasar un tiempo expuestos si se considera que pueden tener un interés particular para el público del la Neomudéjar, pues el archivo se abre también como espacio de exhibición siempre que haya alguien trabajando en él.

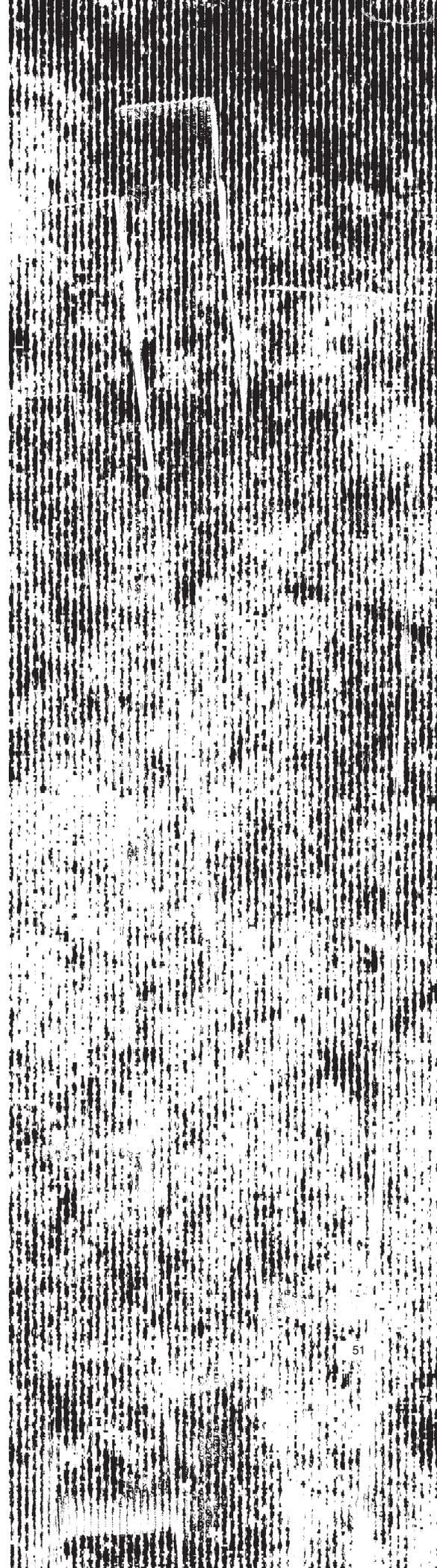
Una vez solucionado este asunto, y ya con las primeras experiencias de peticiones de consulta y estudio de los fondos, tuvimos que plantearnos el problema del acceso. Desde un principio, estuvo claro que queríamos que fuese lo más libre posible, para tratar de evitar repetir prácticas restrictivas, que caracterizan otros tipos de archivos, y establecer un sistema más acorde a la naturaleza de los materiales y a la filosofía de la Neomudéjar. Con el fin de extraer de esta postura unas pautas de actuación concretas, se organizó una mesa de debate de participación abierta, concluyéndose que este libre acceso que se pretendía tendría que limitarse en algunos casos, para garantizar la protección de los activistas, por lo que se reservarían aquellos documentos que pudieran considerarse sensibles en este sentido. Por todo lo demás, se aplicaría el principio de libre acceso para tratar con investigadores, con la salvedad de que se vaya a dar un uso comercial al estudio, situación que se analizaría en cada caso particular. Otra de nuestras preocupaciones reside en la preservación de los documentos, por lo que, aparte de la implantación de medidas de conservación preventiva, como es el almacenamiento en fundas de papel, tratamos de digitalizar los documentos para que puedan consultarse sin poner en riesgo su integridad material. Por otra parte, se realizan copias, de manera que normalmente son estas las que se prestan a otras instituciones y las que se exhiben colgadas en una de las paredes del archivo para consultarse, con lo que también se evitaría el deterioro de los originales.

Activación

El Archivo Transfeminista-Kuir de la Neomudéjar ha sido siempre desde sus inicios un lugar de vivencias, de memoria, y de valoración de la misma. Por lo que se han impulsado diversas iniciativas, habiendo, incluso, nacido el archivo como tal, de una de ellas, las jornadas *Construcciones Disidentes, Género y otras Aberraciones*, en el año 2015, en las cuales se recolectó un número importante de fanzines que ahora forman parte del nuestro fondo. Los temas tratados por los autores en las publicaciones que residen en este lugar son temas de gran valor social y artístico que recogen activismo LGBTQ desde los años 70, bajo el yugo franquista y su Ley de Peligrosidad Social, hasta números publicados en este mismo año. Sin em-

bargo, a raíz de un proceso de interiorización y reflexión del material, empezaron a surgir inquietudes que nos planteaban que quizá la naturaleza de nuestro Archivo no podía quedarse en un papel meramente estático e infértil, sino que había que convertirlo un espacio vivo y reivindicativo que invitase a los visitantes a empoderarse y crear más reflexiones y generar consciencia. A partir de esta necesidad vital de mantener el archivo despierto, se empezaron a plantear una serie de actividades y propuestas con el fin de darle visibilidad al espacio y a todo el material recogido. Una de las primeras propuestas fue un proyecto denominado *Retiro Sin Retiro*, el cual fue seleccionado para su realización dentro del marco de la iniciativa del ayuntamiento “Retiro Experimental”, en el que se trabajó en laboratorios ciudadanos para la realización de una yincana anti-homofobia, la cual tuvo lugar el día 11 de Junio del año 2017. Este proyecto partía de una publicación de documentos de la Radikal Gai, relacionados con una agresión homófoba ocurrida en el Parque del Retiro en el año 1993, y buscaba generar un debate y denunciar las no tan diferentes situaciones de discriminación y acoso que, todavía, sufren los miembros de este colectivo más 20 años después en el mismo barrio. Al margen del activismo generado en el barrio circundante a la Neomudéjar, se han promovido actividades para recuperar y re-conocer el material y temáticas afines con el archivo a través de la realización de Clubs de Lectura, de carácter gratuito y abierto a todos, en los que se invita a debatir textos y a promulgar la creación de más material, con el fin de no limitarnos simplemente a la melancolía del pasado sino intentando generar activismo y creación desde el activismo histórico.

Se están planteando como proyectos próximos la realización de ciclos de cine de temática queer, con un carácter periódico, y una exposición dentro de la Neomudéjar que recogerá la memoria audiovisual del archivo. Parte fundamental de la vida y trabajo dentro del archivo es la difusión en redes sociales como Facebook e Instagram y los lazos que hemos ido estableciendo a raíz de nuestra experiencia con otros colectivos LGTBQ con los que compartimos intereses y con los que esperamos realizar proyectos en meses venideros.



INTERFERENCE

ARCHIVE:

LAS

IMPLICACIONES

DE LA

ORGANIZACIÓN

COLECTIVA EN

LAS ESTRUCTURAS

INSTITUCIONALES

LANNI HANNA

Interference Archive

En septiembre de 2017, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur invitó al Interference Archive (IA) a participar del seminario *Archivos del común II* al que asistí en representación del proyecto colectivo del IA. Durante el seminario se estableció un rico diálogo que arrojó luz sobre la diversa, entramada y en ocasiones incommensurable conceptualización del “común” que cada archivo u organización participante aportó al debate. La mesa en que participé llevaba por título “Políticas de institucionalidad de los archivos: tensiones, alianzas y reinenciones sobre cómo los archivos comunitarios alcanzan la institucionalidad”. En el IA tratamos de enfocar nuestra relación con las instituciones de manera contra-institucional. Como práctica política, nos esforzamos por mantener un espacio que no se vea atrapado por el impulso de devenir institucional, un espacio que no sea consumido por la institución.

El presente ensayo pretende, por un lado, contextualizar brevemente el vínculo del IA con la institucionalización, es decir, nuestra relación con conceptos más amplios y verticalmente estructurados de lo institucional. Por otro lado, el ensayo se centrará en la estructura de nuestra propia organización abordando dos de los largos debates que históricamente han tenido lugar entre los organizadores del IA. En primer lugar, haré una presentación de nuestra práctica laboral y su funcionamiento a contracorriente de los típicos procesos institucionales, así como de sus consecuencias en nuestras operaciones financieras. Por último, hablaré del material que integra nuestra colección, de las políticas de acceso y de nuestra programación, como caso de estudio para analizar algunas de las maneras en que el IA funciona como una institución a la vez que está libre de las obligaciones que muchas instituciones tienen que asumir.

Sobre el Interference Archive

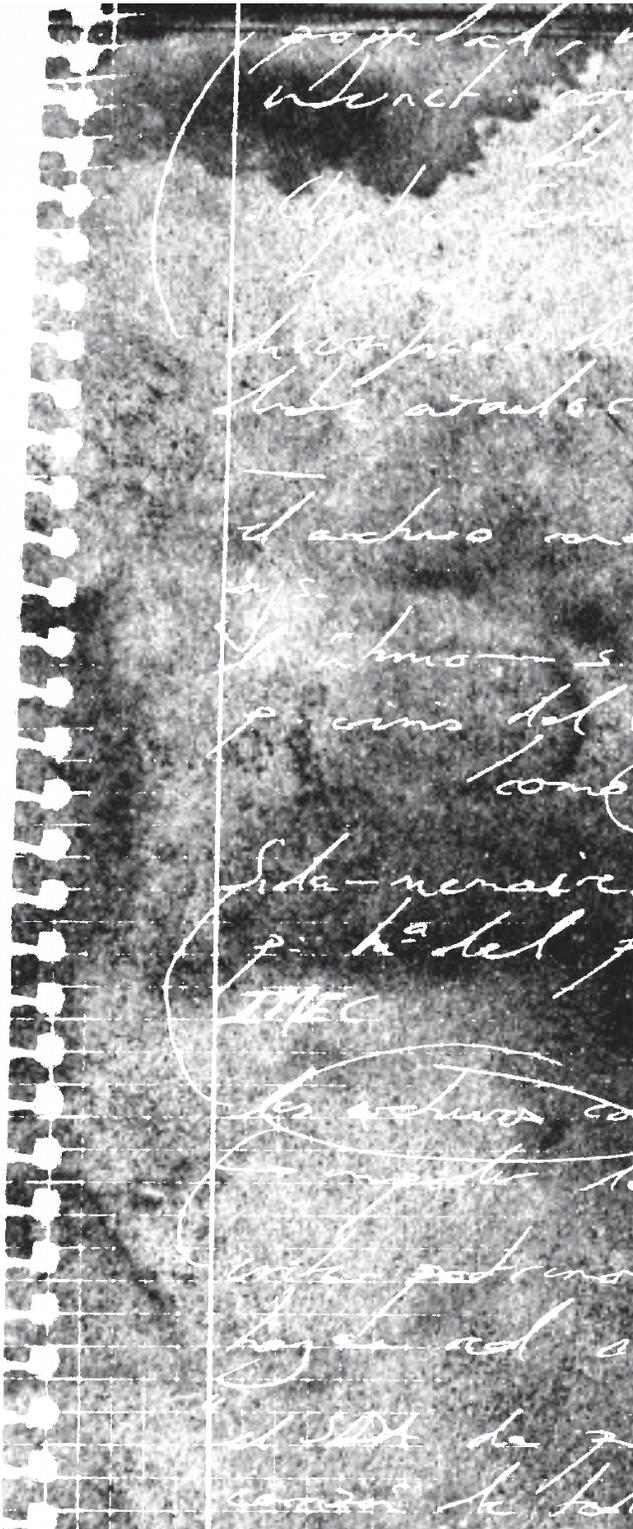
La misión del IA es analizar la relación entre la producción cultural y los movimientos sociales como forma de afrontar las cuestiones sociales y políticas. Nuestro archivo reúne a personas interesadas en el cambio social, entre las que se incluyen educadores, artistas, activistas, archiveros y organizadores co-

munitarios. Ponemos a disposición del público de manera gratuita un centro de estudios y programas públicos que incluyen exposiciones, talleres, charlas y proyecciones. Recibimos con regularidad visitas de neoyorquinos pero también un constante flujo de visitantes e investigadores de todo el mundo. El IA abre al público cuatro días por semana, durante los cuales al menos un miembro voluntario del equipo está disponible. Otros eventos y reuniones mantienen abierto el archivo tres o cuatro noches por semana. Cada semana recibimos entre 30 y 300 visitantes en el archivo, entre nuestro horario de atención al público, la programación regular y las inauguraciones de las exposiciones. Recientemente nos hemos mudado a un espacio nuevo ubicado en un lugar más accesible. Las características del nuevo espacio impulsarán el desplazamiento y la reanudación de los debates acerca del trabajo y el acceso en el futuro.

Trabajo voluntario como práctica contra-institucional

Somos un espacio comunitario gestionado por voluntarios. Dividimos el trabajo entre múltiples grupos que trabajan de manera simultánea y a menudo por separado: administración, audio, catalogación, educación y grupos que trabajan específicamente para exposiciones u otras actividades que requieren un intenso trabajo de programación. Contamos con un equipo de trabajo con materiales de origen digital cuya labor se ha visto interrumpida pero que esperamos se reanude en breve. Algunos de los voluntarios trabajan durante las horas de apertura y pueden o no estar disponibles para formar parte, además, de estos grupos de trabajo. La comunicación entre todos los voluntarios activos se realiza a través de una metodología asamblearia rotativa. Una persona asume rotativamente como coordinador de voluntarios, facilitando la distribución del trabajo relacionado con los distintos proyectos y futuros eventos. Aporto todos estos detalles para que quede clara la forma en que funcionamos como organización, según la definición estándar de institución en Estados Unidos (como organización sin ánimo de lucro 501c3) y también fuera de esta definición.

El modelo laboral de una organización gestionada con voluntarios responde directamente a algunas de las preocu-



paciones que surgen a propósito de la institucionalización de archivos. La estructura de voluntarios del IA, tal y como está descrita más arriba, funciona según un modelo no-jerárquico que permite a cada uno de los voluntarios involucrarse en las actividades y en la programación en la medida de sus posibilidades. También nos implicamos en debates serios sobre la profesionalización de las competencias archivísticas, considerando que el conocimiento y las capacidades de cada voluntario son igualmente válidas con independencia de su formación profesional, y entendiendo que cada voluntario tiene mucho que aprender de los demás.

En Estados Unidos los debates acerca de las limitaciones políticas de las organizaciones sin ánimo de lucro han tenido lugar entre los círculos académicos y organizativos durante décadas. Pese a que existen muchos matices dentro de estos debates con respecto a las entidades sin ánimos de lucro del complejo industrial, hay una serie de preocupaciones que atañen especialmente a nuestra forma de pensamiento colectivo sobre los modelos organizacionales estándar de las entidades sin ánimo de lucro a los que nos interesa responder al definir la manera en que nos organizamos. Estas preocupaciones están relacionadas con las divisiones de poder y trabajo desiguales, los pasos hacia la profesionalización entre las entidades sin ánimo de lucro, el excesivo volumen de trabajo que requiere una recaudación de fondos adecuada como apoyo financiero a los salarios y la censura de contenido que puede resultar de la obtención de dinero de las entidades financieras.

Nuestro modelo laboral basado en una estructura de voluntariado no-jerárquica nos permite alejarnos de algunas preocupaciones laborales de las entidades sin ánimo de lucro del complejo industrial con las que discrepamos. No obstante, nuestro modelo de financiación a través de apoyos y donaciones se asienta sobre estas premisas mientras analizamos los problemas de financiación y de recaudación de fondos que están en la base de las prácticas laborales profesionalizadas, injustas e insostenibles ejercidas en las entidades sin ánimo de lucro del complejo industrial. Las más de cien personas y colectivos que apoyan el IA, proporcionan el grueso de la financiación operativa. Contamos, además, con el apoyo

procedente de las donaciones recaudadas en eventos y de instituciones educativas que llevan sus clases al archivo. Las pequeñas subvenciones solo contribuyen, en este momento, a costear parte de la programación. Como contra-institución, el trabajo voluntario y el modelo de financiación basado en apoyos permite el compromiso mutuo entre el IA y un gran número de personas. Reconocemos a quienes nos apoyan y a los voluntarios que trabajan durante el horario de apertura o que participan en grupos de trabajo, como parte del trabajo que mantiene vivo al IA. Nuestra estructura y metodología operacional permite una descentralización deliberada de poder a la vez que se aumenta la obligación de rendir cuentas.

Contenido, acceso y programación de la colección del archivo

Un aspecto fundamental de la estructura archivística del IA es nuestra política de estanterías abiertas. Los materiales están disponibles al público para ser examinados libremente y también pueden ser fotografiados. El IA promueve la filosofía de la “conservación a través de la utilización”, que consiste en favorecer el uso continuado, la interpretación y la re-presentación del material para mantener y conservar su contenido y el propósito del material.

En el IA el acceso abierto atañe a dos conceptos: en primer lugar, no se le pide al público ningún tipo de credencial académica o de investigación sino que se les da acceso directo; en segundo lugar, los usos variados del espacio físico y el trabajo voluntario están orientados a construir, fomentar y mantener vínculos regulares con las organizaciones y movimientos cuyas historias conservamos. Buena parte de nuestro trabajo consiste en fomentar la relación con las comunidades que producen los materiales que integran el archivo. Aparte de coleccionar material cultural efímero de su historia, nuestro propósito es el de mantener nuestro compromiso con esos colectivos y organizaciones y seguir colaborando con ellos regularmente en el archivo en la medida de sus intereses y disponibilidad. Esto se refleja en el día a día, como señala Josh MacPhee (uno de los fundadores del IA): “las personas que usan el espacio, hacen el espacio”¹. MacPhee alude a las diversas maneras en las que el trabajo voluntario y la participación de la comunidad

desplazan y orientan el interés hacia determinados proyectos, a través de la comunicación de la programación, y de otros trabajos y actividades creadas en relación con el IA.

Conclusión

Frente a aquellas instituciones cuyos presupuestos, subvenciones periódicas y estructuras burocráticas se centran en la profesionalización, recaudación de fondos y un desarrollo de la programación planeados con años de antelación, el IA se puede permitir el cambio de actividades y de programación con el fin de adaptarse para recibir nuevas donaciones a la colección, para responder a los acontecimientos políticos e intereses actuales, o para apoyar a los movimientos representados en nuestra colección y comunidad. Una sensación a la que se enfrentan a menudo los organizadores del IA y que se expresó con frecuencia durante el seminario *Archivos del común II*, es que los pequeños archivos comunitarios como el IA y otros proyectos similares, en algún momento se verán en la necesidad de integrarse en instituciones más grandes para gestionar su supervivencia.

Esta perspectiva teleológica de progreso afianza el proyecto capitalista liberal, y efectivamente abona el argumento de que las grandes instituciones deberían obtener la mayor parte de los recursos con la excusa de que así apoyan a organizaciones más pequeñas. Dentro de esta particular lógica institucional, la estructura de trabajo colaborativo del IA se considera utópica e insostenible. Esta lógica se ha convertido en un relato de sentido común a pesar de las historias colectivas que lo contradicen, como muestra la propia documentación conservada en el IA. El IA no reivindica un modelo de trabajo particularmente innovador o avanzado. De hecho, se podría argumentar que esta estructura organizativa se entiende mejor a través de la nostalgia y la convicción en la efectividad y el cuidado de la colectividad. El IA construye tanto su propia estructura organizativa como su forma de negociar su vínculo con la institucionalidad a través del compromiso con las historias, estructuras y formaciones políticas documentadas y debatidas en los estantes del archivo.

1 Video de Brooke Darrah Shuman, *Interference Archive and Mobile Print Power*, 2016, 3' 30".

ARCHIVOS **EN BALANCE**

MAY PUCHET¹

La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur), fundada hace diez años reúne a cerca de 50 investigadores y artistas, y ha impulsado desde sus inicios, una política de archivos que se basa en un compromiso ético respecto de la puesta en valor de los archivos de prácticas artísticas críticas latinoamericanas, con especial énfasis en aquellos que se sitúan desde los años sesenta en adelante, y que por sus condiciones materiales se encuentran en situación de precariedad, dispersión o sin posibilidad de consulta pública. Nuestro propósito es defender su condición inalienable (esto es, su integridad y su indivisibilidad), generando condiciones para la preservación, socialización y disposición a la consulta de todo interesado, así como propiciando la inscripción local en donde acontecieron las experiencias de las que el archivo da cuenta, mediante alianzas con instituciones públicas comprometidas explícitamente con estos mismos principios. Es así que desde el año 2009 se impulsaron varios proyectos que han permitido instituir importantes archivos involucrando a investigadores, artistas e instituciones (a universidades, museos, y también a iniciativas de la sociedad civil). En esta ocasión nos proponemos realizar una primera reflexión sobre cuatro proyectos enmarcados en esa política: el Archivo Clemente Padín (Uruguay), Archivo Juan Carlos Romero (Argentina), Archivo CADA (Chile), Archivo Mariotti y Luy (Perú), recuperando la experiencia de sus procesos de trabajo e intentando poner sobre la mesa algunos elementos para un balance que considere las posibilidades y también los problemas y límites de estas iniciativas².

Archivo Padin

El Archivo Padín es el primer proyecto de catalogación, conservación, digitalización y apertura pública del archivo personal de un artista impulsado por la RedCSur. El artista uruguayo Clemente Padín conservó, en su domicilio particular, numerosos materiales producto de su actividad como performer, poeta experimental, videasta y mail-artista, que lleva adelante desde mediados de los años sesenta, siendo uno de los primeros artistas latinoamericanos en participar de la red de arte postal. Su obra estuvo siempre comprometida políticamente, destacándose su lucha por los derechos humanos, combatiendo las dictaduras militares de Uruguay y

otros países de América Latina de las décadas de los setenta y ochenta. El archivo no sólo reúne materiales referidos a la actuación artística de Padín, a la vez constituye un valioso acervo documental resultado del activo intercambio que sostuvo con poetas y artistas vanguardistas de varias partes del mundo como impulsor de diversas iniciativas editoriales colaborativas y proyectos colectivos de redes de artistas.

En 2010 se firmó el contrato de cesión en custodia de su archivo personal con el Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay (AGU). La primera etapa de conservación, organización y difusión de los materiales se inició en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y la RedCSur³.

El AGU es adecuado para albergar físicamente el archivo y proporcionar los recursos humanos para su catalogación y conservación, posee las condiciones de infraestructura necesarias para la custodia del acervo documental y obra de Padín y cuenta con un equipo de profesionales con criterios actuales en archivología y conservación y conocimiento del tipo de materiales diversos que constituyen este peculiar archivo. Por otro lado su ubicación en una institución dependiente de la Universidad apuesta a potenciar futuras acciones de investigación.

Los términos generales del convenio con el AGU son los siguientes:

- El plazo de la custodia transitoria se estipula primero en tres años, desde la firma del convenio en 2010. Cabe mencionar que la custodia se renueva automáticamente por períodos de dos años.
- En relación con la accesibilidad del archivo, los documentos en custodia están a disposición del público para su consulta e investigación.
- Las partes involucradas coordinan un programa general de trabajo, con el propósito de pautar técnicas archivísticas que aseguren la conservación y uso del material cedido en custodia y de establecer criterios para su catalogación.
- El AGU puede proponer y llevar a cabo tareas de investigación y docencia con equipos de investigadores y archivólogos o cátedras de la Universidad, no contempladas en este acuerdo

¹ El presente texto fue realizado en colectivo por integrantes del Nodo Archivos de la Red Conceptualismos del Sur, con motivo de la presentación de May Puchet/RedCSur en el Seminario Archivos del Común II. *El Archivo anónimo*, 2017. La Red Conceptualismos del Sur se organiza en cuatro nodos: Archivos, Investigaciones, Publicaciones y Web.

² Para ver antecedentes de la política de archivos de la red ver: Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita, Jaime Vindel, *Desinventario. Esquirlas de Tucumán*

Arde en el Archivo de Graciela Carnevale, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2015. Fernando Davis, "El Archivo Padin y la experiencia radical de la nueva poesía"; David Gutiérrez, Cristián Gómez Moya, Joaquín Barriandos, Jaime Vindel, "Políticas de archivo, Experiencias colectivas de la Red Conceptualismos del Sur"; Ana Longoni y Miguel López, "Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur" dossier en Revista Carta n°1, Madrid, MNCARS, 2010 p. 8-15.

y mediante la gestión de otros apoyos. En los casos de publicaciones, difusión o exhibición de los documentos u obras del archivo, se establecerán convenios puntuales.

El AGU mantiene las condiciones del convenio mencionado y recibe continuamente nuevos materiales proporcionados por Clemente Padín, que son incluidos en el archivo. En 2016; se creó la Asociación Civil “Clemente Padín. Archivo de artistas”, forma jurídica que asume el archivo. La Asociación Civil no cuenta con la participación directa de la RedCSur, si bien el compromiso de la Red con el archivo que permanece en el AGU, se mantiene. Esta situación supone avanzar sobre criterios y políticas de archivo a largo plazo a ser asumidos conjuntamente por la Red, el artista y la institución involucrada.

Archivo Romero

La conformación del Archivo Romero fue impulsada por la RedCSur⁴ a partir del año 2009. Desde el comienzo, esta iniciativa contó con el fuerte compromiso e involucramiento del propio artista Juan Carlos Romero (1950-2017). En 2013 se conformó la Asociación Civil “Archivo de Artistas Juan Carlos Romero” dedicada a preservar y socializar el valioso archivo reunido a lo largo de la vida del artista.

Juan Carlos Romero no solo fue uno de los artistas conceptuales argentinos más reconocidos, también tuvo una vasta trayectoria como docente, militante sindical, editor de libros de artistas, articulador de colectivos artísticos, curador y apasionado archivista que reunió, desde sus años de formación y de actuación como militante gremial, cuantiosa documentación y valiosas publicaciones. En el archivo hay fondos diversos, reunidos desde los años cincuenta, que contienen imprescindibles documentos para estudiar diferentes producciones, el arte correo, la poesía experimental, los libros de artista y numerosas

iniciativas editoriales autogestivas, así como también la historia política y sindical y la cultura popular de la Argentina y América Latina. Se destacan colecciones de diversas revistas culturales, el fondo de afiches políticos (desde 1930 en adelante) y el fondo del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), ambos únicos.

Hace cuatro años se avanzó en la adquisición de una sede para el archivo (cedida en comodato por JCR), se realizó la mudanza de una gran parte del archivo (el resto está aún en casa de Romero), y se firmó un convenio cuatripartito entre la Asociación Civil “Archivo de Artistas Juan Carlos Romero”, la RedCSur, el Museo Reina Sofía y la Universidad Tres de Febrero (UNTREF), una universidad pública argentina. Mientras integrantes de la Red consiguieron recursos para equipamiento y trabajo en el inventario y la organización de los materiales, el Museo Reina Sofía otorgó de becas de investigación que permitieron avanzar en la catalogación de zonas prioritarias del archivo (como la colección de gráfica política, o el archivo personal del artista). La UNTREF, por su parte, dispuso de algunos recursos para acondicionar el inmueble (una casa vieja con muchos problemas de humedad) y asignó un salario a la coordinadora del archivo.

Juan Carlos Romero falleció en 2017, y el convenio entre las partes caducó en octubre del mismo año, de modo que los herederos deben acordar y asumir una posición. Una parte del archivo, que reúne la colección de afiches políticos, se encuentra disponible en el sitio web de la Red, archivosenuso.org (<http://archivosenuso.org/romero/cronologico>). La RedCSur ha intentado sostener una política que aúne esfuerzos para que el archivo no se desintegre ni se disgregue, y quede preservado y disponible a la consulta pública en una institución pública local, ya que hasta el momento hemos visto que se hace muy difícil sostener sin estructura institucional una iniciativa de este tipo en el largo plazo⁵.

³ El equipo estuvo formado por Fernando Davis, Cristina Freire y Clemente Padín.

⁴ El equipo estuvo formado por Ana Longoni, Fernando Davis y Juan Carlos Romero. Más tarde se sumaron al grupo de trabajo como becarios Lucía Cañada y Fermín Acosta.

⁵ A comienzos de 2019 se hizo pública la noticia de que los herederos de Juan Carlos Romero, a través de la gestión del galerista Ricardo Ocampo, tenían la intención de vender una parte del Archivo Romero a un coleccionista privado. La RedCSur hizo un llamado a la comunidad artística y cultural a pronunciarse y repudiar la venta y privatización del Archivo Juan Carlos Romero, ante la gravedad de que este valiosísimo patrimonio público quedara en manos particulares, deslocalizado, inscripto en la lógica de una “colección de arte” y sujeto a la dispersión y a la inaccesibilidad. Desde inicios de 2019 emprendimos diversas acciones para intentar detener la venta, que incluyeron además de una campaña

gráfica, una serie de gestiones en ministerios e instituciones públicas argentinas, con el fin de que el archivo fuera reconocido como patrimonio cultural argentino y se quedara en el país. Aunque aún no se aclara públicamente cuál ha sido el destino del archivo no fue posible detener la venta. Actualmente la RedCSur está iniciando acciones colectivas para responder a esta situación.

⁶ El proceso de institucionalización del Archivo CADA ha sido reconstruido en detalle en el libro recientemente publicado por la RedCSur *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común*. Santiago de Chile, Ocholibros, 2019.

⁷ El equipo estuvo formado por Paulina Varas, Isabel García, Jaime Vindel, Ana Longoni y Fernanda Carvajal.

Archivo CADA⁶

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) formado entre los años 1979 y 1985 en Santiago de Chile, estuvo integrado inicialmente por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. En el tiempo el grupo fue variando su articulación interna. No solo el núcleo inicial de integrantes fue modificándose, sino que también diversas personas se fueron implicando y colaboraron en las acciones impulsadas por el colectivo. En todo ese proceso de vínculos y complicidades, el CADA realizó arriesgadas acciones artísticas en el espacio público durante los años más duros de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet. Sus intervenciones apelaban a fisurar el bloqueo de la memoria social del período de la Unidad Popular (1970-1973) producido por el golpe de Estado, y a la vez buscaban perturbar el disciplinamiento y la normalización de la vida cotidiana bajo el autoritarismo. Las acciones del CADA utilizaban múltiples soportes y conectaban diversos espacios simbólicos que atravesaban la ciudad, desde los medios de prensa de oposición al espacio de la fábrica, desde los barrios marginales de la ciudad hasta el Museo Nacional de Bellas Artes ocupado por la dictadura o la sede de Naciones Unidas en Santiago. Se trató de acciones de una fuerte carga utópica que llegaron a articular la protesta ciudadana, tal como ocurre en la intervención que llamaba a completar la consigna “NO+” (1983).

Los documentos (publicaciones, declaraciones, fotos, videos, grabaciones, objetos) que dan cuenta de las acciones del grupo CADA, se mantuvieron por años guardados en la casa de Lotty Rosenfeld. Ninguna institución chilena prestó atención al riesgo de dispersión y desintegración del potencial archivo allí reunido. En 2010, ante la posibilidad de que el archivo fuera vendido al exterior, la RedCSur decidió intervenir contribuyendo a encontrar una vía para que el archivo se mantenga en Chile y sea incorporado en una institución que pueda resguardarlo bajo adecuadas condiciones de conservación y asegurar su accesibilidad pública. Se abrió entonces un largo proceso en el que un equipo de la RedCSur⁷, junto a Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, con el financiamiento de la Foun-

dation for Arts Initiatives (FfAI) y el apoyo institucional del Museo Reina Sofía, logró llegar a un acuerdo que contempló que parte del acervo se vendiera como obra al Museo Reina Sofía y que la RedCSur trabajara por la constitución pública del Archivo CADA, el cual quedaría en comodato en una institución local. Fue preciso encontrar una institución aliada con suficiente legitimidad social, que lograra dar confianza a las artistas y cumpliera nuestras expectativas respecto a las condiciones de conservación y accesibilidad que buscábamos que el archivo tuviera.

Tras un largo proceso de negociaciones, en mayo del año 2016, el Archivo CADA fue donado al Museo de la Memoria de Santiago de Chile. Aunque al comienzo del proceso se había contemplado que la red participara en la gestión del archivo a través de un comité consultivo, dicha figura finalmente no se concretó. Sin embargo, el archivo fue inventariado, catalogado y digitalizado según criterios propios propuestos por el equipo de trabajo de la Red. El Archivo CADA ha pasado de ser un acervo de documentos privados a constituirse como un archivo abierto a la consulta según su propia lógica y con su propia base de datos, en el Centro de Documentación del Museo de la Memoria. Una parte importante de los documentos se encuentra además accesible en el sitio archivosenuso.org. Todo lo cual merece ser considerado como un logro político y un antecedente para la institucionalización de archivos de arte en un contexto de precariedad institucional y voracidad de mercado.

Archivo Mariotti y Luy

El Archivo Mariotti y Luy se forma en 1981 con la partida de Francisco Mariotti y María Luy a Suiza, luego del final de la experiencia colectiva E.P.S. Huayco (1980-1981), el grupo conformado además por los artistas Charo Noriega, Juan Javier Salazar, Mariela Zevallos entre 1980 y 1981 en Lima, Perú, que combinó la experimentación artística a partir de materiales “pobres” con una reelaboración del imaginario de los iconos urbanos y populares, desde la izquierda política. Este archivo reúne no solo la experiencia del grupo sino el itinerario personal de Mariotti y Luy, su vinculación con la vanguardia europea a fines de los años sesenta (su participación en Documenta IV),

el trabajo al interior del gobierno militar de Velasco durante los años setenta en Perú (1969-1974), el trabajo de talleres gráficos realizados por Mariotti en Cuzco y otras provincias del país, así como materiales asociados a la escena previa al Grupo Huayco y los experimentos electrónicos y con inteligencia artificial desarrollados a lo largo de los años ochenta.

En 2012 comenzaron las primeras negociaciones para intentar desplazar parte del archivo Mariotti/Luy bajo la idea de crear un archivo común sobre el colectivo E.P.S. Huayco, lo cual no se realizó por la imposibilidad de poner a los ex integrantes de acuerdo sobre los límites y contenidos de ese archivo. Luego del intento frustrado de 2012, en 2013 se retomó el diálogo proponiendo el traslado del archivo Mariotti/Luy a Lima pero esta vez bajo la figura de archivo autónomo de la pareja de artistas que abarca: obra, materiales, documentos, fotografías y gráfica entre 1963 y el presente. Este proyecto⁸ se planteó como una colaboración entre la RedCSur, el Museo de Arte de Lima (MALI), el Museo Reina Sofía y contó además con el apoyo económico de FfAI.

En abril de 2017 se reunió un comité designado para definir las políticas a ser desarrolladas en torno a la recepción y procesamiento del Archivo Mariotti y Luy. Se discutieron, en primer término, las distintas herramientas disponibles y se bosquejó el protocolo ideal para el tratamiento de los materiales ya remitidos, diseñando un plan de trabajo con acciones específicas acordadas junto con la intención de elaborar estrategias de sostenimiento a largo plazo.

En este momento el archivo se encuentra en custodia en el MALI. Luego de realizar un informe inicial del material recibido, se comenzará el trabajo de organización y digitalización. Una vez terminado el proceso de digitalización y restauración necesarios, será abierto a consulta pública y habilitado en la plataforma archivosenuso.org.

