

CAPÍTULO 3

El proyecto que devino en Archivo²⁹

Natalia Giglietti

Archivos personales

La expansión de la noción de archivo en las últimas décadas arroja una gran cantidad de cuestiones que requieren ser abordadas en profundidad. Una de ellas es la situación de los archivos personales. En los últimos años se ha producido un creciente interés en la revalorización, sistematización y recuperación de este tipo de acervos. En consecuencia, se produjo un redescubrimiento del potencial y de la riqueza de documentos, tales como manuscritos, bocetos, afiches, invitaciones, revistas, correspondencias, negativos fotográficos, entre otros. Sin embargo, un primer obstáculo que aparece a la hora de abordar este tipo de objetos es la escasa bibliografía sobre casos locales, y la ausencia de una sólida tradición historiográfica nacional que reflexione sobre el trabajo con los archivos personales. Mucho menos si no se trata de reconocidos políticos, intelectuales o científicos.

En el campo internacional, la valoración de los archivos personales, las fuentes autobiográficas y los testimonios, dentro del campo disciplinar de la historia, alcanzaron un espacio preponderante después de la segunda mitad del siglo XX, específicamente, como señala Philippe Artières, en la senda del Mayo del 68 y a partir del llamado *giro subjetivo* que, como bien apunta su nominación, introdujo al sujeto en el centro del relato histórico (Artières, 2018). Dentro de este fenómeno, no pueden sino incluirse la influencia que ejercieron distintos movimientos políticos en los estudios sobre la historia de las mujeres, así como las perspectivas teóricas de la microhistoria y de la historia de la vida privada, en especial los aportes de Carlo Ginzburg, de Philippe Ariés y de George Duby, enmarcados dentro de esta corriente epistemológica. En el rescate de la vida de personas consideradas de *segunda línea*³⁰ (Castro, 2018), tanto la

²⁹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016. En la redacción se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por éste por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

³⁰ Al respecto se señalan: el Archivo de la Memoria Trans y el archivo digital *La Condesa, nadie sabe lo que puede un cuerpo* sobre la vida de Laura Dominique Pilleri. Para más información puede verse: «Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans» (2018), de Cecilia Estalles, y el capítulo 8 de este volumen de María Abril Cleve. También, las *III*

autobiografía como los archivos personales cambiaron su estatuto: de ser considerados unas fuentes sospechosas pasaron a convertirse en un objeto de investigación con todas sus dimensiones (Artières, 2018, p.40). Otra de las situaciones sobresalientes, para el caso europeo, fue la creación y el desarrollo de centros de archivos personales durante las décadas de los ochenta y de los noventa.

De aquí se destaca un segundo contrapunto que es insoslayable considerar respecto de la situación nacional y latinoamericana: la relativa presencia de archivos personales disponibles en instituciones. Graciela Goldchluk alerta sobre esta realidad al señalar que «(...) la propia existencia de los archivos depende directamente de la construcción de herramientas para leerlos, ponerlos en valor, y en el camino producirlos» (Goldchluk, 2018, p. 59). El problema de los archivos personales en nuestro territorio se profundiza a su vez, en la falta, o el incumplimiento, de una política de archivo, es decir de una legislación, que obture los riesgos de pérdida, desaparición, desguace o venta como, lamentablemente, ocurrió hace dos años, con el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero³¹. De manera que uno de los más significativos debates que están sucediendo en la actualidad recaiga en la necesidad de concientizar sobre la importancia de este tipo de acervos y en las estrategias a implementar para volverlos visibles, para que los particulares sientan traccionados sus archivos hacia las instituciones públicas y que éstas asuman el lugar de custodias permanentes (Castro y Sik, 2018).

Un evento particular, que se asienta en el proceso de expansión de estos de acervos, fueron las Jornadas de discusión sobre archivos personales³² organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) en las que se observó una gran cantidad de abordajes teóricos y metodológicos sobre archivos personales desde diferentes campos disciplinares y se difundieron trabajos colaborativos concretos en distintos acervos, localizados en la Argentina y Latinoamérica. En consecuencia, parte de este breve estado de situación fue posible gracias a la publicación de las actas.

Un tercer nudo problemático que se desprende de lo anterior y aparece frecuentemente a la hora de abordar los archivos personales es la dificultad de ensayar una definición, más o menos estable, que pueda contemplar sus singularidades. Frente al vasto corpus teórico sobre archivos

Jornadas de Investigación y reflexión sobre Historia, Mujeres y Archivos, organizadas por la Universidad Nacional del Centro y el CONICET (Córdoba, 2016).

³¹ En enero de 2019 se conoció la venta del archivo completo a una entidad del exterior por decisión de sus herederos. El acervo incluye fondos documentales como la colección de afiches políticos argentinos y latinoamericanos; el fondo sobre el CAYC, el fondo sobre aspectos de la cultura popular y el fondo de folletos sindicales. En 2011, a raíz de la voluntad del propio Romero se creó la Asociación Civil Juan Carlos Romero Archivo de Artistas en conjunto con la Red Conceptualismos del Sur (RedCsur). Finalmente, en 2014, se inauguró la sede de la Asociación en la Ciudad de Buenos Aires y se formalizó con la colaboración de otras dos instituciones que se sumaron al proyecto: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Para más información sobre el archivo puede verse «Memorias en construcción: El Archivo de Juan C. Romero» (2015) de Lucía Cañada.

