

## Misma bolsa.

### Archivar en las salas de arte nuestros problemas contemporáneos

Julia Victoria Isidori\*

#### Resumen:

¿Qué pensamos cuando clasificamos una obra como archivo? El género archivista es desde los '90 un tema de discusión revisitado de forma continua. Basándose en factores como el vínculo que tenemos con la historia gracias a la historiografía crítica, en la democratización de la información de la mano de Internet, o al empoderamiento creciente de minorías silenciadas, críticos y críticas de los últimos cincuenta años han estudiado el archivo como un género en auge.

Se han detallado características formales que este modo de producción introdujo en las artes visuales, como la estética legal-administrativa, la interacción del público en sala con los documentos, y la cantidad de elementos que conforman una muestra. Todo parece indicar que una obra archivista puede identificarse a simple vista. Sin embargo, no se ha estudiado con igual intensidad las características inmateriales del género, como su obsesión por los datos duros, el anecdotismo con que los temas se presentan, o su ejercicio del poder en relación a los territorios que hacen presentes mediante la documentación.

Estos aspectos son desplegados en este artículo con el objetivo de pensar que el archivo ha excedido los límites del género identificable con una estética formal determinada, para transformar la manera en que las obras contemporáneas especialmente discursivas presentan sus relatos. Así, mediante un análisis de instalaciones, *performances*, o esculturas que evocan situaciones actuales de Latinoamérica y otras geografías descentradas, se

---

\* Becaria doctoral CONICET, Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Río Negro. Participa del Proyecto de Investigación de la Universidad de Río Negro "Poéticas de intersección. Estudios situados de prácticas artísticas contemporáneas", dirigido por la Dra. María José Melendo con sede en la Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura de la ciudad de General Roca y alumna del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en la que participa del Proyecto de Investigación Palabras e imágenes. Estudio de los archivos de Juan P. Renzi y Gyula Kosice", dirigido por la Dra. María Cristina Rossi y codirigido por Cecilia Rabossi, con sede en el Instituto de Investigación Norberto Griffa de la ciudad de Buenos Aires. Su tema de investigación versa sobre las características discursivas del arte visual contemporáneo en la producción latinoamericana.

demostrará que las características archivistas están presentes incluso en obras que formalmente parecen distantes a este género.

**Palabras clave:** archivo – arte contemporáneo – posvisualidad – etnografía

**Abstract:**

What do we think when we classify a piece of art as archivist? The archivist genre has been a subject of continuous revision since the 1990s. Based on factors such as the link we have with history thanks to critical historiography, the democratization of information after Internet, or the growing empowerment of silenced minorities, the critics of the last fifty years, have studied the archive as a booming genre.

Formal characteristics that this mode of production introduced in the visual arts have been detailed, such as legal-administrative aesthetics, the interaction of the public in the gallery with the documents, and the high amount of elements that conform an exhibition. Everything seems to indicate that an archivist work of art can be identified with the naked eye. However, the immaterial characteristics of the genre have not been studied with equal intensity. Among those, we find its obsession with hard data, the anecdotism with which the issues are presented, or its exercise of power in relation to the territories that are present through documentation.

These aspects are displayed in this article with the aim of thinking that archive has exceeded the limits of the identifiable genre with a particular formal aesthetic, to transform the way in which contemporary works especially discursive present their stories. Thus, through an analysis of installations, performances, or sculptures that evoke current situations in Latin America and other off-center geographies, it will be shown that archivist features are present even in experiences that formally seem distant to this genre.

**Key words:** archive – contemporary art – posvisuality - ethnography

**Introducción**

Partimos de la sospecha de que numerosas experiencias artísticas de los últimos veinte años comparten gran parte de su estructura, a pesar de que a la vista no tengan similitudes. Pienso en propuestas estéticas habitualmente asociadas a la resistencia política y a contextos culturalmente categorizados como no-centrales, en las que la visualidad ha perdido soberanía ante el

avance del comentario o de narraciones explicativas. Con fines de economía editorial y llamaremos a este tipo de producción *posvisual*.<sup>2</sup> Dentro esta categoría, se observa que obras que no comparten siquiera un aspecto morfológico, sí se asemejan en los relatos que traen al contexto de exhibición. Es decir, no sólo las une el hecho de dar a la palabra un lugar protagónico, sino también *lo que dicen* con ella.