Algunas zonas de preguntas

A continuación planteamos algunas zonas de preguntas en relación al rol mediador de la RedCSur y su papel en los pro-

cesos de institucionalización de archivos. Por un lado, es necesario señalar que la Red ha tenido experiencias fructíferas en este plano, por ejemplo logrando que instituciones europeas como el Museo Reina Sofía o FfAI apoyen financieramente proyectos, sin que eso implique que los archivos migren de sus contextos de origen. Así ha sucedido con el Archivo Padín o el Archivo CADA. Por otro lado, las alianzas que se ha propuesto la Red con algunas instituciones locales han sido más complejas y han llevado otros procesos, porque en ocasiones éstas imponen lógicas que no son propias al proyecto, o lo fagocitan y lo pueden neutralizar. Según estas consideraciones nos preguntamos ¿de qué modo valorizan los artistas y las instituciones que reciben archivos el rol de la Red en estos procesos? ¿hasta qué punto queda invisibilizado el trabajo que hace la Red? ¿cuál sería el escenario deseable para la RedCSur en estas mediaciones?

En algunos casos, como el Archivo Romero, se ha intentado favorecer la autonomía de los archivos para intentar que no sean concentrados por museos o instituciones que los saquen de sus lugares de origen, o por coleccionistas privados u otro tipo de instituciones locales que lo privaticen. ¿Cómo asegurar la perdurabilidad en el tiempo de la gestión autónoma de los archivos cuando éstos no son archivos institucionales? ¿cómo asegurar su accesibilidad en el tiempo cuando no existen recursos regulares?

Otro punto importante a lo largo de este proceso, ha sido la relación entre artistas e investigadores. El trabajo en los proyectos que la Red impulsa ha sido posible por el compromiso e involucramiento de artistas partícipes de las prácticas de las que dan cuenta los archivos, y muchas veces son los custodios o propietarios de esos acervos documentales. Se da por supuesto que compartimos un mismo código afectivo-político, pero cuando aparecen las instituciones o el mercado, esa alianza inicial se ve trastocada, y el lugar de la Red en los procesos de institucionalización se vuelve más complejo y conflictivo.

Uno de los aspectos más importantes del trabajo que ha sostenido la Red con archivos, tiene que ver con la posibilidad de pensar relacionamente (“en red”) los archivos de prácticas

⁸ El equipo está formado por Miguel A. López, Francisco Mariotti y María Luy.

artísticas críticas surgidos en distintos puntos de América Latina. Una apuesta fundamental para nosotros es la de favorecer la socialización de los materiales, y la conexión en un gran archivo común los distintos acervos que se están localizando y conformando. Se trata de un experimento que busca poner a disposición y en acceso público los archivos implicados en proyectos colectivos de investigación iniciados por la Red o en los que participa en colaboración con otras plataformas. Es así que hemos impulsado “Archivos en uso” (<http://archivosenuso.org/>), una plataforma digital de socialización de archivos a partir de un programa diseñado específicamente por la RedCSur, y donde las categorías o palabras clave que usamos para describir cada documento emanan del propio acervo documental, no se imponen al archivo (no recurrimos a ningún tesoro previo sino que tratamos de atender a las palabras que se desprenden de la propia lógica de las experiencias allí documentadas y de las formas de construcción del archivo). Las prácticas con archivos nos han obligado a pensar de manera permanente qué implica y qué significa poner en común procedimientos y políticas de archivos. Sin duda las metodologías que la RedCSur ha ido ensayando, contribuyen a salir de la atomización de los casos para pensar y actuar en una escala de articulación y diálogo.

La Red se ha propuesto considerar la organización de archivos como un proceso de creación e investigación permanente. Cada caso nos ha desafiado a pensar cómo hacer de la clasificación un quehacer que responda a la propia lógica interna de cada acervo y a compatibilizar la singularidad de las clasificaciones con la importancia de facilitar el acceso a los/as usuarios/as. Estos procesos obligan así a problematizar y reinventar la convención de lo que es un archivo.

De estos desafíos que se nos presentan, y a partir de los balances señalados, creemos que algunos son más urgentes que otros y tal vez más difíciles de resolver, como por ejemplo los que tienen que ver con la intervención y las alianzas de la Red en los diferentes proyectos. Nos preocupa que el rol de la Red se vea como el de productor de recursos humanos y económicos “al servicio de”, en lugar de continuar siendo impulsor de iniciativas que, en sus políticas de investigación promuevan la

capacidad crítica de los archivos y socialicen el acceso público de los mismos. En ese sentido hay nuevas luchas políticas para dar y en esto la Red tiene que poner cuerpo y fuerza creativa.

Por otro lado, se puede decir que la RedCSur se vincula de modo horizontal y propone complicidades que muchas veces han resultado exitosas. Pero también creemos que no es sencillo para todos los implicados salirse de las condiciones de jerarquía que a veces se imponen entre las instituciones, los artistas y la Red, para que las colaboraciones se transformen efectivamente en prácticas viables y amables. En este sentido sería importante conocer en profundidad cómo la RedCSur es considerada por los otros; instituciones y/o artistas, y por otro lado se hace necesario preguntarnos qué lugar queremos y podemos asumir de aquí en adelante. Esto puede ser removedor y crítico a la vez, pero es una tarea que la Red se debe plantear ineludiblemente en estos tiempos aunque no se tengan respuestas certeras.

Finalmente, para este encuentro nos propusimos discutir y reflexionar sobre cómo pensar la estabilidad de los archivos y sus prácticas en condiciones inseguras, que tienen que ver con dificultades en cuanto a sostener los compromisos a largo plazo o superar las lógicas del mercado, entre otras, y también preguntarnos cuál sería el lugar deseable de la Red en esta constelación, ya que además de lo realizado hasta ahora, se continúa trabajando en varios proyectos con diferentes archivos. En este sentido dejamos planteadas algunas preguntas: ¿cómo se piensa y se construye el rol de la RedCSur en los procesos de institucionalización de archivos? ¿cómo asegurar la permanencia de los archivos en los que hemos trabajado, así como su acceso? ¿cómo trabajar para favorecer múltiples activaciones posibles de los archivos y expandir su valor crítico? y por último, ¿cómo los conjuntos documentales con que trabajamos pueden ayudarnos a expandir la idea del arte y la política y entrar en contacto con otros modos de imaginar el futuro?



LACA Y
FUNDACIÓN **YAXS**
DOS **ARCHIVOS**
AUTOGESTIONADOS
ENTRE LA **TEORÍA**
Y LA **PRAXIS**

MAITE MUÑOZ IGLESIAS

Los Angeles Contemporary Archive (LACA)

Centro de Documentación de la Fundación YAXS

Más allá de las múltiples genealogías posibles de la relación entre arte y archivo en el discurso historicista del arte tan presentes en la actualidad, podemos decir que la instauración de las políticas, economías y tecnologías de archivo en el contexto artístico en los últimos años está condicionada por la crisis de la noción de los archivos institucionales como autoridad, y la crítica del papel activo de los mismos durante los procesos coloniales. Y es esto especialmente relevante (aunque no de manera exclusiva) en el contexto latinoamericano y centroamericano, tanto en relación con el colonialismo operado sobre los países que componen estas áreas, como en relación a los regímenes políticos que han llevado a cabo eliminaciones totales o parciales de archivos, con la intención de condicionar la memoria colectiva.

Es precisamente de esta crisis de la que nacen nuevos modelos de archivo —los llamados archivos disidentes, archivos comunitarios o *anarchivos*— que recopilan y conservan memorias desplazadas por los discursos oficialistas, poniendo de relieve el valor del archivo con relación a los movimientos culturales, sociales y/o de emancipación.

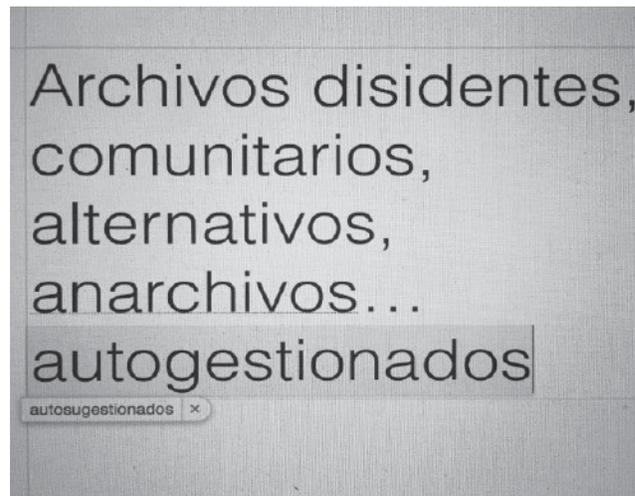
En la presente comunicación se exponen las experiencias de dos archivos independientes: LACA - Los Angeles Contemporary Archive (Los Ángeles, EE.UU.) y Centro de Documentación YAXS (Ciudad de Guatemala, Guatemala). Si bien es obvio que los contextos geográficos, sociales, políticos, económicos y culturales en los que se enmarcan estos dos proyectos son radicalmente diferentes, en ambos hay motivaciones comunes. La urgencia de cubrir huecos de documentación no representados por las narrativas oficiales y la necesidad de ofrecer recursos a la comunidad artística e investigadora está presente en la gestación de ambas iniciativas. Al mismo tiempo, los dos proyectos han construido su identidad no sólo a base de recopilación de documentación, de su tratamiento y puesta en disposición para su consulta, sino que han entendido la pertinencia de generar una reflexión en torno al uso de las prácticas archivísticas en el contexto artístico como herramienta crítica. Esta manera de moverse entre la praxis y la teoría ha llevado al LACA y al Centro de Documentación YAXS a desarrollar una programación activa y a establecer

proyectos de colaboración con otros agentes, todo ello con la voluntad de ahondar en la compleja noción del archivo y en su rol en la sociedad contemporánea.

Estos proyectos —junto con otros tantos realizados bajo las mismas reflexiones en torno al impacto de los archivos como autoridad y su influencia en la gestación del discurso histórico— han vislumbrado la necesidad de generar, conservar y hacer accesibles archivos alternativos, que ofrezcan voces no representadas por las estructuras de poder institucionales.

En sus bases están presentes cuestiones tales como la subjetividad, la imperfección o la incompletitud, por oposición a la pretendida objetividad de los archivos autoritarios. Se pone en relevancia los huecos, que son entendidos como una forma de documentación, y el potencial de las ausencias, omisiones y las memorias perdidas y fragmentarias, así como la coexistencia de narrativas múltiples e incluso contradictorias.

Se presentan ambos proyectos haciendo una revisión de las motivaciones que los iniciaron, los equipos que los gestionan, sus políticas de adquisición, sus fondos, el sistema de autogestión que permite su independencia, sus colaboraciones, sus programas públicos y educativos, así como otras actividades relacionadas, tales como la edición de publicaciones.



Captura de pantalla del ordenador y del insistente corrector. Todas las imágenes cortesía de LACA, YAXS y Maite Muñoz Iglesias.

Los Angeles Contemporary Archive – LACA

Los Angeles Contemporary Archive (LACA) es un proyecto autogestionado, promovido en sus orígenes por artistas y gestionado por un colectivo plural de agentes, que tiene como objetivo recopilar, conservar, estudiar y difundir los procesos creativos contemporáneos a través de la documentación que estos generan.

La ciudad de Los Ángeles cuenta con varios dispositivos institucionales que se han ocupado de documentar las prácticas artísticas, pero que lo han hecho desde una perspectiva historicista, ocupándose de documentar un pasado selectivo condicionado por la historia del arte y por el mercado asociado. El Getty Research Institute —institución de referencia en la compilación, tratamiento e investigación en contenidos y metodologías— se propone abarcar desde el siglo XV hasta la “actualidad”. El LACMA (Los Angeles County Museum of Art) acoge tanto en su colección como en su Biblioteca y Archivo materiales de ámbito geográfico mundial de todos los períodos históricos. No es de extrañar que para ambas instituciones las prácticas artísticas emergentes que están teniendo lugar en el presente y, en muchos casos, fuera de los circuitos de visibilidad más obvios, pasen desapercibidas. El MOCA (The Museum of Contemporary Art), único museo de la ciudad fundado por artistas y con el ojo puesto en la contemporaneidad, carece de biblioteca o archivo para investigadores. En este contexto, y bajo el influjo de la intensa programación del espacio independiente Human Resources, fundado en 2010 en Los Ángeles y centrado en la visibilización de prácticas performativas y conceptuales de corte experimental, nace el proyecto de LACA. La urgencia y necesidad de documentar todas estas prácticas y la influencia de las reflexiones teóricas de Derrida o Hal Foster en torno al archivo, así como del trabajo de artistas como Andrea Fraser y su crítica institucional, inspiraron el nacimiento de este proyecto, iniciado por la artista Hailey Loman y el agitador cultural Eric Kim.

A diferencia de todas las instituciones de la ciudad, LACA pone su punto de mira en el momento presente, orientando su política de adquisiciones a materiales producidos desde el

2013, año de su fundación, hasta la actualidad. Así mismo, fija su ámbito geográfico de interés en Los Ángeles, y en las relaciones internacionales de los artistas que ejercen su práctica en esta ciudad, poniendo de relevancia la importancia de los vínculos contextuales que se establecen entre los diversos materiales que forman parte de su acervo. Del mismo modo, LACA se entiende como una oportunidad de cuestionar los conceptos establecidos de archivo y se configura como un

Tales of the Pink Factory
Sunday April 24th, 3:00 - 4:30 pm

A
MINI SYMPOSIUM
ON LEGENDARY CURATOR
HAROLD SZEEMANN.
CURATORS AND SCHOLARS
FROM THE GETTY RESEARCH INSTITUTE
WILL SHARE THEIR RESEARCH,
INSIGHTS, AND UPCOMING PROJECTS



Pietro Rigolo
Glenn Phillips
Doris Chon

2245 E Washington Blvd
Los Angeles, CA 90021
In the lodge behind LACA.

info@lacarchive.com
www.lacarchive.com

LACA



7PM 01-31-14
RELEASE EVENT FOR HENRY CRITICAL READER
BY ANDREA FRASER FOR ARTS AND RESEARCH
PARTICIPANTS: SCOTT BENEDETTI FOR LOOKING UP PRESS
www.andreasfraser.com

SOFT OPENING
LACA



LOS ANGELES
CONTEMPORARY
ARCHIVE (LACA)

2245 E WASHINGTON BLVD 90021

Diferentes aplicaciones gráficas de la identidad de LACA.

espacio experimental de pensamiento crítico donde la investigación artística y el diálogo público tienen lugar.

Resulta cuanto menos curioso que en su nombre, Los Angeles Contemporary Archive, brille por su ausencia la palabra “Art” y que en su identidad corporativa se haya utilizado siempre como referencia el estilo institucional habitual de las bibliotecas y archivos universitarios y de corte oficialista. Dos síntomas más de la constante voluntad de reflexionar sobre su propia naturaleza y sobre las convenciones de autoridad asociadas a los dispositivos del conocimiento.

En la actualidad LACA está ubicado en un centro comercial del barrio angelino de Chinatown, donde ocupa un espacio de 185 m². La zona, concebida como un exótico centro de atracción turística, fue diseñada por directores artísticos cinematográficos y construida en 1938 como una versión hollywoo-

diense de la ciudad de Shanghai, apareciendo en múltiples películas. En la actualidad la importante comunidad china de la ciudad se agrupa aquí, a la que en los últimos años se han sumado algunos jóvenes artistas y espacios independientes no comerciales, en un complejo momento de resistencia a la gentrificación que parece haber cooptado ya otras áreas de la ciudad, como el Arts District.

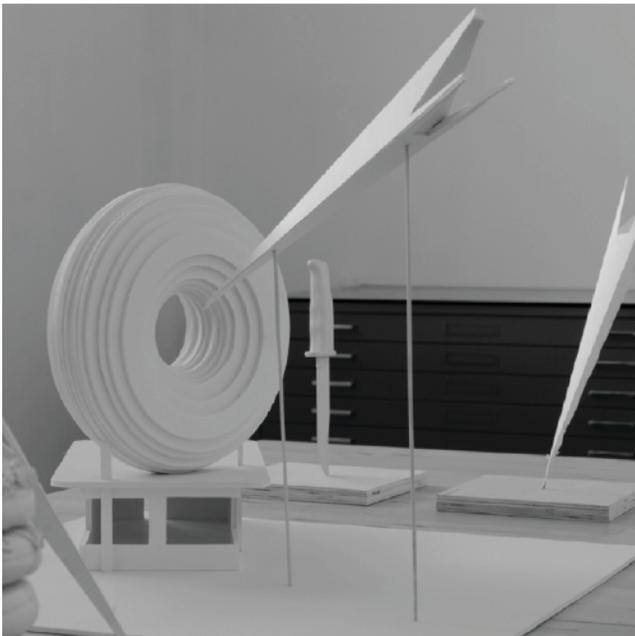
LACA cuenta entre sus fondos unos 20.000 documentos, físicos y digitales, entre los que se incluyen los de numerosos artistas, cuyas prácticas están en muchos casos asociadas a la investigación, a lo performativo y/o a la no producción de objetos artísticos en el sentido tradicional del término y en los que la documentación adquiere un papel relevante.

El acervo se distribuye en dos secciones principales, Biblioteca y Archivo. La Biblioteca contiene mayormente publicaciones de artista, aunque también recopila algunas publicaciones de referencia y catálogos de exposiciones asociados con los artistas relacionados con LACA y con sus líneas programáticas. La clasificación sigue el criterio de orden alfabético por autor. Se conserva una única copia de cada publicación, por cuestión de economía de recursos, y no permite circulación. Su consulta es gratuita y accesible a cualquier interesado en el espacio de lectura.

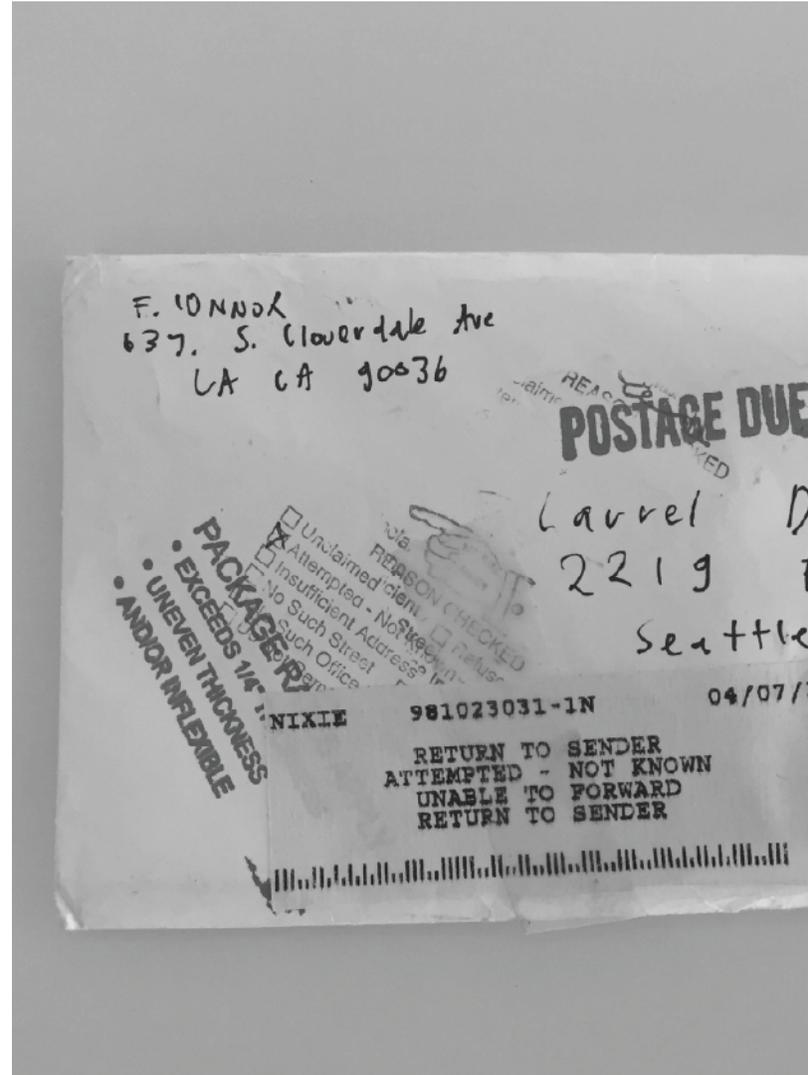
El Archivo contiene documentos, en su mayoría únicos, no publicados o de escasa tirada, en diferentes soportes y formatos: objetos, efímera, posters, correspondencia, documentos de estudio y procesuales, cuadernos de notas o álbumes foto-



Vista del centro comercial en el que está ubicado LACA / Señalética dentro del centro / Vista interior del espacio de archivo, sala de lectura y programación.



Ejemplos de documentos contenidos en el archivo y en la biblioteca LACA.



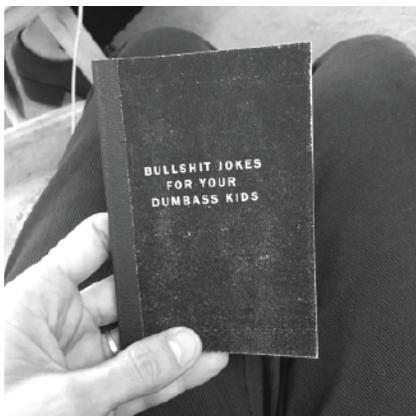
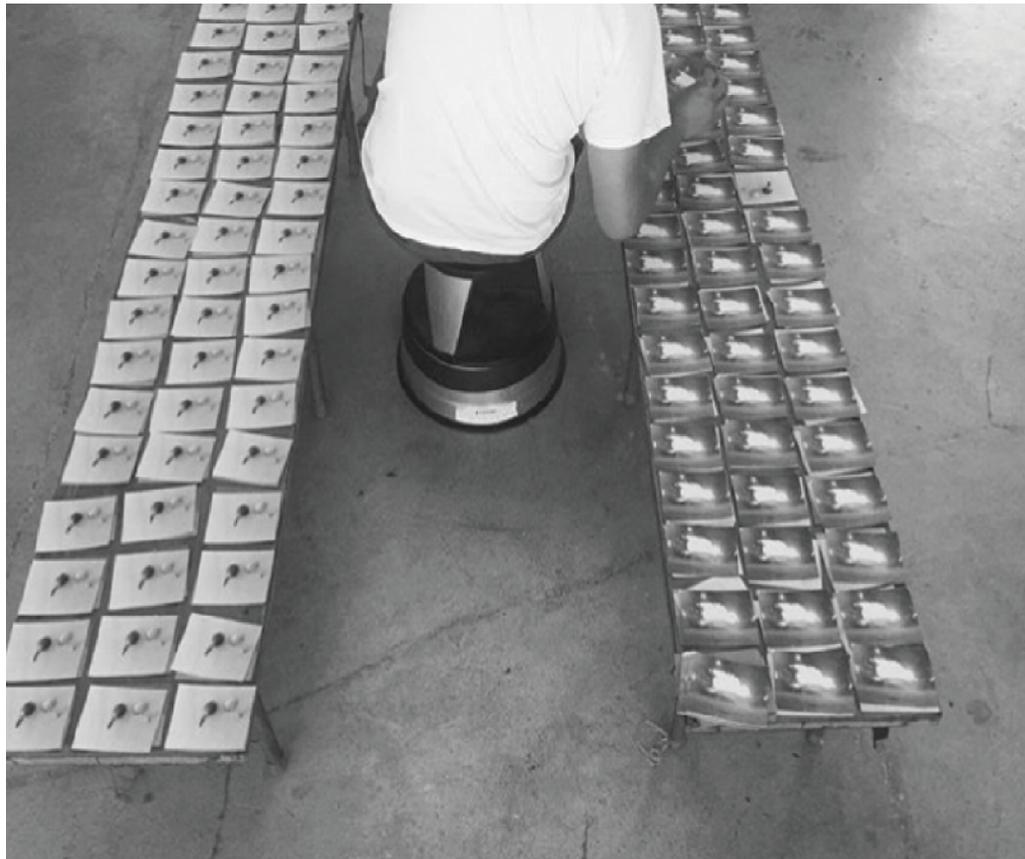


gráficos. Materiales que constituyen huellas, trazas de procesos y de prácticas artísticas no orientadas a objetos. Forman parte de su acervo el archivo de la plataforma radiofónica KChung Radio, que produce más de 200 shows al mes; la biblioteca de The Mountain School of Arts, escuela fundada y gestionada por artistas que se ofrece como alternativa a la formación oficial; el archivo del programa de residencias de The Villa Aurora; el archivo personal del escritor y comisario Michael Ned Holte; la correspondencia de la editorial independiente Semiotext(e); así como el archivo del espacio expositivo independiente Commonwealth and Council.

El proyecto, promovido en sus orígenes por artistas y gestionado por un colectivo plural de agentes, funciona con un heterogéneo equipo de voluntarios, distribuido en las diferentes áreas de acción. La organización parte de una voluntad no jerárquica que pretende evitar procesos de alienación de las personas involucradas en el proyecto y cuenta con un grupo de destacados profesionales del ámbito artístico que ejercen como asesores. Es además es muy importante la presencia de la comunidad artística emergente en torno al proyecto, así como la colaboración con otros espacios, siendo la recopilación de documentación de las prácticas artísticas del presente algo que sucede de manera directa mano a mano en interacción con artistas y otros agentes culturales. Las adquisiciones se realizan siempre a modo de comodatos o donaciones, ya que el proyecto no cuenta con un presupuesto para compras.

En cuanto al tratamiento archivístico, se llevan a cabo protocolos de conservación preventiva, utilizando materiales de conservación adecuados. No se cuenta con posibilidad de control exhaustivo de la temperatura y humedad en el espacio, pero sí se intenta evitar cambios bruscos de estos parámetros y las personas responsables de la manipulación de documentos cuentan con conocimientos específicos, gracias a las sesiones formativas de colaboradores y agentes especializados amigos.

Otra particularidad del proyecto es la que se refiere a su financiación. Hasta la fecha y desde su fundación en 2013, no ha contado con subvenciones públicas, sino que se ha sostenido gracias a donaciones privadas. El alquiler del espacio y los gastos asociados al mantenimiento del mismo son asegurados por un coleccionista privado que prefiere mantener su anonimato. Con el fin de recaudar fondos para la compra de materiales de conservación y para cubrir imprevistos se realizan actividades específicas. Por ejemplo, para sufragar los gastos generados por el traslado de sede de LACA a finales de 2016 se llevó a cabo una subasta pública de obras donadas por más de cincuenta artistas locales vinculados con LACA. La próspera economía de un importante sector de la población de la ciudad, así como un sistema fiscal que permite grandes deducciones de impuestos por la inversión en bienes culturales favorecen el mantenimiento de esta forma de financiación. A diferencia del



sistema español –que no sólo no favorece, sino que pone trabas a cualquier voluntad altruista– las leyes estadounidenses, con todas sus imperfecciones, ofrecen deducciones de impuestos que van del 20 al 50% del valor de las donaciones realizadas a organizaciones culturales.

Además de su natural función de archivo, LACA extiende su actividad a la producción de publicaciones en colaboración con diferentes creadores e investigadores. El espacio cuenta con una máquina de impresión risográfica y con una persona experta en el uso de la misma. En la actualidad cuenta con un catálogo de doce publicaciones y ha participado con presentaciones y activaciones en ferias como Smoke Break LA, San Francisco Art Book Fair o Los Angeles Art Book Fair.

Cabe mencionar un último aspecto no por ello menos importante, la constante programación llevada a cabo en el espacio, en el marco de la cual se han realizado más de cincuenta charlas, lecturas, performances y exposiciones. En todas ellas se siguen unas líneas de interés que buscan reflexionar sobre el mutable papel del archivo y de la documentación dentro de las prácticas artísticas experimentales; explorar la potencialidad de la edición independiente y las publicaciones de artista como espacios de creación; así como fomentar el pensamiento crítico y el diálogo en torno a cuestiones de raza, clase, sexo y género.

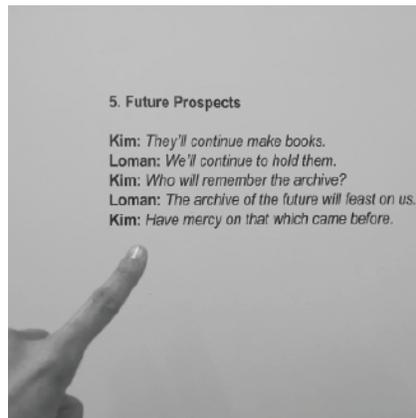
Centro de documentación - Fundación YAXS

Fundación YAXS es una organización sin ánimo de lucro que tiene como objetivo fomentar la investigación en torno a las prácticas artísticas contemporáneas en Guatemala. El proyecto, fundado en 2013 a partir de un proceso de investigación que se inicia en 2011, articula toda su actividad en torno al Centro de Documentación.

Una revisión de los principales acontecimientos históricos vividos por la República de Guatemala desde que se independizó de España en 1821 –entre los que se suceden diferentes revoluciones, regímenes dictatoriales y una guerra civil– junto con todo el peso de la herencia colonial, ayuda a comprender el complejo tejido político y social del país en la actualidad,



Imágenes de varios eventos programados en LACA.



Imágenes de varios eventos programados en LACA.

marcado por la corrupción, la violencia y las desigualdades sociales. En este marco no sorprende descubrir el generalizado desinterés institucional por la recopilación, preservación y difusión del patrimonio artístico y documental guatemalteco, brillando por su ausencia los museos de arte contemporáneo y los centros de documentación que promuevan y faciliten la investigación en torno al mismo. El Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, única institución pública dedicada al arte moderno Guatemalteco, adolece de medios, no atiende entre sus misiones a la contemporaneidad y, recientemente, ha sido objeto de críticas por parte de la comunidad artística por la falta de claridad en el inventariado, control y gestión de sus fondos. No resulta anecdótico que, en 2012, los artistas Jessica Kairé y Stefan Benchoam iniciasen a modo de proyecto artístico el NuMu, considerado el primer museo de arte contemporáneo de Guatemala. Con forma ahuevada y en un espacio de dos por dos metros y medio, este angosto museo itinerante se ha propuesto tanto visibilizar la carencia de organizaciones e instituciones que atiendan a la promoción del arte contemporáneo en y de Guatemala, así como cubrir este espacio desde sus modestas capacidades.

La pertinencia y relevancia del proyecto de YAXS se basa en la escasez de archivos vinculados a prácticas artísticas en Gua-

temala, un país afectado por un sistema social y político que se ha encargado de invisibilizarlas. En este contexto en el que las propias prácticas artísticas contemporáneas han de luchar para evitar ser ninguneadas, la documentación asociada a las mismas –hermana menos popular, más aburrida y menos atractiva para el coleccionismo privado– ha brillado por su ausencia. La información está dispersa, el acceso a la misma es difícil, muchos documentos relevantes para la memoria colectiva se encuentran

en muy mal estado de conservación y no existe una voluntad institucional para buscar soluciones. En esta situación, YAXS inicia su proyecto de creación de un Centro de Documentación, que intenta abarcar el período histórico que va de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, recopilando

Imagen de un ejemplar del Manifiesto Vértebra en una reedición de 1970.



los documentos relacionados con las prácticas artísticas de lo que venimos a llamar arte contemporáneo, para hacerlo accesible al público en general, fomentando la investigación, la reflexión crítica y la generación y difusión de conocimiento sobre las diferentes disciplinas creativas.

Si bien el proyecto parte de la inquietud personal de la gestora cultural Paulina Zamora de Otero, está concebido como una práctica entre varios, tanto entre los miembros del equipo de la Fundación, como entre aquellos miembros de la comunidad guatemalteca e internacional que desde sus inicios se han aproximado a la misma. Se establecen diálogos entre disciplinas artísticas, en un tono que combina el rigor académico con las múltiples aproximaciones subjetivas, poniendo especial

énfasis en aquellas prácticas orientadas a la investigación y la experimentación en el ámbito artístico, entendidas como herramientas de pensamiento crítico con impacto social, y alejándose de cualquier aproximación comercial.

Si bien existen otros archivos y centros de investigación en Guatemala, tales como el Archivo General de Centroamérica, El Archivo Histórico de la Policía Nacional o el Archivo Histórico el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, YAXS es el único centro de documentación de arte contemporáneo en Guatemala.

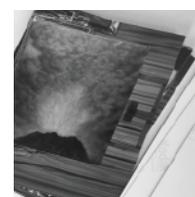
Dentro de todo el acervo acogido por la Fundación, hay un documento que tiene especial valor, tanto por su relevancia

histórica como por la función catalizadora que tuvo para el proyecto: el Manifiesto Vértebra, un documento fundacional generado en 1969 por el Grupo Vértebra que constituye las bases del colectivo. El hallazgo casi fortuito de este documento hizo tomar conciencia a los iniciadores del proyecto del gran desconocimiento sobre las prácticas artísticas del país y sobre todos los documentos relacionados con las mismas potencialmente perdidos y con ellos, todas las memorias borradas.

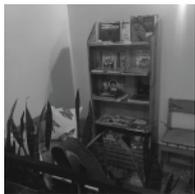
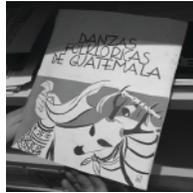
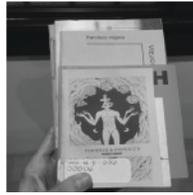
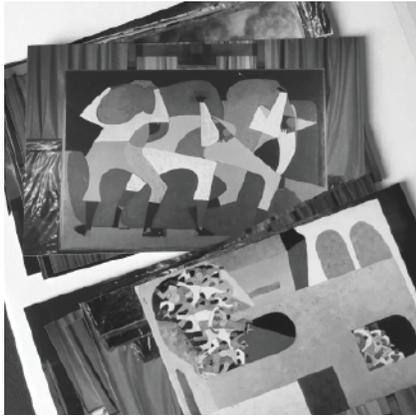
El nombre del proyecto, YAXS, se toma prestado de un juego tradicional guatemalteco de origen griego. La alusión al componente lúdico del proyecto, a su voluntad de ensayo y error, así como la aproximación desde la contemporaneidad a las tradiciones artísticas y creativas indígenas y a su gran valor cultural, están presentes en el nombre a modo de declaración de intenciones. La Casa YAXS, situada en la histórica Zona 1 de la Ciudad de Guatemala, acoge las oficinas, la Biblioteca, el Archivo, las habitaciones para los artistas en residencia, un taller de trabajo y espacios de convivencia comunes.

Los fondos y colecciones documentales del Centro de Documentación se componen de materiales documentales procedentes de comodatos, donaciones y compras puntuales, articulados todos ellos en tres áreas. Por una parte, está la Biblioteca Especializada, que aúna bibliografía de referencia tanto de artes visuales, aplicadas y performativas como de otras disciplinas afines, tales como música, literatura, filosofía y crítica, historia de Guatemala, psicoanálisis o ciencias sociales. Por otra, el Archivo de la Organización, que contiene la documentación generada por los diferentes departamentos de la Fundación en el desarrollo de su actividad. Y, por último, el Archivo Histórico que contiene documentación histórica organizada en fondos y colecciones de documentos físicos y digitales y entre los que cabe mencionar algunos como el Fondo Tasso Hadjidoudu, el Fondo Yasmin Hage, el Fondo Irina Cabrera con documentos del Grupo Vértebra y de Roberto Cabrera, o el Fondo Jenny Paiz que contiene el archivo personal de Aníbal López.