³² Las *II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* se realizaron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el 19, 20 y 21 de abril de 2017. La publicación de las actas se presentó en 2018. La continuidad del encuentro tuvo lugar en abril de 2019, donde la temática apuntó a las problemáticas que se abren en una nueva coyuntura digital: *III Jornadas de discusión. II Congreso Internacional: Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital* (CeDInCI, UNTREF y Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay).

institucionales³³, los acervos personales han quedado, en ocasiones, sometidos a categorías, conceptos e ideas ligados a las estructuras de funcionamiento, uso y accesibilidad de las instituciones públicas o privadas. También, por décadas, fueron un objeto al margen de los archivistas que, en su práctica, se han concentrado en la institucionalización del archivo y no los han considerado objetos de su incumbencia (Pené, 2013, p. 26). Son escasas las investigaciones que lo han tenido en el centro de su reflexión o, simplemente, presente en las prácticas de los docentes e investigadores universitarios. La situación se complejiza cuando se piensa a los archivos personales por fuera de las áreas que detentan una mayor legitimidad en su utilización, por ejemplo, desde la literatura y la historia del arte.

Los archivos personales tensionan varios límites. En muchos casos presentan modos de selección y organización que resultan extraños de los archivos oficiales, además su valor histórico, literario, artístico, archivístico no es evidente y requiere, por tanto, de la activación de acciones materiales como promover usos historiográficos y de reflexión teórica. Horacio Tarcus advierte esta doble acción en la descripción de las tareas del CeDInCI que, sin lugar a dudas, puede extenderse a otros contextos de trabajo: «(...) Nuestra misión no se limita al acopio documental o a la técnica archivística, es también una función intelectual, y una labor política cultural, dirigida hacia el Estado y hacia la sociedad civil» (Tarcus, 2018, p. 15).

La diversidad de archivos personales, las problemáticas que suscitan y la variedad de materiales que pueden incluir de acuerdo a cada autor o productor los convierten en un dispositivo escurridizo, complejo de asir en las fronteras de una definición. Uno de los aportes para pensar a este tipo de acervos es el que formula Lucia Maria Velloso de Oliveira quién comprende al archivo personal como:

«(...) un conjunto de documentos producidos, o recibidos, y llevados por una persona física a lo largo de su vida, en el transcurso de sus actividades y funciones sociales. Estos documentos, en cualquier forma o soporte, representan la vida de su titular, sus redes de relaciones personales o de negocios. Representan también su intimidad, sus obras, etc. Son, obviamente, registros de su papel en la sociedad, en un sentido amplio» (Velloso de Oliveira, 2012, p. 33).

De las palabras de la autora se derivan una serie cuestiones entre las que predominan: la relación, frecuentemente indeterminada, entre lo personal y lo colectivo; y la revisión de los debates entre archivo personal y colección.

En el marco del primer aspecto, Artières sostiene que este tipo de fondos se conforman con una *clara intención autobiográfica* y, en este sentido, «el archivamiento del yo es una práctica de

³³ Puede verse el Capítulo 2 de este volumen, de Elena Sedán, que desarrolla y recopila los aportes teóricos relativos a archivos institucionales, correspondientes con la primera etapa del proyecto de investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata*. Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID). IPEAL, FBA. UNLP. Período: 2018-2019. B007.