Las que dieron inicio a este trabajo son *La verdad* (Regina José Galindo, 2013) —una *performance* en que durante una hora continua la artista leyó el testimonio de sobrevivientes al conflicto armado en Guatemala, mientras un dentista la anestesió en la boca reiteradas veces, provocando que el relato fuera cada vez más inentendible—, *21 módulos antropométricos de materia fecal humana construidos por la gente de Sulabh International, India* (Santiago Sierra, 2007) —una instalación de bloques de materia fecal construidos por un organismo internacional que denuncia el trabajo esclavo de recolección de residuos sanitarios en condiciones infrahumanas por parte de una clase social que culturalmente está destinada a hacerlo en India—, *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016* (Santiago Sierra, 2017) —una *performance* en que durante ocho días ininterrumpidos voluntarios leen frente a una audiencia los nombres de las personas que murieron a raíz del conflicto bélico en Siria en un lapso determinado—, *300 actas* (Cristina Piffer, 2017) —una instalación de reproducción en láminas de metal de los documentos que atestiguan el bautismo forzado de indígenas capturados durante la “campaña del desierto” y recluidos en la Isla Martín García para su posterior esclavización en el norte de la Nación Argentina que se estaba constituyendo—, *A flor de piel* (Doris Salcedo, 2011-2012) —la instalación precedida de un manto gigante compuesto a mano a partir de pétalos de rosa suturados simulando la costura de enfermería, que la artista ofreció en homenaje a una mujer colombiana víctima de tortura y violación, *Noviembre 6 y 7* (Doris Salcedo, 2002) —una acción que consistió en bajar desde el techo hasta diferentes alturas de la pared exterior del Palacio de Justicia de Bogotá 280 sillas en alusión a las

---

<sup>2</sup> El término “posvisual” es un concepto que propongo en mi anteproyecto de tesis como uno de los ejes de mi investigación doctoral. Refiere a la característica de experiencias contemporáneas que incluyen la discursividad como parte constitutiva pero que no necesariamente son conceptuales, en tanto dicho término no contemplan las producciones aquí abordadas en su pertenencia a una tradición de pensamiento ajena, inscrita en los circuitos hegemónicos de producción y exhibición artística.

víctimas de la toma violenta del edificio por parte de la guerrilla en el marco del conflicto civil del país, *Unland* (Doris Salcedo, 1995-1998), un grupo escultórico de cuatro piezas formadas por pares de mesas partidas a la mitad que se sostienen entre sí por una unión cosida con pelo humano, en respuesta a las entrevistas que la artista hizo en el norte de Colombia a niños cuyes padres y madres habían sido asesinados ante sus ojos, dejando las familias desmembradas—, *Sunflower seeds* (Ai Wei Wei, 2008) —una instalación gigantesca que cubrió por entero el piso de la galería con réplicas de semillas de girasol fabricadas a mano en porcelana por un pueblo de la República de China dedicado a la producción de porcelana imperial para exportación, y *Reel/Unreel* (Francis Alÿs, 2011) —un video performance filmado en las calles de Kabul, Afganistán, en que diversos niños corren por la calle jugando a “la rueda y el palo” con las únicas cintas de películas afganas que quedaron después de la quema por parte de un grupo extremista, y que se desenrollan dañándose con la tierra y el asfalto de las calles.

Como puede verse, estos casos emplean recursos y formatos diferentes. Pero todos ellos comparten la característica de insertar un relato particular en visualidades austeras y crípticas. Por esto, el artículo hará foco en esos rasgos comunes al interior de lo discursivo, e indagará la afección que puede tener en la forma de las obras. Esto habilitará la pregunta por el género y las poéticas, dado que los casos del *corpus* sugieren —sobre todo en la etapa de su producción— conexiones con paradigmas contemporáneos que parecen lejanos. Pero específicamente se estudiará la posibilidad de conectar estas obras a una poética aparentemente otra: el archivo.

Ninguna de las obras de nuestro punto de partida podría catalogarse bajo el género archivista en lo que respecta a su formalidad o modo de exhibición. De hecho, han sido reseñadas, criticadas y citadas como *performances*, instalaciones, intervenciones urbanas, video, o incluso como esculturas, pero nunca bajo la categoría de “archivo”.

Pensarlas desde este paradigma permite indagar en algunas cuestiones de contenido, a mi parecer productivas para acercarnos al diagrama inextricable del arte contemporáneo, en que la multiplicidad de corrientes de producción dificulta a veces la identificación de puntos en común. Por último, el ejercicio de reflexionar sobre un conjunto de experiencias desde las bases de un género

poético aparentemente distante habilita al menos la introducción de la pregunta por lo que denominamos *poética*, término que, a pesar de los avatares teóricos alrededor de lo sígnico, etnográfico, o conceptual, parece seguir apostando en primera instancia al proceso material de producción.