Considerando los recursos limitados con los que cuenta el centro, la política de adquisiciones es estricta a la hora de establecer prioridades que permitan atender a urgencias, trabajar en pro



Vistas de diferentes espacios de Casa YAXS.



Ejemplos de documentos del acervo YAXS.

de la reconstrucción de la historia del arte de y en Guatemala, establecer vínculos con otros documentos ya presentes en su acervo y ofrecer recursos de investigación de relevancia en las materias en las que la fundación enfoca sus líneas de trabajo. En cuanto al tratamiento archivístico de los materiales, YAXS ha hecho desde sus inicios un especial hincapié en formar a su equipo y en adquirir un conocimiento especializado en las áreas de conservación preventiva y curativa, así como en la catalogación y puesta en contexto de sus materiales, cubriendo vacíos no tratados ni tan siquiera por empresas privadas del país y convirtiéndose en referencia para otros proyectos y organizaciones.

En cuanto al modelo de financiación seguido por la Fundación, ésta siempre ha querido mantenerse al margen de posibles aportaciones de dinero institucional, así como del patrocinio de empresas privadas, con el fin de mantener su independencia, lo que le permite colaborar con artistas e investigadores en torno a temáticas no exentas de polémica en el ámbito social y político. Esta libertad de maniobra la consigue gracias a la aportación de un fondo privado, que supone un 85% de su presupuesto y que asegura la pervivencia del proyecto durante veinte años, al que se suma un 15% de aportaciones a través de acciones de micromecenazgo.

Como viene ya sucediendo con un gran número de proyectos de centros de documentación y archivos independientes, la función de los mismos excede la de un contenedor de documentos inerte, convirtiéndose en núcleos de actividad constante en los



NAVEGAR

POR ESTRUCTURAS
HISTÓRICAS. CÓMO
SE HAN CONFIGURADO
LOS **MÉTODOS Y**
GRAMÁTICAS DE
ARTPOOL A TRAVÉS
DE LA **INTERACCIÓN**
ENTRE ESTRUCTURAS
HISTÓRICAS
Y AGENCIAS
INDIVIDUALES¹

KRISTÓF NAGY

Artpool Art Research Center

La sede de Artpool en 1985, que era también la vivienda de los fundadores y el estudio de Galántai. Foto: György Galántai, cortesía de Artpool Art Research Center.

El Centro de Investigación sobre Arte Artpool [Artpool Art Research Center] y sus colecciones se han configurado a lo largo de sus cuarenta años de historia no solo a través de los propósitos de sus fundadores y sus colegas, sino también a través de fuerzas históricas determinantes. Puesto que la historia de Artpool ha sido exhaustivamente documentada en el volumen *ARTPOOL - The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, publicado en 2013, en este ensayo nos centraremos en uno de los aspectos que sustentan su trayectoria. Por lo tanto, este artículo tratará de la interacción de las estructuras históricas con la agencia de los fundadores de Artpool, que creó la constitución actual de la institución y sus colecciones. Asumiendo que ni las estructuras históricas ni la agencia individual pueden determinar por completo la trayectoria histórica de una institución, nos centraremos en la dialéctica de las fuerzas que han dado forma a la historia de Artpool, ya que pueden revelar cómo se ha desarrollado la actual estructura de la institución, la colección y las metodologías del archivo.

Prehistoria e historia de Artpool

Artpool se fundó en Budapest en 1979 como un proyecto del artista visual György Galántai y de su pareja, Júlia Klaniczay. Tanto la gramática como la metodología del archivo se vieron profundamente determinadas por las circunstancias históricas del momento de la fundación y por el hecho de que Galántai lo concibió desde el principio como un proyecto artístico. Por este motivo han existido, y existen, motivaciones subyacentes a la práctica de Artpool diferentes a la mayoría de los archivos de arte consistentes sobre todo en documentar, archivar e investigar sobre tendencias artísticas, movimientos y obras ya terminadas y que rara vez se perciben como proyectos artísticos. Esta diferencia es más que una autodefinición del proyecto. Artpool está considerado por sus fundadores como un Archivo activo que, en este contexto, se puede entender también como un manifiesto artístico. Desde su fundación, la misión de Artpool ha consistido tanto en documentar capas del pasado como en mantenerse al corriente de las tendencias experimentales actuales e incluso hacerlas posibles. Para comprender esta misión única, debemos analizar las circunstancias históricas que hicieron que el archivo, en particular el Archivo activo, fuera tan importante para Galántai.

1 Este artículo no se podría haber realizado sin la ayuda de Júlia Klaniczay, que elaboró la presentación del seminario *Archivos del Común II* aunque no pudo asistir. Su contribución a este ensayo es inestimable ya que, además de haber editado la mayor parte de las fuentes sobre Artpool, también ha aportado abundantes hechos históricos, contexto e información.



Para entender lo que representaban para Galántai las instituciones de arte creativo, tenemos que volver atrás, a los inicios de la década de los setenta, ya que Artpool no fue la primera institución creada por él. Galántai también fundó, gestionó y comisarió el Chapel Studio en Balatonboglár, activo entre 1970 y 1973, un espacio artístico alternativo y libre, abierto a todas las nuevas formas de arte y medios². Durante esos cuatro años el Chapel Studio funcionó como una institución alternativa en un ambiente en el que el mercado del arte era inexistente, y donde las políticas culturales oficiales se decantaban por el arte figurativo, por lo que a los artistas que

2 La historia del Chapel Studio en Balatonboglár se ha investigado fundamentalmente desde la perspectiva de la política cultural. El resultado ha sido el libro *Törvénytelen avantgárd* (Júlia Klaniczay y Edit Sasvári eds., Budapest, Artpool-Balassi, 2003), disponible en http://www.artpool.hu/boglar/konyv_e.html. Una parte significativa de su historia está también disponible en inglés en la página web de Artpool: http://www.artpool.hu/boglar/default_e.html.

Exposición del Taller Pécs en Balatonboglár, julio de 1973. En el fondo, carpeta de Galántai con documentación sobre las exposiciones anteriores. Foto: Károly Kismányoky, cortesía de Artpool Art Research Center.



trabajaban fuera de ese ámbito no se les organizaban exposiciones y estaban excluidos del sistema estatal de ayudas. El Chapel Studio era más que un espacio expositivo. Como funcionaba sólo en verano, de junio a agosto, en la costa del Lago Balatón, se convirtió realmente en un crisol y en un punto de encuentro para diferentes colectivos de diferentes tendencias artísticas. El Chapel Studio fue asimismo la sede más importante del arte conceptual húngaro, tal como fue definido por Gyula Pauer y Tamás Szentjóbly, entre otros; fue también un espacio fundamental para los pioneros húngaros del land art, el teatro experimental y la poesía visual y sonora.

El Chapel Studio en Balatonboglár fue el precursor más importante de Artpool. En su historia puede observarse en que ese espacio también fue fruto del encuentro entre fuerzas históricas (la política cultural autoritaria del Estado socialista húngaro que, justo a principios de la década de los setenta, tuvo un corto periodo de relajamiento), y la agencia individual del joven Galántai (que siempre estaba buscando nuevas ideas y que invitaba al Chapel Studio a artistas que posteriormente fueron relevantes). El Chapel Studio no fue el precursor de Artpool únicamente porque su objetivo fuera la creación de una institución alternativa que favoreciese la creatividad artística en un contexto de socialismo real, sino porque la práctica archivística de Galántai se remonta también a aquellos años. En el Chapel Studio, Galántai registró fotográficamente tanto como pudo exposiciones, performances y happenings, y archivó los documentos de exposiciones pasadas. A su vez, aquella

Ulises Carrión en la librería Other Books and So de Ámsterdam, 1975. Archive for Small Press and Communication. Cortesía del Museo Reina Sofía, Madrid.



documentación, publicaciones y fotografías, se mostraron en el Chapel Studio en un portafolio y actualmente estas valiosas obras forman parte de la colección de Artpool.

Esta auto-documentación resultó aún más importante después de 1973 cuando, tras varios intentos fallidos, las autoridades estatales cerraron el Chapel Studio. Durante las siguientes décadas no sólo se intentaron impedir las actividades artísticas de Galántai sino que también intentaron borrar la memoria del Chapel Studio. En este contexto, la documentación de Galántai adquirió aún más valor, puesto que suponían casi los únicos registros que demostraban que las actividades en Balatonboglár habían sucedido realmente.

Galántai trabajó durante el resto de la década de los setenta en soledad y aislamiento, años en los que produjo sus trabajos sobre la problemática del ego y del ser. Aunque trató de involucrarse en las redes de arte correo a través de Klaus Groh, el cambio real se produjo en 1976, cuando conoció a Júlia Klaniczay, que se convirtió en su pareja y en su apoyo, y junto con quien comenzó a buscar nuevas estrategias en esa particular situación.

Una de las respuestas que encontraron al casi completo aislamiento dentro de la escena artística local fue el de una participación más activa en la ya floreciente red de arte correo, impulsada por el hecho de que Klaniczay tenía buen nivel en varios idiomas extranjeros y por nuevos contactos. Que

Klaniczay hablara varias lenguas fue un factor determinante y un requisito para su colaboración en la red de arte correo, así como la base a partir de la cual surgió la prolífica red internacional constituida por Artpool que dio lugar, a su vez, a una completa colección internacional. Ulises Carrión fue una de las primeras personas con las que trabaron contacto. Conocieron a Carrión en 1978, en Ámsterdam, e inmediatamente comenzaron a colaborar juntos: Galántai editó el número húngaro de la revista de arte correo *Ephemera*, publicada por Carrión, lo que supuso el primer paso de los fundadores de Artpool para unirse a la red internacional de arte correo.

Este encuentro con el arte correo y con instituciones artísticas alternativas, que Galántai y Klaniczay conocieron durante su viaje por Europa Occidental en 1978 —como De Appel y Other Books and So en Ámsterdam, y Vitrine pour l'art actuel en París—, son algunos de los estímulos que motivaron la institucionalización de su práctica y la creación de una institución artística alternativa en Hungría. En las décadas de los setenta y ochenta Hungría estaba sometida a un gobierno autoritario y no existía ninguna opción de establecer una institución artística reconocida legalmente, por lo que la institucionalización alternativa resultó ser la única vía posible.



Direct Week [Semana Directa]. Exposición y actividades organizadas por Gyula Pauer y Tamás Szentjóby en Balantonboglár, 6-9 de junio de 1972. Foto: György Galántai, cortesía de Artpool Art Research Center.



Vitrine pour l'Art Actuel, ca. 1978, en la que Klaniczay y Galántai descubrieron la riqueza de los medios alternativos, en particular del arte correo.

Foto: Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska.

György Galántai delante de De Appel, Ámsterdam, 1978.

Foto: Júlia Klaniczay, cortesía de Artpool Art Research Center.

En consecuencia, Artpool nació entre las paredes de su apartamento-estudio y Galántai creó así su segundo proyecto de “institución alternativa”. Artpool se basaba en el ya mencionado Archivo activo, concepto que Galántai sintetizó como “una institución viva que puede ser interpretada como una obra de arte abierta y orgánica, o como una práctica artística de tipo activista. Su campo de operaciones es el mundo entero; trabaja en función de un objetivo y directriz precisos detectando cuidadosamente los cambios y ajustándose en consecuencia”. Aparte de esta declaración, creemos que el perfil activo del archivo de Artpool refleja claramente la experiencia personal de sus dos fundadores. Por un lado, para que el archivo existiera, era necesario un cierto rigor que se puede vincular al hecho de que Klaniczay trabajó como editora incluso durante la primera década de Artpool. Por otro lado, el perfil activista de Artpool cuyo objetivo es mantenerse al corriente y abrir el camino a las nuevas tendencias artísticas experimentales, está claramente relacionado con la actitud artística de Galántai.

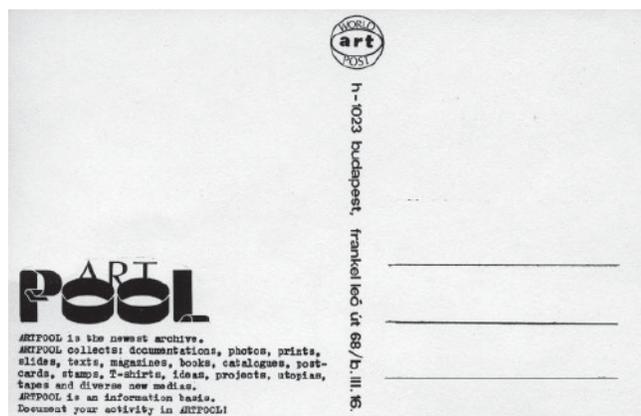
Su enfoque artístico y activista no sólo se manifestó en los contenidos del archivo sino también en su organización. La documentación fue organizada en carpetas y cajas de archivo conforme a las necesidades artísticas de Galántai. Aplicó un sistema geográfico según el cual la colección internacional se guiaba por un mapamundi. Dentro de este sistema, los países vecinos que formaban círculos culturales se mostraban uno al lado del otro. Por ejemplo, Latinoamérica, América del Norte, Europa Occidental, Europa Central, Europa del Este y Asia formaban bloques individuales.

Artpool tenía su sede en la casa de sus fundadores, lo que aportaba seguridad a la actividad del archivo. Aunque Artpool funcionó en un espacio privado hasta 1992, su objetivo era operar como una institución pública por lo que todos sus elementos característicos fueron aplicados al archivo: tenía un logo, papelería y sello, todo diseñado por Galántai. Esta auto-institucionalización ofrecía la posibilidad de archivar y presentar las tendencias artísticas que funcionaban al margen de la política cultural del momento a la vez que cuestionaba el monopolio del Estado sobre el eje institucional de la escena artística. Este cuestionamiento resultó más evidente y provocador cuando Artpool creó sus propios canales de comunicación. El primer paso fue la newsletter *Pool Window*, publicada entre 1980 y 1982, cuyos 30 números pretendían introducir a los artistas húngaros en la red de arte correo internacional. Tras el cese de *Pool Window*, en 1983 se creó una nueva publicación aún más ambiciosa, *AL* [(Actual/Alternative/Artpool Letters) Actuales/Alternativas/Cartas Artpool]³. Se editaron 11 números hasta 1985 y, a pesar de que Galántai y Klaniczay llevaban todas las tareas de edición y distribución, se llegó a una tirada de 500 ejemplares. *AL* era una revista *samizdat*⁴ publicada y distribuida de manera ilegal que quería competir con la prensa artística oficial. Puesto que *AL* estaba a la par de las tendencias actuales y acontecimientos de la escena artística *underground* local pero también tenía perspectiva internacional, podría convertirse en una publicación más de avanzada que la prensa artística oficial. *AL* encajaba en parte en la emergente escena húngara *samizdat* de la época, ya que, mientras la mayoría de las publicaciones *samizdat* solo trataban de

³ Todos los artículos publicados en *AL* están disponibles online: <http://www.artpool.hu/Al/al01hu.html>. Todos los índices y algunos de los artículos también están disponibles en inglés: <http://www.artpool.hu/Al/al01.html>.

⁴ NdE: *Samizdat* es el nombre que se da a la copia y distribución clandestina de textos prohibidos por el estado, especialmente en los países comunistas del este de Europa.

Postal de Artpool, 1979. Diseñada por György Galántai, cortesía de Artpool Art Research Center.



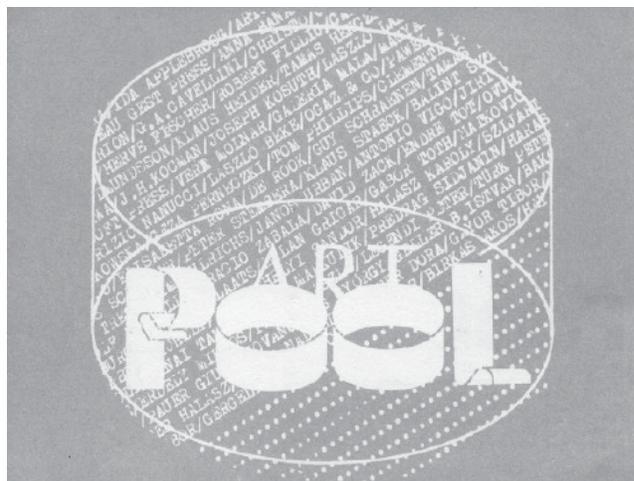
política, *AL* se centraba en la cultura *underground*. Además, ya que formaba parte de un proyecto artístico, también era una revista visualmente atractiva, mientras que las publicaciones *samizdat* políticas se centraban sólo en el texto. Aparte de *AL*, Artpool tenía otros proyectos de comunicación. Desde 1983 a 1987 “emitieron” ocho programas de la Radio Artpool: casettes a través de las cuales distribuían sus materiales de audio⁵. Galántai y Klaniczay incluso tenían un plan para lanzar una Artpool TV —lo que significaba distribuir material visual en VHS o videocassettes—, pero tras la caída del Estado socialista en 1989 ya no tenía sentido elaborar una publicación ilegal.

Actividades más allá del archivo

Dirigir una revista de arte *samizdat* y pensar en la creación de un medio *underground* resulta más que inusual desde el punto de vista del archivo tradicional. El camino que Artpool tomó en este sentido revela cómo unas circunstancias históricas específicas pueden alterar el perfil del archivo. Artpool comenzó su actividad en un periodo autoritario, por lo que ir más allá de las prácticas del archivo no fue una opción sino la forma de moverse entre las fuerzas históricas del momento.

Aparte de analizar las actividades de Artpool fuera del archivo, vale la pena detenerse también en los rasgos específicos de sus métodos archivísticos. En la práctica de Artpool convergen dos objetivos, que generalmente están separados sobre todo debido a la particular situación política e histórica de la Hungría de la década de los ochenta. Mientras que por

Logotipo de Artpool, 1979. Diseñado por György Galántai, cortesía de Artpool Art Research Center.



todo el mundo existen archivos que documentan subculturas, contraculturas y oposiciones culturales (como el IISH [Instituto Internacional de Historia Social] de Ámsterdam y el Forschungsstelle Osteuropa [Centro de Investigación de los Estudios de Europa del Este] de Bremen), y otros que documentan las tendencias artísticas experimentales (como el MACBA de Barcelona o el Mart en Rovereto), la *differentia specifica* de Artpool radica en que combina ambos intereses. Puesto que desde la década de los ochenta se han solapado en Hungría la oposición política y artística de las políticas autoritarias del régimen, Artpool se ha empapado de los dos campos que hacen su colección única.

En la década de los ochenta la colección de Artpool se amplió a través de diferentes fuentes y métodos. La actividad de arte correo de Galántai y sus numerosos proyectos de arte correo, exposiciones y publicaciones que organizó y editó, fue una de las fuentes principales. Una vez que se clausuraban las exposiciones, el material de los proyectos de arte correo pasaba a formar parte de la colección de Artpool. Esta fue una de las más importantes fuentes para la ampliación de la colección, a pesar de que durante la década de los ochenta el servicio secreto confiscó y destruyó 3.731 correos postales (sobre todo obras de arte correo, libros y catálogos) dirigidos a Artpool desde todo el mundo. La exposición de arte correo más des-

⁵ Los ocho programas se pueden escuchar online: <http://www.artpool.hu/sound/radio/>.

György Galántai (en el medio) sosteniendo un micrófono, y grabando un concierto de URH en 1985. Foto: Attila Pácer, cortesía de Artpool Art Research Center.



tacada organizada por Artpool fue *World Art Post*, en 1982, en la que se mostraban cerca de 2.000 sellos postales de 550 artistas procedentes de 35 países y que hoy es la base de la extraordinaria colección de sellos de artista de Artpool. Otra de las exposiciones destacadas de la década (y la última que se prohibió en Hungría) fue *Hungary Can Be Yours/International Hungary*, organizada en 1984 en torno al número dedicado a Hungría por la revista de arte correo internacional *Commonpress*, en la que participaron 46 artistas húngaros y 58 artistas extranjeros procedentes de 18 países.

Otra forma de establecer redes internacionales y de construir su colección, fueron los dos Circuitos Artpool Art que los fundadores completaron en 1972 y 1982 por Europa Occi-

dental. Además de una intensa correspondencia artística, del arte correo y de otros proyectos internacionales, la colección de Artpool iba creciendo también gracias a proyectos y exposiciones locales, como *Everybody With Anybody*, una exposición y evento revolucionario sobre los sellos de caucho, celebrado en 1982. No obstante, la colección de Artpool no sólo se amplió con la organización de eventos y el mantenimiento de la red de contactos. Galántai y Klaniczay documentaron activamente desde 1979 todos los eventos relevantes de la escena artística local como inauguraciones, seminarios y conciertos, entre otros. No sólo registraron eventos de la escena artística experimental y no oficial en sentido estricto, sino que intentaron documentar todas las actividades contraculturales como el auge de la música punk y new wave durante la década de los ochenta en Hungría.

Cubiertas de varios números de *AL*, cortesía de Artpool Art Research Center.

Como ya hemos visto, el arte correo fue una práctica fundamental en la obra de György Galántai desde finales de la década de los setenta, y también uno de los factores clave en la construcción de la colección de Artpool. Sin embargo, si ahondamos en nuestro análisis, nos daremos cuenta que el arte correo no tenía un valor en sí mismo para Artpool y Galántai, sino que era una forma de arte que enfatizaba y se basaba en la importancia de la comunicación en un periodo en que entrar en contacto con el mundo occidental suponía un desafío para el Este de Europa. Este énfasis en la comunicación tuvo su propio contexto histórico. Desde la década de los sesenta, la comunicación, sobre todo en sus formas horizontales, tenía una gran importancia para aquellos que defendían ideas utópicas en las contraculturas de todo el mundo. Tal y como expuso Fred Turner en su libro *From Counterculture to Cyberculture*⁶, establecer una red de contactos horizontal se convirtió en algo extremadamente importante en los círculos bohemios de la década de los sesenta. Los discursos y prácticas de comunicación y trabajo en red emergentes eran un fenómeno global pero en aquellas zonas, como Europa del Este, donde la comunicación y la autoorganización estaban controladas por el Estado, tuvieron un significado todavía más particular. Mientras que en el mundo occidental el arte correo desafiaba las estructuras de producción cultural con ánimo de lucro, en Europa del Este (y también en Latinoamérica) se convirtió en una herramienta para los artistas que desafiaban y bordeaban el sistema institucional del mundo del arte controlado por el Estado.

Para Galántai, tras la prohibición del Chapel Studio en Balatonboglár -y su consiguiente marginalización- el arte correo cobró especial importancia porque suponía casi la única oportunidad que tenía para construir una red de contactos internacional, pero también para participar en cualquier tipo de actividad artística a nivel internacional. Por tanto, Artpool se



Convocatoria para el número 51 de la revista de arte correo *Commonpress*, editada por György Galántai. El tema de este número iba a ser Hungría, y los materiales que se enviaron en respuesta a esta convocatoria se expusieron en la muestra *Hungary Can Be Yours*, que fue la última exposición prohibida en Hungría. Cortesía de Artpool Art Research Center.

⁶ Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

convirtió en la década de los ochenta en el foco de las actividades de los artistas correo húngaros y con la newsletter *Pool Window*, Galántai y Klaniczay trataron asimismo de involucrar a cada vez más artistas de la red de arte correo internacional. Galántai organizó otros eventos artísticos que implicaban comunicación, como el concierto-telefónico *Viena-Budapest-Berlín* en 1983⁷. A medida que en la escena global de la contracultura la idea de la red de contactos horizontal empezaba a fusionarse con el utopismo tecnológico, los modos tecnológicos de comunicación se volvieron cada vez más importantes también para Artpool. Aparte del concierto-telefónico antes mencionado, Artpool se convirtió en un gran centro de tendencias artísticas digitales y basadas en Internet. Por ejemplo, en 1993 recrearon el concierto-telefónico en forma de una videoconexión lo-fi internacional, declararon 1996 el año de Internet tras implementar la primera página web de la escena artística húngara en 1995. Hoy en día Artpool es la única institución húngara en la que todos los géneros del arte correo (obras-libro, sellos de artista, sellos de caucho, postales de artista, etc.) se pueden investigar, y todas sus redes de contactos son singulares incluso a nivel internacional. Sin embargo, cabe resaltar que el arte correo fue un género fundamental para Artpool porque encarnaba la comunicación libre que, bajo un Estado socialista, estaba limitada. No obstante, Artpool no abandonó la idea de comunicación horizontal y descentralizada después de la caída del régimen autoritario, y estas formas de arte siguen siendo primordiales para la institución incluso en la actualidad.

Los intereses personales de Galántai marcaron el perfil de Artpool no sólo bajo la forma del arte correo. Definió su propio credo artístico como investigación artística mucho antes del auge de este término en el mundo del arte global, y describió Artpool como el lugar donde investigar sobre arte podía interactuar con la historia del arte. Tal y como se describe



el concepto de Archivo activo, “la interrelación de metodologías de investigación sobre arte e historia mejora nuestras capacidades, en una forma nunca antes experimentada, para advertir problemas y para emprender nuevos y desconocidos métodos de investigación”. En Artpool, la investigación sobre arte siempre comenzó con proyectos artísticos impulsados por Galántai. Pero nunca fueron proyectos en solitario, sino que en sus obras siempre implicaba a muchos de sus colegas artistas. Además de sus actividades relacionadas con el trabajo en red, ya desde la década de los ochenta también promovía con regularidad otros proyectos basados en los temas sobre los que Galántai investigaba. Por un lado, estos proyectos contribuyeron sobre todo al crecimiento y enriquecimiento de la colección y, por otro, culminaron a menudo en publicaciones y exposiciones. Para estructurarlos, a partir de la década de los noventa, Artpool los integró en su agenda anual; así, por ejemplo 1993 fue el año de Fluxus, 1995 el año de la performance y 1998 el año de la instalación. Esos años eran nodos ideales ya que en ellos los proyectos de investigación sobre arte e historia del arte se conectaban y se posibilitaban entre sí de manera fructífera. A lo largo de los años, Artpool ha organizado cientos de eventos artísticos, como exposiciones y charlas, que han contribuido a la conceptualización de formas

⁷ *Telephone Concert*, 15 April 1983, held at Artpool, Budapest / Blix, Vienna / Aufbau-Abbau, Berlin.

⁸ Esta sección está basada en la línea de pensamiento de Judit Bodor. Ver un enfoque más detallado en *Europe: Art' Spots / Budapest, Artpool Art Research Center*, http://www.osp.art.pl/spots/budapest/budapest_en.htm.

artísticas menos conocidas, centrales para la investigación de Artpool, tales como los sellos de artista, el arte por ordenador, la instalación y la performance. El archivo siempre ha servido de apoyo a estos proyectos de investigación sobre cuestiones artísticas actuales, cuyos materiales resultantes han pasado a enriquecer la colección.

En esos proyectos, la colección del archivo funciona como el guardián del pasado mientras que el espacio expositivo de Artpool, Artpool P60, es el laboratorio del presente y del futuro. Además, los proyectos de investigación conllevan funciones educativas: György Galántai, que considera Artpool como obra de arte y sobre todo como un proyecto artístico, el más adecuado a sus propios proyectos de investigación, en tanto

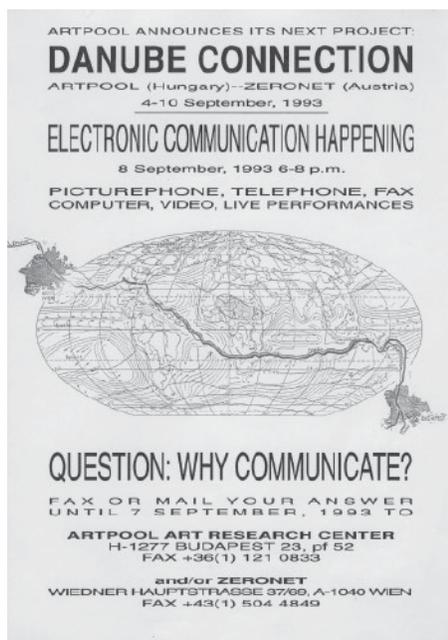
no sólo implica la producción privada, si no también pública de conocimiento, a través de publicaciones y plataformas en línea. Esta función expansiva de Artpool se ha visto fortalecida por su página web, organizada de manera hipertextual y por tanto capaz de establecer conexiones entre el arte y otras parcelas de las actividades culturales y sociales.

A partir del 2000, se abandonó la estructura anual de los proyectos de Artpool basada en conceptos de la historia del arte. El 2000, como año-cero del nuevo siglo, se declaró el año del cambio y entre 2002 y 2009 todos los años se organizaron en base a los números 2 y 9 que, según Galántai, pretendían romper con la estructura lineal de la historia⁸. En la presente década, los proyectos artísticos de Artpool tienen lugar en parte en la pequeña



Imágenes del *Budapest – Vienna – Berlin Telephone Concert*, publicadas en el número 4 de *AL*. Cortesía de Artpool Art Research Center.

Invitación para la exposición de banderas Fluxus, 1992.
Cortesía de Artpool Art Research Center.



Invitación a *Danube Connection*, 1993, una actividad en directo e interactiva consistente en la telecomunicación entre el Freihaus Kunstlabor de Viena (organizado por Robert Adrian X.) y Artpool. (Esta actividad también sirvió para conmemorar el décimo aniversario del concierto telefónico entre Budapest, Berlín y Viena.)



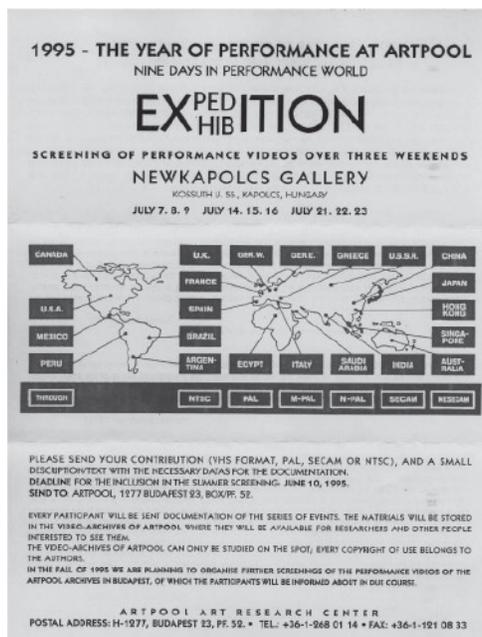
localidad de Kapolcs, donde cada verano –en el marco de un festival cultural popular– Galantái organiza exposiciones e instalaciones.

Artpool en el presente

Por último, vale la pena analizar cómo el estatus institucional de Artpool ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Artpool, como todas las instituciones, sobrevive y se desarrolla en un contexto en que la institucionalización y los recursos económicos son problemas básicos. En 1972, Artpool se creó como una institución marginal y, por tanto, no tenía

forma jurídica, más bien su institucionalidad fue creación de sus fundadores y sus condiciones materiales se construyeron sobre la base de su propia auto-explotación. No obstante, a pesar de que en aquella época Artpool no era reconocido por el Estado húngaro, gracias a que a mediados de la década de los ochenta el Estado socialista relajó su control pudo contar con financiación externa de la Fundación Soros, que financiaba ampliamente actividades académicas y culturales semi-disidentes. Entre 1985 y 1989 Artpool fue uno de los primeros proyectos más generosamente financiados por la Fundación, con un monto anual de 240.000 florines húngaros (4.600 USD aprox.). En consecuencia, a finales de la década, Artpool pudo empezar a funcionar como una semi ONG: podían adquirir equipamiento para el archivo (como cajas de archivo), y pudieron contratar a su primer empleado.

El reconocimiento legal de Artpool se pudo conseguir sólo tras la transición política de 1989. A partir de la década de los noventa, Artpool funcionaba como una ONG, con subvenciones municipales y estatales además de una nueva sede facilitada por el ayuntamiento de Budapest. Tras 1989 la actividad de Artpool ya no estaba amenazada por posibles represalias políticas pero la transición no dio una solución



Convocatoria para *1995 – Año de la performance* en Artpool.
Cortesía de Artpool Art Research Center.



estable al problema de la financiación, ya que la mayor parte de las subvenciones del Estado se destinaban a proyectos y no a gastos fijos. A mediados de la primera década del siglo XXI quedó claro que en un contexto de políticas de austeridad sucesivas, resultaba económicamente inviable sustentar un archivo sin ánimo de lucro. En 2005 el futuro de Artpool era incierto y, a pesar de que la organización del festival *Aid Concept* [Concepto de ayuda] alivió temporalmente las dificultades económicas, a partir de 2010 la situación se volvió cada vez más crítica.

En sus comienzos, Artpool fue durante más de una década una institución ilegal; posteriormente, funcionó durante más de dos décadas como una ONG, pero su supervivencia solo estuvo garantizada en 2015 ya que se transformó en una institución estatal cuando pasó a formar parte del Museo de Bellas Artes. Este recorrido, en el que no sólo una colección alternativa sino toda una institución que funciona de manera alternativa se integra en un museo nacional es insólita tanto en la escena artística húngara como en la internacional. Los fundadores de Artpool siempre pensaron que su proyecto debía contribuir al patrimonio cultural local, de ahí que no quisieran vender sus archivos a instituciones extranjeras, ni

siquiera en los peores tiempos. Por eso la transformación de Artpool en una institución estatal no iba en contra de la voluntad de sus fundadores, aunque sucedió antes de lo previsto. Debido a los continuos recortes que afectaron al ámbito cultural, y al gobierno fuertemente estatista que surgió después de 2010 en Hungría, convertirse en una institución estatal era la única forma de conservar el archivo. Dentro del Museo de Bellas Artes, Artpool funciona como un departamento separado en un contexto de estabilidad financiera y cuenta con un equipo más numeroso. Resulta revolucionario, como experimento y experiencia, que una organización contracultural mantenga sus objetivos iniciales cuando se convierte en una institución estatal.

PRIMER ACTO

PERTURBANDO

EL ARCHIVO

NANCY DANTAS

90

Center for Curating the Archive

EL ARTE ES LA LUCHA POR SEGUIR DESPIERTO. LO QUE HACE QUE LA AMNESIA SEA EL VERDADERO OBJETIVO Y EL SUJETO REAL DE LA POESÍA.

JEREMY CRONIN

Para el que le guste la historia, para el tímido, el introspectivo, el desconfiado [*paraonid*] o el erudito, volver al archivo resulta inevitable. Este ensayo pretende mostrar las inesperadas posibilidades de acción del archivo en el presente¹, diferenciando el regreso al archivo como reificación (a través del asombro) versus el giro del archivo como interrupción o problema (a través de la “desobediencia epistémica”²). Todos los caminos de la investigación llevan en última instancia a viejas puertas marrones con la pintura descascarada³. Todos tenemos una imagen del archivo, pero el archivo colonial, y en particular el sudafricano, aunque sea el mismo no es idéntico. Preguntarnos cómo decidimos comprometernos con este repositorio, y cuáles serán las verdades que decidamos desempolvar metafóricamente, sacar de sus cajas y estanterías, sirve para dilucidar si el trabajo que queremos llevar a cabo se vincula con la reificación colonial y la nostalgia o si se trata, por el contrario, de una práctica decolonial.