construcción de sí mismo» (Artiéres, 1998, p. 9). Leonor Arfuch, por su parte, se arriesga a pensar la autobiografía como archivo y el archivo como biografía. Para ello, propone tres ejes que podrían aproximarlos: espacio/temporalidad semejantes; un orden narrativo y un pacto de lectura compartido en el nombre propio; y una intencionalidad veredictiva y de búsqueda de sentido (Arfuch, 2008, p. 143–159). Es posible coincidir con ambos planteos en que los archivos personales detentan una subjetividad y que esto puede ser comparable con otras prácticas como la autobiografía o el testimonio. Sin embargo, una mirada enfocada únicamente desde esta perspectiva conlleva ciertos riesgos. En primer lugar, la imposibilidad de discernir dónde termina lo atribuible a un productor determinado y dónde comienza lo perteneciente a otro (Castro y Sik, 2018, p. 8). En los archivos personales sobre colectivos artísticos esta situación no solo es habitual, sino medular. Dos ejemplos claros son los archivos de Graciela Carnevale sobre el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario y de Héctor Puppo sobre el grupo Escombros. En ambos casos, los artistas en sus funciones de cronistas o documentalistas recopilaron los materiales de las actividades de los colectivos de los cuales formaron parte desde sus inicios (Giglietti, 2020). En la actualidad, los acervos tienen la particularidad de haber sido contruidos alrededor de este doble carácter, y los artistas de haberse convertido en los *arcontes* de cada grupo en tanto conservan, ordenan –e interpretan– la memoria común, pero desde sus singularidades³⁴. En esta singularidad radica otro asunto conflictivo: la tendencia de estos archivos de convertirse en *una suerte de panteón para los autores*. Tal como lo señala Lydia Schmuck, «(...) la tarea principal de cada archivo debería ser la documentación de ideas conflictivas, temas y debates, y no la documentación de biografías» (Schmuck, 2018, p. 54). En esta línea, Virginia Castro y Eugenia Sik previenen sobre «la necesidad de no abordar un archivo personal con la única expectativa de hallar en él un registro de la subjetividad de su productor, sino también con el ojo atento a encontrar tramos de instituciones y organizaciones de las que, en muchos casos y por diversos motivos, nada se ha conservado» (Castro y Sik, 2018, p. 8–9). Esto último conduce al señalamiento de asuntos recurrentes a la hora de confrontar con este tipo de particular de archivos: la confianza en los documentos como *reflejo directo* de la vida de su autor y la dificultad para desligarse de las intenciones y los relatos de los autores, y de los afectos –que están en los documentos, que los documentos causan, que los productores provocan–, en especial, si se encuentran custodiando sus propios acervos. Se trata, entonces, de privilegiar tanto los énfasis, como también los silencios y las omisiones presentes en el conjunto de documentos. En esta perspectiva, Sven Spieker complejiza la idea de los fondos personales como construcción del yo al sostener que «los archivos no documentan la experiencia tanto como su ausencia; marcan el punto en el que la experiencia falta de su propio lugar y lo que nos devuelve el archivo puede ser algo que, desde el principio, nunca poseímos» (Spieker, 2008, p. 3).

³⁴ Sobre la naturaleza particular del archivo de Graciela Carnevale puede verse *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (2015) de Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita, y Jaime Vindel y «Archivo subjetivo-colectivo: el caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social» (2018) de Graciela Carnevale, G. y Moira Cristiá.

La definición de Velloso de Oliveira, como se precisó arriba, permite introducir la discusión sobre los límites, la mayoría de las veces porosos e imprecisos, entre lo que se entiende por archivo personal y por colección. En este terreno, es fundamental señalar las contribuciones de la teoría archivística y de los estudios literarios, dos áreas de conocimiento que han incorporado el tema ya sea como contenido inherente a su objeto de estudio o para la búsqueda de una identidad propia en el caso de los archivos de la literatura. Con el propósito inicial de subrayar ciertas delimitaciones ante diferentes conjuntos documentales, Mónica Pené (2013) y María Paula Salerno (2013) ofrecen un panorama concreto para pensar las clasificaciones que se han elaborado. Según las autoras, para que un archivo personal sea considerado como tal deben establecerse criterios de agrupamiento del material que respeten los principios de procedencia, de respeto por la estructura y de respeto al orden original. A su vez, los documentos deben ser organizados de modo tal que resulten recuperables para la consulta. De manera que todos aquellos grupos de *papeles personales* aunados según criterios exclusivamente temáticos que se encuentren en una etapa previa de organización o bien dispersos y sin pautas de accesibilidad acordados no conformarían un archivo, sino una colección. Estas divergencias, planteadas en esta oportunidad a grandes rasgos, dejan entrever una gran cantidad de facetas en las que, depende cada caso, las categorías se solapan, se imbrican y se asocian. Considerando la importancia que adquiere cada uno de estos caminos de reflexión y de diálogo entre profesionales de distintos campos, interesa destacar la indagación que desde los estudios literarios³⁵ se realiza por definir *archivo de escritor*.

En lo que refiere, particularmente, a la historia del arte estos debates provocan interrogantes sobre otros aspectos entre los que sobresale: la indeterminación entre obra de arte y documento. Este asunto puede inscribirse en situaciones institucionales en las que los problemas sobre el archivo y la colección asumen dimensiones de análisis específicas. Por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) manifiesta que la distinción entre las categorías de obra y de documento se considera superada «(...) al entender que unas y otros integran por igual el *continuum* que conforma la colección patrimonial del museo, con independencia de cuáles sean los formatos de acceso idóneos en cada caso» (Dávila Freire, 2011, p. 7)». De aquí que se haya decidido materializar este posicionamiento a través de la catalogación conjunta, es decir, en una misma base de datos tanto a los materiales del archivo como a las piezas de la colección de arte. Sin embargo, este registro que persigue la intención de desdibujar las jerarquías se vuelve solo un anhelo, pues en el catálogo digital, los materiales permanecen separados en dos pestañas que ya no se nominan como obras o documentos, sino como archivo o colección. Un ejemplo es la producción de Edgardo Antonio Vigo, que forma parte, en su totalidad, del archivo. El conjunto de más de cien objetos comprende señalamientos, revistas, poemas visuales,

³⁵ En particular el proyecto *El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas*. Proyecto de Investigación y Desarrollo. IdIHCS, FaHCE. UNLP. Período 2018–2021. H851; y el artículo «De la colección al archivo: el problema de los límites. Los procesos de selección y clasificación de los papeles de Darío Canton» (2018), de Luciana Di Milita.