### Interior

El giro etnográfico que dio un sector del arte contemporáneo como posibilidad de retorno al referente produjo un cambio en lo que la Historia del arte entendía como “temas”: después de siglos en que “temas” eran conceptos abstractos (la fe, el poder, el amor) empezaron a introducirse situaciones específicas bajo esta categoría.<sup>3</sup> Así, con la instauración de este paradigma, no siempre alcanza un concepto al momento contextualizar las obras, sino que se vuelve valioso introducir en el espacio de exhibición datos situacionales: aclaraciones precisas de datación, locación y relacionales de actores pertenecientes al contexto que las obras refieren.

En este nuevo modelo de producción, posterior al giro simbólico, y sumado a la emergencia social registrada por el arte en coyunturas políticas que volvían peligrosa o inocua la denuncia directa, el empleo de la inmaterialidad propuesto por el arte conceptual se advirtió como espacio lo suficientemente amplio como para ejercer resistencia política. Podríamos ejemplificar con las obras de nuestro *corpus* esta progresiva aparición de un subgénero *posvisual*: el político. Qué tienen de políticas es una pregunta que puede pensarse en relación al estudio de J. Rancière y la mimesis. Lo cierto es que el uso coloquial del término —independientemente del ensayo o no de disenso— refiere habitualmente a las temáticas abordadas desde el arte: entre tantas, la pobreza, la marginalidad, la violación de los derechos humanos, la precarización, la explotación y el abandono del Estado en territorios asociados

---

<sup>3</sup> Podría alegarse que mucho antes del giro etnográfico las obras referían habitualmente situaciones específicas, y de hecho esto ocurre en la mayoría de obras que han devenido íconos de la Historia europea del arte figurativo: entre muchos ejemplos, *Laocoonte y sus hijos* —Escuela de Rodas, S I-2 a.C.—, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* —Jan van Eyck, 1434—, *El juramento de los Horacios* —Jacques Louis David, 1786—. *La Libertad guiando al pueblo* —Eugène Delacroix, 1830—. Pero en cada caso no se evocaba el instante retratado para inmiscuirse con lo real y sus particularidades, sino para erigirlo en una nueva abstracción, de hecho muchos de estos momentos fijados mediante la pintura, se tornaron en sí mismos un tema al que volver, como el caso de Salomé sosteniendo la cabeza de Juan el Bautista para la pintura romántica, o la anunciación para la imaginería cristiana.

a la periferia.<sup>4</sup> En otras palabras, las obras *posvisuales* de resistencia política acercan al contexto de su exhibición lugares distantes con sus historias perdidas, olvidadas o no escuchadas, hacen un esfuerzo por pensar en lo que queda fuera de su agenda emocional, agenda en base a la cual cada lugar esboza su foto instantánea de lo real, de la Historia.

En esta primera parte del artículo quisiera preguntarme qué características tiene esa historia extranjera que se inserta, que es importada por un contexto huésped de exhibición.

Los artistas que las recuperan se transforman en exploradores, incluso a veces hasta se trasladan a los lugares en cuestión, alejándose deliberadamente de donde residen para buscar particularidades ajenas. La agenda de producción de estas obras exige el descubrimiento continuo de situaciones inéditas, por lo que su búsqueda en territorios cada vez más exóticos se vuelve un modo de trabajo eficiente a medida que las obras adquieren características del periodismo. Como en este ámbito, la información cuantitativa es un elementopreciado para las obras, que construyen su relato mediante datos numéricos, geográficos, históricos. Las experiencias remitidas en nuestro *corpus* lo demuestran: tomemos una, *Sunflower seeds* de Ai Wei Wei, por ejemplo, y cite los datos que la obra arroja en las plataformas virtuales y físicas en que se exhibe:

- 150 toneladas de aparentes semillas de girasol conforman la instalación sobre el piso de la Histórica Turbina de Londres.
- el artista contrató a 1600 artesanos de porcelana imperial
- cada pieza se fabricó siguiendo 30 pasos.
- el emperador chino Chairman Mao (1893-1976) se hacía llamar “*el emperador del sol*”.
- sus súbditos fueron nombrados “girasoles” por la propaganda política entre los años 1949 y 1976.
- la obra fue fabricada a mano en el pueblo de Jigdezhen, a 1000 km de Beijing, ciudad que fabricó durante siglos la porcelana para los emperadores.