CONSIDERADAS CICLÓPEAS Y SOBREHUMANAS POR TODOS LOS OBSERVADORES, ESTAS CONSTRUCCIONES SE EXTIENDEN POR EL INTERIOR DEL EDIFICIO MÁS ALLÁ DE LO QUE LOS OJOS PUEDEN ALCANZAR, TAMBIÉN PORQUE A PARTIR DE CIERTA ALTURA COMIENZA A REINAR LA OSCURIDAD, YA QUE APENAS SE ENCIENDEN LAS LÁMPARAS CUANDO ES NECESARIO CONSULTAR ALGÚN EXPEDIENTE.

JOSÉ SARAMAGO

En Sudáfrica, la memoria no está fracturada, “más bien está astillada, desgarrada, rota en mil pedazos”⁴. Son estas esquivas las que historiadores, investigadores y curadores intentan juntar, reparar y de alguna manera recomponer para contar e imaginar el relato de lo que ha sucedido de manera que sea válido para el futuro. Pero ¿por qué mirar al pasado? ¿por qué existe esta obsesión por las políticas del pasado en Sudáfrica? En muchos sentidos, seguimos viviendo las secuelas del apartheid, aunque aquellos que ocupan puestos de poder y privilegio optan por negar y rechazar esta afirmación. Millones de sudafricanos siguen viviendo con el profundamente arraigado legado de

exclusión, división y desposesión que trajo consigo la esclavitud, el colonialismo y el régimen de desarrollo separatista que persiste, a muchos niveles, en nuestras instituciones, lugares de trabajo, escuelas y vidas cotidianas. A pesar de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y de la política de perdón que la acompaña, y del llamamiento cristiano a “dejar atrás el pasado”, un proceso de desmembramiento respaldado por la estructura de poder económico en gran medida exógena y conservadora de Sudáfrica, ha dejado que nuestro panorama social se mantenga sin grandes cambios. No hay más que echar un vistazo a las estadísticas de desempleo, u observar de lejos las ciudades más grandes, para ver cómo se desarrollan estos patrones de desequilibrio y desigualdad extremos. El pasado sigue sin resolverse y la justicia —el reclamo decolonial a la tierra y sus recursos— aún sigue siendo una aspiración colectiva.

UN ARCHIVO PUEDE TRATAR AMPLIAMENTE SOBRE EL “PASADO” PERO SIEMPRE SE PUEDE RELEER A LA LUZ DEL PRESENTE Y DEL FUTURO. EN ESA REITERACIÓN, COMO NOS RECUERDA WALTER BENJAMIN, SIEMPRE SE MUESTRA ANTE NOSOTROS COMO UN MOMENTO DE PELIGRO.

STUART HALL

Todos sabemos que los archivos no son simples receptáculos del pasado, o “tachos de basura de la historia”⁵ sino que dan forma a conceptos básicos de la historia⁶. La relación entre poder y conocimiento se puede encontrar en el espacio material y simbólico del archivo⁷: en sus estantes, sus cajas y también en los intersticios, umbrales, inconsistencias, lagunas y silencios, o, dicho de otra manera, dentro de su extenso campo discursivo. En estos repositorios somos capaces de determinar quiénes han tenido el poder para hacer, registrar y por lo tanto producir y moldear la historia y, en igual medida, a través de

1 Paul Basu y Ferdinand de Jong, “Utopian Archives, Decolonial Affordances”, en *Social Anthropology*, vol. 24, n° 1, 2016, p. 10.

2 Walter Dignolo, “Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 20, n° 7-8, 2009, pp. 1-23.

3 José Saramago, *All the Names*, San Diego, Harvest, 2001, p. 1.

4 Kenneth Christie, *The South African Truth Commission*, Nueva York, St. Martin's Press, 2000, p. 8.

5 Tina DiCarlo, “Disassemblance: Eruptions and Incisions, Bastards and Monsters”, en Marcus Miessen y Yann Chateigné (eds.), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Berlín, Sternberg, 2016, p. 127.

6 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

7 Joan M. Schwartz y Terry Cook, “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, en *Archival Science*, n° 2, 2002, pp. 1-19.

las cesuras y silencios del archivo —lo que denomino archivo latente— somos capaces de determinar quiénes han sido borrados de la historia. Podemos dilucidar quiénes se han apropiado y quiénes se han visto forzados a deshacerse de algo. De doble faz, el archivo saca a la luz a quien tiene poder —el archivo evidente— mientras retiene al que no lo tiene —el archivo latente.

Hoy en día, estos repositorios silenciosos son los que moldean nuestro conocimiento. Asimismo, y en igual medida, determinan a quién se le permite enunciar ese mismo conocimiento. El acceso al archivo no le está permitido a todo el mundo. En muchos casos hay que presentar las credenciales necesarias: la insignia académica de “investigador *bona fide*”. En otras ocasiones, el acceso viene determinado por la cantidad de tiempo que tenemos para estudiar los documentos, a menudo acortado por los sistemas de recuperación de datos y archiveros no muy atentos. Y después está el tema de la reproducción. ¿Permite el archivo o biblioteca la reproducción fotográfica? En el caso de la Biblioteca de Sudáfrica, situada en Ciudad del Cabo, una fuente muy importante dado el volumen de ejemplares de periódicos que posee, los investigadores no pueden fotografiar los documentos. Estos sólo pueden ser fotocopiados bajo petición después de cumplimentar un formulario muy exhaustivo y de pagar un valor simbólico que para muchos sigue siendo prohibitivo.

El archivo no es un mero repositorio físico de documentos sino, como escribe Michel Foucault, “la Ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”⁸. El investigador experto en Foucault sabrá que los creadores, protectores y guardianes del archivo son los arcontes. A partir de Foucault, Jacques Derrida añade que “Los arcontes son ante todo [los] guardianes [de los documentos]. No sólo protegen la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos⁹. Los investigadores hacen una *interpretación* o relectura de los archivos¹⁰ y en consecuencia son confrontados

con una responsabilidad, la de impedir la perpetuación de la violencia en el archivo que se dio en el pasado¹¹, reveladora de alguna manera —y esta es la medida de nuestro éxito— de lo que el archivo representa y significa para las generaciones presente y futura, y quizá sus transmutaciones o segundas vidas en las realidades que vivimos en la actualidad. Si somos capaces de revelar las ausencias y agencias de los documentos históricos, si asumimos la tarea de criticar el poder de aquellos que construyen e interpretan los archivos, quizá habremos llevado a cabo lo que he denominado nuestro “deber de archivo”.

Steve Biko, el líder del Movimiento de Conciencia Negra de Sudáfrica [Black Consciousness Movement] defendía que era necesario escribir la historia para hacer historia¹². Los expedientes en Sudáfrica están extremadamente deformados; un enorme porcentaje de la historia reciente del país no se ha documentado o se ha documentado mal debido, sin ningún lugar a dudas, al régimen del apartheid y a su ideología supremacista que ha devaluado, subordinado y silenciado de manera obstinada las contribuciones de los artistas negros, sus experiencias y su historia. La tarea de reparación de la historia y de rectificar los documentos puede parecer imposible pero debería ser abordada por los investigadores, en particular por los que trabajan en materia decolonial en contextos (pos)coloniales. Es una tarea cargada de tensión. El sistema educativo Bantu no favorecía la emergencia de la expresión escrita o grabada¹³. A todo ello cabe añadir que “la inestabilidad de la vida del pobre y el marginal, sujeto a expulsiones forzosas y a las vicisitudes de una protección inadecuada, condujo a la pérdida de buena parte de documentos históricos y de otro tipo”¹⁴. Para los desposeídos, el peso de los recuerdos y reliquias familiares cobraba una gran importancia en la medida en que eran obligados a desplazarse de un sitio a otro. El archivero Verne Harris representó, entre 1996 y 1998, al Archivo Nacional en la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En este contexto confirmó la “sistemática higienización de la memoria oficial realizada a gran escala con la autorización de los más altos cargos del gobierno”¹⁵. Entre 1990 y 1994, una gran cantidad de documentación pública fue destruida con la intención de mantener ocultos los secretos más oscuros del Estado. De hecho, Harris relata que en la sede central del Servicio Nacional de Inteligencia se destruyeron

AL SILENCIO TAMBIÉN SE LE DEBE DAR
LA IMPORTANCIA QUE MERECE
KING-KOK CHEUNG

⁸ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Nueva York, Harper & Row, 1972, p. 219.

⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰ Stuart Hall, “Constituting an archive”, en *Third Text*, 15(54), p. 92.

¹¹ Cheryl McEwan, “Building a Postcolonial Archive? Gender, Collective Memory and Citizenship in Post-Apartheid South Africa”, en *Journal of Southern African Studies*, 29(3), 2003, p. 742.

cerca de 44 toneladas de documentos escritos en papel o grabados en microfilm durante 6-8 meses en 1993¹⁶. Fue destruida también documentación no pública recogida durante los ataques y bombardeos a estructuras e instalaciones anti-apartheid tanto en Sudáfrica como en el extranjero¹⁷. Se podría afirmar que Sudáfrica aprendió la lección de la Operación Legado [*Operation Legacy*] puesta en marcha por el Imperio Británico en antiguas colonias como Kenia. Según el periodista de investigación Ian Cobain, el 3 de diciembre de 1963, “nueve días antes de que Kenia alcanzase oficialmente su independencia, se cargaron cuatro grandes contenedores de madera en un vuelo de British United Airways rumbo al aeropuerto de Gatwick, en el sur de Londres. Corrían insistentes rumores en Nairobi de que en los contenedores había centenares de documentos sensibles. Algunos kenianos también afirmaron que otros contenedores se habrían lanzado al Océano Índico”¹⁸.

Es bien sabido que los británicos eran muy meticulosos a la hora de llevar sus registros. Cobain cuenta que había ni más ni menos que tres departamentos diferentes en la administración encargados de mantener los expedientes de más de 100.000 prisioneros. Y aun así sólo se han conservado, aparentemente, unos pocos centenares de ellos. En abril de 2011, finalmente la Cámara de los Lores británica admitió que conservaba un total de 8.800 archivos en unas instalaciones construidas ex profeso en Hanslowe Park. Estos archivos contenían “millares de páginas de documentos oficiales, procedentes de 37 colonias. De algunas de ellas, como Palestina, Chipre y Aden, los británicos se habían retirado tras conflictos sangrientos”¹⁹.

Muchos de los expedientes habían sido sacados en secreto de las colonias según los cuatro criterios principales de selección que el Secretario de Estado para las Colonias Iain Mcleod había dejado por escrito en un telegrama fechado el 3 de mayo de 1961. Los documentos que se debían llevar a Gran Bretaña serían aquellos que pudieran avergonzar a policías, militares, funcionarios públicos u otros, como los informadores; aquellos que pudieran comprometer a las fuentes de inteligencia; o aquellos que pudieran ser usados de manera inmoral por los futuros ministros del gobierno sucesor. Se cargarían en aviones de la RAF o de alguna aerolínea estatal y serían llevados a Lon-

EL ARCHIVO ES EL ESTUDIO DEL SIGNIFICADO DE LO NO DICHO. SE SITUÁ ENTRE LO DECIBLE Y LO INDECIBLE, EN EL SUCESO DEL LENGUAJE Y EL ACTO DEL DISCURSO, COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN.

TINA DICARLO

dres. Si se tenían que transportar por mar, sólo se podían dejar al cuidado del capitán británico de un buque británico²⁰.

Los británicos tenían un nombre para este material oculto, el “archivo migrado”, al que se fueron añadiendo documentos hasta finales de la década de 1970²¹. Gracias a este material reservado, 5.228 demandantes Mau Mau recibieron casi 20 millones de libras en concepto de compensación en junio de 2013. A medida que este caso se iba desgranando, un grupo de veteranos de la rebelión contra el dominio británico en Chipre observaba atentamente. Según la EOKA, “por lo menos catorce chipriotas, incluidos dos jóvenes de diecisiete años, murieron en los interrogatorios y [...] centenares más fueron golpeados y torturados simulando el ahogamiento [*waterboarding*], acusaciones que podrían confirmarse con la ayuda de algunos de los papeles de Hanslope Park así como de informes redactados por el Comité Internacional de la Cruz Roja en aquella época”²². Traigo a colación estos ejemplos para recordarme a mí misma que los archivos son fundamentales en los procesos de reparación y justicia, pero que también son objeto de manipulación y “migración”.

Se suele decir que el archivo es un espejo de la realidad, que proporciona una imagen de un proceso, suceso o acción, que a las huellas que encontramos en él les damos veracidad absoluta. Esta metáfora puede ser engañosa y debe ser deconstruida pues el archivo es “producto de un proceso”²³ configurado fundamentalmente por el acto de documentar y por las muchas personas o canales que están tras ese documento, las personas que los crearon, los funcionarios que los gestionaron, los archiveros que los seleccionaron para ser conservados y hacerlos accesibles, y los investigadores que los utilizan para construir relatos del pasado. El archivo es, en última instancia, un medio y una fuente de información no-neutral. Los documentos que los integran han sido impresos y conformados

12 Citado por Mamphela Ramphele en Cherly McEwan, óp. cit., p. 742.

13 *Ibid.*, p. 743. | 14 *Ibid.*, p. 743.

15 Verne Harris, “The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa”, en *Archival Science*, 2, 2002, p. 64.

16 *Ibid.*, p. 64. | 17 *Ibid.*, p. 70.

18 Ian Cobain, *The History Thieves: Secrets, Lies and the Shaping of a Modern Nation*, Londres, Portobello, 2016, p. 105.

19 *Ibid.*, p. 112. | 20 *Ibid.*, p. 112. | 21 *Ibid.*, p. 113. | 22 *Ibid.*, p. 114.

23 Verne Harris, óp. cit., p. 65.

24 *Ibid.* | 25 *Ibid.*, p. 73. | 26 *Ibid.*, p. 72.

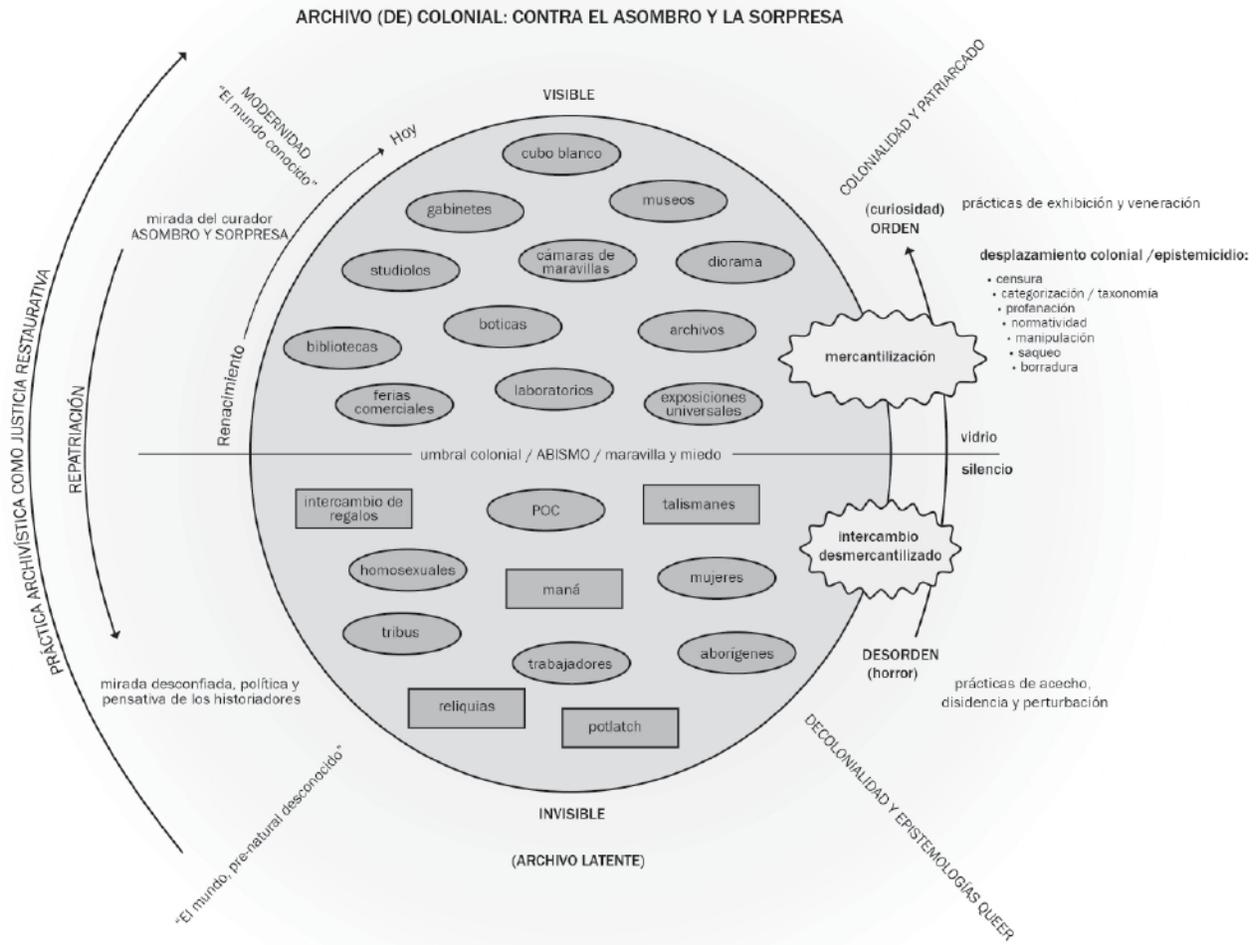
por las ideologías y propósitos de sus creadores para proporcionar a sus utilizadores una composición o representación particular de la realidad. Por ello tenemos el archivo pero también su reverso, el *archivo latente*: un espacio —no-constituido, inmaterial, invisible— de enunciación de todos los documentos y voces que se han eliminado del archivo o que se han considerado inconvenientes. Los archivos, y su ausencia o “migración”, interceden en lo que se permite ver a historiadores o investigadores. Miramos el pasado a través de los archivos, como si éstos fueran marcos, ventanas, pantallas o lentes. El punto de vista, seguramente hegemónico, blanco, masculino y normativo, se ha constituido con cuidado: lo que se ha situado en segundo plano y lo que se ha puesto de relieve es el resultado de un objetivo, una ideología con capacidad para distorsionar otros relatos determinantes. Por lo tanto, los archivos nos ofrecen historias que en muchos casos no sólo se han despedazado, sino que se han filtrado y silenciado de manera contundente. En consecuencia, para usar la metáfora

de Verne Harris, los archivos en muchos casos sólo nos proporcionan “la astilla de la astilla de la astilla”²⁴.

Para poder entender la cultura del archivo en Sudáfrica y la “distorsión de la memoria social”²⁵, es importante tener en cuenta que hasta mediados de los años ochenta la legislación de la función pública establecía que sólo los blancos podían ser considerados aptos para ocupar puestos profesionales y legislativos. Los cargos directivos estaban copados por hombres blancos hablantes de afrikáans. Harris explica que hacia 1990 ni un solo puesto profesional del Servicio Nacional de Archivos estaba ocupado por un negro. En 1990, la plantilla del Servicio constaba de setenta personas, todas ellas blancas: treinta y nueve mujeres y el resto hombres²⁶. La mayoría de los evaluadores del servicio habían sido educados en la Universidad por historiadores alineados con el régimen Afrikáner para ignorar las experiencias negras, o para contarlas a través de los ojos de un blanco.

SEGUNDO ACTO CONTRA EL ASOMBRO, LA SORPRESA Y LA NOSTALGIA

Fig. 01



Si bien el archivo contiene la voz, contiene también su desaparición. Reconocer esto significa que se tiene consciencia del archivo colonial expandido. Este campo expandido de la práctica colonial va desde las exposiciones universales a las exposiciones coloniales e incluyen manifestaciones menos obvias como el escritorio del filósofo, la celda del monje, el gabinete de curiosidades, la botica, el repositorio, la biblioteca, la nave de la catedral, la sala de banquetes principesca, y también el aparentemente prístino y ostensiblemente neutral cubo blanco contemporáneo. Estos centros pertenecen al mismo campo colonial expandido o detonado. Han perfeccionado sus divisiones eficientes al tiempo que se han implantado sistemas binarios, se han sostenido epistemes y se han mantenido jerarquías no sólo entre materias sino entre los pueblos y su producción cultural (fig. 01). Puestos en práctica y perfeccionadas durante mucho tiempo²⁷, estos espacios se nos presentan como “parte de lo que somos”. Su existencia es incuestionable, su valor patrimonial insistentemente transmitido. El archivo colonial expandido y sus múltiples aspectos, entre los que se incluyen, para que quede claro, el museo de historia natural, el museo de arte moderno, y el museo etnográfico —todos ellos integradores de un archivo colonial mayor—, generan en nosotros una sensación de asombro. Nos sentimos dominados y silenciados ante esos sacrosantos teatros de magnificencia y de “grandeza” occidental. Si bien no representan la tenacidad de la “misión civilizatoria” de un determinado imperio, denotan el carácter firme de un héroe individual, su soledad, su visión y compromiso con una causa personal e idiosincrásica (pensemos en *El gabinete de las maravillas de Mr. Wilson*, de Lawrence Weschler). Para desesperación de algunos de mis colegas, afirmo que la fascinación actual por este archivo expandido, y por el gabinete de curiosidades en particular, transmitido a los estudiantes como una estética atractiva y una forma de bautismo en la práctica curatorial, es altamente problemático y equivalen a una reificación colonial. Los investigadores decoloniales deben cuestionar esta transmisión.

Es cierto que, como explica Genese Grill en su texto acerca de los gabinetes de curiosidades y relicarios como portales, a mí también me impresionan (¿y a quién no?) las abarrotadas cámaras de maravillas y me sobrecogen los efectos de la

multiplicidad de formas y texturas mezcladas. Yo también soy sensible a los signos de “abundancia y escasez, estética y ascetismo, banquetes y migajas, comilonas y ayunos” que estos lugares transmiten²⁸. Pero soy también consciente de que esta intensificación de los sentidos puede derivar en un desinterés de la mente. Como Walter Benjamin, algunos nos enfrentamos a la ambivalencia de la materialidad. También a menudo nos obsesionamos y maravillamos con el gran poema que es la exposición. Entendemos que el coleccionista considere que su trabajo es el de despojar a las cosas de su carácter de mercancía al tomar posesión de ellas. En su *Libro de los pasajes*, Benjamin afirma: “El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor [...] en el que las cosas puedan quedar libres de la servidumbre de tener que ser útiles”. Benjamin simultáneamente acoge y rechaza lo material, y este carácter de ambivalencia, esta dificultad, es lo que muchos de nosotros compartimos, sabedores de que al despojar a las cosas les estamos quitando la vida que hay en ellas, “les estamos amputando la energía circundante que les proporciona su comunidad, su historia, su naturaleza y la savia de su legado e intercambio”²⁹, dejándolas huecas, estériles, cercenadas de las fuerzas que las hicieron, silenciadas tras una vitrina de cristal.

Enfrentarse a estos almacenes donde se guarda un botín que se acumula en vitrinas para engrandecer y dar carta de naturaleza al hombre europeo de rango y su división del mundo, es una tarea llena de trampas. Saber que es dentro de estos espacios coloniales donde algunos testimonios cogen polvo, y donde se pueden encontrar huellas de algunas historias olvidadas a la espera de ser rescatadas por la atenta mirada del historiador, hace que nos sintamos atraídos hacia ellos, como la polilla al fuego. Es dentro de estos archivos donde las huellas permanecen “insondables, no integradas, como sombras y patologías reprimidas”³⁰. Para encontrar esas huellas, y trabajar a contracorriente, definiendo que debemos tener consciencia del archivo —ya sea éste médico, etnográfico, geográfico, gráfico o cualquier otro— como *espacio político*, y que nos involucremos con estos lugares coloniales asombrosos y dinámicos bajo una óptica diferente, opuesta a la que estos mismos lugares reclaman, la óptica colonial de lo maravilloso y el asombro.

27 Dale Tomich, “The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History”, en *Almanack*, nº 2, 2011; y Wolfgang Gabbit, “The longue durée of Colonial Violence in Latin America”, en *Historical Social Research*, vol. 37 nº3, 2012.

28 Genese Grill, “Portals: cabinets of Curiosity, Reliquaries and Colonialism”, en *The Missouri Review*, 39(1), 2016, p. 53.

29 *Ibid.*, p. 40. | 30 *Ibid.*, p. 60.

31 Stephen Greenblatt, “Resonance and Wonder”, en Ivan Karp, y Stephen D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 43.

32 *Ibid.*, p. 44.

Lo maravilloso constituye “el poder que tiene el objeto mostrado para paralizar a alguien, para expresar un imponente sentido de singularidad, para atraer una gran atención”³¹. Para lograr este efecto, el archivo y el museo deben esconder las pruebas de “alteración, manipulación e incluso de daño deliberado” que se encuentran en la raíz de su génesis:

En primer lugar resulta evidente que el acto de desplazamiento inherente a la colección de prácticamente todos los artefactos antiguos y casi todos los modernos —despojados de las capillas, retirados de los muros de las iglesias, sacados de las casas en ruinas, entregados como regalos, tomados como botín de guerra, robados o “comprados” de manera más o menos justa por parte de aquellos que ascendían económicamente a los económicamente inexpertos (los pobres), a los herederos de dinastías decadentes en apuros, y a las empobrecidas órdenes religiosas³².

Creo que la mirada sobre lo maravilloso no debe ser predominante en el archivo colonial si lo que pretendemos es comprometernos con sus contenidos de manera crítica, política, moral y decolonial como proyectos válidos. Creo que cuando entramos en un archivo, debemos ser conscientes de que el *testigo* que buscamos, el *rastros* o la *astilla*, ese “afecto pasivo existente en el detalle anómalo que se resiste a ser reconocido por el sentido común”³³, sólo será encontrado si dejamos el asombro y lo maravilloso en la puerta. El archivo decolonial requiere una mirada diferente, desconfiada [*paranoid*] y autorreflexiva. Sin ella corremos el riesgo de reificar las antiguas divisiones de la modernidad y del colonialismo. Sin ella el mundo permanecerá velado.

En el libro *Maravillas y el orden de la naturaleza*, Lorraine Daston y Katherine Park escriben que “René Descartes llamó maravilla a la primera de las pasiones, una repentina sorpresa para el alma que hace que ésta tienda a considerar cuidadosamente aquellos objetos que se le aparecen como raros y extraordinarios”³⁴. La historia de lo maravilloso, prosiguen, es la historia de los órdenes de la naturaleza. Lo maravilloso se podría situar en el umbral cognitivo que hay entre el mundo conocido y el desconocido, el mundo preternatural. Por lo tanto, creo que cuando los exploradores europeos miraron el mundo que para

ellos era desconocido, lo hicieron con asombro. Dicho de otro modo, lo maravilloso era la mirada que los navegantes y comerciantes europeos lanzaban a los ambientes extraños que encontraban durante sus expediciones por el océano. Fue esta mirada la que les acompañó en sus viajes por lo desconocido y que iba unida a otras pasiones como el horror y la curiosidad, que según Daston guiaron y dieron forma a la posterior investigación sobre el mundo natural³⁵. Lo maravilloso se fundió con el miedo (lo “anormal” se tomó como una señal de la ira divina). El miedo, como sabemos, puede paralizar e inhibir toda consideración, ponderación, empatía y reflexión.

En *El mundo en casa. Coleccionar curiosidades en la Primera Era de la globalización*, Melissa Tan aborda la manera en que esos archivos de las maravillas eran vistos. En su tesis nos recuerda que los gabinetes de curiosidades tienen sus raíces en la práctica y la estética medievales, bases sobre las que se fundaron consciente o inconscientemente. Melissa Tan nos recuerda que los precursores de esos gabinetes fueron los relicarios custodiados en las iglesias, cuyo contenido poseía un poder sagrado que actuaba como el perfecto semióforo, como mediador entre el mundo de los mortales y el divino³⁶. Los objetos contenidos en esos espacios resultaban desconcertantes, “podían tener una trascendencia portentosa”³⁷, y con toda seguridad poseían un encanto especial. Durante el Renacimiento, el culto a la curiosidad adquirió una nueva dimensión, todavía conectada con su veta medieval pero de una manera inconsciente. El Renacimiento fue un periodo caracterizado sin duda por una sed de conocimiento y de acumulación. Según Tan, las visitas de los laicos a los gabinetes estaban consideradas como un sustituto de los viajes de la misma manera que las reliquias reemplazaban la presencia del santo. “Dado que al principio se creía que el Nuevo Mundo era el nuevo Edén, y dado que se tendía a llenar los gabinetes de objetos americanos, la visita a las colecciones se puede analizar desde un punto de vista neo-religioso, sustituyendo los dioses antiguos por los nuevos: el empirismo y la economía”³⁸.

Hemos estudiado a los visitantes de las cámaras de maravillas, pero ¿qué pasa con sus dueños y sus abastecedores? Según la historiadora Isabel Yaya, a lo largo de los siglos XVI y XVII, los gabinetes de curiosidades se convirtieron en objeto de

33 Tyson E. Lewis, “Teaching with Pensive Images: Rethinking Curiosity in Paulo Freire’s Pedagogy of the Oppressed”, en *The Journal of Aesthetic Education*, 46(1), 2012, p. 36.

34 Lorraine Daston y Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, Nueva York, Zone Books, 2001, p. 13.

35 *Ibid.*, p. 15.

36 Melissa Tan, *The World at Home: Curiosity Collecting in the First Age of Globalisation*, c. 1550-1750, tesis de doctorado, University of Warwick, 2010, p. 57.

37 *Ibid.*, p. 58.

38 *Ibid.*, p. 59.

deseo primordial entre la élite europea, y eran denominados de maneras diferentes “dependiendo del emplazamiento y las ambiciones del propietario”³⁹. Básicamente, el gabinete era el lugar donde la élite mostraba su estatus, conocimiento y riqueza. Estos archivos suponían una forma de sistematizar el mundo, de controlarlo y de estructurar lo desconocido. Los gabinetes se organizaban en *mirabilia*, “los objetos que destacaban por su rareza y que suscitaban la curiosidad y una sensación de asombro”; *artificialia*, constituida también por objetos acumulados, pero que mezclaban lo hecho por la naturaleza y lo hecho por el hombre; *naturalia*, encontrada sobre todo en boticas, donde se reunía fauna, flora y minerales “así como objetos que fueran enigmáticos, raros o que tuvieran alguna afinidad con el mundo fabuloso”⁴⁰. También se incluirían en *naturalia* “las representaciones de seres deformes o atípicos tales como enanos y gigantes, especímenes botánicos raros, cuernos de unicornio, fósiles y corales que escapasen a la clasificación convencional de los objetos naturales”⁴¹. Yaya da a sus lectores abundantes ejemplos de cómo los objetos etnográficos procedentes de los gabinetes no sólo eran mostrados, sino que también eran usados en celebraciones cortesanas. Cuenta cómo en 1599, el duque Federico I de Wurtemberg organizó un carnaval y se disfrazó de la Reina de América, “se rodeó de jueguistas adornados con plumas que llevaban armas americanas procedentes de su gabinete de curiosidades”. Cuenta también que el archiduque Fernando II de Austria, con ocasión de su segundo matrimonio, adornó su casco con plumas que había arrancado de artefactos precolombinos de su colección⁴². Al mostrar estas maravillas en el espacio íntimo, confinado y restringido de la corte europea, las monarquías fascinaban a sus audiencias y “por lo tanto consolidaban su autoridad”⁴³. Dentro del gabinete resultaba difícil establecer las diferencias entre, por ejemplo, un objeto americano y otro procedente de un lugar igualmente distante y remoto. No se daba ninguna indicación explícita sobre los objetos. Además, a muchos de ellos se les añadían otros adornos cuando ingresaban en una colección. Por ejemplo, las máscaras y estatuillas se decoraban con marcos e incrustaciones barrocas. Según Yaya, “una condición de esta estética era el desprecio por la autenticidad cultural, y la particularidad [...] de la *americana* se incorporó al molde homogéneo de los gabinetes de curiosidades, que raramente indicaban su origen”⁴⁴. Si avanzamos en

el tiempo, la sociedad victoriana también invirtió en gabinetes y archivos pero como lugares de “ciencia como representación”⁴⁵. El archivo victoriano, situado en lugares como la Royal Society, era un espacio cuidadosamente coreografiado “en el que se concedía una gran importancia a cómo se presentaba uno mismo”⁴⁶. A través del archivo, el científico como coleccionista era la encarnación de un modelo específico de autoridad científica —la autoridad del empirismo— e imprimía esa misma autoridad a su colección. Hablando el lenguaje de lo maravilloso con fluidez, que se convirtió en el lenguaje de lo visible, del espectáculo, el hombre de ciencias victoriano aprendió a atraer los sentidos llevando a cabo toda clase de abrumadores y asombrosos experimentos ante espectadores legos. Si se nos permite un salto hacia el presente, hay muchos artistas-comisarios cuyo trabajo está orientado a reactivar el gabinete de curiosidades, que había perdido terreno en relación con el cubo blanco y la caja negra de los años sesenta. Para Philip Hoare este revival del gabinete de curiosidades es un medio que los artistas utilizan para poner de relieve “nuestra polémica relación con el mundo natural, en un momento en el que parecemos inclinados a destruirlo”⁴⁷. Me gustaría cuestionar este resurgimiento y despertar de lo maravilloso en el arte contemporáneo y la curaduría. Sin duda, para muchos artistas o curadores, el gabinete de curiosidades permite quebrar la linealidad del tiempo proporcionando historias alternativas. Según escribe Tiffany Shafran, en el archivo y en el gabinete encontramos “material que se sitúa fuera del canon del conocimiento o que el relato específico que la institución nos cuenta está escondido en los depósitos. A través de la omisión se refuerza la narrativa hegemónica y uniforme como conocimiento”⁴⁸. Sin embargo, lo maravilloso refleja también el “deseo de dejarse llevar por la fascinación y de distraerse de la rutina de lo cotidiano”⁴⁹ y de la compleja realidad social, por ejemplo, el saqueo y el expolio coloniales, o la matriz deshumanizadora subyacente a ese tipo de dispositivos, casi nunca evidente para el espectador europeo.

Partiendo de todo ello, propongo que examinemos el trabajo de Penny Siopsis, una artista sudafricana que recurre a menudo a las trampas de lo maravilloso —la acumulación, la escala, el despliegue y la yuxtaposición— en su obra. Resulta fundamental para mi enfoque sobre el trabajo de Siopsis la siguiente

39 Isabel Yaya, “Wonders of America: The Curiosity Cabinet as a Site of Representation and Knowledge”, en *Journal of the History of Collections*, 20(2), 2008, p. 174.

