

ARCHIVO, MEMORIA Y CONTEMPORANEIDAD. REFLEXIONES SOBRE ESTOS CONCEPTOS EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN LAS ARTES EN LA CIUDAD

María de los Ángeles De Rueda

En un sentido general se afirma que cada cultura prolifera sobre sus imágenes y sus documentos. Se producen irrupciones que son reconocidas socialmente como creaciones. Si estas pertenecen y son asumidas por su comunidad pueden tener el valor para perdurar. Por ende se puede señalar al menos mas de una posibilidad o modalidad paradigmática de las artes y las prácticas culturales, aquellas legitimadas por la Institución (figura de autoridad especializada), aquellas sostenidas en los intercambios populares o en la visibilidad mediatizada por las industrias culturales y los nuevos medios, o aquellas prácticas invisibles, marginales, que emergen esporádicamente a partir de algunos estudios, reconocimientos o nuevos relatos.

De esta manera un gesto, una marca, una imagen, en una región, en la periferia de los centros de actuación artística, imprime en su lugar una huella, un valor agregado, que funda y acrecienta su patrimonio o su capital simbólico. Este enunciado fundamenta en parte la investigación que se viene desarrollando en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la FBA, a través del proyecto B/204 Las artes en la ciudad, archivo, memoria y contemporaneidad, documentación y estudio (1958-2006), pero también alude a la necesidad de encontrar y proponer diferentes estrategias de abordaje de fuentes y documentos para el señalamiento de otros paradigmas en el estudio de la historia del arte y las imágenes.

La perdurabilidad de las prácticas artísticas en nuestra ciudad necesitó y necesita del cruce de la memoria y la historia. Memoria e historia, dos caras de una misma hoja, representan la complejidad con la que nos enfrentamos al no existir un relato unificado y asentado de nuestro arte. Lejos de ser sinónimos, recuerda Pierre Nora, “tomamos consciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y está abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es”.

La memoria es un fenómeno que siempre actúa como un lazo vivido en presente eterno, las entrevistas llevadas a cabo a diferentes artistas y practicantes de las diversas artes en la ciudad así lo manifiestan, la experiencia personal y colectiva de haber estado en tal o cual acontecimiento en calidad de público, organizador, o co-productor, por ejemplo, agrega una dimensión complementaria al estudio de este objeto, conforma parte de la noción de archivo, en un sentido amplio y actual, del archivo que muta, que vive; la historia, en sus transformaciones modernas, se nos presenta como una representación del pasado, pero aquí nos preguntamos que pasado? Que representaciones? Y si no está trazada, como se puede enriquecer con los elementos de la memoria? ¿Como pensar esto desde y en la contemporaneidad?

Como se ha dicho la memoria se alimenta de recuerdos vagos, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones. Y esta riqueza de la vida trascurrída en los tiempos recientes constituye el mayor desafío para la tarea de la historia, en tanto se supone que como operación intelectual utiliza análisis y discurso crítico. “La memoria es un absoluto y la historia sólo conoce lo relativo”.¹

¹ Nora, P., Los lugares de la memoria, extracto tomo 1 en www.cholonautas.edu.pe / Módulo virtual: Memorias de la violencia

El análisis de las tradiciones artísticas y las innovaciones en el campo artístico-cultural, ya sean los catálogos de los museos o las salas, las entrevistas a los artistas, la reflexión académica, o la crítica periodística permite articular las prácticas artísticas con las instituciones y generar posibles archivos imaginarios o reservorios de memoria e información para la reconstrucción de acontecimientos, como parte de la tarea imperiosa de constitución y caracterización del contexto artístico en la ciudad.

Los archivos, por lo general privados, y en menor medida los públicos, casi inexistentes, complementan el estudio que nos ocupa. Asimismo se vuelven un objeto de análisis e intervención tendientes a la construcción y renovación historiográfica especialmente en Latinoamérica y, en nuestro medio local, en el cual existe una carencia de ediciones específicas y sistematizaciones de los archivos. La categoría *archivo* es un instrumento de trabajo pero a su vez desborda su significación habitual y abre una dimensión epistemológica, ideológica, artística que comienza a ser revisada por investigaciones colectivas e individuales².

II.