correspondencias, catálogos, de los cuales todos son clasificados dentro del archivo y ninguno forma parte de la colección. Situaciones contrarias, que no dejan de ser paradójales, son las que ocurren con el archivo de Graciela Carnevale sobre *Tucumán Arde*³⁶, que forma parte de la colección de arte del MACBA. A raíz de estos sucesos, podríamos pensar que la oposición entre obra y documento no solo no logra ser superada, sino que se suplanta por otra dicotomía que produce, aunque no lo parezca discursivamente, particiones tanto o más polémicas del conjunto patrimonial. Entonces, ¿cuáles son los criterios de valoración que provocan que *Tucumán Arde* forme parte de la colección y no del archivo y, para la situación inversa, que las producciones de arte correo de Vigo se reúnan en el archivo y no en la colección? Quizás, una de las posibles respuestas tenga que buscarse en el proceso de cierta lógica fetichizadora en la que algunos documentos, restos o registros de propuestas experimentales, al ingresar en el territorio del museo, hayan *devenido* en obra (Giglietti, 2019). En este sentido, Suely Rolnik (2010) manifiesta que el furor por archivar se concentra, en especial, en aquellas prácticas artísticas que surgieron en Latinoamérica, y en otras regiones, durante los años sesenta y setenta. En este contexto, indaga sobre los modos de inventariar en relación con la capacidad del archivo para activar la poética y la potencia crítica de esas experiencias artísticas en el presente. A su vez, la autora revisa ciertas categorías que se utilizan frecuentemente para clasificar a estas producciones bajo las cuales se favorece la desactivación de su densidad crítica.

La tensión entre documento y obra, y entre archivo y colección se articula de una manera particular en el campo artístico sobre todo alrededor de producciones vanguardistas y experimentales en las que la distinción entre las acciones performáticas y el registro de esa experiencia, por ejemplo, no está determinada. Ana Bugnone y Julia Cisneros (2018, p. 99) trabajan algunos casos específicos en el archivo de Edgardo Antonio Vigo que permiten dar cuenta de la idea de que lo inclasificable genera un *archivo flexible*. No obstante, esta situación puede extenderse a todos los archivos de artistas visuales más allá de las características de la producción artística. En los escasos proyectos de catalogación e investigación³⁷ nacionales surgen dificultades semejantes. Según relatan los especialistas del archivo de Pío Collivadino, éste:

³⁶ Según Carnevale et. al., (2015): en el marco de la exposición *Antagonismos. Casos de estudio* (Barcelona, 2001) el MACBA "(...) adquiere algunos documentos del archivo de Graciela Carnevale (originales repetidos, duplicados y copias) que han circulado en exposiciones internacionales" (Carnevale et. al, 2015,p..24).

³⁷ Pueden mencionarse: *Proyecto de Investigación y Documentación del IHAAA. Las Artes y la Ciudad: Archivo, memoria y contemporaneidad*, dirigido por la Mg. María de los Ángeles de Rueda (IHAAA, UNLP); *Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación de la colección y archivo Ricardo Carpani*, dirigido por la Dra. Laura Malosetti Costa (Instituto TAREA, UNSAM); el programa de memorias feministas y sexo genéricas: *Sexo y revolución*, dirigido por Laura Fernández Cordero (CeDInCI); y el programa de adquisición e investigación de archivos: *Archivos de artistas* del Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Norberto Griffa" de la UNTREF. Por último, es destacar el programa *Archivos en uso* de la RedCSur; además de la política de archivos que impulsa con el Archivo Clemente Padín, el Archivo CADA y el Archivo Visual de la Resistencia 1973–1989. Una situación particular de los archivos de artista es que la mayoría de estos trabajos de catalogación e investigación desencadenan en exposiciones en la que se presenta el material, en muchos casos inédito: *Ricardo Carpani, entre el taller y el muro* (2015, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti); *Estrategias de la mirada. Annemarie Heinrich, inédita* (2014, MUNTREF), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2014, MNCARS–MUNTREF), *Collivadino. Buenos Aires en construcción* (2013, MNBA).

«(...) contiene materiales que claramente podrían designarse como obras plásticas (...) y otras piezas que tradicionalmente se clasificarían como materiales de archivo. Sin embargo, se hallaron piezas impresas, como programas de teatro o recortes de publicaciones periódicas que fueron intervenidas por Collivadino con dibujos y anotaciones alejándolas de la denominación dura de *documentos de archivo*. Asimismo, se planteó la discusión sobre la catalogación de las piezas que pudieron haber sido originalmente bocetos pero que también pudieron haber sido obras terminadas. Así fue que surgió uno de los grandes desafíos para la organización del material: determinar qué era obra y qué era documento» (Altrudi, N; et.al. 2011, p.157).

Como se observa, a menudo resulta difícil hallar un lugar para los archivos de artistas y de diseñadores en las tipologías que propone la archivística. Tampoco, los avances de los estudios literarios concuerdan con las peculiaridades de los materiales con los que se trabaja desde la historia del arte y los estudios visuales ni con los espacios donde frecuentemente circulan. Frente a esto, se vuelve necesario preguntarse sobre la naturaleza misma del objeto que nos ocupa y generar herramientas teóricas ampliadas que permitan delinear modos de intervención más adecuados a sus características a los efectos de contribuir, mediante casos puntuales, a futuros trabajos sobre fondos similares.