40 *Ibid.*, p. 174. | 41 *Ibid.*, p. 175. | 42 *Ibid.*, p. 178.

43 *Ibid.*, p. 180. | 44 *Ibid.*, p. 181.

45 Iwan Rhys Morus, “Worlds of Wonder: Sensation and the Victorian Scientific Performance”, en *Isis*, vol. 101 n° 4, 2010, p. 806.

46 *Ibid.*, p. 807.

47 Philip Hoare, “Museum and gallery curators reopen the cabinet of curiosities concept”, en *The Guardian* [online], 13 de enero de 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/cabinet-curiosities-taxidermy-retro-museums> [Último acceso: 16/08/2017].

48 Tiffany Shafran “Archives of Wonder: Collecting the Liminal in Contemporary Art”,

cuestión: ¿qué y a quién decidimos exhumar de los archivos y ruinas y con qué propósito? Su obra *Communion* [Comunión, vídeo digital, 2011] reconstruye la historia de la muerte de una monja irlandesa, sor Aidan, también conocida como Elsie Quinlan, una médico de la comunidad. En este vídeo, y en el resto de su producción con imagen en movimiento, Siopsis recompone la historia de sor Aidan a través de películas caseras encontradas: grabaciones a extraños —que una vez fueron privadas— realizadas en India, Grecia, Sudáfrica, Madagascar y la antigua Rodesia (la actual Zimbawe). El texto que aparece en la parte inferior de la pantalla a modo de subtítulos está extraído de la biografía de John McFall que encontró en una librería de segunda mano⁵⁰. La forma en la que aparece el texto sugiere que las palabras habladas (y, por extensión, las propias imágenes) son de alguna manera extranjeras o extrañas y requieren una traducción escrita que las haga inteligibles. La artista coloca la voz de sor Aidan en primera persona a través de los subtítulos para “señalar un narrador imaginario más que un momento empírico”⁵¹. Trataré de hacer un relato abreviado de los hechos que le sucedieron a la doctora Quinlan el 9 de noviembre de 1952 en el municipio segregado de Duncan Village, o la “localidad del East Bank”, como se conocía entonces. Ese día se había organizado una reunión de la Liga de la Juventud del Congreso Nacional Africano (CNA) en Duncan Village cuya celebración había sido prohibida por la policía.

Duncan Village, una barriada urbana, estaba habitada en aquel momento por más de 20.000 personas que vivían, en su mayoría, en chozas que en total solo contaban con ochenta baños⁵². Se caracterizaba por el desempleo, la falta de educación, pobreza, enfermedad, bandas, prostitución y acoso policial; tenía infinidad de problemas. Un año antes del Domingo Negro, como se conoce la masacre, los residentes luchaban junto con la Liga de la Juventud del CNA contra la implantación de una tasa a la mejora de las calles, iluminación y saneamiento impuesta por las autoridades locales. Menciono este episodio a modo de pequeño contexto socio-histórico. Esta carga económica no fue muy bien recibida, pues los altos alquileres obligaban a los inquilinos a destinar un tercio de sus ingresos a vivir en casas pequeñas y superhabitadas. Las manifestaciones de las familias en aquella época, y la respuesta oficial, suscitaron el interés de

la prensa, que llamó la atención con éxito sobre la injusticia de las tasas. En noviembre de ese año, la población del East Bank cantó victoria cuando el ayuntamiento se vio forzado a renunciar a la tasa de 2 chelines y, en su lugar, estableció un impuesto por valor de 1 chelín y medio a los caseros. La revuelta del año siguiente (1952) tuvo menos éxito.

Sor Aidan, nacida Elsie Quinlan, fue enviada a Duncan Village en 1949 para dirigir una clínica en la misión local. Situada en lo alto de una colina en el centro del barrio, la misión constaba de una iglesia, una escuela de primaria con 350 alumnos, y un centro médico, que Quinlan gestionaba con la ayuda de una enfermera, sor Gratia Khumbalo. Se dice que el viernes antes de morir había pasado consulta a unas 170 personas y había hecho el esfuerzo de hablarles en su lengua nativa, el isiXhosa. Además de ser una mujer devota, la doctora Quinlan tenía también pasiones terrenales: los coches. Según la historiadora Mignonne Breier, “le encantaba conducir ya que a veces le daban la responsabilidad de llevar a algún superior cuando se tomaba un descanso de sus obligaciones como médico e iba de visita por distintos lugares de Sudáfrica”⁵³. Los disturbios en Duncan Village tuvieron lugar durante el quinto mes de la Campaña de Desafío que el CNA puso en marcha el 26 de junio de 1952 para protestar contra la aprobación de una serie de leyes: el toque de queda, las Leyes de Agrupación por Áreas, la Ley de Supresión del Comunismo, la Ley de Autoridades Bantú de 1951 y la Ley de Separación de los Votantes. La campaña liderada por Nelson Mandela, que pretendía ser no violenta, incluía a grupos de voluntarios que “infringían las leyes públicamente” para ser detenidos⁵⁴. La provincia de Eastern Cape, donde está ubicada Duncan Village, fue la más activa en las revueltas. Fue allí donde empezó la campaña, liderada por el doctor James Ngongwe, antiguo compañero de clase de sor Aidan y uno de los dos primeros estudiantes negros que se graduaron en la Wits University. Con la campaña no se logró que ninguna de las leyes mencionadas más arriba se derogase, pero sí se logró que el CNA aumentase su popularidad. Los sucesos de Duncan Village aquel fatídico domingo dañaron la reputación de no violencia de la campaña del CNA y, quizás por eso mismo (entre otras cosas a las que me referiré más adelante), fueron silenciados. No olvidemos que muchos sudafricanos blancos esta-

en Christian Mieves y Irene Brown (eds.), *Wonder in Contemporary Artistic Practice*, Routledge, 2017, p.19.

49 *Ibid.*, p. 22.

50 Mignonne Breier, “The Death that Dare(d) Not Speak its Name: The Killing of Sister Aidan Quinlan in the East London Riots of 1952”, en *Journal of Southern African Studies*, 41(6), 2015, p. 1.161.

51 Penny Siopsis, *Who's Afraid of the Crowd*, Ciudad del Cabo, Stevenson, 2011, p. 51.

52 Mignonne Breier, *op. cit.*, p. 1.152.

53 *Ibid.*, p. 1.153.

54 *Ibid.*, p. 1.153.

ban asustados por las informaciones que llegaban de Kenia sobre el asesinato de colonos blancos. El gobierno del Partido Nacional respondió a esos temores —aunque también se alimentaba de ellos— prohibiendo las reuniones públicas en Port Elizabeth. El entonces ministro de Justicia advirtió de que el gobierno no permitiría que Sudáfrica se convirtiese en Kenia. En sus propias palabras: “la policía tiene el fuerte mandato de suprimir drásticamente los enfrentamientos entre blancos y no blancos. Usarán porras si es necesario y dispararán si es necesario”⁵⁵.

Nunca sabremos lo que sucedió exactamente ese día. Lo que sí sabemos es que la policía autorizó un encuentro de oración en Duncan Village el 9 de noviembre. Fue una sorpresa, pues la ciudad ya se encontraba en una situación de alerta alta y los refuerzos adicionales habían llevado los disturbios a otras ciudades. Cuando el encuentro finalmente comenzó —hacia las 16h—, con aproximadamente 1.500 asistentes, la policía decidió que al final no se trataba de un encuentro de oración y ordenó que la multitud se dispersara. Como no lo hicieron la policía empezó a cargar con porras. La gente contraatacó lanzando piedras y la policía respondió abriendo fuego. Según Breier:

Sor Aidan llegó al barrio sobre las 17h. Había estado conduciendo por la tarde, probablemente había escuchado noticias sobre los disturbios y probablemente había decidido entrar en el barrio para ayudar a los heridos. Cualesquiera que fueran sus intenciones, condujo su Austin negro hasta la calle Bantu donde una multitud se dirigió hacia el vehículo. En el juicio por asesinato se supo que Vumile Nonqobo, de 19 años, quien se había lesionado gravemente una pierna cuando trabajaba en la mina, destrozó el parabrisas del coche de sor Aidan y le golpeó la cabeza con el palo que usaba como muleta. Albert Mgxwiti, de 45 años, chófer de un vendedor de bebidas alcohólicas, la apuñaló reiteradamente con un cuchillo, y otras personas le arrojaron piedras. La multitud movió el coche de sitio, con ella todavía dentro y posiblemente aún con vida, y le prendieron fuego [...]. Durante el juicio, varios testigos describieron cómo la gente cortaba y distribuía trozos del cuerpo de la monja, algunos se los comían y otros se los llevaban para enseñárselos a sus hijos o para hacer muthi, un medicamento. Cuando la policía

Fig. 02. David Goldblatt, *Monumento conmemorativo a sor Dra. Mary Aidan Quinlan*, asesinada el 9 de noviembre de 1952 por una multitud cerca de Duncan Village. Iglesia católica de Duncan Village, East London, 13 de octubre de 2015.



recogió su cuerpo sólo quedaba un torso extremadamente carbonizado [...]. Le habían quitado los brazos a la altura de los codos, y le faltaban las piernas desde las caderas. También le habían arrancado la parte superior del cráneo [...]. Otra persona blanca, Barend Vorster, un vendedor de seguros, también había sido asesinado ese día en Duncan Village por una multitud escindida. Le sacaron de la casa de un ministro religioso, adonde había ido a esconderse, y lo golpearon hasta la muerte en la calle. Tenía la costumbre de recaudar los pagos en domingo, y aquel día había entrado en el barrio a pesar de las advertencias de la policía. Tres hombres fueron ejecutados por su asesinato⁵⁶.

La violencia se extendió con la destrucción de las propiedades de los católicos y otras posesiones de los blancos. Los funcionarios del gobierno estimaron el número de muertes aquel Domingo Negro, como llegó a ser conocido, en 7 “nativos” y 2 “europeos”⁵⁷, además de 27 heridos⁵⁸. Sin embargo, se cree que aquel día murieron 214 residentes. “La policía descargó durante horas varios centenares de balas sobre los alborotadores que huían. Muchas de las balas alcanzaron las casas de residentes inocentes”⁵⁹. Los efectos que estos sucesos tuvieron en la población de East London fueron profundos. Según Breier, “tras la revuelta miles de africanos huyeron de la ciudad a zonas rurales temiendo las represalias de los blancos”⁶⁰.

A través de la mirada de lo maravilloso, y de su primo el terror, creo que *Communion* rescita el martirio olvidado de sor Aidan como *mirabilia*. Con el título, Siopsis señala, de la manera más fuerte posible, a sor Aidan como nuestra salvadora colectiva, una mesías blanca en cuyo cuerpo y sangre comulgamos como una forma de liberarnos del mal (negro). Esto supone una problemática renovación del suceso en el sentido de que restaura la misión colonial del supremacismo blanco (disfrazado de trabajo misionario). Siopsis no se preocupa por indagar en la identidad de las más de 200 víctimas desconocidas que murieron ese día —no como Breier que, en su epílogo, menciona al olvidado héroe de la lucha Skei Gwentshe’s— y centra su investigación casi exclusivamente en sor Aidan. Sólo ella tiene derecho a voz. Siopsis escoge lamentar la muerte de una víctima blanca, alguien que se podría argüir escogió su propio destino, igual que su

menos conocido compañero, el vendedor Vorster. Mi argumento es que la mirada de lo maravilloso, y su par escondido en el subconsciente, el terror blanco —desencadenado por las leyendas de los conquistadores sobre los caníbales negros y de piel oscura—, impide al observador de entender profunda y plenamente el archivo como narrativa histórica. Lo maravilloso (y su primo el terror) nublan nuestro juicio y nos impide *ver éticamente*. Las otras 214 víctimas también se merecen el luto ya que nunca fueron lloradas abiertamente. Según los estudiosos Leslie Bank y Benedict Carlton “la mano dura del gobierno puso difícil el duelo por el Domingo Negro en Duncan Village. Una de las pocas reuniones que el CNA convocó tras los sucesos tuvo lugar en una playa sólo para africanos. Debido a la prohibición de reunión, los miembros del CNA llegaron separados, caminaron por el agua y comulgaron mientras hacían ver que nadaban”⁶¹.

Como conclusión, propongo que cuestionemos, rechacemos y luchemos contra esa mirada vacía, exotizadora y fechitizante de la curiosidad, de lo maravilloso y del vicio del “deseo ocular”, como diría Augusto, usando una lente distinta —una mirada desconfiada, atenta y reflexiva, lo que Paulo Freire llamaría “ética de la atención”— que se comprometiera con la máxima de “dejar que el presente cuestione el pasado”⁶². Tenemos que ser conscientes de que lo maravilloso es una mirada inherente a un Renacimiento tardío específico, una episteme colonial, como lo denomina Isabel Yaya⁶³. La práctica de coleccionar y mostrar “curiosidades”, como la muerte de sor Mary Aidan Quinlan, nos da un enfoque didáctico singular que reestructura un determinado orden del universo cuya cúspide es Occidente. Esta mirada occidental, la mirada de lo maravilloso, es la que nos hemos visto obligados a deconstruir y decolonizar a través de la desconfianza [paranoid], la alerta y la reflexión como nuestras herramientas archivísticas de primer orden.

55 *Ibid.*, p. 1.154.

56 *Ibid.*, p. 1.154.

57 *Ibid.*, p. 1.156.

58 Leslie J. Bank y Benedict Carlton, “Forgetting Apartheid: History, Culture and the Body of a Nun”, en *Africa*, 86(3), 2016.

59 Mignonne Breier, *óp. cit.*, p. 1.156.

60 *Ibid.*, p. 1.156.

61 Leslie J. Bank y Benedict Carlton, *óp. cit.*, p. 473.

62 Harlen, Winne, *Teaching and Learning Primary Science*, London: Harper & Row, 1985, p.608.

63 Isabel Yaya, *óp. cit.*, p. 173.

EL ARCHIVO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA Y ACTIVISMO

GRACIELA CARNEVALE

102 Archivo Graciela Carnevale + RedCSur

Formé parte del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en la década del sesenta. Guardé materiales, notas periodísticas, fotos y textos que hacían referencia a sus acciones. Carlos Militello, que entonces colaboraba como fotógrafo del grupo, guardó los negativos. Por años quedaron arrumbados en carpetas y cajas. En alguna oportunidad fue necesario disgregarlos entre otros papeles, revistas y fotos para que pasaran desapercibidos ante la posibilidad de un allanamiento. En algún otro momento eliminé documentos para evitar posibles consecuencias para alguno de los integrantes resguardando sólo aquéllos que habían tenido carácter público. En un tiempo en que muchos quemaron, destruyeron o enterraron sus bibliotecas guardamos estos documentos como parte de un archivo personal ligado a fuertes lazos afectivos.

El archivo muestra, por tanto, lo que fue preservado, pero al mismo tiempo esconde aquello que fue censurado y eliminado. Así construido no es neutral ni objetivo, responde a cuestiones azarosas y afectos personales. Es un fragmento.

Al principio conservé sólo lo relacionado con el grupo. En los años siguientes a su disolución, continué guardando materiales sobre la situación político social, la represión y la tortura, también documentos de las acciones que realizamos con algunos compañeros de otros colectivos, como así también de manifestaciones de prácticas activistas y de los Encuentros de artistas latinoamericanos en Chile y Cuba en los años 1972 y 1973, que fui amontonando en carpetas y cajas en un orden ecléctico.

En los años ochenta comencé a clasificarlos. Clasificaciones que inventaba y que nunca bastaban y necesitaba modificarlas a medida que cambiaban mis enfoques sobre dichos sucesos. Papeles que había descartado volvían a cobrar sentido o se re-significaban de manera diferente a medida que el contexto se modificaba.

El proceso militar de 1976 había sepultado en el silencio estas acciones.

Con los años el archivo devino casi el único fondo documental de las acciones de este grupo de artistas, que luego tomaron visibilidad. Hasta finales de los noventa, pocos sabían o se habían interesado por estos documentos.

Si este archivo se fue gestando espontáneamente, fue una serie de circunstancias particulares que lo sacaron a la luz. Pero fue sobre todo el encuentro con ciertos investigadores interesados en el tema y en particular con la investigadora Ana Longoni lo que lo habilitó como archivo; tras lo cual se lo repensó en múltiples y repetidas ocasiones.

Desde entonces hasta hoy ha sido visitado por estudiantes, investigadores y doctorandos de universidades argentinas y extranjeras. Información y materiales son requeridos continuamente por críticos, investigadores y curadores de muy diferentes lugares para exposiciones y publicaciones. Muchos lo han consultado *in situ* y otros han recabado información y materiales vía mail. Algunos se han alojado en el archivo durante su investigación. En estos últimos años, materiales de su acervo han formado parte de numerosas exposiciones, congresos y encuentros de arte y política o arte y activismo en Europa y América Latina.

Concibo el archivo como un espacio de reflexión, de diálogo y de debate, abierto a múltiples interpretaciones y lecturas. Lo pienso en proceso como algo incompleto que se sigue nutriendo de nuevos acontecimientos en el presente.

Al hacer conocer experiencias que ocurrieron en otro momento histórico y volverlas visibles corremos el riesgo de que sean despojadas de sus implicancias contextuales y tiendan a aparecer como hechos autónomos y despolitizados.

¿Cómo hacer para que esta tensión se mantenga y sea productiva y no sea neutralizada por el sistema?

¿Cómo mostrar el proceso de radicalización política y estética que atravesó el grupo; que llevó a articular teoría y práctica en la búsqueda de un concepto diferente de arte y de artista?

Al presentar las evidencias primarias de dichas prácticas, el archivo actúa como herramienta de conocimiento y disparador de memoria. Permite establecer genealogías con acontecimientos actuales y líneas de pensamiento e investigación que intentan pensar el arte y el lugar del artista desde otras concepciones, más allá de los paradigmas que nos impone el



mercado restringiendo las modificaciones que produce el arte solamente a la esfera del arte. Abre perspectivas para pensar la práctica artística desde otras coordenadas que desbordan el cubo blanco y la trama de bienales y premios para imaginarla en un campo más vasto de relaciones atravesado por búsquedas que se abren a otras disciplinas y territorios.

La organización y exhibición de un archivo es un problema de edición y de montaje. Aun cuando la forma en que el archivo es organizado genera un texto y por lo tanto un sentido, cada documento tiene múltiples estratos para ser leídos y descubiertos y pueden articularse en diferentes narraciones y voces que niegan un relato único y una única verdad.

Cada vez que el material es consultado surgen diferentes lecturas y se generan nuevas preguntas que hacen que el archivo sea algo vivo que muta constantemente. De esta manera, es concebido como un espacio abierto a ser interpretado y descubierto, un espacio que se plantea como una invitación a investigar, a mirar, a interrogar y no como una ruina o un cadáver.

Exhibir un archivo nos sitúa ante desafíos e interrogantes y nos enfrenta a la dificultad de mostrar acontecimientos en su com-

plejidad. Cada experiencia de mostrar el archivo es diferente. Qué se muestra y dónde es significativo, cómo se presenta también lo es.

Exponer el archivo tiene que ver con las preguntas que nos hacemos hoy desde nuestras propias prácticas. Exhibirlo es activarlo y al mismo tiempo intervenirlo. Cada montaje es una forma de reinventarlo ya que cada presentación es un nuevo dispositivo de visibilidad y deviene así un ejercicio de reflexión crítica. Mostrar sus contenidos es forzosamente una interpretación, es apropiarse de estas acciones e insertarlas en un nuevo escenario.

Asumí que el archivo debía quedar en Rosario y desde allí posicionarse y confrontar, por un lado, con el interés actual del mercado en los legados de las prácticas críticas de esa época y, por otro, con la indiferencia de nuestros propios gobiernos hacia la posibilidad de pérdida de estos patrimonios.

La conservación de los archivos nos desafía a pensar políticas diferentes de modos de experimentar y acceder a la cultura, políticas que contribuyan a poner en valor estos legados y que eviten la fuga de patrimonios culturales a los países centrales como única posibilidad de preservarlos.

Conservarlos en sus lugares de origen y darles visibilidad es un acto político significativo.

Mostrar los archivos y ponerlos al alcance de un público-usuario constituye una democratización efectiva que se mide por la posibilidad de participación y de acceso al archivo, incluso al de su constitución con la incorporación de materiales y documentos.

El compromiso con el archivo no se relaciona solamente con una experiencia del pasado sino con una inquietud y necesidad en el presente de reflexionar sobre nuestras prácticas actuales



y de encontrar en esas experiencias grupales formas nuevas de pensar el arte como práctica de producción de subjetividad, de pensamiento crítico y de intervención en la realidad.

¿Cómo mostrar este conjunto de imágenes y textos para que no queden cristalizados, despojados de la energía vital y revulsiva que tuvieron en su origen?

¿Cómo acercarnos a las preocupaciones, dudas y búsquedas que nos atravesaban?

La conformación de este archivo no es ajena a las historias y avatares de otros archivos en América latina. A medida que van saliendo a la luz numerosos archivos aparecen relaciones y circunstancias que les otorgan un carácter común. Materiales, documentos, fotografías, que han sido guardados y preservados por alguno de los protagonistas. Rastros de un pasado no demasiado lejano de colectivos y grupos que actuaron en tiempos de gobiernos dictatoriales represivos. Documentos que en muchos casos son los únicos que han quedado disponibles. Experiencias que por mucho tiempo permanecieron ocultas e ignoradas. Archivos que se fueron construyendo muchas veces como parte

de una historia personal y cobran visibilidad cuando estos materiales se vuelven referenciales y únicos porque otras fuentes han sido destruidas, quemadas, estigmatizadas o invisibilizadas.

Los archivos de prácticas artísticas explícitamente vinculadas a sus contextos sociales permiten conocer e investigar una multiplicidad de expresiones y acciones que surgen en este período. Tales documentos implican la posibilidad de construir otras lecturas y recuperaciones críticas desde distintas visiones del presente. Interpretaciones coyunturales que re-actualizan experiencias y debates, reflexiones y acciones que se originaron en contextos y preocupaciones que parecen distantes pero que sin embargo resuenan en el aquí y ahora.

El archivo se constituye así en un lugar de articulación de las experiencias artístico-políticas de algunos colectivos y los motivos personales y afectivos que hicieron posibles su preservación.

La tarea de conservar y preservar, para luego montar y desplegar un archivo acarrea necesariamente discusiones de diversos órdenes inherentes a metodologías, dispositivos y formas de pensar la historia, el arte y la política.

En los últimos años ha habido un interés desde los centros hegemónicos por las producciones de los años sesenta y setenta; interés que muchas veces funciona como excusa para implementar políticas de apropiación y despojo.

En las instituciones del arte ciertos conceptos que antes no tenían visibilidad ocupan hoy un lugar de privilegio. Prácticas que fueron acalladas o interrumpidas por regímenes dictatoriales circulan en el mercado despojadas de su potencial crítico. Estas prácticas son neutralizadas bajo la categorización de un arte político que homogeneiza y borra la singularidad de procesos y contextos y nos obliga a implementar acciones en oposición a estas apropiaciones estetizantes.

La memoria de la experiencia sensible de las prácticas artísticas no se reduce a su sola materialidad. Es así que se hace necesario recrear nuevas formas de socializar estos legados si queremos reactivar su potencial poético-disruptivo posibilitador de nuevos procesos de subjetivación.

¿Cómo pensamos hoy nuevas prácticas donde otras formas y otras historias puedan entenderse en relación con múltiples producciones contraponiéndose a conceptos esquemáticos y simplificados de lo artístico y lo político?

La importancia y valor de uso de este archivo tiene distintas posibilidades de enunciación. Como hemos dicho anteriormente es prácticamente el único acervo documental del itinerario de radicalización de este grupo como consecuencia de la represión y censura durante los gobiernos militares de 1966 y de 1976. Su sola existencia constituye un lugar de afirmación y un espacio de resistencia.

Es un archivo que continuamente está modificándose con la incorporación de nuevos materiales provenientes de las derivas de su propia circulación en exposiciones y encuentros en los que ha sido mostrado. Un cuerpo vivo que se transforma con nuevas interpretaciones y nuevas tramas de relaciones que complejizan su abordaje en un constante experimento de reactivación. Un archivo concebido como construcción y preservación de memoria, como espacio de lucha y resistencia y como obra en proceso articuladora de pensamiento crítico.

Es uno de los primeros archivos que se constituye en relación a prácticas ocurridas durante gobiernos militares en América latina, que en los últimos años y gracias al trabajo conjunto de investigadores y artistas están siendo recuperadas y visibilizadas.

En un texto que elaboramos con Moira Cristiá¹ para una presentación sobre archivos personales, señalábamos que:

El archivo que está compuesto de documentos escritos, diapositivas, fotografías, negativos, correspondencia, postales, artículos periodísticos, afiches, catálogos y publicaciones relativos originariamente al Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, de fines de los años sesenta y principios de los setenta, tiene la particularidad de haber sido construido en torno a un nosotros, atravesado por las experiencias de un grupo y las particulares circunstancias históricas en que tuvieron lugar. Reflexionar sobre esa naturaleza particular de este archivo nos lleva a pensar el carácter colectivo e intersubjetivo de todo archivo personal, de una construcción que si bien se hace desde un “yo” deja visibles las diferentes capas de lo social que lo atraviesan.

En este caso concreto, ha sido construido en intensa interacción interpersonal y colectiva, en una reflexión y en una búsqueda de diálogo e intercambio constantes articulando las transformaciones provocadas por su despliegue público en distintos ambientes y contextos.

El origen de este archivo no fue un individuo aislado, el motor fue un grupo de jóvenes artistas que a mediados de los sesenta intentaron revolucionar el arte, luego revolucionar la sociedad. Pasaron de la experimentación a la acción rebelde, de los museos a los espacios no convencionales como la calle, los sindicatos o las galerías comerciales y, en algunos casos, de la contestación al abandono del arte o a la acción armada. Desde el “Ciclo de Arte Experimental” que ofrecía una exposición individual de cada uno de los miembros del grupo, se pasó a elaborar una obra colectiva en donde se pusiera en cuestión efectivamente el status quo, apuntando a intervenir esa realidad.

¹ Graciela Carnevale y Moira Cristiá, “Archivo subjetivo-colectivo: El caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social” ponencia presentada en II Jornadas de discusión - I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos, 19, 20 y 21 de abril de 2017.

Y agregábamos que:

Tucumán Arde materializó esa voluntad de hacer colectivamente, rompiendo la barrera entre artistas y realidad social, e incluyendo otros actores sociales a través del trabajo conjunto de un grupo interdisciplinario. El grupo experimental de Rosario se ensambló con artistas de Buenos Aires e intelectuales de ambas ciudades y forjaron una propuesta en relación con la central obrera, buscando insertarse directamente en la praxis política. Tucumán Arde fue un proyecto de acción contrainformativa de la situación crítica en dicha provincia tras el cierre de un conjunto de ingenios azucareros como parte de la política económica del régimen militar de Onganía. La propuesta contempló una etapa de investigación y viajes para tomar registros in situ sobre la realidad social, una campaña publicitaria y una exposición que denunciaba las consecuencias devastadoras de esas medidas en la sociedad tucumana, presentándola en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires.

El colectivo no sobrevivió a esa experiencia, que quedó trunca tras la censura de la exposición de Buenos Aires a pocas horas de la inauguración. En consecuencia algunos de sus miembros se

integraron a estructuras políticas y todos abandonaron por un cierto tiempo la producción artística. Volví después de muchos años formando parte de otros colectivos y de nuevas experiencias en el campo del arte que articularon aquellas prácticas con otras actuales relacionadas a nuevas problemáticas en un contexto caracterizado por la globalización, el cambio climático y las desigualdades sociales.

Integro la Red de Conceptualismos del Sur desde su constitución en 2007.

En 2008 tuvo lugar la primera exhibición del archivo en Rosario en el Centro Cultural Parque de España sirviendo de marco a la segunda reunión plenaria de la Red.

Con el apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y de la Red Conceptualismos hemos publicado *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale*, libro sobre el archivo concebido colectivamente entre varios participantes de la Red (Marcelo Expósito, Jaime Vindel, André Mesquita y Graciela Carnevale y la coordinación de Mabel Tapia en la última etapa del trabajo).



Tucumán Arde. CGT.
Rosario, 1968.



Desde el año pasado junto a Moira Cristiá, investigadora, nueva integrante de la Red, seguimos trabajando en la organización del archivo. En este momento, gracias al financiamiento de la Red, nos encontramos en un proceso de descripción de documentos digitalizados de manera de poder “socializarlos” en internet, en Archivos en uso. Esto nos obliga a un nuevo proceso de reflexión, de manera de preparar el material para ponerlo a disposición y para que pueda entrar en diálogo con otros archivos.

Desde hace aproximadamente un año el archivo fue trasladado a un nuevo espacio para darle una organización que permite su despliegue y consulta.

Dada la repercusión que ha tenido el archivo en este momento se hace necesario completar su organización, catalogación y digitalización para socializar su contenido y poner estos documentos a disposición de un público más amplio facilitando la consulta física.

Estos materiales documentales están en parte organizados y digitalizados y se encuentran en buen estado de conservación.

Los avances realizados en la organización y digitalización de parte del archivo contaron con recursos propios y otros provenientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y del Proyecto *ExArgentina* organizado por el Instituto Goethe y con la colaboración de Laura Pelusso, Ana Wandzik, Lorena Cardona y Valentina Militello.

El espacio actual que ocupa el archivo lo estamos sosteniendo con recursos propios y con la edición de una compilación de documentos del archivo que realizamos junto con Galería Espai Visor de Valencia.

¿Qué significa democratizar un archivo?

¿Cómo socializamos una experiencia?

¿Cómo potenciamos una concepción diferente de historia, memoria y archivo de la que hablamos?

¿A quiénes nos dirigimos y cómo?

Necesitamos habilitar espacios donde se puedan consultar los archivos en su materialidad física en los lugares de origen;

ponerlos en red, construir narraciones, relatos. Rescatar, en lo posible, una memoria oral que acompañe a estos materiales.

Pienso que el formato a utilizar nos tiene que servir para comunicar, no sólo para informar y que el formato tiene que ver con el lenguaje. ¿Cómo utilizar la tecnología para que nos sea útil para producir sentidos?

Considero que estas inquietudes inauguran un espacio de experimentación, de búsquedas y de riesgos.

Cada archivo tiene sus propias lógicas y metodologías de orden. Esto es lo que le da su carácter singular. Conceptos subjetivos que interpelan a las grillas racionales que quieren ordenarlo todo bajo conceptos universalizantes en función de paradigmas que pertenecen a otros sistemas de valores o de formas de pensar el arte y los archivos.

Por lo tanto se hacen necesarias búsquedas experimentales para organizarlos, editar CD, diseñar sitios web, armar red de archivos donde la memoria sensible de la experiencia esté presente.

Es una búsqueda sensible, creativa, experimental, política.

Conformar archivos. Resguardar archivos. Abrir archivos. En este despliegue estamos cuestionando la noción de autor pero también el mercado, la distribución del saber y el acceso a las fuentes de conocimiento. Estamos proponiendo otras formas de pensar e historizar.

La Red de Conceptualismos se posiciona en contra de la fetichización de ciertas prácticas de los años sesenta y setenta. Poner en circulación estas prácticas ayuda a visibilizarlas, también a legitimarlas. Lo que estamos intentando es producir otro tipo de legitimación.

¿Cómo rescatar la potencialidad de ciertas prácticas, reactivar su potencia revulsiva todavía viva en las circunstancias actuales para que contamine nuestro presente?

Hilar relaciones, compartir prácticas, escribir las historias, encontrar sus afinidades y diferencias desde una mirada descolonizadora y también descolonizada desde el centro y desde nosotros mismos. Es comenzar a andar un camino donde no hay trazas, donde aparecerán confusiones, pero ciertas acciones servirán de mojones para empezar a crear esta plataforma de red de archivos del común.

Esta plataforma debería propiciar momentos de encuentros como éste, de conversaciones, investigaciones, seminarios, exhibiciones, debates para dar lugar a la creación de otras acciones, que potencien e incidan en su entorno al establecer relaciones con los activistas, creadores y productores actuales de cada lugar. Establecer relaciones horizontales, también transdisciplinarias.

Podemos pensar el archivo desde múltiples perspectivas, desde las prácticas de los años sesenta, desde nuestro posicionamiento actual, desde las relaciones y afectos que generaron, desde los diálogos que dieron origen, desde la visibilidad que adquirió, desde su institucionalización actual, desde las relaciones que establece con otros momentos históricos, desde la importancia de los relatos, desde su fragilidad, y al mismo tiempo desde la ética y la militancia. Podemos valorarlo también por los hechos que provocaron o las acciones que le dieron origen, por las conexiones que se establecen de cuerpo a cuerpo o por los conceptos y prácticas que ponen en juego, por las diferencias o las semejanzas, por las reverberaciones y las respuestas.

Al revalorizar la dimensión política de los archivos relacionados con las prácticas conceptuales en América Latina es posible concebir el archivo como una caja de herramientas con valor de uso en el presente. Al recuperar memorias y experiencias de hace casi cincuenta años el archivo hace visibles las disputas de sentido en las prácticas artísticas y políticas contemporáneas y nos interpela a reactivar las memorias de aquellas acciones que fueron disruptivas y que hasta hace poco tiempo no tuvieron entidad. Nos desafía a nuevos usos e interpretaciones de sus materiales y a explorar formas de reactivación de prácticas poético-políticas surgidas en otros contextos para pensar cuáles serían los desbordamientos radicales en el presente.

INTRODUCCIÓN A LA **FLAT** TIME **HOUSE**

GARETH BELL-JONES

110 Flat Time House



Flat Time House [La casa del tiempo plano]
Fotografía: Ken Adlard. Cortesía John Latham Foundation.



Cuando a John Latham le encargaron una escultura para renovar su calle en Peckham, decidió que no iba a realizar una escultura pública tradicional sino su propia casa. Para el transeúnte, el elemento que manifiesta con mayor evidencia las intenciones del artista es la escultura en forma de libro que perfora la fachada de la casa. Sustentada por el panel de vidrio de la ventana delantera, la mitad está suspendida en el espacio público y la otra mitad en el interior. Llamó al espacio FLAT TIME I-10, más conocido como la Flat Time House.

Latham vivía en Bellenden Road desde 1983 pero a raíz del encargo y durante el proceso de producción reconsideró la naturaleza del edificio donde residía y trabajaba. En el momento en que completó el trabajo, en 2003, llegó a la conclusión de que el edificio era un organismo al que describía como una escultura viva. Había antropomorfizado el espacio y denominado cada estancia de acuerdo a diferentes partes del cuerpo. La primera estancia es la Mente, la siguiente –el despacho–, el Cerebro. A medida que se avanza por el pasillo se extiende el Acontecimiento del Cuerpo que comprende la cocina, el salón, el baño y la habitación. La Mano, situada en la parte trasera de la casa, es donde estaba el estudio de Latham que actualmente es el espacio principal de la galería. El gran libro que atraviesa la ventana de la fachada delantera es la Cara, un significativo de las actividades desarrolladas en el interior.