Los archivos parecieran ser objetos fantasmas en nuestro patrimonio cultural, puesto que frente a la imagen de archivo con que cuenta la sociedad, como por ejemplo "Archivo histórico nacional o provincial", los archivos de arte no tienen localización específica, ni organización institucional, en muchos casos parecen inhallables o inexistentes, o papeles perdidos de algo que sucedió alguna vez en algún lugar. Sin embargo con un poco de imaginación y paciencia van apareciendo materiales, fragmentos, huellas, de algo parecido a lo que figuramos como archivo.

Esta situación entonces nos lleva a pensar algunas consideraciones más allá o más acá que la descripción e inventario de lo probable y lo imposible. Y entonces aludir o citar parte de los pensadores que se han ocupado de la problemática de archivo como una entidad que se imbrica con la historia, la memoria, como con las problemáticas de representación, subjetividad o identidad, se torna fecundo al momento de pensar las prácticas de la historia del arte, las formas de la cultura contemporánea y aquello que empieza a denominarse una cultura de archivo o unas artes de archivo.

También es interesante tener en cuenta que en términos informáticos se puede hablar de un archivo móvil y volátil y otro estático, el que conforma a la información salvada, concentrada en un dispositivo de almacenamiento. Esta doble modalidad, resultado de las nuevas tecnologías, permite trasladar las características a la concepción de archivo de arte contemporáneo, en particular los llamados archivos de prácticas experimentales, como la poesía visual o el arte correo.

Las prácticas de archivo, la concepción del arte y la cultura como archivo y los usos y límites que la historia del arte puede entretejer en torno a los mismos son interrogantes que exceden la tarea de documentación inicial del proyecto y disparan nuevos interrogantes, a partir de enfrentarnos con algunos casos de *archivo o in-archivo de artes* en nuestra ciudad que desafían las lógicas de catalogación tradicionales y a la vez propician la valoración de los documentos y registros de una manera significativa a la hora de analizar o comprender el arte actual. Se podría simplificar la cuestión haciendo alusión solo a las falencias de nuestra sociedad por la falta de una conciencia patrimonial e histórica de resguardo y preservación de documentos artísticos- históricos; efectivamente se produjo una ausencia significativa de espacios institucionales que archiven documentos artísticos e históricos. En ese

² Como por ejemplo las actividades de la Red de conceptualismos del sur, y en particular el proyecto coordinado por Fernando Davis sobre redes de poesía visual, ediciones y artecorreo

sentido Horacio Tarcus recoge una cita de la Revista de Filosofía de 1917 donde se planteaba que

“la historia cultural y política de nuestro país duerme en los archivos familiares” y señala, el historiador que “lamentablemente casi noventa años después gran parte del patrimonio histórico subsiste bajo la forma de patrimonio familiar”³

III.

Reunir un archivo, trabajar sobre archivos existentes, institucionales, públicos y/ o privados conlleva problemas de accesibilidad pero fundamentalmente lógicas de figurabilidad o de dispositivo en un sentido que supera el carácter administrativo-funcional. Las visibilidades e invisibilidades se ponen en juego, connotando las narrativas dominantes y subordinadas, los documentos aprisionados en anaqueles, las taxonomías, las clasificaciones son ejemplos materiales de una concepción de los saberes y procedimientos correspondientes a un sentido del orden que responde a una episteme clásica. Desde una aproximación deconstructiva Derrida distingue el archivo de aquello que ha quedado fijado como melancolía de la historia:

“¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al *origen*, mas también lo arcaico y lo *arqueológico*, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido?

“Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un *lugar de autoridad* (el arconte, el *arkhefon*, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anámnese intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento.”⁴

La palabra archivo, una vez más, significa comienzo y mandato. El tiempo y la ley, un lugar donde se ejerce la autoridad, o bien cierta autoridad concedida a una acción de larga duración, la de la reunión de algunos materiales considerados por alguien valiosos. Pero ese valor también tiene que ver con un retorno.

El archivo es irreductible a la experiencia de la memoria, el retorno al origen, a lo arqueológico (Foucault: 1969). El archivo se puede considerar un sistema de enunciados (acontecimientos y cosas) y como tal resguarda, arma, despliega y repliega puntos de vista, valores, conocimiento, secretos.