El proyecto

En la primera etapa (2018-2019) del proyecto de investigación de la cátedra Teoría de la Historia, *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata*, se señalaron los inconvenientes que reviste el trabajo con fondos documentales de artistas. Uno de ellos, es que los repositorios se hallan, en gran medida, en el marco de iniciativas personales y, en consecuencia, muy pocos han sido considerados como archivos, pues su accesibilidad es acotada y sus criterios de organización escapan de las normas y de las clasificaciones de la archivística. De ahí que tengan una escasa incidencia en las investigaciones, sobre todo, en los jóvenes historiadores de la ciudad y que su inserción plena en la actividad docente se presente afectada por las dificultades de su consulta pública.

En el caso específico de los acervos personales que han sido objeto del proyecto³⁸ su presencia en instituciones públicas locales es limitada y, en ocasiones, completamente nula³⁹. Si bien algunos museos y galerías, en especial de Europa y Estados Unidos, han

³⁸ Los archivos personales de Héctor Puppo, Luis Pazos, Ataúlfo Pérez Aznar, Helen Zout, Ricardo “Mono” Cohen, Susana Lombardo, María Branda (Roberto Rollié) y Graciela Gutiérrez Marx.

³⁹ En el catálogo del Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA–UNLP) pueden encontrarse algunos recortes de prensa, invitaciones y folletos referidos al grupo Escombros; en la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) cinco cuadernillos con catálogos y folletos de exposiciones sobre la formación y

adquirido ciertos documentos, en particular los más comercializables y *auratizables*, la mayoría se encuentra de manera aislada y deslocalizada, por tanto, su disponibilidad para la consulta y sus posibles usos historiográficos se ven notoriamente restringidos. El análisis concreto de estas coyunturas, en el marco de la propuesta anterior, permitió identificar las dificultades principales en el abordaje de los archivos personales de artistas y de diseñadores, así como también la necesidad de una continuación que pudiera implementar diferentes acciones que den visibilidad a los materiales.

De este modo, el equipo de investigación se abocó a seleccionar y localizar los archivos, muchos de los cuales fueron incorporados resultado de la revisión de la propuesta original al constatar, por ejemplo, la desigualdad de género se decidió buscar e incluir los archivos de artistas mujeres y diseñadoras⁴⁰. A su vez, se avanzó en establecer contactos directos con los artistas, realizar entrevistas y acordar pautas de acceso; relevar el material documental para obtener una visión de conjunto; detectar un corpus para la apertura de distintas líneas de investigación; y producir textos específicos para cada caso.

La concreción de estas actividades superó ampliamente el tiempo estipulado, pues cada archivo implica una personalidad singular y pide ser comprendido desde una concepción casi exclusiva para luego poder intervenir y producir lecturas posibles a partir de él. Esta situación se corroboró con el vasto y, también, incalculable volumen de los documentos en tanto que se fueron añadiendo cuerpos de materiales en cada encuentro debido a la progresiva cercanía profesional y afectiva con las y los artistas. Ante la imposibilidad de poder abarcarlo todo, se decidió elaborar una primera aproximación, por supuesto parcial, de los archivos para luego puntualizar en el análisis de un conjunto de piezas que permitieron exponer de manera privilegiada aspectos clave y poco explorados de las producciones artísticas y de la cultura visual de la ciudad de La Plata entre 1980 y 2001. En esta línea, se pudo acceder a obras y registros que nunca fueron exhibidos ni publicados; a textos inéditos, recortes hemerográficos, y fuentes visuales y audiovisuales desconocidos que dan cuenta hasta el momento de diferentes núcleos en torno a los métodos de trabajo de los artistas⁴¹, la producción colectiva e interdisciplinaria⁴² y las redes de sociabilidad y activismo de la época⁴³.

experiencia laboral de Graciela Gutiérrez Marx; y en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) un dossier con distintos materiales de Luis Pazos.

⁴⁰ De este modo, se incluyeron los archivos de Helen Zout, Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx que no estaban contemplados en el proyecto original. A su vez, se decidió trabajar en el archivo de María Branda desde su perspectiva personal y profesional para luego desarrollar los aportes realizados junto con Roberto Rollié.

⁴¹ Este núcleo se trabajó a partir del fondo de fotografías personales y dibujos inéditos de Luis Pazos y de dos series fotográficas inéditas de Helen Zout.

⁴² En este caso, el desarrollo estuvo dado a través del conjunto de documentos que atesoran Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx sobre la Compañía de la Tierra Malamada y de las carpetas sobre Escombros pertenecientes al archivo personal de Héctor Puppo.

⁴³ Este eje se articuló alrededor del cuerpo documental sobre la Cofradía de la Flor Solar conservado por Ricardo Cohen; la serie documental sobre la galería Omega, perteneciente al archivo personal de Ataúlfo Pérez Aznar; y del conjunto fotográfico de María Branda y Roberto Rollié sobre el relevamiento nacional e internacional de comunicación visual urbana para la conformación de la cátedra Taller de Diseño en Comunicación Visual B de la FDA.