Latham falleció en 2006 pero dos años más tarde la Flat Time House se constituyó como una institución cultural en la que había sido su casa con el objetivo de divulgar sus ideas teóricas y su vigencia. Con su enorme placa de vidrio en la fachada, en un día claro las paredes y suelo blancos de la Mente contribuyen a la luminosidad de esta sala, construida así a propósito para difundir las ideas de Latham. Él consideraba esta estancia como un espacio semipúblico y solía sentarse allí en una silla plegable para presentar sus ideas a quien estuviera interesado. Seleccionó cuatro obras que expuso en las paredes a modo de breve introducción a su trabajo e ideas. Ellas funcionan casi como herramientas esquemáticas para hacer accesible a los visitantes el concepto de la Flat Time House. La institución continúa realizando visitas guiadas para introducir las ideas de Latham al público.

Proto-universo [Proto- Universe], 2003. Vidrio, cartón pluma, madera.
Fotografía: Ken Adlard. Cortesía de la John Latham Foundation.



El primer trabajo que analizamos es *Proto-universo* [Proto- Universe] de 2003, constituido por dos paneles de igual tamaño: el de la izquierda es de vidrio y el de la derecha es una plancha de cartón pluma blanco monocromo. Latham comenzó a usar vidrio a finales de la década de los ochenta. Según su sistema de significantes, el vidrio transparente representaba el “Estado 0”, literalmente la nada –el no tiempo pero también lo que está fuera del tiempo– lo atemporal. El panel blanco simboliza lo que Latham definió como el “mínimo acontecimiento”, el intervalo temporal más pequeño que puede ser medido. El “mínimo acontecimiento” se asimila a un “tiempo de Planck”, el tiempo que tarda un fotón, viajando a la velocidad de la luz, en atravesar una distancia igual a la longitud de Planck, aproximadamente $5,39 \times 10^{-44}$ segundos. Esta unidad de tiempo, llamada así en honor de Max Planck, representa la escala temporal en la que los efectos cuánticos gravitacionales pueden empezar a ser importantes. Esto significa básicamente que las unidades temporales más pequeñas pueden existir pero que al ser tan pequeñas su efecto en nuestra existencia es insignificante.

Latham suscribió plenamente la teoría de la Gran Implosión del universo según la cual la expansión métrica del espacio puede revertirse a la larga y el universo puede volver a colapsar, causando en última instancia la conformación del nuevo universo originado por un nuevo Big Bang. Entendía el cosmos como infinitamente cíclico, una sucesión de universos expan-

didados a partir de un Bing Bang hasta el punto de su máxima expansión, cuando comenzarían a contraerse hasta que tuviera lugar otro Big Bang.

Al analizar *Proto-universo* a la luz de este patrón, el panel de vidrio, o “Estado 0”, no equivale a un inexistente anterior al Big Bang sino a un punto de transición no-dimensional entre un universo y el siguiente. El panel blanco, que representa el “Estado I” o “Estado mínimo”, puede ser entendido por tanto como un paso inicial en la creación de un nuevo universo. La obra *Proto-universo* describe la creación del universo como punto de transición, que Latham denominaba “cambio de paradigma”.

Latham concibió Flat Time como una manera de reunir una comprensión del mundo tal como lo percibimos junto con los modelos científicos de cómo el universo es construido. Latham consideraba el Big Bang un cambio de paradigma, igual que la



Organismo en algún lugar, [Organism Somewhere], 1980. Tinta pulverizada sobre papel. Fotografía: Ken Adlard. Cortesía de la John Latham Foundation.

teoría de la relatividad de Einstein, dentro de la historia de la ciencia. Todo lo que podía ser explicado por la física se ponía a un lado para dejar paso a una nueva manera de entender el universo. En el campo de la historia del arte, Latham creía que los monocromos blancos pintados por Rauschenberg en 1951 suponían un cambio de paradigma ya que ponían término a todo lo que se había hecho antes y se volvía a empezar de cero. Para Latham, el cambio de paradigma en su propia obra se dio en 1954 cuando empezó a usar la pintura en spray.

A comienzos de la década de los cincuenta, Latham y su compañera Bárbara Steveni se mudaron a Fleet, Hampshire, donde vivían cerca de Clive Gregory (1890-1964), reputado astrónomo y primer director del observatorio de la Universidad de Londres, y de Anita Kohsen (1925-1984), parapsicóloga y especialista en comportamiento animal. Tanto Gregory como Kohsen se quejaban de lo que percibían como una fragmentación del conocimiento en una infinidad de disciplinas y creencias. Juntos desarrollaron una teoría única del universo a la que llamaron “cosmología psicológica”. Latham se vio profundamente influido por sus ideas y fue nombrado miembro fundador honorífico del Instituto para el Estudio de Imágenes Mentales [Institute for the Study of Mental Images] que más tarde constituyeron.

En 1954 Gregory y Kohsen organizaron una fiesta de Halloween y pidieron a Latham que pintara para la ocasión un gran mural en su casa. En vez de usar pinceles como siempre había hecho, Latham usó una pistola pulverizadora para esparcir nubes de tinta negra sobre el techo. En ese periodo había estado realizando unas obras de mantenimiento en casa de Gregory y Kohsen y había utilizado ese artilugio para pintar el exterior. Pero la invitación a pintar el mural derivó en una revelación: el potencial que tenía una pulverización breve de tinta para crear una masa de manchas, le llevó a sentir, por primera vez, que su trabajo contenía las ideas inspiradas por Gregory y Kohsen. El acto de pulverizar pintura era una manifestación de que la existencia procedía de la nada, un “mínimo acontecimiento” que surgía de un “Estado 0”.

Este descubrimiento le llevó a emplear de manera continuada la técnica de la pulverización y a desarrollarla durante los años

Triada de relieves-libro [Book Relief Triad], 1959/2003. Tinta, yeso, libros y loneta blanca en cajas de madera.
Fotografía: Ken Adlard. Cortesía de la John Latham Foundation.



siguientes. *Organismo en algún lugar* [Organism Somewhere] de 1980, es un ejemplo de lo que llamaba *Dibujos de Un Segundo* [One Second Drawings], una serie de obras realizadas con pulverizador sobre papel iniciada en 1970. La marca pulverizada evoca simultáneamente una imagen negativa del cosmos, una estructura atómica y una estructura orgánica vista con microscopio. En la galería de la Mente esta obra se puede considerar como un paso más en cuanto a complejidad y duración con respecto a *Proto-universo*. A partir del “Estado 0” del vidrio y del plano blanco del “mínimo acontecimiento”, en esta obra lo atómico, lo cosmológico y lo vivo se fusionan en un acontecimiento que dura un segundo.

Triada de relieves-libro [Book Relief Triad], de 1959/2003, remite a una serie de obras que Latham realizó entre 1959 y 1960 llamadas *Relieves observador* [Observer Reliefs]. Estos tres lienzos representan los tres estados de la existencia

Cómo la univoz sigue siendo inaudita [How the Univoice is Still Unheard], 2003. Técnica mixta. Escultura voladiza en la ventana. Fotografía: Ken Adlard. Cortesía de la John Latham Foundation.



humana que Latham había identificado. Él creía que cada estado equivalía a una duración diferente, y que otros modos de experiencia más complejos o iluminados se correspondían con duraciones más largas. Para explicar los tres estados usó a los tres protagonistas de *Los hermanos Karamazov* (1880), la novela de Dostoievski. Situado en la parte inferior de la pared, el lienzo con un libro parcialmente quemado y cubierto con yeso representa el estado Mitia, el hermano mayor. El segundo trabajo, el libro que surge del lienzo, representa el estado Iván, el segundo hermano en la novela de Dostoievski. El tercer trabajo, situado en la parte superior de la pared, es un lienzo en blanco que se refiere al hermano pequeño, el estado Aliosha.

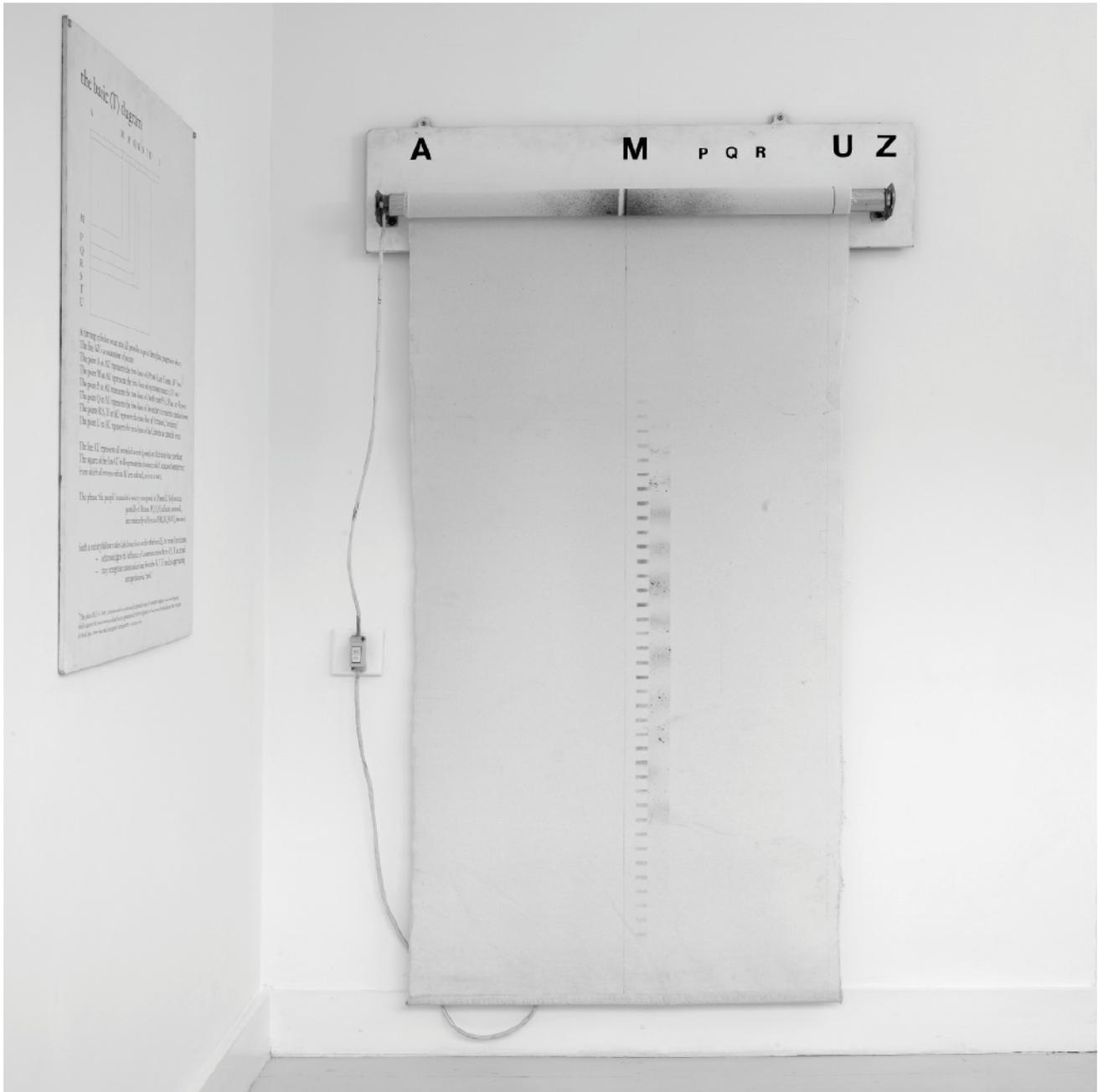
Mitia, el relieve más caótico, representa el ser instintivo cuyo comportamiento irreflexivo está determinado genéticamente, el más cercano al estado animal. En la Flat Time House se corresponde con el Acontecimiento del Cuerpo, el espacio destinado a comer, dormir y estar, actividades que según él se vinculaban con una duración más corta e inmediata. El relieve más ordenado, Iván, representa el estado racional, simultáneamente potenciado y limitado por su intelecto y por su aprendizaje o recibido conocimiento. Este estado se corresponde con el Cerebro en la Flat Time House, el despacho y el archivo, su espacio administrativo. Para Latham este modo de pensamiento racional requiere una duración más larga que la destinada a la mera supervivencia.

El estado Aliosha es el más cultivado y requiere la máxima duración. Alude al ser intuitivo y reflexivo que puede abarcar

a los otros dos pero que también es capaz de un pensamiento original y de observar las cosas en su conjunto. Para Latham, esta posición en la sociedad la ocupaba el artista pero no estaba limitada a los artistas. Latham llamaba a este individuo “Persona Casual”, término que usó por primera vez en un documento sin fechar llamado *Definiciones y observaciones* [Definitions and Observations]. John Latham escribió: “He inventado este término para diferenciar un nuevo tipo de individuo del ‘artista’ en general. La PC es un recurso y un instrumento de cambio para aquellas organizaciones que son responsables de las sociedades futuras en todos lados”. Latham creía que los artistas eran, en primera instancia, los más capaces, a diferencia de aquellos que se habían institucionalizado, o eran los “expertos en conocimiento” dentro de ese mismo sistema.

En la Flat Time House, el estado Aliosha está representado en dos espacios: la galería trasera, la Mano, que había sido el estudio donde Latham había realizado sus obras y por tanto un lugar para la producción intuitiva; y la Mente, lugar donde se mostraban sus trabajos que debía servir para reflexionar sobre el proceso intuitivo. En la Mente se anima a que los visitantes lleguen al estado de la Persona Casual, es un espacio destinado al pensamiento intuitivo y reflexivo simbolizado por las obras que Latham seleccionó.

Latham realizó su primer relieve-libro en 1958 y siguió empleando libros en su trabajo hasta su muerte. Igual que con la pistola pulverizadora y el vidrio, el propio material está



Rodillo de base temporal con anotaciones gráficas [Time-Base Roller with Graphic Score], 1987. Lienzo, motor eléctrico que acciona una barra metálica, madera, grafito.
Fotografía: Ken Adlard. Cortesía de la John Latham Foundation.

lleno de significado. Su extrusión desde la superficie simboliza la acumulación de experiencia y conocimiento humano a lo largo del tiempo a partir de un punto común, representado por el vidrio o el lienzo. Con su intersección, quemado e intercalado, las páginas de los libros ya no se pueden leer de una manera lineal. Una vez manipulados, los libros ya no funcionan como estructuras jerárquicas de una opinión recibida sino que proponen un entendimiento intuitivo de sí mismos y, en consecuencia, del conocimiento humano.

El relieve-libro más grande que Latham realizó es un voladizo que atraviesa la fachada de la Flat Time House. El lomo del primero de los dos libros lleva el título *Cómo la univoz sigue siendo inaudita* [How the Univoice is Still Unheard]; siendo la “univoz” la Flat Time House como principio unificador de todo. Las páginas de los libros están intercaladas de manera que no se pueden abrir; el panel de vidrio atraviesa la escultura, que se convierte así en la ventana frontal del espacio. Existe como una membrana entre el cuerpo y el exterior.

La última obra que Latham seleccionó para plasmar sus ideas es el *Rodillo de base temporal con anotaciones gráficas* [Time-Base Roller with Graphic Score], de 1987. La obra consiste en un lienzo largo sobre el que se pulverizan líneas y se enrolla alrededor de una barra giratoria accionada por un interruptor eléctrico. Sobre la barra, encima del lienzo, está la base temporal, un espectro de duraciones que van de la más corta a la más larga, delimitadas por las letras de la A a la Z.

En el extremo izquierdo del lienzo se sitúa el punto A —el “mínimo acontecimiento”, la duración más corta. A medida que se avanza hacia el extremo derecho, las duraciones van siendo exponencialmente más largas hasta que se alcanza el punto M. Se trata de la duración más corta perceptible al ser humano; Latham propuso una duración de este punto de 1/24 de segundo, equivalente a la velocidad de fotogramas por segundo, estándar en el cine (el punto de transición en el que un fotograma pasa de ser una serie de imágenes estáticas al movimiento constante). Por lo tanto, los puntos A-M simbolizan aquellas duraciones que se sitúan fuera del ámbito de la referencia humana directa: lo atómico. Según avanzamos

hacia la derecha, las duraciones son cada vez más largas hasta que llegamos a los puntos P, Q y R. La interrelación corporal e instintiva con el mundo de Mitia y el Acontecimiento del Cuerpo se alcanza en el punto P. La posición Q corresponde a la interacción racional con el mundo, como la de Iván con el Cerebro. El punto R es la duración más larga de la intuitiva y reflexiva Persona Casual: Aliosha y la Mente.

Siguiendo hacia la derecha a lo largo de la base temporal en relación con las duraciones más largas, Latham propuso que los puntos R, S y T fuesen los puntos donde se situara el “arte”. Y, aunque Latham entendía que era ahí donde residía la verdad definitiva, S, T y U serían los puntos donde estaría lo que los seres humanos creen que sería la verdad. Por lo tanto, dentro de la cosmología del arte de Latham, RST constituye un puente entre la experiencia humana (PQR) y la verdad (STU). En el extremo derecho del lienzo, U significa el universo como acontecimiento, la duración de todo el universo en el presente, la duración desde el Big Bang. Desde el punto U en el lienzo hasta el extremo derecho de la base temporal y justo encima de la parte derecha de la barra, se sitúa el punto Z. Esta es la duración del universo en su extensión máxima, o de todos los universos posibles.

Esta secuencia de letras se corresponde con la “Base temporal” de Latham, una manera de entender el tiempo para el artista. La barra del propio rodillo representa una segunda concepción del tiempo. Aquí es donde hallamos el “Estado 0”, la nada y lo atemporal, más allá de los límites del lienzo y omnipresente debajo de él. La tercera y última idea del tiempo se activa cuando se enciende el interruptor y el lienzo se desenrolla: es el paso del tiempo. Las motas pintadas sobre el lienzo con el pulverizador son los acontecimientos que tienen lugar en diferentes frecuencias o bases temporales, como se describe con las letras escritas a lo largo de la parte superior. Estas marcas están en el reverso del lienzo y solo las podemos ver en la parte superior del rodillo.

Cuando se enciende el interruptor, el rodillo empieza a girar y el lienzo se desenrolla hasta que se despliega en su totalidad. Gran parte de la superficie pintada del lienzo permanece

oculta desde nuestro punto de vista durante la mayor parte del tiempo, ya que o bien está enrollado en el rodillo o bien se ve solo desde la parte trasera. La superficie solo se puede ver brevemente en la parte delantera de la estrecha franja de la base temporal antes de que se desenrolle y caiga hacia abajo, donde el reverso es visible. El cambio constante en lo que se puede ver en esa estrecha franja representa el paso del tiempo y nuestra forma de entender el universo se ve restringida a nuestra experiencia de él. La marca de la superficie pintada a través del reverso del lienzo carece de la inmediatez del presente y denota un alejamiento de los acontecimientos que han pasado y de los que vendrán.

El *Rodillo de base temporal con anotaciones gráficas* reúne esquemáticamente los conceptos analizados en el resto de obras de la Mente. Operando en cuatro dimensiones, Latham usa el rodillo como una maqueta del universo entendido como partitura musical. La capacidad de un lienzo plano para representar todo el universo está en la base del término Tiempo Plano [Flat Time].

Una introducción a la cosmología de Latham nos muestra que la investigación sobre el tiempo plasmada en estas obras es consistente en su trabajo a lo largo de su carrera. El nombre que elige para su casa es prueba de ello. Al escoger el nombre FLAT TIME I-10, la “Casa” se convierte en un punto de transición entre el “Estado 0” y el “Estado I”. Es la forma que el artista empleó para mostrar la intención de que su propia casa fuera percibida como una obra de arte y como la culminación de su manera de entender el tiempo. La actividad que se desarrolla dentro del espacio y su relación con el exterior es fundamental para la posición de la casa como obra de arte y escultura viva.

La escultura Cara simboliza la acumulación de información recibida por el género humano. Actúa como interfaz entre la actividad desarrollada tanto en la Flat Time House como en el exterior. La mitad que está ubicada fuera, en la esfera de una sociedad más amplia, se convierte, a través de un paño de vidrio —el cambio de paradigma representado por el “Estado 0”—, en la Mente, el espacio del pensamiento reflexivo que funciona en tándem con la Mano, el espacio dedicado a la producción intuitiva. Este modo de pensamiento depende

del trabajo administrativo racional que se lleva a cabo en el Cerebro, que a su vez depende de la actividad intuitiva y doméstica que tiene lugar en el Acontecimiento del Cuerpo. La Flat Time House actúa como un sistema, y cada uno de estos modos de actividad tienen que permanecer activos para que la escultura siga viva.

Para que la Flat Time House continúe siendo la obra que Latham ideó, debe ser habitada y debe haber actividad doméstica en el Acontecimiento del Cuerpo. Por tanto, es un espacio destinado a residencias donde los artistas viven, comen y producen obras de arte en los mismos lugares donde lo hacía Latham. El trabajo administrativo de la institución se sigue desarrollando en el Cerebro, que se mantiene como un espacio para el pensamiento racional. En la actualidad también alberga el Archivo John Latham, consultado por académicos procedentes de todo el mundo que investigan sobre el pensamiento del artista. Sin embargo, la función primordial de la institución es la de servir de lugar para el pensamiento reflexivo-intuitivo, que se traduce en un programa artístico original que incluye exposiciones, comisariado experimental, talleres, proyecciones, publicaciones, performances basadas en eventos y un programa educativo. El objetivo de la Flat Time House es, desde la década de 1950 en adelante en el Reino Unido y otros lugares, el de facilitar nuevos descubrimientos y la investigación en nuevos campos del arte experimental, así como favorecer el trabajo y el pensamiento de artistas jóvenes y emergentes y comisarios en un espacio seguro en el que poder experimentar.

Hasta su muerte, Latham abrió las puertas de su casa a todos aquellos interesados en pensar sobre arte. Con este ánimo se inauguró la Flat Time House como espacio en el que analizar su obra, sus ideas teóricas y su continuada transcendencia. El objetivo de la Flat Time House es dar a conocer a un público más amplio el trabajo y las ideas de Latham, su entusiasmo para el descubrimiento y que, a través de su ejemplo, se entienda y se aprecie el papel fundamental que desempeña el arte y el artista en la sociedad.

from Medication the book last
adhere as political space
governate de universidades, origen-
be reliquias medicinales, co-
aberto poder misterioso o
mágico

Search - **ACCESO Y**
SOCIALIZACIÓN

long sculpture housed in
taken to them
Open since 2008
Catherine wanted to find a space
of the universe that has been
or there a lot of space of
Bready - Shurkin & Ben Ozeron

Influence on Great

Responsibility - Community

- all are common products

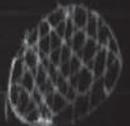
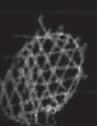
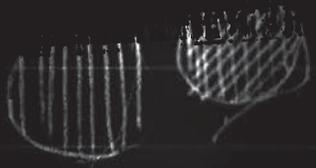
Nature of Concepts not Arbitrary

recreation through use

Physical Material in world but returns aren't

Environment research and re-orientation

Coopman & Myrland 2006/85



ARCHIVO Y REÚSO

UN FANTASMA RECORRE EL MUNDO Y ESPANTA A TODOS LOS OBJETOS
CAPITALISTAS Y SOCIALISTAS: ES EL FANTASMA DEL REÚSO.

TODO OBJETO, DESDE EL MOMENTO DE SU CREACIÓN,
DEBE SER AMENAZADO DE REÚSO.

DIE GUTE FORM IST, DIE, DIE WIEDER BENUTZT WERDEN KANN /
"BUENA FORMA" ES AQUELLA QUE PUEDE SER REUSADA

ERNESTO OROZA

Desobediencia tecnológica

No me propuse crear un archivo. Es cierto que he colectado y documentado de forma sistemática incontables artefactos creados para atender necesidades de primer orden en la Cuba de los años noventa. Es cierto que he elaborado categorías para argumentar sobre el valor de esta producción frente a instituciones y personas que han pretendido reducir la discusión a un problema de gusto popular o de diseño pobre. Es cierto que las categorías que elaboré, —aun desde una posición militante—, terminaron por relacionar y apaciguar estos artefactos. Es cierto que he insistido en que éstos pueden ser leídos como un conjunto —a modo de crítica y posicionamiento tecno-político frente al capitalismo neoliberal y al capitalismo de Estado, y sus lógicas de producción y de consumo contemporáneas. Es cierto que, en ocasiones, para evitar que otros llamen mera colección a esa reunión de artefactos, he usado la palabra archivo para referirme a este grupo de objetos. Lo hice convencido de que el carácter provisional de esta producción me permitiría en el futuro hallar otro término, o incluso, que hiciera innecesario el hallarlo. Si algo he aprendido es que esta acumulación provisional/archivo provisional/colección provisional/conjunto provisional, puede ser paciente. También sé que las ideas, de las cuales estos artefactos son índices, aún esperan por mí y por otros, no importa cuanto tiempo tome asociarlas. En cualquier caso toda estructura, física o conceptual, será desbaratada y reusada cada vez. Aclaro aquí lo que todo cubano sabe: lo provisional es permanente, y en Cuba lo que se asume permanente poco dura. Es cierto, además, que en los últimos años, como muchas otras personas devenidas archivistas, decidí hacer uso de internet para difundir los contenidos y ampliar el contexto de interpretación.

Tengo muchos interrogantes sobre la posible naturaleza archivística de algunos procesos en mi práctica. La producción por la que me he interesado no me la ha puesto fácil, ni desde la ética ni desde la práctica. ¿Puede un objeto que forma parte de un archivo, retornar a la vida cotidiana para responder con su función a una carencia inaplazable? ¿Tenía mi suegra derecho a reclamarme la devolución de algunos artefactos tan pronto regresaban los cortes de luz o re-emergía una necesidad? ¿Debía yo proteger con mi vida la integridad del supuesto archivo? ¿Se puede consolidar un archivo a sabiendas de esa inter-

mitencia? ¿Si un objeto abandona el archivo para reintegrarse a las actividades del hogar, pierde su función como documento? ¿Cierra el archivo sus puertas a dicho objeto, o arrastra el objeto, consigo, la vida cotidiana al interior del archivo? ¿Qué ocurre cuando el objeto ya registrado/archivado, es reparado o reusado? ¿Hasta qué punto contamina el archivo esta nueva información? ¿Cómo puede un archivo de objetos cotidianos superar las fuerzas *indetenibles* del reuso, específicamente en un contexto de urgencia económica? Muchos de los objetos creados en Cuba desde la crisis de los años noventa fueron imaginados desde la perspectiva de lo temporal. Es común que las personas, a veces por la vergüenza de haberlos creado o de poseerlos, se refirieran a estos objetos como provisionales. Pero aun cuando las personas no hubieran usado la coartada verbal de lo provisional para justificar sus creaciones, el carácter provisorio sería confirmado por medio de la composición, las soluciones de unión y la hechura, en general, de los aparatos. Los cubanos preferimos creer que el *Período Especial*¹ era realmente un período especial, una situación pasajera. Es por eso que las partes que componen estos objetos sucedáneos parecen listas para retornar a sus funciones de origen. Imagine un rasurador provisional fabricado por la conjunción de una hoja de afeitar—de doble filo—y un lápiz que sirve de cabo. Imagínelo ahora desarmado cada mañana para acompañar al rasurado de un joven en sus clases.

¿Por qué me interesé por un estado y no por el otro? ¿Por qué el rasurador y no el lápiz y la cuchilla independientes? ¿Qué diferencia hay entre mi acumulación provisional de objetos provisionales y la acumulación provisional de cosas y partes de cosas que todos los cubanos realizan a la espera de la próxima crisis? Me explico. Mi madre ha guardado por años muchas cosas que ella piensa le serán útiles en el futuro. Un envase de aluminio para cerveza, un envase de vidrio para leche, un bolsillo arrancado de una camisa y un pedazo de alambre reposan en su alacena, entre docenas de cosas. Esos mismos objetos y fragmentos de objetos conforman, en mi “archivo”, una lámpara de queroseno. Es evidente que decidí prestar atención y registrar solo la unión provisional, el momento en que estos objetos o partes fueron asociados para atender a una carencia. Uno de los primeros términos que

¹ *Período Especial en Tiempos de Paz* fue el término usado por el gobierno cubano para nombrar la crisis del país en 1990.

utilicé en los años noventa fue, precisamente, *Declaración de necesidad*: el objeto como entendimiento, como un diagrama físico que relaciona la conciencia de la necesidad y la solución a ésta. Conocer es resolver, diría José Martí².

Muchas veces para guardar los objetos del archivo los desarmo, para que ocupen menos espacio y porque puedo proteger los elementos más frágiles. Mis repisas no son distintas a las alacenas de mi madre. Cada vez que debo mostrarlos los ensablo, como si la necesidad de socializar los contenidos se correspondiera, en tanto fuerza, a la necesidad que les dio origen. Podría decir que el archivo solo existe cuando se muestra. ¿Qué pasa cuando la presentación de un archivo depende de su reelaboración? ¿Qué nueva información se filtra al interior del archivo cuando median el ánimo, la memoria o la creatividad del archivista?

Concluyo este segmento con una anécdota sobre este esfuerzo por elaborar un registro de objetos en continua transformación, algo así como un archivo de la vorágine. En el año 2004 surge, como iniciativa de Fidel Castro, la llamada *Revolución Energética*. Esta campaña se basó, entre otras medidas, en un programa de sustitución de “electrodomésticos ineficientes” que fueron recogidos casa por casa para convertirlos en chatarra. A cambio las familias adquirieron —a crédito—, refrigeradores, ventiladores, hornillas y calentadores de agua que debían disminuir el consumo eléctrico en los domicilios, comercios e industrias. En el marco de la *revolución energética* se consideraba “electrodoméstico ineficiente”, especialmente a aquellos inventos vernáculos fabricados en respuesta a la crisis. Por ejemplo, si usted se había fabricado un ventilador con el motor de una lavadora soviética *Aurika*, usted era un candidato perfecto para recibir un ventilador chino y podía pagarlo a crédito (aclaro que no había otra forma de adquirir estos aparatos). Los inspectores del gobierno purgaron las ciudades, siguiendo un programa preciso de recogida por barrios. El local donde debieron depositarse todos los artefactos vernáculos electrónicos del *Período Especial* era, en mi imaginación, algo así como *El Dorado* de la reinención. Nunca tuve acceso a estos lugares, pero fui testigo de un nuevo e inesperado fenómeno creativo. Las personas que no tenían en casa un

“monstruo devorador de energía”—como Fidel los nombró— para intercambiar por un ventilador chino decidieron crearlo a último momento. Donde quiera que esté *El Dorado* de los inventos cubanos “genuinos”, estará infestado por miles de artefactos improvisados a última hora. Los inspectores fueron testigos atónitos de peligrosísimos experimentos electrónicos, de tipologías de ventilador solo imaginables desde la ciencia ficción distópica, de aparatos graciosos y espectaculares que solo debían funcionar para el deleite y convencimiento del funcionario del gobierno. Vi uno de estos improvisados ventiladores antes de ser cambiado en el año 2006. Lo habían fabricado con el motor de una vieja reproductora de cassette que giraba a una velocidad irrisoria y que por supuesto no echaba fresco. A la pregunta del inspector: ¿usted está seguro de que eso es un ventilador? Mi amigo respondió, sudando y con sinceridad: ¡tú no sabes lo que hemos pasado en estos años!

Desobediencia Tecnológica

Mi investigación sobre la cultura material de la crisis en Cuba comienza en 1994, pero no es hasta el 2005 que elaboré la idea de la *desobediencia tecnológica*. Recibí una invitación de un grupo de politólogos y diseñadores franceses para participar en una investigación de campo sobre tres flujos presentes en los hogares cubanos: alimentación, lavado de la ropa y comunicación. Para el proyecto se constituyó un grupo de investigación cubano con una historiadora, una socióloga y en el cual yo fungía como diseñador. Cuando entramos en los hogares para estudiar los flujos me reencontré con los procesos de mis investigaciones previas: reuso, reparación y reinención asociados a necesidades primarias. Estas prácticas no solo impactaban severamente las actividades cotidianas de los tres flujos a estudiar sino que se habían diversificado. Por otro lado, entendí que el nuevo estudio estaba indirectamente financiado por el Ministerio de Industrias de Francia y algunos socios fundadores, entiéndase aquí: industrias importantes. Entendí que lo que estábamos haciendo a las lavadoras soviéticas y coreanas (éstas últimas entraban en el mercado cubano en esos años), se lo haríamos también a las lavadoras francesas y a todas aquellas máquinas que arribaran a la isla. *Desobediencia tecnológica* surge como una preocupación en relación con la

soberanía tecnológica y como una crítica al carácter cerrado y excluyente de los objetos industriales contemporáneos. El término remite al carácter transgresor de un grupo de prácticas creativas y productivas que parecían, paradójicamente, discretas: acumulación, reuso, reparación, reinención, entre otras. El término “discreto”, usado previamente como un sinónimo de moderado, cauteloso tiene otros usos en física, matemática y topología donde significa separados, divisibles, conjuntos abiertos, y esta relectura de lo discreto³ como oposición de lo continuo disuelve la paradoja.

Tres factores modularon la producción familiar de la isla, en comparación con otras producciones vernáculas de países como Brasil o México:

1. Cuando llega la crisis, Cuba tenía miles de graduados en ingenierías y disciplinas técnicas en todas las ramas de la ciencia y la tecnología; esta masividad fue propiciada por el acceso gratuito, por más de 3 décadas, a la educación media y superior.
2. Cuba poseía productos y medios materiales muy estandarizados por el intercambio con los países socialistas del Este y por una industria muy normalizada y poco diversificada. Si todos tenían los mismos ventiladores, televisores, lavadoras y refrigeradores todos compartían conocimientos técnicos y de uso que fueron puestos en función de la reparación y fabricación de piezas de recambio para estos objetos.
3. La crisis afectó noventa y nueve por ciento de la población. Sin distinción de procedencia social, profesión o género, todos los individuos estuvieron expuestos a las mismas carencias y limitaciones.

“Obrero Construye tu Maquinaria”

“Obrero construye tu maquinaria” fue el reclamo que Ernesto Guevara, entonces Ministro de Industrias, hizo a los obreros participantes en la Primera Reunión Nacional de Producción (1961), organizados en Comités de Piezas de Repuesto. La frase, que parece incitar a romper la dependencia con la industria capitalista y sus lógicas distributivas, invita a repensar las rela-

ciones sociales y de producción. Guevara pedía al obrero reinventarse a sí mismo en el contexto de la producción, que fuera un agente de cambio en la maquinaria social. No creo que le estuviera pidiendo a este obrero que se convirtiera en el dueño de una patente (con la actividad capitalista que la práctica de patentes genera), o en ese tipo de ingeniero que ocupa un lugar jerárquico en la producción y recibe bonos por haber inventado su propia máquina. Su llamado iba dirigido al colectivo, a crear máquinas que incluyeran tanto al productor como al usuario, e incluso parece apuntar en términos marxistas a la disolución de la dicotomía creador/usuario. La maquinaria que estaba pidiendo debía responder además a las necesidades individuales pero también a las colectivas. A solo dos semanas de esa reunión, Guevara solicitó la inscripción de Cuba en la *International Organization for Standardization* (ISO) [Organización internacional para la estandarización]. Fue una movida táctica en tiempos de urgencia, pero podría interpretarse hoy como una inconsistencia política, a no ser que creamos en la neutralidad ideológica del estándar. De cualquier forma, ambos eventos, la frase a los obreros y la incorporación a un mundo normado, tuvieron repercusión cuando llegó la crisis económica de los años noventa. Los cubanos construyeron sus propias maquinarias para sobrevivir las ineficiencias económicas y la burocracia del mismo régimen que los incitó a construirlas. La estandarización, alcanzada sobre todo por la participación de Cuba en el COMECON (Consejo de Ayuda Mutua Económica) y los intercambios con países socialistas, devino durante la crisis, el vector principal para la propagación de las soluciones creativas.