Foucault plantea también al archivo como la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares; es también la agrupación diferenciada de elementos según relaciones múltiples de las regularidades. Y es imposible abarcarlo completamente su totalidad no es describible, se da por fragmentos, regiones, niveles. En ese sentido la arqueología, como descripción que interroga los discursos en tanto prácticas especificadas por un archivo puede resultar una estrategia conveniente o una disciplina dinámica para comprender o aprehender por ejemplo los múltiples documentos dispersos que constituyen a los archivos de arte contemporáneo.

IV

Los archivos de arte se diferencian de las colecciones. El coleccionismo se convirtió en una práctica en los albores de la modernidad coincidentemente con las estrategias

³ En AAVV, La biblioteca, El archivo como enigma de la historia, 2004-05, Bs As Biblioteca Nacional

⁴ Derrida, J., Mal de archivo, una impresión freudiana, ed Trotta, 1999, PDF

taxonómicas, de clasificar, ordenar, definir y establecer equivalencias y analogías entre los signos y las cosas. Junto al afán de organizar el mundo surge en la sociedad burguesa el interés por poseer bienes simbólicos, o cosas, los que se volvieron distintivas mercancías.

W. Benjamin echa luz a su tesis sobre las artes masivas, no solo a partir de la problemática de la reproductibilidad y el valor exhibitivo de la obra de arte sino también a partir de su concepción histórica fragmentaria, a contrapelo, observando el detalle. Se valió, entre otras figuras de la de un coleccionista tan peculiar llamado Fusch, quien armó su colección a partir de las cosas despreciadas, apócrifas o kitschs (estampas y objetivos no auráticos en general) Describió un modelo diferente de coleccionismo que ayudó a pensar otras narrativas y estilos más allá del naturalismo y clasicismo dominante.

En las últimas décadas del siglo XX la concepción tradicional de colección fracasa junto a otras figuraciones clásicas. La esfera pública ofrece una multiplicidad de estímulos e informaciones que transforman las percepciones y el conocimiento de los conjuntos de objetos y la idea de un espacio unificado y totalizador.

Manuel Borja se pregunta: “¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos son repositorios de los que muchas historias pueden ser extraídas y actualizadas. Pero, el archivo las “desaturatiza”, ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etc. Rompe la autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos, situados más allá de los designios de la moda o el mercado, e implica la pluralidad de lecturas. La correspondencia que se genera entre el hecho artístico y el archivo produce desplazamientos, derivas, narraciones alternativas y contra-modelos.”⁵

Gran parte de la reflexión estética del siglo XX ha estado dedicada a las condiciones de recepción y circulación de las producciones artísticas. García Canclini señala que el pasaje del espacio público a la telepresencia y los nuevos intercambios e imaginarios en la pantalla- red, genera una tendencia a la des-colección. Al menos en el formato clásico del acopio de objetos que forman serie y adquieren un valor en el mercado, tanto en su dimensión privada como en la pública.

En la medida en que el fenómeno de des-colección avanza, atravesado por los efectos de la globalización y la informatización de la sociedad, empiezan a crearse otras formas de acopio de bienes, pero también de reservorio de objetos, documentos, bienes; se produce un efecto de redefinición y refuncionalización de espacios como los museos o archivos y la formación de redes de intercambio. Consideramos en ese sentido a la cultura contemporánea como un gran archivo que muta, se transforma y permite informar, recuperar, apropiarse, plagiar y recuperar, memorias e historias, formas y conceptos. Esta idea de archivo empieza a funcionar en las instancias de recepción de los bienes simbólicos y en sus nuevas formas de mediación.

“Por otra parte la relación entre el archivo y el museo es su función de receptáculo de objetos de interés, con independencia de su soporte. Pero también es ésa la gran diferencia: en potencia, el archivo lo contiene todo sobre la parte de realidad que representa, en tanto que el museo hace pública una selección de la realidad y la acoge en sus salas. Si la creación de portales, pretextos y ordenaciones del acceso al objeto del interés humano es la forma que tiene la cultura occidental de comprender, organizar y poseer su realidad -o la ajena-, el siguiente paso será su utilización como soporte en sus narraciones, tanto documentales como de ficción. Esto elimina la frontera aparente entre la creación del documento, su exposición en cualquier medio y sobre todo, entre la realidad, el relato y la ficción”.⁶