Tomando como antecedente estos trabajos, publicados en el número 6 de la revista *Nimio*⁴⁴, la segunda instancia del proyecto (2020-2022) profundiza estas perspectivas de investigación a partir de conjuntos materiales que quedaron pendientes para atender a las diversas relaciones que se tejen entre los documentos de un mismo repositorio y entre los distintos archivos. Este libro es un buen ejemplo de las ampliaciones y de los recorridos realizados a lo largo de estos dos últimos años.

El período seleccionado para la investigación comienza con el proceso de transición del régimen militar a la recuperación democrática, un momento significativo en la ciudad dado por el cruce de disciplinas, la ocupación del espacio público y la revisión acerca de la representación del cuerpo. Los conflictos que supuso el retorno de la democracia y, con ello, las formas de elaboración de la experiencia posdictatorial en el campo cultural abrieron una nueva etapa caracterizada por la formalización de encuentros, la participación colectiva y la conformación de redes entre artistas, provenientes del mundo de la fotografía, el diseño, el cine, la música, entre otros. Sin embargo, se traspasa la década, con el objeto de indagar en las reconfiguraciones de esta multifacética escena a lo largo de los años noventa hasta la crisis de 2001, que señala nuevas formas de organización de las prácticas artísticas y culturales.

Sin la pretensión de vulnerar este bloque de tiempo, y a raíz de la experiencia concreta en los archivos, se consideraron aquellos saltos temporales, hacia atrás o hacia delante, ineludibles para la comprensión y el debate de las características de la época así como para reponer los itinerarios de los artistas y colectivos; y para identificar las (re)activaciones contemporáneas tanto de las producciones como de los archivos en instituciones, publicaciones, colecciones y exposiciones de Latinoamérica y del mundo.

En el marco de este último punto no pueden dejar de mencionarse dos acontecimientos que sumados a todo este vertiginoso proceso de investigación dieron lugar a la formulación de un proyecto de largo alcance, presentado oportunamente a la Secretaría de Arte y Cultura, Prof. Mariel Ciafardo, y al Presidente de la UNLP, Dr. Fernando Tauber, que desembocó en la creación del Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad. Por un lado, la exposición *150 pasos de un exorcismo*⁴⁵ que exhibió dibujos de Luis Pazos desconocidos hasta el momento, y que incluyó el diseño y la publicación del poema *Samurai*, del mismo artista, y el catálogo de la muestra⁴⁶. Esta exhibición y las respectivas actividades, fueron resultado del trabajo en el archivo personal de Luis Pazos y estuvieron organizadas y coordinadas íntegramente por los integrantes del proyecto⁴⁷.

⁴⁴ Pueden consultarse en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/issue/view/62>

⁴⁵ La exposición y las diferentes actividades se realizaron en el Centro de Arte de la UNLP entre el 14 y el 21 de mayo del 2019.

⁴⁶ Puede consultarse en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/150-Pazos-1.pdf>

⁴⁷ Es necesario destacar, que la exposición y las actividades se realizaron a la par que acontecía la revisión y la edición de los artículos del proyecto sobre el trabajo en los archivos personales relevados.

A su vez, en diciembre de 2018, y en ocasión de la exposición individual del artista Carlos Ginzburg en la galería Henrique Faria de la ciudad de Buenos Aires y de la publicación de su obra *Madre Tierra* (1971) en el número 5 de la revista *Nimio*, se comenzó a planificar el proyecto expositivo *Madre Tierra* que se llevó a cabo en noviembre de 2019.

Madre Tierra se trató de dos intervenciones ecológicas post-contemporáneas, como las denominó el propio artista. Una de ellas, la de puertas adentro, tuvo lugar en la Sala C del Centro de Arte desde el 30 de noviembre al 20 de diciembre de 2019. *Post-Madre tierra*, la segunda intervención, provino de *10 ideas de arte pobre*, una publicación del artista, realizada en 1971 cuyo editor fue Edgardo Antonio Vigo bajo el sello La Flaca Grabada [Fig.1]. *10 ideas de arte pobre*, se conformó de una serie de láminas que combinaban mapas y textos en las que Ginzburg señalaba intervenciones de territorios para los que proyectaba diversas alteraciones. La evaporación del lago Nahuel Huapi y la excavación de un útero de 3 kilómetros en el centro de la provincia de Buenos Aires, son algunas de sus propuestas de arte ecológico. Este último es el proyecto que lleva el nombre *Post-Madre tierra* y es el único de los diez que Ginzburg realizó en sitio específico, 48 años después de la publicación y en su ciudad natal luego de haber sido expuesto en numerosas exposiciones en todo el mundo⁴⁸.