---

<sup>4</sup> A propósito de este contexto, es necesario aclarar la complejidad de usar un término como *periferia* de manera estanca, en línea con el estudio de la marginalidad como categoría reificada que han desarrollado Félix Guattari y Suely Rolnik en *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006). Justamente el interés (anecdótico, prescindible, no como parte constitutiva de la historia) del contexto archivador por el territorio periférico que será retomado al final del escrito reanuda las discusiones alrededor de este término.

El caso de este artista es paradigmático porque mostrar relaciones cuantitativas con sus referentes es uno de sus modos de trabajo más habituales, por lo que es fácil de encontrar esta característica informativa en sus obras.<sup>5</sup> Pero también las otras experiencias que conforman nuestro *corpus* siguen este modelo, ya sea por su exposición pornográfica de la información<sup>6</sup> o por el exaltamiento del exotismo o de las particularidades de la historia.

Regina José Galindo, *La verdad* (2013)

- Durante 36 años Guatemala vivió en conflicto armado.
- Más de 200000 personas fueron asesinadas, 45000 personas fueron desaparecidas, 400 aldeas fueron destruidas y 1000000 de personas fueron obligadas a abandonar sus casas
- El juicio por genocidio contra el dictador Efraín Ríos Montt dio inicio en el Palacio de Justicia durante el mes de abril del 2013
- La artista lee durante 70 minutos testimonios de sobrevivientes de la violencia de los expedientes que conformaron el juicio (“...en la aldea murieron 95 hombres, 41 mujeres, 47 niños...”)
- Un enfermero le anestesia la boca 7 veces durante su lectura, haciendo que el relato se entienda cada vez menos

Santiago Sierra, *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International, India* (2007)

- 21 módulos de materia fecal humana de 215 x 75 x 20 cm
- la materia fecal fue recolectada de Nueva Delhi y Jaipur
- fue reposada por 3 años

---

<sup>5</sup> Ver *Flowers* (2013-2015), *Grapes* (2014), *Blossom* (2014), *Straight* (2012), *Safe passage* (2016), y *Raíz*, la reciente exposición de Ai Wei Wei en la última Bienal de San Pablo (2018, bienal N°33), en cuyas reseñas virtuales las obras son descritas en el formato de ítem, puntuando datos numéricos de su realización y montaje (ver Punto de partida).

<sup>6</sup> Ver Han, B.-C. (2013), “La sociedad positiva” en *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Herder, pp. 11-23; Han, B.-C. (2013), “Violencia de la transparencia” en *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder: s/d.

- los trabajadores del movimiento sanitario Sulabh International son mayoritariamente “scavengers”
- los “scavengers” o “carroñeros” son personas que recolectan, vacían y transportan excremento humano de baños secos, cañerías y alcantarillas.
- históricamente esta tarea la hacen las clases sociales más bajas en condiciones de esclavitud y condenadas con el seudónimo de “intocables”
- en 1993 la práctica de recolección manual de excremento fue prohibida en India, aunque según el censo de 2011 seguían haciéndolo 794000 personas, mayoritariamente mujeres

Cristina Piffer, *300 actas* (2017)

- a fines de 1800 la Isla Martín García funcionó como un campo de concentración y disciplinamiento de indígenas, que luego eran repartidos como esclaves en varios puntos del país.
- por pedido de monseñor Aneiros, arzobispo de Buenos Aires, José Birot y Juan Cellier llegaron a la isla a bautizar “de emergencia” a indígenas previo traslado
- la artista decide trabajar con 300 de estas actas, existentes en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires
- las replica en láminas de metal color plata, pulidas, en referencia al río y a las suposiciones de riqueza que dieron el nombre a la Nación
- cada placa reproduce fecha de bautismo, N° de acta del Arzobispado, nombre católico impuesto, edad y características de la persona bautizada.
- fue expuesto por primera vez en el Museo de la Inmigración en el Puerto de Bs As, ex hotel de inmigrantes (principios del s XX), que tenía la tarea de alojar, orientar y ubicar a quienes ingresaban al país

Doris Salcedo, *A flor de piel* (2012)



- manta hecha a mano con miles de pétalos de rosa, símbolo cultural de ofrenda a las mujeres.
- Salcedo la ofrece como sudario a una enfermera colombiana que fue violada y torturada hasta la muerte.
- tiene los colores que adquiere la piel cuando ha sido maltratada o la sangre seca
- los hilos unen los pétalos con puntos de sutura quirúrgica.
- en el 66% del territorio nacional las fuerzas paramilitares han cometido delitos sexuales
- Entre 1985 y 2012 se registraron 1.754 casos de violencia sexual en medio del conflicto

#### Ai Wei wei, *Flowers* (2013-2015)

- 600 días de flores
- El artista fue encarcelado 81 días
- empezó el 30 de noviembre de 2011, más de dos años de encierro
- colocó las flores afuera de la puerta de color aguamarina de su domicilio en calle Caochangdi, al 258 en Beijing.