⁵ Borja, M., extracto ponencia 3º encuentro red conceptualismos del sur

⁶ Bonet, E. Cultura de archivo, www.culturadearchivo.com

Las tecnologías de reproducción, de registro e información para generar bases de datos han ayudado a la aparición de portales, páginas web y dispositivos de reunión de materiales, nuevas combinaciones y nuevos o futuros géneros, las artes en condición posmedial interrogan no solo a los materiales, dispositivos y operatorias sino también al archivo. Coexisten en red información sobre archivos clásicos, archivos de producciones marginales que adquieren visibilidad y una cierta lógica a partir de la lógica *rizomática o radicante* de la red y las experiencias no clasificables, también archivos de carácter didáctico., de proyectos de investigación y producción colectiva, en fin una cultura de archivo que intenta operar en el doble sentido informático del mismo: lo volátil y lo estable, que tratan de articular enunciados y desafían la doble condición de origen y ley.

En muchos casos asistimos a archivos de artistas, que han acopiado material con sus propios gustos, convicciones, miradas, leyes. No es coleccionismo, es archivo, lo cual implica también una forma de ordenar y clasificar. ¿Como adentrarnos en este laberinto? Respeto y traición forman parte de las claves de acceso.

V

Los archivos que se han relevado en el desarrollo del proyecto asumen diferentes formas y presentaciones, se podría decir diferentes modos de existencia. Se puede afirmar que los archivos de arte contemporáneo ocupan un lugar programático, intermediario entre la materialidad de la obra, los proyectos y las lecturas posibles. Parecieran ser campos de fuerzas que alternan códigos de interpretación, misterios para develar poéticas, en fin un espacio para acercarse al arte contemporáneo que invita a la reflexión como primer acercamiento a una serie de obras que se escapan de los modelos tradicionales. Proponen a su vez una narrativa y un código de lectura de su poética. Como señala Cristina Freire, a partir de su trabajo sobre la casa- archivo de Paulo Bruscky⁷, la narrativa separa al mismo tiempo que organiza por capas y entrecruzamientos las principales documentaciones que a la vez se transformaran en obras o referencias, de acuerdo a su propia experiencia o existencia generando una historia laberíntica del arte reciente. Materiales correlacionados, diversas temporalidades, multiplicidad de sujetos y espacios coexisten en una memoria de materiales.

Así como la casa-archivo del artista Paulo Bruscky desconforma la centralización y exclusión de la institución arte, puesto que muchas de las imágenes de los años 70 circulaban en los márgenes del sistema oficial, opera instaurando unas nuevas articulaciones entre lo público y lo privado, genera otras redes que descentran sus prácticas y constituyen verdaderos campos de intercambio tejido a través de nuevos encuentros ente productores y receptores.

“El tránsito de ideas, papeles, conceptos y proyectos tornó posible la expansión de la memoria del arte contemporáneo desafiando los límites impuestos por los centros hegemónicos”⁸

Una experiencia similar de archivo es la conformada por la reunión de esa memoria-papel con múltiples formas de la artista Graciela Gutiérrez Marx. Las primeras aproximaciones a su archivo de artecorreo se refieren a estas ideas generales de génesis del mismo. Su archivo consta de un gran número de cajas (aproximadamente 68) de producciones realizadas desde los años 70 hasta la actualidad. Envíos, como lo denominan los artistas practicantes, artistas invisibles como los llama la artista

⁷ Freire, C, Paulo Bruscky, Arte, Archivo e Utopía, 2006, Sao Paulo, CEPE

⁸ ibidem

GGMarx en su ensayo⁹. Como lo subraya en las entrevistas realizadas su archivo de artecorreo como el de muchos practicantes surgió espontáneamente. No tenían un afán de guardar, clasificar, coleccionar, justamente se diferencian del coleccionismo en tanto se establecen otras lógicas o narrativas a partir de la experiencia, donde el factor de aleatoriedad es decisivo. Los artistas que practicaron el artecorreo fueron en su mayoría colectores, su casas, talleres o casas talleres devinieron casas-archivos en tanto la práctica implicó, como subraya GGmarx un juego de arte-vida.