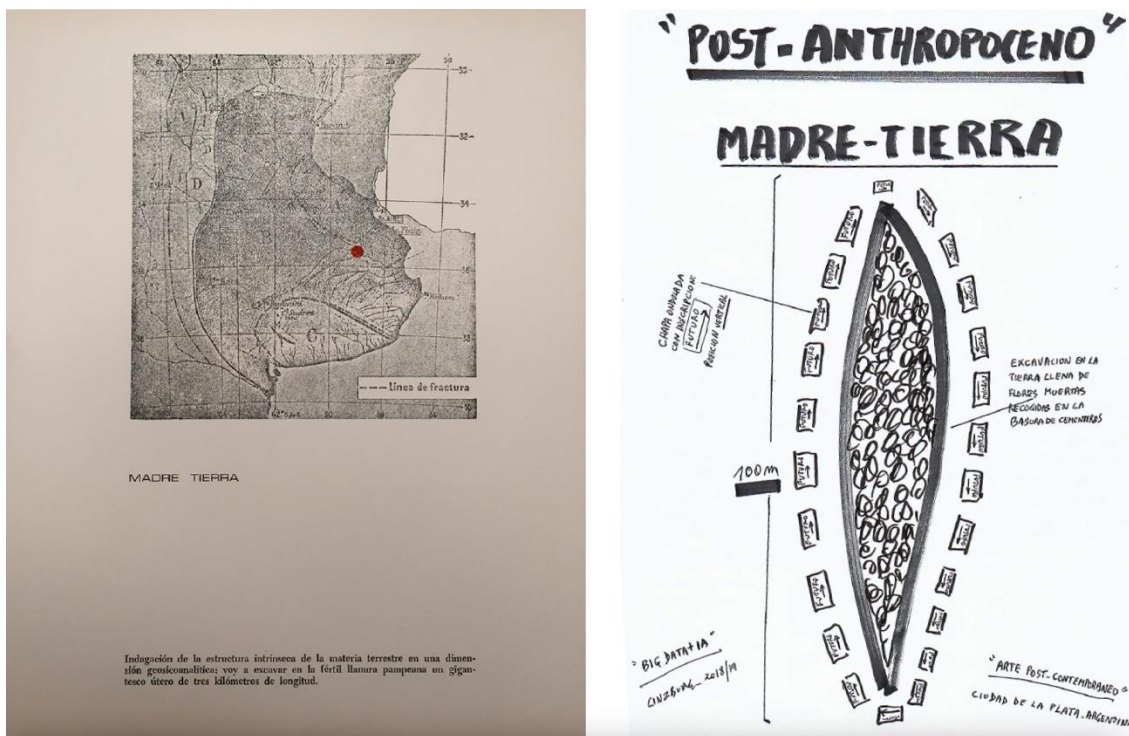


Fig.1. *Madre Tierra* (1971). Imagen publicada en *10 ideas de arte pobre*. La Flaca Grabada y Hexágono 71. *Post-Madre Tierra* (2018-2019). Boceto de la intervención de sitio específico, Carlos Ginzburg.

⁴⁸ El libro se expuso en la Kunstverein, Stuttgart; en la Haus der Kunst, Múnich; en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; en la galería Henrique Faria Fine Art Nueva York, entre otros.

En esta nueva versión, la excavación tuvo solo 25 metros de largo y estuvo cubierta de flores que fueron recolectadas de los basureros del Cementerio de La Plata. Alrededor de la perforación se colocaron un conjunto de pequeñas chapas que repetían un *loop* recursivo con la flecha y la palabra Futuro. Las muestras y el catálogo⁴⁹ contaron con la participación íntegra de todo el equipo de investigación y con la colaboración especial del investigador Fernando Davis quien no solo asesoró, pues es una referencia en el estudio de las obras de Ginzburg, sino que incentivó a presentar el proyecto de la creación del Archivo de Arte en la UNLP y donó, junto con la aprobación del artista y a través de un convenio con la RedCsur, un valioso conjunto de materiales que se convirtieron en el primer fondo del Archivo.

El Archivo

El Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP surge en el año 2019 y se formaliza el 2 de diciembre de 2020 con la resolución 3966/20. Además de lo comentado anteriormente, la formulación del proyecto de creación del Archivo fue posible por el crecimiento y la expansión que tuvo el Centro de Arte, en el que se trabaja desde 2017 en exposiciones, publicaciones y actividades de investigación y de difusión concentradas en visibilizar una gran cantidad y diversidad de producciones y prácticas artísticas. Ubicado en un lugar estratégico e histórico de la ciudad de La Plata, el Centro de Arte cuenta con 1200 metros cuadrados que se suman a la resignificación del patrimonio edilicio de la UNLP. Sus acciones apuntan a convertirlo en un nuevo símbolo cultural e identitario de la ciudad y de la región.

La aparición del Archivo de Arte del Centro de Arte sucede en el marco de una situación alarmante respecto al estado de preservación y de custodia de los conjuntos documentales de nuestros artistas. En este contexto, la decisión política de la Universidad pública adquiere una dimensión implacable en una ciudad como La Plata en la que las instituciones culturales se encuentran tan debilitadas y las políticas de archivo tan descuidadas. Este impulso en el estudio, la preservación y la activación de archivos se expresa a su vez en la centralidad creciente que en los últimos años ha adquirido la institución en el despliegue de estrategias teóricas y acciones concretas para volverlos visibles y ponerlos en valor⁵⁰.