#### Ai Wei wei, *Straight* (2012)

- en 2008 el terremoto de Sichuan azotó China
- Más de 5000 niños escolares perdieron la vida
- 50 toneladas de barras de acero componen la obra
- el artista recuperó la varilla corrugada de las escuelas que quedaron destrozadas.
- enderezó cada varilla en una metáfora por “hacer las cosas bien” en respuesta al ocultamiento de información del gobierno chino

#### Francis Alÿs, *Reel/Unreel* (2011)

- en el paisaje urbano de Kabul, Afganistán, varios niños empujan una película como rueda, con la mano o con un palo

- el 5 de septiembre de 2001, los talibanes requisaron miles de videos del Archivo Fílmico de Afganistán y los quemaron durante 15 días en un acto público en las afueras de Kabul
- el grupo encargado de la tarea de censura no reparó en que los rollos de película eran copias, ya que los originales quedaron desperdigados por la ciudad a causa del conflicto armado.
- Los rollos encontrados por los niños entre la basura son parte del archivo fílmico de Afganistán

Esta exposición de las obras de manera informativa, cuantitativa, de situaciones que ocurren fuera del contexto de estudio permite pensar que las historias que importan obras *posvisuales* de resistencia son impactantes pero prescindibles, tienen la entidad de un comentario, de una curiosidad, de un hecho anecdótico. A la manera de relatos posmodernos, no arrojan ninguna verdad totalizadora, sino que instalan una polifonía de situaciones, y cada una evidencia su particularidad, su imposibilidad de conformar una normalidad, su “estado de excepción”.<sup>7</sup>

Acá es cuando empiezo a sospechar que no sólo las problemáticas que estas obras ponen en escena son similares, sino también las relaciones que guardan con el contexto que las recupera (en el caso de nuestros ejemplos, los evocadores de situaciones desfavorables en China, Siria y Colombia, respectivamente son la Tate Gallery, la Galería Lisson, una sede del Museo Guggenheim); y qué significan para los territorios hegemónicos en ese presente. El primer punto será retomado al final del artículo.

En cuanto al último, notamos que esos hechos puntuales, localizables, cuantificables, no son ni fundacionales de un proceso histórico ni moneda corriente para la historia de los vencedores, sino todo lo contrario: fallas, finales irresueltos, desencantados, trancos, cabos sueltos de un proceso mayor que sigue su curso olvidándolos o incluso a costa de su marginación. Este preciso punto es el que me permite sugerir que también la morfología de estos discursos es similar, y que tiene precisamente el formato por excelencia de uno de los géneros contemporáneos: el archivo.

---

<sup>7</sup> Ver Agamben, G. (200) *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

## Cáscara

Antes de abandonar por un momento la naturaleza exploradora de estas obras para avocarnos a un breve análisis del archivo, uno de los estudiosos de este género plantea una advertencia que nos es pertinente:

El artista como archivero debe también distinguirse del artista como etnógrafo: este último se ocupa principalmente de las formas culturales marginales y lleva un registro sincrónico de su trabajo de campo, mientras que el primero se ocupa de materiales históricos menores y el eje de su investigación es diacrónico. (Foster, 2015: 46).

La cita es del capítulo “Archivista” del último libro de Hal Foster, *Nuevos malos tiempos* nos compete en primera instancia porque el modo de trabajo de los artistas de nuestro punto de partida roza lo etnográfico. Sin embargo, no creo que las categorías sean incompatibles, mucho menos en esta investigación que señala la presencia del paradigma archivista en otros formatos, excediendo su género. En segundo lugar, es cierto que la expansión de espacios propuesta por Sierra, Salcedo, Galindo, Alÿs y Ai Wei wei es en mayor medida sincrónica, y que este trabajo de campo busca extralimitar las fronteras de la obra, deconstruyéndolas mediante la colaboración con lo institucional.<sup>8</sup> En este sentido se aleja del modo diacrónico, convencional, de evolución lineal de la historia. Pero también es cierto que al recuperar precisamente esas situaciones, los autores vuelven sobre la evolución lineal para demostrar sus accidentes. Es decir, revisan la diacronía. En acuerdo con Foster, “en primera instancia, estos artistas archivistas se interesan por la información histórica perdida o suprimida, e intentan volver a darle presencia física.” (Foster, 2015: 42).