“la practica de artecorreo implicaba fundamentalmente un intercambio de persona a persona, las propuestas que *yo llamo de creación colectiva*, que no se las ha llamado así, las llamaban proyectos participativos, implicaban el cumplimiento de una serie de etapas no diseñadas a priori, pero evidente que todos la tenían que hacer. Si uno hace una convocatoria y la disemina en cartas, en el comienzo se invitaba a mandar a un grupo primero (a la manera de Ray Jonson) y luego se fue convirtiendo en una red que creció inconmensurablemente. La 1ª vez fui invitada por Vigo, fue la propuesta de un japonés con lo que fui convocada a participar a través de él”.

“Primero era el diseño de la propuesta, el envío a un nodo de frecuentación y se les pedía que ampliaran la propuesta, el material que llegaba podía ser exhibido pero si era una regla que había que dar cuenta de que había llegado se mostraba e lugares o convencionales y dar cuenta de la participación con el envío de una lista catálogo con direcciones y no se devolvían por el número de las participaciones y las dificultades de autofinanciación”.

“Colectores, juntar, reunir, mezclar para hacer publicaciones, avisar en las convocatorias para reunir todo en una publicación de tipo artesanal, así fueron creciendo tanto los envíos como los proyectos y papeles a reunir en el archivo”¹⁰

“Hablando de orden y aventura, cuando las cosas empiezan a ordenarse es por que ese movimiento murió; no se pudo terminar de ordenar, no es solo un medio, los nuevos que entran entienden solo un aspecto, cuando se ordena se termina la aventura, una maravillosa aventura de 30 años, por que me sigue hasta ahora”

La autora hace referencia a una teoría de Guillermo de Torre muy trabaja con por Vigo y Gutiérrez Marx en la que se plantea un movimiento oscilante de las artes, modernas, entre el orden y la aventura, en cierto modo coincidente con el planteo de Restany del arte desviacionista. El desvío del artecorreo permitió desarrollar las ideas de arte-vida, creación colectiva, el de cada hombre un artista, en el sentido de un arte tanto social como íntimo, en red, en los márgenes de los sistemas. El ordenamiento implica en este caso una distancia en la cual la memoria se torna historia.

“Los envíos tenían un sentido, el trasplante de tierra o arena, era la hermandad intercontinental. En el 84 hicimos trasplantes de tierra y arena del Río de la Plata en el Río Paraná en Rosario, repartimos muestras, se entusiasmó Claudia del Río.” Graciela Gutierrez Marx recuerda esa acción, la que se desarrolló en el marco de un encuentro de artistas que Jorge Orta organizó: el *Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail- Art* en la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe. Allí, junto al organizador, GGMarx, Clemente Padín, Susana Lombardo, Mamablanca, Claudia del Río y Noni Argañaraz formaron la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo*. GGMarx presenta entonces *Por Un Arte De Base Sin Artistas*, punto de partida de sus proyectos de *artistas descalzos*, entendido como propuesta para revitalizar los principios de solidaridad y creación compartida – propios del mail art-ahora encarnados en intervenciones urbanas y acciones de participación colectiva *cara a cara*.

La formación de esta asociación, los proyectos generados por ella, la correspondencia y el intercambio con artistas de todo el mundo cimentaron el archivo; un archivo que debate estas ideas que fuimos desarrollado, en tanto es variable, cambia, se ordena y

⁹ GGMarx, *artistas invisibles en la red postal*, tesis de Magister FBA, ensayo de próxima publicación, en donde traza una interpretación muy fluida del arte correo y arma una genealogía posible entre 1975 y 1995

¹⁰ GGmarx entrevista noviembre 2009

desordena, de acuerdo los usos expositivos, de consulta, de nuevas variaciones que se les va dando

“El archivo responde a eso tener cosas de todos pero no saber muy bien donde está, hay que buscar, se está escondiendo y no ordenamos ni dividimos nada. Hay un período donde tengo menos cosas que es el de la dictadura. Todo guardaba, la responsabilidad de cuidar la obra del otro. La memoria de lo actuado”

La tarea actual es la de estudiar los contenidos de esas cajas, empezar a observar y otorgar algún sentido o reconstruir un aspecto de esos envíos, el desafío es establecer ciertos criterios para su interpelación histórica posibles de articular co la ide de un archivo vivo, caótico, intermedial.

María de los Ángeles de Rueda