Acumulación

Durante los primeros meses de 1970 la desolación cubrió la red comercial del país. Los obreros, quienes habían vivido diez años en revolución, vieron como una década de esfuerzos no resolvía los problemas de la vida cotidiana. En el ámbito familiar se desató un comportamiento preventivo que ha permanecido en la base organizativa del fenómeno creativo cubano: “la acumulación”. La desconfianza en el éxito de la revolución convirtió cada espacio de la casa en un área de almacén: cada materia u objeto –o fragmentos de éste– devino sujeto de la

3 Esta reconsideración de lo discreto se la debo al artista Bachir Soussy Chiadmi.

acumulación. Con este simple y primer gesto se cuestionaron radicalmente los procesos y lógicas industriales, revisándolos desde una perspectiva artesanal.

Acumular es prever, es prefigurar y responder con antelación a nuestras necesidades. Acumular no es guardar cosas, es acopiar ideas de uso, soluciones constructivas, sistemas técnicos y arquetipos que florecerán durante una crisis. Al acumular creamos un mapa mental de lo acopiado, un eco de las potencialidades de cada objeto o fragmento guardado. Al reparar y reusar revisamos al objeto y a la cultura industrial desde una perspectiva artesanal. La acumulación no es un acto pasivo, es creativo. Es la acción que inicia la producción familiar en contextos precarios. Al acumular objetos o partes de estos, porque nos fiamos de sus potencialidades, los reunimos bajo una categoría nueva: objeto-materia prima. Al acumular un objeto o sus partes, se aplaza el momento de su desecho, se elude el ciclo de vida asignado por el diseñador, la industria o el mercado. Todo objeto puede ser reusado, incluso en un contexto diferente a aquel para el cual fue diseñado. Acumular artefactos rotos es un gesto manual que empuja “lo industrial” al campo popular de las manualidades. Al acumular se evacúan las jerarquías entre un objeto industrial (un aparato de TV, por ejemplo) y una piedra o una semilla. Al usar una rama para alcanzar un fruto, o un libro para calzar un mueble no importan los valores retóricos del objeto empleado. Cuando se necesita dejar la puerta abierta con una piedra, solo importa su peso.

Reuso

El reuso es el proceso mediante el cual nos aprovechamos de las cualidades –materia, forma, función– de un objeto desechado, para hacerlo actuar de nuevo en su contexto de uso o en otro nuevo. Esta definición incluye a las partes del objeto y las funciones que dichas partes cumplen en éste; por tanto abarca operaciones como la metamorfosis y la re-contextualización. Son los objetos asociados a la alimentación, entre los sistemas de objetos domésticos, los que más gestos de reuso reciben; específicamente en cuanto al envase y re-envase de alimentos. Cuando el reuso pone a convivir objetos –o partes

de ellos– en un nuevo producto o solución, entonces la operación puede ser considerada como una reinención.

Función: cuando reusamos objetos en funciones cercanas a su función original; un vendedor de pinturas en la calle que usa como contenedor botellas para agua (PET), por ejemplo.

Cualidades físicas: Cuando reusamos este mismo tipo de envase plástico y le hacemos algunos huecos para usarlo como dispensador de agua en un baño, una ducha.

El reuso de un objeto, por sus cualidades físicas, es muchas veces parte de un proceso de reparación.

Reparación

La reparación puede ser definida como el proceso mediante el cual devolvemos parcial o totalmente las características –técnicas, estructurales, de uso, de funcionamiento o de apariencia– a un objeto que las ha perdido completa o parcialmente. Esta práctica es la más extendida en la isla, se expresa en la escala familiar y en la estatal.

Como muchos de los objetos electrodomésticos en Cuba provenían de producciones masivas y estandarizadas, las soluciones de reparación se normalizaron, impulsando la creación de un enorme sistema de piezas de repuesto. Cuando se repara, se establece una relación más compleja con el objeto, es una gestión que supera, incluso, el uso del mismo. De cierta forma equilibra la dependencia que tenemos de los objetos, colocándolos en una posición de subordinación con respecto a nosotros. Es decir, que el dominio que impone el objeto al usuario a través de sus limitaciones, queda balanceado con la dominación forzada de su tecnología por parte de éste. En otro sentido, cuando la reparación es capital o cuando su envergadura incluye la reutilización del objeto, entonces genera un nuevo tipo de autoría: la del reparador. Este sujeto termina siendo un depositario de los secretos técnicos del producto. Las reparaciones no siempre son definitivas, a veces se reconocen como paliativos o ‘maquillajes’ que hacen parecer nuevo al producto que las recibe. Reparar es de alguna forma reconocer, restituir,

y en cierta medida legitimar las cualidades de los objetos; por eso es la más comedida de las formas de *desobediencia tecnológica*. Su potencialidad está en la posible concepción abierta del producto contemporáneo, democratizando su tecnología, propiciando su longevidad y versatilidad. En muchas ocasiones, de un proceso de reparación resultan dos cosas: el objeto reparado y la herramienta que lo reparó. La reparación abre las puertas a otros procesos como la reutilización y la reinención.

Reinención

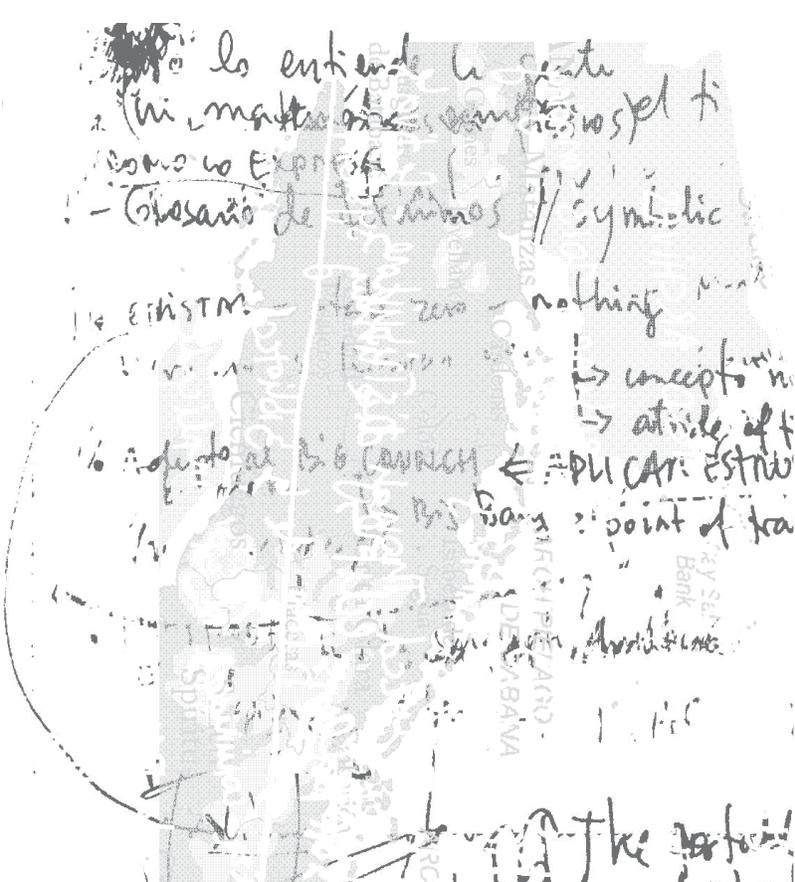
Reinención. Cuando se intenta reconstruir desde cero un objeto o tipología perdida y este proceso que a veces reúne otros procesos como reuso, deviene un salto creativo. De las tres prácticas mencionadas, la reinención es la que contiene más actos de desacato ante la cultura industrial y el contexto. Puede ser entendida como el proceso mediante el cual creamos un objeto nuevo usando partes y sistemas de objetos desechados. Los objetos reinventados se parecen a los inventos originales, por la austeridad y desfachatez con que son utilizadas y articuladas sus partes. Las reinenciones muestran objetos transparentes, sinceros y proporcionales, en términos de inversión material y simbólica, con la necesidad que los provocó. Conservan también el conjunto de gestos manuales, conceptuales y económicos que el operador-creador les añade.

Las siguientes dos notas acompañan dos proyectos expositivos en curso (2017-2018). El primero, expuesto en el Forum Ludwig de Aachen, está dedicado a una investigación sobre piezas de repuesto y al uso del diseño de interior táctico (*interiorismo táctico*) como un medio para relacionar espacialmente contenidos de investigaciones y registros sociológicos. La última nota (*Objeto transparente*) presenta una selección de artefactos que integran *Desobediencia Tecnológica* y expuestos en Mmuseumm, un espacio expositivo de Nueva York.

Carne viva (notas sobre el adentro)

“Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”. La exigencia que Fidel Castro hizo a los intelectuales cubanos en 1961 puede considerarse el programa de su obra arquitectónica: un edificio con solo un plano de expresión: el interior. La perspectiva que Fidel avizoró era un *adentro* circular, continuo.

El *adentro* no es un lugar al cual se accede, porque no hay un afuera, no teníamos de donde venir. Habitan el *adentro* individuos que aprendieron a vivir entre cuerpos abiertos y vísceras. Sus hijos han visto, en sus cortas vidas, más pedazos de cosas que cosas. En los hogares todos los artefactos están desarmados, unos porque lo exigen las continuas reparaciones, otros porque sus sistemas técnicos y carcasas son surtidores de partes que se reusarán para hacer funcionar otros objetos. Las alacenas, vitrinas y repisas rebosan de fragmentos: tapas de envases, segmentos de alambres, tuercas, patas de espejuelos, tacones de zapatos, cabos sin herramientas, botones de una calculadora, de un televisor, de una lavadora, de la pizarra de una aladora de caña de azúcar. “Todo tiene un uso, no hay deposiciones de residuales”, nos recuerda, hablando del entorno natural de la isla, el doctor Jorge Ramón Cuevas. Profético el apellido del naturalista. Sobre las mesas los electrodomésticos abiertos se solapan hasta confundir sus mecanismos. La oscuridad y la acumulación ayudan, no queda claro dónde empieza la radio y acaba la plancha o el televisor. Los cables de todos los tarecos son bejucos enredados y quizás conectados entre sí, ouroboros de cobre y plástico.



No hay en las calles más luz que en las casas, o mejor, en todas partes hay una luz a medias, un resplandor de cueva. El diseñador Félix Beltrán Concepción con su cartel CLIK (1969) nos convidó a vivir en la oscuridad. José Luis Cortés, el Lacan de la Timba, lo intuye cuando le dice a Fidel Castro, en unos de sus temas: “Oye Superman! ten cuidado con las estalactitas y las estalagmitas!”⁴. Es El Tosco, con esa línea —que bien pudiera iniciar un próximo manifiesto antropófago—, quien ha prefigurado el sueño de *La Cuevita*⁵ como mercado-nación.

El primer renglón nacional es una economía de piezas de repuesto criollas. La escala, en comparación con otras producciones, le otorga la presencia y jerarquía de un monocultivo invasivo que se apodera de las tiendas estatales y de las mesas de los vendedores callejeros. En un escaparate de Neptuno se cuentan 77 tipos de piezas distintas, algunas fundidas en aluminio, otras torneadas en latón, muchas inyectadas en plástico por máquinas construidas, para este propósito, en salas, habitaciones y patios de muchas casas de San Miguel del Padrón y de otros barrios y provincias. Vulcanizadas, troqueladas o torneadas son las juntas de cafeteras, batidoras y ollas arroceras. Abundan las cuchillas de acero níquel, *couplings* y los platos torneados de las batidoras más comunes: *Daitron*, *Hamilton*, *Magnum*, *National*, *Osterizer*, *Phillips*, *Vince*. Las superficies de las piezas tienen, en *bas-relief*, los nombres de los fabricantes escritos, más o menos, como suenan. Las marcas grabadas agilizan el reconocimiento y la venta, es la didáctica de *La Cuevita*. Las piezas de refacción cubren toda la superficie expositiva de todas las vidrieras de todas las tiendas de todos los municipios. Es la decoración oficial del *adentro*, un papel tapiz infinito dedicado al tema del repuesto. Cruzan este paisaje cada día cientos de personas, llevan en sus manos piezas rotas de batidoras, lavadoras o ventiladores. Caminan hacia los talleres de los mecánicos o hacia los vendedores, confiados de que con la pieza en mano podrán identificar mejor el reemplazo. En competencia con el sicalíptico *ubatón* que encuera la urbe, los pregones, no menos escatológicos, reclaman vísceras y cadáveres a viva voz: ¡Compro batidoras y ventiladores rotos! ¡Compro motores viejos! ¡Compro chasis de lavadoras! Hordas de carroñeros, con sus carretas a cuestas, escarban con pregones las mañanas del Mónaco, Miramar, las calles interiores de Lawton, esperan por ellos los mecánicos en sus talleres.

La vieja ciudad metabolizó la amenaza de Fidel. Las fachadas de las viviendas existen solo como el plano de proyección de las batallas domésticas intestinas. La fachada muestra, ya no esconde. Miras la casa y sabes que ya sus habitantes no se aman, o que al menos no desean encontrarse más: donde había una puerta ahora hay dos. Es fácil saber cuál Ministerio —o cuál clave—, les da el sustento. La cuadra, que era una secuencia de fachadas, es ahora una secuencia de pantallas de proyección. Una arquitectura del *reality show*. Una ventana para iluminar la cuna de un recién nacido eclosiona al centro de una elaborada cornisa Art Nouveau: las ventanas se diseñan y se perforan desde el interior, el exterior no existe, es viejo orden. Un balcón aparece una mañana y altera la trama de la cara norte del edificio que antes formaban 12 balcones cuidadosamente distribuidos por su arquitecto en 1949. Como ahora todo es interior, mencionar el objeto arquitectónico “fachada” puede delatar un pensar disidente o alguna enfermedad mental. No es casual que el órgano estatal más eficiente en el *adentro* sea el Ministerio del Interior⁶.

Conexiones eléctricas e hidráulicas serpentean por las paredes, son las venas nerviosas de edificios vampiros. A veces los cables y tubos se cruzan en direcciones inesperadas, trepan en el vacío buscando apoyo o un lugar donde enterrar sus raíces. La ciudad es un triperío al sol, un aparato único abierto, un extenso territorio en carne viva. Las instalaciones de agua ramificadas son gráficos 3d de lazos familiares, la hidráulica es acá más eficiente en ofrecer información filial que el registro civil. Las líneas eléctricas, de teléfonos y de video diagraman transacciones económicas complejas. Un cable de video atraviesa las ventanas, cruza manzanas para alimentar el televisor de un vecino que paga 20 CUC al mes por ver lo que ves. *Intranet* es la máxima expresión tecnológica del *adentro*. Ahora el término se ha puesto de moda y se usa tanto para nombrar la vía oficial posible de conexión informática en el *adentro*, y una forma no legal de conectarse en los hogares para compartir películas piratas, chatear y dar curso a la versión offline de *Revolico*, pero sabemos que una intranet de agua siempre ha existido, preguntemos en la Habana Vieja, o en el Cerro. Y otra de teléfono, y otra de carne de res (por algo le dicen hilo rojo). Intranet son todas las vías para respirar en el *adentro*.

4 Frase del tema musical inédito Superman, de José Luis Cortés y NG La Banda.

5 La Cuevita (San Miguel del Padrón, Habana) es un mercado informal muy frecuentado por los habitantes habaneros y de territorios próximos.

6 Tampoco es casual que el nombre dado en el argot al Ministerio del Interior sea el aparato.

¿Qué supuran los interiores mecánicos sino grasa y aceite? Por eso todo el *adentro* está manchado. Drenados de diferenciales y pistones de autos, corren hilos de aceite quemado por las juntas de las losas de concreto en las aceras. El aceite es la saliva escupida por la difícil pronunciación de un lenguaje híbrido y enrevesado. La mecánica automotriz ha devenido un culto secreto. En unas décadas será religión dominante, aunque será sincrética. Los mecánicos son ya santos y guardianes del *adentro*. Entre ellos se burlan de *The Matrix*, la película de Perogrullo, le dicen. Por el tiempo que pasan acostados boca arriba bajo los autos, las malas lenguas y el humor popular sugieren-porque también hay teorías de conspiración en el *adentro*-, que los mecánicos son los verdaderos *reptilianos*. La permanente hibridación, la escasez de recursos y otras fatalidades técnicas del *adentro*, obligan al mecánico a habitar el código. Él es el poeta del productivismo, el lingüista del eco en la cueva, el mecánico dialéctico, algo así como un Spinoza en *overall*. Es el entendido y el que atiende. Es el que comprende el afecto y el que responde.

El mecánico solo tiene un rival en el *adentro*: el diseñador de interior caníbal, pero esa es otra historia.

Objeto transparente

La desaparición de la Unión Soviética detuvo el comercio bilateral, provocando una profunda crisis económica en la isla, denominado *Período Especial en Tiempos de Paz*. El aislamiento internacional y la escasez interna de Cuba se agudizaron por el embargo de los Estados Unidos.

Las redes comerciales colapsaron. No había combustible para mantener el sistema de transporte público o la red eléctrica. Toda la industria se desaceleró drásticamente debido a la escasez de materia primas y la falta de acceso a los mercados internacionales. Los cubanos vieron como su entorno, desde el espacio doméstico hasta su entorno urbano, se deterioraba a un ritmo acelerado.

La economía centralizada del país implosionó en su núcleo interno: el hogar. La familia se convirtió en una unidad eco-

nómica autónoma. Trabajadores, músicos, médicos, atletas, todos tuvieron que enfrentar la grave escasez de recursos con creatividad y cooperación.

El *objeto transparente* es un concepto de principios del siglo XX formulado por Boris Arvatov, un teórico soviético del productivismo. En su crítica al objeto y al modo de producción capitalista, abogó por un *objeto transparente* que no ocultara las huellas de su producción. En ausencia de un contexto económico propicio para la producción de objetos socialistas transparentes, Arvatov sugirió la transformación provisional de los objetos capitalistas, de acuerdo con las nuevas demandas sociales.

Desde esta perspectiva, muchos de los objetos creados en Cuba durante la crisis pueden considerarse *objetos transparentes*. Son artefactos que hacen visibles las relaciones sociales y de colaboración entre individuos, confrontados con necesidades apremiantes y constreñidos recursos materiales, tecnológicos e intelectuales. Los objetos aparentemente inútiles se desarmaron para su reparación, reutilización y reciclaje, y los conocimientos técnicos obtenidos se socializaron entre amigos y vecinos. En muchos casos, los objetos reinventados se explicaban por sí solos y su proceso tecnológico de producción se replicó fácilmente.

Una vuelta más. Un disco de vinilo gira como el aspa de un ventilador soviético reparado. Giran, el disco de vinilo y el ventilador, en un escaparate comercial rotatorio que se torna un escaparate táctico productivista que busca la activación del transeúnte. Otra vuelta ...



POR UNA
ARCHIVÍSTICA
PARA LOS ARCHIVOS
DEL COMÚN

PAULINA BRAVO CASTILLO

128 Archiveros sin Fronteras Chile

Hace algún tiempo escribí una reseña sobre el boom del archivo en las artes visuales, entendido ese lugar como discurso, metáfora, símbolo o manifestación de poder. Mi reflexión, en ese entonces, buscaba dar cuenta de las diferentes nociones del “concepto de archivo” desde el arte y desde la disciplina archivística, ya que según mi experiencia profesional no había comprensión mutua entre ambos campos. Cité en esa reseña un artículo del archivero Terry Cook¹ que exponía cómo la falta de entendimiento entre la noción de archivo desde el arte y la definición de archivo desde la archivística generaba un gran obstáculo. En correspondencia, Cook planteaba la imperiosa necesidad de dialogar y poner en cuestión las diferentes definiciones y aplicaciones asociadas a este concepto.

Para mi alegría, estoy convencida de que ese diálogo hoy existe y ya rinde frutos. Consecuencia de ello es mi participación en la segunda edición del encuentro de Archivos del Común II, que ha reunido a investigadores/as, artistas y archivistas a conversar sobre archivos anómicos, accesibles y sobretodo, diversos.

En una de las conversaciones que se generaron a partir de las conferencias, una de las participantes al seminario comentó que tenía la impresión de que en los últimos quince años se había escrito más de archivos que en los últimos tres siglos. Comparto su afirmación ya que he sido testigo de cómo en los últimos años han proliferado publicaciones sobre archivos desde el arte, la historia, estudios de memoria y también desde la teoría archivística. Esta última, supongo la menos popular, resulta interesante e indispensable de considerar, ya que la archivística ha cambiado, hemos cambiado.

La archivística inició su camino a mediados del siglo XIX con la enunciación de uno de sus principios fundamentales que singularizará y delimitará su ámbito de acción: El principio de procedencia. Desde ese entonces la archivística ha evolucionado tanto en su dimensión teórica como práctica, y en las últimas décadas, se ha actualizado con nuevos paradigmas que han dejado atrás la imagen del archivero como un guardián pasivo de la memoria vinculada exclusivamente al ejercicio del poder.

Actualmente la archivística postcustodial se situaría en lo que Charlotte Hess nos graficó en el seminario como una galaxia de pequeños archivos en un contexto policéntrico². Esto tendría como consecuencia un desplazamiento hacia múltiples y diversas memorias colectivas que sumarían nuevas voces hasta hace muy poco no contempladas en las memorias/archivos nacionales. Voces que, como plantea la convocatoria del primer seminario, compondrían “un nuevo marco de imaginación social y política, que fortalezca el carácter democrático de nuestras sociedades”³. Cada archivo reflejaría, entonces, las acciones y las funciones de personas, colectivos o entidades que los producen, entregando una fracción subjetiva y particular en la cual los archivos funcionarían como recipientes de múltiples memorias colectivas.

Esta galaxia de pequeños archivos, como los archivos surgidos de movimientos sociales, territoriales, de disidencia sexual o LGTBI, entre tantos otros (flancos de lucha), se han constituido en un campo de trabajo fundamental para la teoría y la práctica archivística en los últimos años. Estos archivos presentan desafíos significativos al tener como horizonte el trabajar con enfoques colaborativos, lo cual implica, entre otros aspectos, salir de las lógicas de la propiedad, oponerse a la privatización del conocimiento (cuestión no menor en contextos neoliberales como el chileno) y desmarcar lo público como patrimonio exclusivo del Estado. En la presentación que realicé en la mesa de trabajo sobre acceso, presenté algunos ejemplos de archivos que abordan estas temáticas:

El Proyecto Desclasificación Popular levantado desde el 2014 por el artista visual Francisco Papas Fritas y la Coordinadora de Santiago de Ex Presas y Presos Políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionario. Es un proyecto que transgrede el secreto de 50 años impuesto por el Estado chileno a los archivos de la Comisión Nacional

1 Terry Cook, “Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria”, en Revista *Tábula*, n° 13, 2010, pp. 153-166.

2 Para mayor información consultar: Charlotte Hess & Elinor Ostrom, *Los Bienes Comunes del Conocimiento*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.

3 Presentación del Seminario de Archivos del Común I. 2015 organizado por Museo Reina Sofía, Fundación de los Comunes y Red de Conceptualismos del Sur, disponible en <http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun>.

sobre Prisión Política y Tortura. Invita a testimoniados a solicitar su expediente a organismos del Estado para difundirlo en un sitio Web. Es un proyecto que en su definición busca unir lo político, artístico y legal, para lograr la desclasificación colectiva⁴.

Proyecto “No más Archivos Secretos” desarrollado por Londres 38, espacio de memorias. Busca abrir el acceso a archivos en poder de las fuerzas armadas, policiales y de inteligencia. Instituciones que están eximidas de la obligación de transferir sus documentos a los Archivos Nacionales y que eliminan sus documentos sin ampararse en la normativa nacional. Además, restringen el acceso a sus archivos lo que impide ponerlos al servicio de la comunidad, vulnerando el derecho de acceso a la información pública, más aún cuando contienen información sobre violaciones a los derechos humanos en un contexto dictatorial⁵.

La discusión que se dio a partir de este tipo de ejemplos destaca como se pone en tensión a la figura del Estado como agente privilegiado para decidir qué recordar y qué no. Así también las dificultades en el proceso para acceder a documentos, secretos o desclasificados, con importante información para procesos judiciales. Y cómo estos archivos, aunque se vuelven visibles de diversas maneras (exposiciones de arte, investigaciones periodísticas, etc.) en demasiadas oportunidades continúan invisibles para la justicia.

Los abordajes desde la sociedad civil, que reivindican otras memorias y ponen en cuestión preguntas fundamentales para el acceso y democratización de los archivos, interrogan también sobre los aspectos metodológicos que han surgido en su desarrollo. Vinculado a este último punto quisiera destacar dos cuestiones que se mencionaron en el seminario.

La primera tiene relación con un tema que apareció en más de una de las presentaciones. Se expuso lo difícil que es trabajar estos nuevos archivos, con metodologías y herramientas de los archivos tradicionales. Por ejemplo, al tratar de describirlos, las nomenclaturas y categorías disponibles no suelen ayudar para dar cuenta del contenido de estos archivos, lo

que se traduce en que los equipos terminen desestimando el uso de estas normativas consensuadas. Daniel Andújar, en su presentación en el mismo encuentro, mostraba que existen tantas categorías como sistemas de construcción de mundo, y es desde esa certeza que debemos trabajar en conjunto para generar nuevas metodologías y herramientas, formando redes para construir las y consolidarlas en el tiempo.

No obstante, hay principios que se han venido fraguando desde la archivística que no deberíamos desestimar. Sobre esto pienso que debemos comenzar por definir adecuadamente nuestro objeto de trabajo: ¿qué tenemos?, ¿un fondo de archivo?, ¿una serie de publicaciones?, ¿un archivo con varios fondos?, ¿una colección bibliográfica?, ¿una serie de un fondo que se encuentra en otro lugar? Podemos tener o no un archivo. Si no lo tenemos, no pasa nada. Nuestro material seguirá siendo igualmente valioso y en nada se disminuye la relevancia de su procesamiento y puesta en acceso. Lo propongo así ya que si sabemos lo que tenemos, tendremos referencias desde dónde tomar herramientas para gestionarlo. Las populares confusiones entre archivística y bibliotecología no deberían persistir si identificamos bien nuestro objeto de estudio.

Por ejemplo, si trabajamos con principios archivísticos, siempre comenzaremos describiendo el conjunto de documentos en general y luego en particular. Cuestión impensable en una biblioteca. Esto se justifica, en la necesidad de mantener el vínculo entre fondos y documentos para asegurar su integridad. Entonces la primera descripción que nos proponemos realizar (y a veces la única) será siempre general y guiada por preguntas que nos propone la Norma Internacional de Descripción de Archivos (ISAD-G), la que nos orientará en la manera de evidenciar la lógica de producción documental. Este punto se relaciona con los principios fundamentales que propone la archivística que son el principio de procedencia, el

⁴ Para mayor información, véase *Proyecto Desclasificación Popular*: <http://desclasificacionpopular.cl/>.

⁵ Para mayor información, véase *Proyecto No más Archivos Secretos*: <http://www.londres38.cl/>.

⁶ Para revisar más información sobre los principios archivísticos, se pueden consultar los *Recursos archivísticos para profesionales e investigadores* disponibles en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/recursos-profesionales.html>.

⁷ Peter Horsman, Eric Ketelaar y Theo Thomassen, “New Respect for the Old Order: The Context of the Dutch Manual”, en *The American Archivist* Vol. 66, n° 2, 2003, pp. 249-270.

⁸ El archivero Andrew Flinn, tiene importantes publicaciones sobre este tema y recordando el siguiente artículo: Andrew Flinn, “Community Histories, Community Archives: Some Opportunities and Challenges”, en *Journal of the Society of Archivists*, volumen 28, n.º 2, 2007, pp. 151-76.

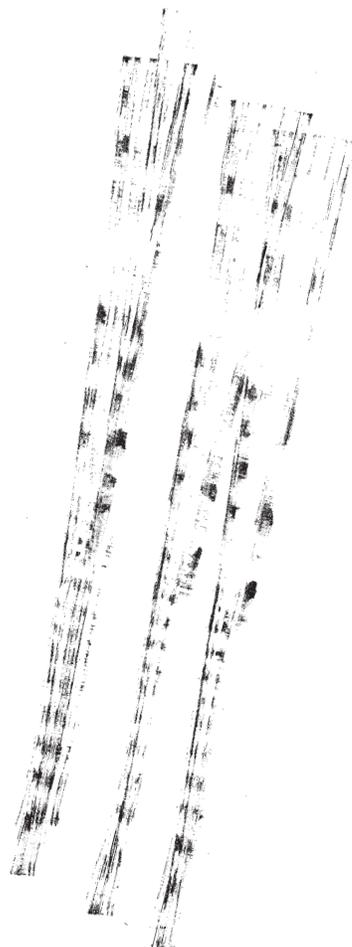
principio de respeto a la estructura y el principio de respeto al orden original. Estas tres caras de un mismo principio fundamental establecen la relación natural e inseparable de los documentos con su origen de producción⁶.

El segundo punto que me gustaría relevar se refiere a cómo la disciplina archivística, en total sintonía con la noción desarrollada de Archivos del Común, releva la importancia de estudiar los vínculos entre el productor del archivo (sea una persona, un colectivo, una institución, etc.) y los documentos que ha producido, centrando su preocupación en cómo mantener documentos auténticos, fiables e íntegros.

De este modo, nos planteamos cuestiones como: ¿por qué se han producido estos documentos? ¿para qué? ¿qué función cumplen? ¿qué actividad reflejan? Estas preguntas son importantes porque dan cuenta de estas relaciones, las que han sido planteadas desde la teoría y la práctica archivística y se traducen en algunos principios de trabajo tales como no mezclar los documentos de un productor con otro y respetar el orden original que les dio el productor a los documentos (aunque esta última es una cuestión más de orden conceptual que literal).

Creo entonces que al hablar de “archivos del común”, deberíamos poner la mirada en la comunidad que los produce. Y tomar para ello los principios con los que trabajamos desde la archivística, que han sido revisados, cuestionados y validados durante largo tiempo. Recordemos que por definición la archivística es el método que permite evaluar y utilizar los documentos desde diversas perspectivas, sin perder la forma, la estructura, y el contexto como marco esencial para su interpretación⁷.

En consecuencia, quisiera dejar como apunte para próximos encuentros o grupos de trabajo de la *Red Conceptualismos del Sur*, una invitación a profundizar en las relaciones entre el archivo y la comunidad⁸, mirando el camino de referencias ya trazado por la archivística, ya que estaremos de acuerdo en que no son papeles lo que conservamos en nuestros archivos, sino a la comunidad que los produjo, a ese colectivo que da prueba de su existencia y de su proyecto político mediante su producción documental.



**NO QUEREMOS
QUE ESTO
SE CONVIERTA
EN UNA
“EXHIBICIÓN”**

EVA WEINMAYR

132 The Piracy Project

The Piracy Project

Andrea Francke, Eva Weinmayr

www.andpublishing.org

Buenos días.

Muchas gracias por venir. Estoy realmente muy emocionada por estar aquí, porque veo que hay muchas cuestiones y preocupaciones comunes que fueron abordadas ayer por otros oradores. En este seminario me gustaría analizar y hablar en detalle de algunas experiencias y temas que han surgido en el transcurso del trabajo en *The Piracy Project* [El proyecto pirata]. Estas observaciones no han sido necesariamente analizadas por completo por lo que este seminario es una gran oportunidad para tratar de estudiarlas con vosotros hoy.

He estructurado esta presentación en cinco partes. En primer lugar, haré una breve introducción sobre el proyecto y sus inicios. Después, les daré tres ejemplos de la Piracy Collection para que se hagan una idea general de la colección. En tercer lugar, hablaré sobre nuestra manera de trabajar con la colección y cómo ésta trabaja con nosotros, lo que nos llevará a plantearnos cuestiones relacionadas con las políticas de estructura y catalogación. Por último, abordaré cómo el marco de trabajo institucional de los diversos espacios que han albergado *The Piracy Project* puede afectar, o no, a lo que puede suceder.

Como ven, son muchas las cuestiones que hay que abordar. Esto significa que algunas sólo las mencionaré, pero espero poder señalar algunos temas clave que podrán dar lugar a debates posteriores.



Introducción: la piratería como agencia social

The Piracy Project es un proyecto editorial y de investigación en el que se analizan las consecuencias filosóficas, legales y políticas de la piratería de libros. Se cuestiona supuestos lógicos sobre propiedad, autoría y los efectos que la elaboración de normativas ha tenido en el debate actual sobre propiedad intelectual.

Comenzó en 2010 de la mano de las artistas residentes en Londres, Andrea Francke y yo misma, como parte del programa de investigación AND Publishing (www.andpublishing.org).

Primer punto importante: *The Piracy Project* no trata de piratería online ni de lluvias de bits sino de libros, libros físicos. Es un proyecto editorial, expositivo y de archivo que explora la piratería cultural a través de la construcción de una colección de libros físicos de todas partes del mundo. Lo que tienen en común todos los libros de la colección es que se han producido –alterado, mejorado, traducido, reimpresso, re-distribuido– a partir del trabajo de otros sin autorización previa.

De momento está constituida por más o menos 150 libros que están catalogados online en la página *andpublishing*. (http://andpublishing.org/PublicCatalogue/PCat_thumbs.php).

The Piracy Project nació como respuesta a las políticas restrictivas universitarias. Fue una manera de luchar contra el cierre



Diapositiva 3 – *Piracy Workshop* [taller pirata], biblioteca de arte de la Byam Shaw School, Central Saint Martins, 2011.

de la biblioteca de arte de nuestra universidad que surgió cuando, en un esfuerzo conjunto, los alumnos y trabajadores se hicieron cargo de la biblioteca para mantenerla abierta por ser un lugar de importancia social e intelectual. (El cierre previsto formaba parte de la fusión con la Universidad de las Artes de Londres [London University of the Arts] y, como alternativa, se aconsejaba a los alumnos ir a la biblioteca principal en el centro de la ciudad).

Así es que se daba una situación paradójica. Por un lado, podíamos apropiarnos del espacio de la biblioteca para redefinirla y experimentar sobre lo que podría llegar a ser: concretamente un lugar animado, informal, social, intelectual y político sobre libros y conocimiento impreso. Por otro lado, estábamos haciendo un trabajo voluntario, dando unos servicios que debían ser prestados por la universidad. Esto último nos hacía sentir muy incómodos, sobre todo a la luz de la “Big Society”, iniciativa del gobierno conservador de entonces cuyo propósito era recortar la inversión en servicios públicos (incluyendo las bibliotecas públicas) y contar con voluntarios para mantenerlos.