Las obras *posvisuales* de resistencia política comparten con el archivo también el interés en lo fracasado. Incluso a propósito de obras de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Joachim Koester, entre otros, Foster señala esta como característica principal de la obra archivista. ¿Qué son sino fracasos la ausencia del Estado tras el terremoto de Sichuan denunciada por Wei wei, la negligencia gubernamental para impedir el trabajo esclavo que sugiere Sierra, o las violaciones de derechos humanos evidenciadas por Galindo?

---

<sup>8</sup> Ver Foster, H. (2001), “Introducción”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, pp. VII-XVI y Foster, H. (2015), “Archivista”, en *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, pp. 41-82.

Otra característica que une a ambos formatos es su carácter inacabado. Tanto las obras claramente archivistas como las del *corpus* carecen de tautología, y en su lugar abren perspectivas diversas desde las que leer una temática. Su incompletitud se debe en unos casos a la posibilidad de ampliarse infinitamente agregando más elementos a un archivo o a la inmensidad de información que puede empezar a conocerse a partir de una situación particular en el caso de las obras *posvisuales*.

No es casual que las temáticas que pueden deducirse de estas obras sean frecuentes en la agenda diaria de comunicación medial. El acercamiento archivista, por ende, tal vez se deba a que hay tanto narrado sobre tópicos políticos de actualidad que el arte que quiere abordarlos no puede entrar en el flujo de las noticias desde su generalidad, desde lo universal, sin un *plus* de curiosidad, de relato extraordinario. La búsqueda de historias preciosas, muy particulares, que traigan datos, locaciones precisas, acercan la reproducción a una bitácora, elemento fetiche de artistas archivistas. La performance de Galindo, por ejemplo, pone en la mesa el discurso conocido del terrorismo de Estado con datos singulares que pasan a conformar la obra, sumando al relato como los documentos a un archivo, o las incrustaciones en una pieza de joyería.

También en sus intenciones de revisar, de no pasar por alto, de buscar en lo que no se ve a simple vista y sospechar de los documentos oficiales, las obras *posvisuales* de resistencia política parecen equipararse a los archivos.<sup>9</sup> Entonces, la *contramemoria* que propone el impulso archivista no es exclusiva de ese formato. Las obras del punto de partida de esta investigación se arman a medida que se tira del hilo y se descubren peculiaridades, con auxilio de la singularización de anécdotas, de la particularidad de *lo real*. Del mismo modo que los archivos, son siempre latentes y cobran sentido en la medida que se

---

<sup>9</sup> En este punto quisiera introducir un paréntesis. Reconocemos como archivistas obras cuyos temas van desde la intimidad a la memoria colectiva, desde Guillermo Iuso a Voluspa Jarpa. Así, se nos presenta una suerte de subdivisión del género archivo entre las experiencias que revisitan información de interés público y ensayan incluso una *contramemoria* de lo común y las que parten de inquietudes personales de los artistas, aparentemente inocuas para la historia global. De hecho, si bien no de forma tajante, puede advertirse que el estudio de Foster en su ya mencionado libro *Nuevos malos tiempos* corresponda más a archivos del primer tipo, mientras que las investigaciones de Ana María Guasch en *Arte y Archivo* o las de Andrea Giunta en *Archivos en objetos mutantes y Feminismo y Arte Latinoamericano*, relevan *contramemorias* de carácter más colectivo. Aun con esto, ¿son tan distantes estos dos grupos, si una estrategia habitual para ensayar la *contramemoria* es partir de una inquietud irrelevante para el discurso oficial, que justamente por su particularidad haya quedado afuera?

descubran datos (el interés que despiertan entre tanta información suele ser desde la curiosidad) y se establezcan conexiones.

En ambos casos la inquietud inicial de los autores es individual, podríamos decir íntima, desde la curiosidad por algún punto poco y nada abordado por la historia o al contrario, por algún relato hiper mediatizado superficialmente que instale la sospecha de que algo más puede indagarse. A esto sigue la investigación, que puede incluso ser colectiva o de carácter público, con ayudas externas, por ejemplo, como es habitual en las colaboraciones de experiencias artísticas contemporáneas. Pero el lugar inicial es convenientemente caprichoso, en el sentido de la palabra que alude a un interés personal. ¿Por qué, sino, seguimos visitando muestras sobre la última dictadura? Cada obra de un tema revisitado pretende aportar un punto de vista desde el que todavía no miramos. Entonces me pregunto si el modo archivista de producir no responde a la eterna revisita histórica a algunos temas. ¿De qué manera encarar una obra sobre la dictadura que no sea desde la búsqueda de un punto todavía no visto, hurgando hasta encontrar un nuevo hilo del que tirar?