El punto de partida está dado, como se mencionó, por la donación de un conjunto de documentos del artista platense Carlos Ginzburg⁵¹ y por la formación de una colección de

⁴⁹Puede consultarse en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Post-Madre-Tierra_compresed.pdf

⁵⁰ Un antecedente ineludible es la creación del Archivo Histórico de la UNLP en 2013.

⁵¹ Puede consultarse la presentación del fondo en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/presentacion-del-archivo-carlos-ginzburg/>, y el inventario en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/archivo-de-arte-carlos-ginzburg/>

publicaciones de arte impreso⁵². El trabajo con este primer fondo se inscribe en la proyección más amplia del Archivo: garantizar desde lo público la permanencia del patrimonio y la democratización del acceso a los bienes artísticos. En este sentido, el compromiso que asume el Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP es salvaguardar, reponer, difundir y dar acceso a la memoria visual y documental de trayectorias artísticas silenciadas, desconocidas o poco frecuentadas por la historia del arte y que junto a otras dan cuenta de la transformación histórica del arte en nuestra ciudad y en la región.

Un compromiso en el que colaboramos con un valioso y potente equipo de la Facultad de Artes de la UNLP⁵³, en la tarea de producir, desde el campo del arte, conocimientos que puedan hacer visibles los múltiples abordajes de los archivos.

Referencias

- Altrudi, N; et. al. (2011). Puesta en valor de la dimensión material e inmaterial de la colección del Museo Pío Collivadino. Una experiencia de abordaje interdisciplinario. *Papeles de trabajo*, (4), número 7, pp. 153–170.
- Arfuch, L. (2008) Álbum de familia, Arte, memoria y archivo y La autobiografía como mal de archivo. (pp. 143-159) En: *Crítica cultural entre política y poética*, FCE, Buenos Aires.
- Arrieta, C. (2020). La creación de una colección. Publicaciones en el Centro de Arte de la UNLP. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (7). La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.
- Artières, P. (2018). S´archiver (archivarse) (pp. 37–49). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Bugnone, A. y Cisneros, J. (2018). Decisiones metodológicas para lo inclasificable en el archivo de Edgardo A. Vigo (pp. 99–111). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Cañada, L. (2015). Memorias en construcción. El Archivo de Juan C. Romero. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (2), pp. 66-72. La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.

⁵² Puede consultarse el inventario de la colección en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/coleccion-de-publicaciones-de-arte-impreso/>. Para más información puede verse: «La creación de una colección. Publicaciones en el Centro de Arte de la UNLP» (2020), de Corina Arrieta.

⁵³ Actualmente conformado por: Prof. Alejandrina Aragón, DCV Pablo Tesone, DCV Diego Ibañez Roka, Prof. Corina Arrieta, DM Federico Etcheverry, Prof. Pilar Marchiano, Prof. María Eugenia Bifaretti, Prof. Ludmila Polcowñuk, Lic. Abril Cleve, Prof. Carola Berenguer, Prof. Daniela Leoni, Yamil Leonardi, Julián Duarte, y Mariana Veneziano. También participaron Prof. Luciana Báez Escobar y Prof. Victoria Macioci. Para más información sobre el trabajo de proyecto puede consultarse: <https://www.teoriadelahistoriafda.com/investigación>

- Carnevale, G. y Cristiá, M. (2018). Archivo subjetivo–colectivo: el caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social (pp.112–118). En *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A., y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: Ocho libros
- Castro, V. (2018). Los archivos de escritor como paradigma de los archivos personales (pp.315-323). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Castro, V. y Sik, E. (2018). Introducción (pp. 6-11). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Dávila Freire, M. (2011). ¿Es una obra o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo (Coord.), *IMPASSE 10* (pp. 300-308).
- Di Milita, L. (2018). De la colección al archivo: el problema de los límites. Los procesos de selección y clasificación de los papeles de Darío Canton (pp.300–314). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Giglietti, N. (2019). Formaciones canónicas, archivo y arte latinoamericano. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (6). La Plata: Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Papel Cosido.
- Giglietti, N. (2020). Una relación para olvidar. Algunas consideraciones entre archivo, fotografía y escritura (pp.59-66). En Soulages, F. y Erbetta, A. (comps.). *El arte contemporáneo y por lo tanto la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte.
- Goldchluk, G. (2018). Archivos de escritores: estrategias de visibilización (pp.59–65) *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.
- Pené, M. (2013) En búsqueda de una identidad propia para los archivos de la literatura (pp.13–32). En Graciela Goldchluk y Marcela Pené (comps.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia* (7), pp. 116-119.
- Salerno, M.P. (2013). Los límites del archivo: derroteros a través de los papeles de Julio César Avanza (pp.181–201). En Graciela Goldchluk y Marcela Pené (comps.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA.
- Schmuck, L. (2018). Los archivos personales como anarchivos: el concepto de global archives (pp.50–58). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos*

personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.

Spieker, S. (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Tarcus, H. (2018). Políticas de archivo desde la periferia (pp. 14–19). *Actas de la II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CeDInCi.

Velloso de Oliveira, L. (2012) *Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais*, Rio de Janeiro: Móbile.