En el momento en que asumimos la propiedad comunitaria de la biblioteca y los libros en ella contenidos, el espacio pasó



Diapositiva 4 – Sala de lectura Byam Shaw: póster *Únete a la cooperativa*, diseñado por Åbåke, 2011.

de ser un recurso controlado y aprobado por las políticas institucionales (qué merece estar en las estanterías y qué no), a ser una recopilación de conocimiento de la que podría formar parte material potencialmente oscuro, auto-publicado e institucionalmente no aprobado.

En ese momento Andrea leyó en la revista *Granta* el artículo de Daniel Alarcón “La vida entre piratas”, en el que describe sus visitas a los mercados de libros piratas de Perú. Su afirmación de que los libros piratas de Perú alteran de hecho el contenido de los libros que copian y distribuyen realmente disparó nuestra imaginación.

La idea de libros modificados calzaba bien con el interés de AND Publishing por la inmediatez y el acceso a las tecnologías de impresión digital y la consecuente inestabilidad del libro.

Aquí, por ejemplo, se puede ver una Espresso Book Machine. Se trata de una impresora de libros bajo demanda completamente automatizada que imprime libros en formato rústico. Sube archivos en pdf al servidor de la impresora, imprime y pliega la cubierta, imprime el interior, cola el lomo y guillotina el papel hasta acabar el libro, que sale por una ranura en la parte inferior en el espacio de minutos.



Diapositiva 5 – Espresso Book Machine en el American Book Centre de La Haya.

The name of our publishing activity is **AND**



AND publishing announces: The Piracy Lectures

The Piracy Project is an international publishing and exhibition project exploring the philosophical, legal and practical implications of book piracy and creative modes of reproduction. With a series of talks from guest speakers, workshops and an open call for pirated book projects to add to a Piracy Collection we aim to develop a critical and creative platform for issues raised by acts of cultural piracy. After a period of research and production at Byam Shaw School of Art Library in London this unique collection of books will travel to international venues making temporary reading rooms.

The Piracy Project is not about stealing or forgery. It is about creating a platform to innovatively explore the spectrum of copying / re-editing / translating / paraphrasing / imitating / re-organising / manipulating of already existing works. Here creativity and originality sit not in the borrowed material itself, but in the way it is handled.

James Bridle is a publisher, writer and artist based in London, UK. He makes things with words, books and the internet; sometimes the results look like businesses, and sometimes they don't. He speaks at conferences worldwide and writes about what he does at booktwo.org.

Eleanor Vonne Brown set up X Marks the Bökship, a London based project space for independent publishers. It is specialising in publishing works by artists and designers, books, journals and discourse. The Bök in Bökship refers to Christian Bök, an experimental poet of the North American Conceptual Writing movement.

Daniel McClean, is an independent curator, writer, and art-legal adviser. McClean is a solicitor at Finers Stephens Innocent LLP where he specialises in art, media and intellectual property law. McClean writes regularly on art legal matters. He was the commissioning editor of *The Trials of Art*, (2007) and *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (2002).

Maria Fusco is a Belfast-born writer based in London. Her first collection of short stories *The Mechanical Cosmos* has just been published by Sternberg Press. She is founder/editor of *The Happy Hypocrite* a semi-annual journal for and about experimental art writing, and Director of Art Writing at Goldsmiths, University of London.

Bobbie Johnson is a journalist, writer and trouble-maker who specialises in covering the intersection of technology and society. He has written for a range of outlets from the BBC to Wired, and acts as European editor for technology blog GigaOM. For nearly a decade he was an editor and reporter with the *Guardian*, based in London and San Francisco.

Prodromos Tsiavos is the legal project lead for the Creative Commons-England and Wales and Greece projects, and an associate in Avgerinos Law Firm in Athens. Among other academic engagements he is a research officer at the London School of Economics. He advises the Greek Prime Minister's e-Government Task Force on legal issues of open data and is the Special Secretary for Digital Planning.

When: Lectures start at 6.30 pm. Pirate Labs run from 3 – 6 pm
Where: Byam Shaw School of Art Library, 2 Elthorne Road, London N19 4AG

Please see our open Call for Contributions for piracy book projects. We will run a Pirate Lab prior to the lectures. Here we offer conceptual and/or practical support to develop your book project. Please drop in to talk to us or use our printing facilities.

The Piracy Project is developed by Andrea Francka, Lynn Harris and Eva Weinmayr.

AND Publishing
Byam Shaw School of Art
2 Elthorne Road
London N19 4AG
and.publishing@cem.arts.ac.uk
www.andpublishing.org

Con esta facilidad e inmediatez en la producción, la re-escritura y reedición de textos “duraderos” y acreditados y su producción en masa es una posibilidad concreta y constante. De hecho, muchos artistas utilizan este proceso de producción mutable como parte de su trabajo, alterando el contenido del libro para poner a prueba los límites conceptuales del mismo.

A través de una convocatoria pública internacional para la presentación de libros copiados y pirateados, de talleres y de una serie de charlas, hemos construido una estructura que nos permite compartir nuestra preocupación por el cierre de la biblioteca, las políticas verticales de la gerencia y la monetización de la educación en general, a la vez que, de forma lúdica, subvertimos esta apremiante y frustrante situación.

La convocatoria obtuvo una fuerte respuesta tanto a nivel local como internacional (de alumnos de la universidad y también internacionales). Los proyectos presentados son muy variados en cuanto a las estrategias y las formas de pensar el copiado.

The Piracy Project es diferente de otras webs gestionadas de forma colaborativa en las que se comparten textos digitales, y de plataformas de intercambio de bibliotecas digitales underground como aaaaarg y Memory of the World. En primer lugar, por supuesto, por nuestro compromiso con los libros físicos y, en segundo lugar, porque nuestra curiosidad se

dirige a las estrategias aplicadas a la copia y a la piratería, en definitiva, a las transformaciones, alteraciones y sobre todo a las inquietudes que motivan el acto de copiar.

Por lo tanto, mientras que Sean Dockray describe los inicios de aaaaarg como una forma de intercambio de textos entre los alumnos de la escuela pública, y de conexión entre los diferentes grupos con los que ha trabajado; y mientras que Marcell Mars invita a sus lectores a crear Memory of the World, la biblioteca universal online, el interés de *The Piracy Project* no radica en facilitar el acceso o en el intercambio de contenido. Se trata de estudiar los casos en que individuos o colectivos, por diferentes motivos, copian, piratean, alteran, reproducen y distribuyen el trabajo de otros autores. Los motivos que impulsan estos “casos” varían enormemente: desde la apropiación creativa y la reescritura crítica hasta el activismo político, la desobediencia civil (para sortear limitaciones como la censura y los monopolios de los mercados) y actos de piratería originados por intereses comerciales.

Como tal, *The Piracy Project* es un proyecto de investigación. Pretende analizar los objetivos de esas acciones, sus choques con la ley, y plantea sutiles cuestiones morales, legales y éticas. Desarrollar, compartir y debatir sobre estas cuestiones con el público ha sido nuestra actividad principal. Debatisimos sobre estos trabajos en seminarios, talleres y charlas en las que



analizamos las ideologías que rodean el concepto común de originalidad, la forma de entender la autoría, construida en base a la propiedad y a la prolongada política del copyright. Nuestro trabajo como “archivistas” pretende estructurar, investigar, interpretar y discutir la circunstancias de los piratas, su contexto político, social y económico. Como he explicado más arriba, no se consulta los libros por su contenido sino por su recorrido y estrategias, y por las cuestiones que plantean.

Tres ejemplos

El primer ejemplo plantea cuestiones sobre el carácter físico de lo impreso. Se trata de un facsímil hecho a mano del libro de Gilles Deleuze, *Proust and Signs* [Proust y los signos]. El libro parece bastante auténtico, muy próximo al ejemplar original en cuanto a 1) formato, 2) cubierta y 3) peso. Puesto al lado del original casi no se puede apreciar la diferencia, pero cuando lo abres y lo hojeas... parece raro.

El creador de la versión modificada es el artista y escritor residente en Londres Neil Chapman. Su objetivo era producir un facsímil del ejemplar que él tenía, incluyendo los errores en la encuadernación del original, por ejemplo, unas hojas que se habían encuadernado al revés. Escaneó e imprimió el libro en su impresora casera de chorro de tinta. Tiene un aspecto artesanal. El papel ha absorbido la tinta de manera que se ha creado una imagen del texto ligeramente borrosa –muy diferente a una impresión Offset o láser, de perfiles muy nítidos. Al abrir el libro, y cuando esperas que sea como un ejemplar producido en masa, de repente lo que tienes en las manos es un objeto aparentemente producido a la manera hazlo-tú-mismo. Habla el lenguaje del amateurismo, de lo improvisado, lo hecho uno mismo: “No tan bueno como la versión producida en masa”.

Podemos observar aquí una sutil transformación material. Y es esta sutilidad la que hace que el libro sea subversivo. ¿Cómo interpretan los alumnos el hecho de que esperan acceder al conocimiento acreditado y en lugar de eso se encuentran con un libro impreso y producido a mano? De repente, un libro ha esquivado la autorización institucional incluyendo cualquier



Diapositiva 9 – Copia pirata anónima (Perú), *No se lo digas a nadie*, *The Piracy Collection*. Fuente: Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, Punto de lectura, 1994.

tipo de aprobación implícita: el autor, el editor, la cadena de distribución –por ejemplo, el comercio de libros– y, por último, la compra por parte de la biblioteca, su catalogación acorde a los estándares bibliotecarios. Existen muchos pasos en el recorrido que un libro tiene que hacer para llegar a su validación institucional y de este modo entrar en la colección de una biblioteca pública.

Por supuesto también se colecciona material no convencional, pero se trata más de libros de arte, muy finos o muy grandes, etc., y que suelen acabar en las colecciones especiales –a buen recaudo en el gabinete de los tesoros. Están sistematizados y categorizados “como diferentes” de los que forman parte de los estantes principales de las colecciones.

El libro de Jaime Bayly *No se lo digas a nadie*, que Andrea encontró cuando estaba de visita por los mercados de libros pirata en Lima, Perú, es el segundo ejemplo. Puede que sea evidente a ojos de un experto que se trata de un libro pirateado, pero si no se buscan las diferencias puede pasar por un original. No obstante, este ejemplar pirata tiene dos capítulos más en los que alguien ha infiltrado la voz autorizada del autor, lo que lo hace aún más confuso, porque se trata de una

Diapositiva 10 - Copia pirata anónima, *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*. Fuente: Linda J. Nicholson, *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*, Routledge, 1990 [*Feminismo/Postmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992].



novela autobiográfica. Por lo tanto, ¿ha inventado alguien dos capítulos sobre la vida de otra persona? ¿Qué ha motivado tal acción? No se obtiene capital cultural (pues el autor permanece anónimo), ni financiero.

Los libros pirata peruanos son vendidos en pequeños mercadillos, librerías o por vendedores ambulantes en semáforos. Andrea compró algunos libros y los comparó con los originales página por página mientras estaba a la caza de libros modificados (siguiendo los pasos de Daniel Alarcón). Preguntarle a los vendedores no servía de nada. A menudo se ofendían bastante solo con insinuar que podían llevar libros modificados. Los compradores no quieren leer capítulos de autores anónimos cuando compran un libro de Mario Vargas Llosa, por ejemplo.

Los amigos de Andrea en Perú se sorprendieron muchísimo cuando vieron un libro alterado. ¿Cuántos de ellos habrán leído?

El tercer ejemplo es un ejemplar comprado en una fotocopiadora en Estambul. Durante una residencia en el SALT de Estambul me llevaron a una fotocopiadora donde había más de 3.000 títulos académicos falsificados. Cada ejemplar había sido encuadernado con una cubierta monocroma sobre la que se imprimía el título en blanco y negro. La persona que me llevó escogió un libro de las estanterías. Se trataba de *Feminism/Postmodernism*, un libro que ella misma había llevado a la fotocopiadora hacía bastantes años para hacer fotocopias para su grupo de trabajo de la universidad. En la fotocopiadora habían escaneado el libro, le habían hecho a ella una copia y

Diapositiva 11 – *Caza furtiva* – Mesa redonda con Stephen Wright en The Showroom, Londres, 18 de mayo de 2013.



habían guardado el escaneado digital para futuros encargos. ¡Esto sí que es copia bajo demanda!

Este caso plantea algunas cuestiones acerca de la ética de este tipo de colección centrada en la investigación: la fotocopiadora funciona como un recurso clave para la comunidad académica de Estambul, puesto que un estudiante apenas podría permitirse comprar el título original a su precio exorbitante. El trabajo que se hace en la fotocopiadora pasa desapercibido, y debatir sobre ello o dar su nombre o ubicación podría acarrearles graves consecuencias por tales prácticas, tan cruciales como insubordinadas. Por lo tanto, no voy a entrar en detalles...

The Piracy Project - Cómo y porqué

Ahora que os vais haciendo una idea de la clase de libros que hay en la colección, me gustaría pensar sobre lo que significa crear un archivo de este tipo y cómo funciona en su día a día.

En primer lugar, el porqué – ¿Por qué se empieza algo? Nuestra respuesta es porque sientes la necesidad de que ese algo salga a la luz. Estamos interesadas en que otras personas creen sus propios espacios y actividades en un determinado entorno donde sea necesario. Estoy pensando en actividades *underground* o al margen de la ley. La cuestión es que si no se pide permiso para crear ese espacio, las relaciones de poder pueden ser diferentes. (Las relaciones de poder se multiplican constantemente si hay que obtener permiso para todo).



Diapositiva 12 – *A Day at the Courtroom* [Un día en el juzgado], The Showroom, Londres, 15 de junio de 2013. Con Lionel Bently (Profesor de Propiedad Intelectual en la Universidad de Cambridge), Sergio Muñoz Sarmiento (Art and Law, Nueva York), Prodromos Tsiavos (Director de proyecto en Creative Commons, Inglaterra, Gales y Grecia).



Diapositiva 13 – *A Day at the Courtroom* [Un día en el juzgado], The Showroom, Londres, 15 de junio de 2013. Con Lionel Bently (Profesor de Propiedad Intelectual en la Universidad de Cambridge), Sergio Muñoz Sarmiento (Art and Law, Nueva York), Prodromos Tsiavos (Director de proyecto en Creative Commons, Inglaterra, Gales y Grecia) – dibujo de los juzgados de Thandiwe Stephanie Johnstone.

Así que desde el primer momento organizamos en la biblioteca de la escuela de arte actividades públicas, debates, talleres y conferencias en torno a estas cuestiones: ¿Dónde están exactamente los límites y quién los pone? ¿Existe algo como piratería moral e inmoral? ¿Qué tipo de inquietudes genera un proyecto llamado *The Piracy Project* en el clima cultural actual de polarización entre los partidarios del copyright y los de la cultura abierta?

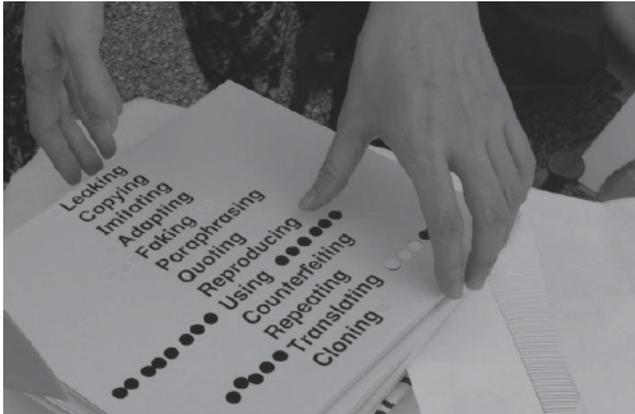
Todo ello conlleva por supuesto una intervención en las instituciones públicas. Al invitar a la gente a copiar y piratear libros, analizamos, debatimos y desafiamos las políticas de “buenas prácticas” de la universidad neoliberal, que promueve abiertamente la idea de creación cultural como “propiedad”. Nuestra página web de recomendaciones en relación con la propiedad intelectual se llama, de forma reveladora, “Aprópiatelo”.

Con la convocatoria para la presentación de proyectos se intentó también poner a prueba los límites morales de cada quien: descubrir, llegar a acuerdos y tomar decisiones, determinar la postura de cada uno al respecto y cuestionarse si lo que se está haciendo es éticamente correcto.

La ley pretende establecer los límites donde una obra acaba y la otra comienza. Sin embargo, estos límites se asientan sobre la premisa de que el trabajo “original” existe. Según la lógica de la ley, para reclamar la autoría, y la consiguiente titularidad de derechos de propiedad intelectual, se requiere una “contribución original”.

Definir la originalidad en una obra derivada, por ejemplo, ha sido la tarea fundamental en muchos de los casos que se han llevado a los tribunales. Y como el copyright sienta jurisprudencia, los veredictos se han sustentado en numerosos factores. Por lo tanto, este desorden y confusión del marco legal pueden generar un clima de ansiedad y la consiguiente autocensura. No haces cosas porque no sabes si se van a interpretar como una violación del copyright.

Por lo tanto, organizamos el debate preformativo *A Day at the Courtroom* [Un día en el juzgado] en The Showroom, en Londres, durante el año que duró nuestra residencia. Invitamos a tres abogados especialistas en copyright, con diferentes bagajes culturales y legales, para evaluar determinados casos de *The Piracy Project* a ojos de la ley.



Diapositiva 14 – Lanzamiento del libro *Borrowing, Poaching, Plagiarising, Pirating, Stealing, Gleaning, Referencing, Leaking, Copying, Imitating, Adapting, Faking, Paraphrasing, Quoting, Reproducing, Using, Counterfeiting, Repeating, Translating, Cloning* [Pedir prestado, cazar furtivamente, plagiar, piratear, robar, rebuscar, referenciar, filtrar, copiar, imitar, adaptar, falsear, parafrasear, citar, reproducir, usar, falsificar, repetir, traducir, clonar], Nueva York Art Book Fair, MoMA PS1, 2014.

Sentíamos curiosidad por este debate, por la manera en que cada abogado expondría su caso desde su propia perspectiva legal. Después de cada exposición, el público emitía su veredicto. Nota importante: sustituimos la dicotomía “infringir” y “no infringir” la ley por una escala de color que iba del rojo (ilegal) al azul (legal) y pedimos al público que llegase a un acuerdo sobre el estatus legal de cada caso.

Los abogados demostraron que, por ejemplo, un determinado caso podría ser considerado como excepción por uso educativo en Europa pero no en Estados Unidos. Gran parte de sus esfuerzos estaba dirigida a cómo se puede definir la “originalidad” y cuáles serían los criterios exigidos para conceder el estatus de “autor”.

Estos eventos nos ayudaron a desentrañar colectivamente las polémicas complejidades relativas a la propiedad intelectual. Nos ayudaron también a comprender el alcance de los debates sobre las políticas y el lenguaje de la “propiedad intelectual”, de la manera en que han impregnado nuestro pensamiento y nuestra forma de trabajar, y no en menor medida nuestras relaciones sociales.

Hemos convertido la transcripción de *A Day at the Courtroom* en un libro. El largo título, *Borrowing, Poaching, Plagiarising, Pirating, Stealing, Gleaning, Referencing, Leaking, Copying, Imitating, Adapting, Faking, Paraphrasing, Quoting, Reproducing, Using, Counterfeiting, Repeating, Translating, Cloning*, enumera una serie de términos que han resultado ser determinantes para *The Piracy Project*. Escogimos 23 términos y organizamos una campaña para recaudar fondos (que sigue abierta): cualquiera puede patrocinar un capítulo del libro y contribuir al encargo de un ensayo que aborde cada uno de los términos bajo una nueva perspectiva.

El libro no está terminado. En esta versión junto con los ensayos publicados pueden encontrar algunos de los potenciales autores cuyos textos se incluirán en la siguiente versión: puede que los ensayos de una versión se reescriban en una versión posterior, que algunos pasajes desaparezcan por completo y que surjan nuevos descubrimientos e ideas a medida que el paisaje que exploramos se mueva bajo nuestros pies.

Nombrar y estructurar

En las salas de lectura, que están abiertas al público, los libros deben ser capaces de comunicar por sí mismos. Por lo tanto, incluimos una “tarjeta de biblioteca” en cada libro de la colección. Funcionaba en parte como una ficha catalográfica

Diapositiva 15 – *The Piracy Project* en la New York Art Book Fair, MOMA PS1, 2011.





Diapositiva 16 – Colocar *The Piracy Collection* en las estanterías, taller de catalogación impartido por Karen Di Franco en Grand Union, Birmingham, 25 de enero de 2014.

(disponible también online) que describe la génesis de cada libro. Se incluye la fuente original, las características materiales de la copia pirata, la estrategia que se ha empleado, quién es el pirata y cómo ha acabado integrando la colección. Es una vía de acceso al libro.

En la New York Art Book Fair, una bibliotecaria del Pratt Institute pasó por nuestra sala de lectura todos los días porque le interesaban las cuestiones planteadas por los libros en relación con la catalogación normativa y los estándares bibliográficos. Tomemos, por ejemplo, *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly, ¿quién sería mencionado como autor? ¿Cómo se le puede hacer justicia a la complejidad de las “autorías” (en plural en esta obra?).

El problema es que en la forma estándar de clasificación se usa un vocabulario controlado. Los sistemas de clasificación estándar más generalizados (Dewey, Biblioteca del Congreso) afirman ser universales y neutros para que cualquier cosa pueda encontrar su lugar dentro de su estructura. Sin embargo, sabemos que la organización y estructuración del conocimiento no es neutra y da cuenta, en gran medida, de cómo se ha encontrado el material y de cómo ha sido leído.

Para profundizar en la cuestión de cómo estructurar los casos de nuestra colección, organizamos un taller en Grand Union,

Birmingham. La archivera Karen Di Franco nos ayudó a desarrollar de forma colectiva un vocabulario alternativo reflexionando sobre cómo funcionan determinados casos. Surgió una serie de términos útiles: “no autorizado”, “imitado”, “invisible/fantasma”, “altruista”, “accidental”, “comunitario”.

Para la sala de lectura de la Kunstverein Munich buscamos criterios de clasificación para poder distribuir los libros en el espacio. En paralelo a la sala de lectura, organizamos un taller de dos semanas de duración que consistió en visitar editoriales independientes, librerías, archivos y una fotocopiadora en Munich, que funcionaban al margen de los circuitos habituales y sin contar con las redes habituales de distribución. De igual forma, organizamos los libros en la sala de lectura de *The Piracy Project* según su vía de distribución:

- Mercado blanco
- Mercado gris
- Mercado negro
- Archivo como distribución
- Impresión bajo demanda

El **Mercado blanco** abarca la distribución legal y autorizada a través de los canales tradicionales. Los libros incluidos en esta selección se han producido en editoriales, tienen ISBN, y forman parte de una amplia tirada que permite su distribución comercial.

El **Mercado gris** incluye aquellas publicaciones cuya tirada es mayor que la que circula a través de redes específicas y no oficiales. Incluimos en esta sección fanzines y libros de artista que se venden sólo en tiendas especializadas.

El **Mercado negro** abarca la distribución realizada a través de canales comerciales ilegales y no autorizados. En esta sección incluimos libros comprados en mercados pirata o copisterías.

Los libros incluidos en la sección **Archivo como distribución** son ejemplos de libros pirateados que se han producido por motivos de archivo. Están fuera de circulación y nos los han mandado para que los hagamos accesibles. Reunimos aquí también copias únicas producidas especialmente para *The Piracy Collection* en respuesta a nuestra convocatoria de presentación de proyectos.



En la sección **Impresión bajo demanda** se pone de manifiesto un nuevo tipo de mercado. Se incluyen libros producidos con acabado profesional e ISBN en un número potencialmente ilimitado de ejemplares que pueden circular a través de los canales de distribución comercial tradicionales. Un libro producido a través de lulu.com, por ejemplo, será una copia única hasta que se imprima y venda una segunda. La distribución es el origen de la producción, define el mercado de una forma dinámica. Permite que los libros oscilen entre las zonas del mercado gris y del blanco sin interrupciones.

Estos experimentos que hicimos para organizar la colección fueron muy interesantes porque nos mostraron el poder del nombre y de la estructura. Dependiendo de los criterios de organización, se podía explorar la colección de muy diversas maneras. Y, debido a que todavía quedan muchas preguntas que hacernos, seguimos cambiando esos criterios cuando mostramos los libros al público. Y, cada vez que la colección se muestra bajo una nueva luz, surgen nuevas preguntas y respuestas dependiendo del aspecto en el que nos centremos. De ahí que el propio catálogo se convierta en una estructura de construcción de significado.

No queremos que esto se convierta en una “Exhibición [exhibit]”

En el último apartado me gustaría reflexionar sobre la “itinerancia” de la colección a diversas instituciones artísticas, después de que se cerrara la biblioteca de la facultad.

Durante los dos primeros años el proyecto estaba integrado en la práctica diaria de la comunidad artística de la facultad. Nos inspiramos en las personas que aparecían por allí con frecuencia, participando en los talleres o viniendo a las conferencias. Algunas charlas y encuentros fortuitos tuvieron lugar en los pasillos, en el jardín o en el café, lo

que contribuyó en gran medida al proyecto –indirectamente, o socialmente sólo a través de una presencia diaria.

Cuando finalmente cerraron la biblioteca (y la transformaron en oficinas), trasladamos los libros pirateados a The Showroom, en Londres, un espacio artístico financiado con fondos públicos, en el que se pretenden ampliar los límites del funcionamiento de una galería de arte tradicional a través de estrategias colaborativas centradas en el proceso, y de la construcción de relaciones con grupos locales del barrio. El año que estuvimos en The Showroom nos permitió organizar y conceptualizar una nueva serie de eventos, solicitar financiación y familiarizarnos con la nueva situación. La editorial AND Publishing organizó durante un par de meses los cursos de auto-edición *Working on the Edges* [Trabajar en los márgenes] que contribuyeron a establecer contactos y desarrollar prácticas y discursos editoriales dentro de la comunidad Showroom.

Sin embargo, cuando avanzamos y fuimos invitados por varias instituciones artísticas para montar salas de lectura temporales, las cosas se volvieron un poco confusas. El marco institucional de las exposiciones hizo que las salas de lectura, que fueron

concebidas como punto de partida para la colaboración y el intercambio, tuvieran más un carácter de exhibición.

Por supuesto, supone un esfuerzo mucho mayor crear una conversación significativa y con matices cada vez que se tiene que construir un discurso desde cero. Lo que nos lleva inevitablemente a repetirnos y a lanzar la misma narrativa una y otra vez. En estas circunstancias es difícil usar como base lo que ya hemos desarrollado previamente, y crecer con cada encuentro, que es lo que nos gustaría. A veces el marco temporal tradicional de una exposición es simplemente muy corto. (O quizás, nosotras estamos muy cansadas de poner en marcha un evento en nuevos contextos a buen ritmo).

Por mucho que los libros en *The Piracy Project* sean apasionantes e inviten a la reflexión, corren el riesgo de ser vistos y tratados como rarezas en vez de servir como punto de partida

para el debate. No es cuestión de blanco o negro, como puede parecer aquí, pero me gustaría traer a colación este dilema en nuestra discusión.

Viendo los libros expuestos en la pared, como en esta foto, ustedes podrían también preguntarse si se está haciendo justicia a los libros retirándolos de la circulación y encuadrándolos como objetos específicos. De hecho, los dos capítulos anónimos de la copia pirata de *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly, sólo tienen sentido si circulan en secreto. Una vez que son revelados y señalados pierden su poder explosivo.

Supongo que ésta es una cuestión provocativa y quizás acabo aquí y podemos retomar la conversación desde este punto.



Diapositiva 18 - La sala de lectura de *The Piracy Project* en la exposición *Resource* [Fuente], The Bluecoat, Liverpool, del 18 de julio al 27 de septiembre de 2015.

BIOGRAFÍAS

Daniel G. Andújar

Artista, activista y miembro histórico de irational.org (referente internacional del arte en la red). Fundador de Technologies To The People (TTTP), una organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo es facilitar el acceso de los más desfavorecidos a la sociedad de la información. En el año 2015 su trabajo fue objeto de una exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía.

Philippe Artières

Historiador, comisario, investigador del Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) y presidente del Centro Michel Foucault. Ha orientado su investigación hacia lo que denomina "formas ordinarias de escritura" de los siglos XIX y XX, trabajando con archivos médicos, policiales, diarios personales, etcétera.

Mela Dávila Freire

Se ha desempeñado en responsabilidades institucionales con la investigación y la asesoría en torno a los archivos de arte, las publicaciones de artista, las colecciones bibliográficas y otros terrenos afines. En el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) fue responsable del Departamento de Publicaciones y, más tarde, la primera directora del Centro de Estudios y Documentación. Recientemente ha sido directora de Actividades Públicas en el Museo Reina Sofía.

Alessandro Ludovico

Artista, crítico especializado en medios y editor jefe, desde 1993, de la revista Neural, especializada en crítica cultural del entorno digital y en arte electrónico. Es uno de los fundadores de Mag.Net, una organización de editoriales electrónicas del ámbito cultural.

Red Conceptualismos del Sur

Red de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina, fundada en 2007 y constituida por investigadores, curadores, artistas y otros especialistas. Una de sus principales actividades ha sido trabajar con archivos de prácticas contemporáneas de arte/política.

Archiveros sin Fronteras (Chile)

Organización independiente, sin ánimo de lucro, formada por voluntarios que promueven la evaluación de archivos, subrayan su importancia y propician políticas públicas de conservación y acceso, partiendo de una perspectiva reflexiva y crítica.

Archivo Desobediencia Tecnológica (Florida)

Proyecto del diseñador cubano Ernesto Oroza dedicado a archivar cientos de objetos de invención doméstica que se resisten de forma sistemática a los protocolos de uso y clasificación estándar.

Archivo Graciela Carnevale (Rosario)

Archivo de documentación histórica relativa al Grupo Arte de Vanguardia de Argentina, que a principios de 1968 realizó varias acciones que, a través del arte y, en concreto, de la exposición Tucumán Arde, deseaban denunciar la distancia existente entre práctica artística y política.

Artpool Art Research Center (Budapest)

Surgido de la iniciativa de artistas y creado en 1979, su objetivo fue ofrecer información y poner en relación a los artistas húngaros con la escena cultural internacional y, al mismo tiempo, documentar los movimientos de vanguardia de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX en Hungría.

Center for Curating the Archive (Ciudad del Cabo)

Dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Ciudad del Cabo, el CCA trabaja con diferentes tipos de colecciones, desarrollando tareas de perfil curatorial y creativo, entre las que se incluyen proyectos expositivos, publicaciones y cursos académicos.

Flat Time House (Londres)

En 2003, el artista John Latham (1921-2006) declaró su domicilio y su estudio "esculturas vivas", dándoles el nombre de "Flat Time House" y poniéndolos a disposición de quienes quisieran reflexionar sobre el arte. En 2008, el espacio abrió como galería, con un programa de exposiciones, actividades y residencias.

Fundación YAXS (Ciudad de Guatemala)

Iniciativa privada, sin ánimo de lucro, que trabaja en la investigación y la formación en arte contemporáneo en Guatemala, con la intención de impulsar y difundir prácticas artísticas que articulan la experimentación, los procesos creativos y la activación de nuevos públicos.

Interference Archive (Brooklyn, Nueva York)

Archivo fundado en 2011 con la misión de explorar las relaciones entre la producción cultural y los movimientos sociales. Su actividad abarca un archivo de documentación, una colección de publicaciones, un centro de estudios y diversas actividades públicas.

La Neomudéjar (Madrid)

Centro de artes de vanguardia que abrió sus puertas en 2013 como espacio autogestionado y resistencia artística. Ha puesto en marcha el Centro de Investigación y Documentación del Videoarte (CIDV) y el Archivo Transfeminista Cuir.

Los Angeles Contemporary Archive (Los Ángeles, California)

Archivo y biblioteca gestionados por artistas y especializado en procesos creativos contemporáneos. Su objetivo es el estudio y la divulgación de materiales que documentan la producción artística del presente, mediante una práctica que desafía los conceptos establecidos de archivo y espacio artístico.

Piracy Project (Londres)

Proyecto editorial y expositivo de ámbito internacional, que explora las implicaciones filosóficas, legales y prácticas de la piratería editorial, así como las formas más innovadoras de reproducción. Ha reunido una colección de más de 150 libros copiados, modificados o apropiados, procedentes de todo el mundo.

Lo Común -

== //

==

L

~~unrepresentative~~

Anomia como resistencia a la
norma archivística. ~~producir~~ otros
retos, etc.

+

Archivos del común II: el archivo anómico

Esta publicación constituye un epílogo editorial del seminario internacional *Archivos del común II: el archivo anómico*, que tuvo lugar en Madrid del 28 al 30 de septiembre de 2017 y fue organizado por el Museo Centro de Arte Reina Sofía, la Red Conceptualismos del Sur y la Fundación de los Comunes. El seminario y la presente publicación contaron con el apoyo de la Foundation for Arts Initiatives – FfAI.

Edición y coordinación

Fernanda Carvajal, Mela Dávila Freire, Mabel Tapia

Traducciones

Inglés a español: Mercedes Pineda

Español a inglés: Pablo Abufom, Vicente Duran, David Jacobson

Francés a español: Fernanda Carvajal, Mabel Tapia

Diseño gráfico

Ramiro Álvarez, Lucía Bianchi

Ilustraciones

Ramiro Álvarez , Lucía Bianchi

© Septiembre 2019, los autores

© Septiembre 2019, Ediciones Pasafronteras – Red Conceptualismos del Sur



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual (CC BY-NC-SA 4.0) Para ver una copia de esta licencia visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

ISBN: 978-2-9569971-0-8

RedCSur
RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

FfAI

RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR

nodo archivos

QSN no son los
sur

los comunes" antes se llamaban:

los bienes comunes

la gestión de los bienes

etc. cómo compartir



Grupo de Arte de Vanguardia

Rosario, Argentina

Graciela Carnevale

(Francisco Sade)

Los Angeles Contemporary Art

INTERFERENCE

AZEVIN

N.M.O.S.

LACA

Archivo Desobediencia Tecnológica

En los últimos años hemos visto surgir experiencias alternativas y autónomas de gestión y producción de archivos que se alejan de los principios y reglamentaciones legitimadas, para explorar las **posibilidades de lo común** en la confección y organización de archivos. Si lo común supone **salir de la lógica de la propiedad**, si implica trabajar contra la privatización del saber y abandonar la consideración de lo público como patrimonio exclusivo del Estado, el desafío que plantea es encontrar **formas colaborativas** de producción, distribución y circulación del conocimiento. Las experiencias abordadas en este libro, multiplican los modos de concebir y facilitar el acceso a distintos tipos de acervos documentales, favoreciendo, de este modo, el devenir plural de la historia y sus distintas escrituras y reescrituras elaborando y re-elaborando, en un movimiento continuo, aquello que podemos nombrar como **lo común**.