Las características propias del arte archivista se volvieron extensivas para gran parte del arte contemporáneo que carece de la poética legal-administrativa, coleccionista, documental, estudiada por tantos teóricos entre los que podríamos mencionar a Jacques Derrida (*Mal de Archivo*, 1967), Ana María Guasch (*Arte y archivo*, 2011), el ya mencionado Hal Foster (“Archivista”, en *Nuevos Malos tiempos*, 2015), Groyes (“Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo”, en *Volverse público*, 2016) y Andrea Giunta (“Archivos”, en *Objetos Mutantes*, 2010 y *Feminismo y Arte Latinoamericano*, 2017).

Los casos de nuestro punto de partida son prueba de que el carácter anecdótico, las intenciones de revisión histórica, el trabajo en eje diacrónico y el comienzo por la inquietud ante lo ignorado son compartidos por obras que pueden catalogarse como archivo y obras que no. ¿Qué determina entonces la clasificación en este género? ¿Basta solamente el cumplimiento de una forma visualmente archivista de muestra? Si la pre-producción ha adquirido una relevancia ascendente en el arte contemporáneo, ¿por qué basar la lectura, descripción y clasificación de experiencias artísticas solamente en las apariencias de su exhibición?

El término *poética*, que ha sido adoptado por numerosas críticas contemporáneas de arte, refiere al modo de producción ligado a las intenciones de los autores. Al relacionar la materialidad con el interés por un relato específico, entonces, la poética resulta inherentemente conceptual. Por eso podríamos insistir en la paradoja de alegar una *poética del archivo* basándonos meramente en el aspecto formal de las obras. En cambio, reconocer que el modo de tratar una temática —desde su elección hasta los vínculos que traza con el lugar en que es evocada— es parte de la poética, implicaría poder asociar sin problema obras visualmente diferentes como las de nuestro punto de partida y las que indudablemente son catalogadas como archivistas.

### **La historia en una cáscara**

En la sección anterior punteamos algunas características que tienen los discursos extranjeros a los contextos en que se exhiben: etnografía, interés en lo fracasado, lo inacabado, particular y curioso, y abordajes desde perspectivas inéditas. Ahora: ¿qué entidad tienen esos discursos en el contexto huésped? ¿Qué significan para este? Dijimos que eran anecdóticos, ¿qué implica su anecdotismo?

Los discursos evocados por las obras de nuestro *corpus* son tan interesantes como irrelevantes para el devenir histórico. Aunque nos pese, provocan indignación inmediata y una repentina llamada de atención y aparente urgencia, pero que se desvanece después de su recepción. La anécdota tiene estas características: es interesante, pero omitible, relata una situación fuera de lo común que atrapa la escucha por el tiempo que dura el relato pero que es olvidada fácilmente cuanto éste termina.

Suele decirse, como hemos citado antes, que la posibilidad que ofrece el archivo de hacerle preguntas al pasado desde el presente ejercita una *contramemoria* que va surcando grietas en las visiones homogeneizadoras de la historia. Pero habiendo consignado los peligros inherentes a la anécdota, ¿es el archivo un formato suficientemente potente para crear efectivamente esas grietas, o simplemente recluye las caras ocultas de procesos presentes curiosamente archivándolos?

Me refiero a que el gesto de traer a un contexto relevante para el circuito global de exhibición de arte contemporáneo (Venecia, Kassel, Londres, Barcelona, Nueva York, Sao Paulo) un relato que ha sido silenciado por ese contexto,

puede perder potencia si el modo de hacerlo anuncia desde el inicio su asociación a territorios no centrales. Como si la obra dijera a sus visitantes: “Tranquiles, lo que ven es horroroso por unos minutos, pero tiempo después seguirá siendo lejano, ya no les competirá”. Si el archivo transforma a los distraídos en indagadores comprometidos, como sugiere Foster,<sup>10</sup> cuando se trata de obras *posvisuales* de resistencia de características archivistas, estas lo hacen por un tiempo limitado, liberando a sus espectadores de responsabilidad en el minuto que abandonan la muestra.

También se insiste en la espacialidad no jerárquica de las instalaciones archivistas.<sup>11</sup> Pero ¿no establecen esas instalaciones una jerarquía entre lo archivado y lo que conecta con ello en el exterior de muestra? Me refiero a si el tópico marginal que insiste —vía archivo— en formar parte de esa historia que lo eyecta (Guatemala en Venecia, por ejemplo, pensando a partir de la obra de Regina J. Galindo) puede lograr su cometido fuera del sectorizado espacio de arte que apuesta por avivarlo. En este sentido podrían pensarse las bienales como grandes máquinas archiveras, y el problema se haría más evidente. En otras palabras, un discurso que tiene lugar en una muestra con características de archivo, ¿no ocupa, acaso, un estrato menor ante el territorio que lo acoge, que excede la obra, incluso la exhibición?

Estas dos cuestiones —el anecdotismo y la jerarquía— retoman el problema planteado por Rancière de las intenciones políticas que no abandonan la mimesis ni alteran el universo posible de lo común. En tanto la obra que guarda similitudes con el formato de archivo anuncia constantemente su anclaje a un contexto *periférico*, olvidado, silenciado, no habilita posibilidad alguna de salirse de esa categoría. En este sentido, el paradigma archivista de producción deja en evidencia también que la dupla centro / periferia —que ha traído tan acaloradas discusiones en el seno de la perspectiva decolonial— es en muchos contextos un esquema vigente para estudiar, y que los problemas alrededor de estos términos no están del todo saldados. Otro de los teóricos implicados en el estudio del género archivista, Boris Groys, ve en este anclaje con lo irresuelto, olvidado o silenciado, un tipo de liberación de aquella desesperación

---

<sup>10</sup> Ver Foster, H. (2015), *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, p. 47.

<sup>11</sup> El caso *Museo de Arte Moderno - Departamento de Águilas* (Marcel Broodthaers, 1968) es una clara evidencia de la jerarquización “horizontal” del archivo.

moderna por cambiar las cosas, y en cambio un señalamiento fiel del estado de cosas.

El impulso utópico siempre tiene que ver con el deseo del sujeto de salir de su propia identidad definida históricamente, de abandonar su lugar en la taxonomía histórica. En cierto modo, el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esta utopía o, al menos, esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata. (Groys, 2016b: 146-147).

Nuevamente, las obras de nuestro punto de partida se asemejan a las experiencias evidentemente archivistas. Mientras estas últimas conviven con las taxonomías históricas mediante la crítica, las primeras (entre las que hemos evocado a Regina Galindo, Doris Salcedo, Ai Wei Wei, Santiago Sierra, Francys Alÿs y Cristina Piffer) parecen renegar de ellas más intensamente, pero en su insistencia en el uso de esas categorías, tampoco logran alejarse.

Desde la introducción de este escrito, la fórmula contenido vs. forma se hizo presente, hasta incluso titular este apartado, lo que pone de relieve que si bien para la teoría académica es un paradigma superado, sigue haciéndose presente a la hora de reflexionar sobre experiencias artísticas. Quisiera plantear que –aun cuando en lo teórico reconocemos estos conceptos como indiscernibles– seguimos separándolos a la hora de establecer géneros, paradigmas, o giros.

No creo sin embargo, que eso sea un problema si podemos advertir que la relación no es unidireccional (el contenido modifica la forma), sino que ocurre también, y tal vez más por agazapada, a la inversa.

Como desarrollamos en este texto, a veces un paradigma de producción establece modos de acercarse a los referentes que inciden en el contenido que después ofrecerán las obras. Es decir, que el relato que finalmente estas llevarán a los espacios de exhibición está afectado por la estructura de producción que guió la etapa de “taller”. Al contrario de las reseñas de obras *posvisuales*, que alegan que estas “parten” de determinada situación, relato,



etc, podemos pensar que tal vez parten de una *forma* de relacionarse con ese relato. El punto de partida de Galindo, de Wei Wei, de Salcedo, de Sierra, de Piffer, o de Alÿs, entonces no sería lo que ellos acusan como su inquietud inicial, sino la mirada con la que se acercaron a esos discursos, y, más aún, adónde los ponen. El título de este escrito sugiere que en la misma bolsa. Resta pensar, por ejemplo, cuál es esa bolsa, adónde se almacena, y quién la carga.

## Referencias Bibliográficas

Foster, H. (2015), *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Arte, crítica, emergencia. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2004) "An Archival Impulse", en *October*, N°110, Otoño. Nueva York, pp. 3-22.

Giunta, A. (2010), "Archivo", en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.

Groys, B. (2016a), "Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo", en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 133-148.

\_\_\_\_\_ (2016b), "Entrar al flujo", y "El arte en Internet", en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 17-32 y 195-213.

Guasch, A. M. (2005), "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar", en *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 157-183.

\_\_\_\_\_ (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Han, B. C. (2013a), "La sociedad positiva" en *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Herder, pp. 11-23

\_\_\_\_\_ (2013b), "Violencia de la transparencia" en *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder: s/d.

Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.