

# ¿Cuándo hay archivo?

¿When is there archive?



**Julia Victoria Isidori**

Universidad Nacional de Río Negro - CONICET

Allen, Argentina

[Juli91\\_2006@hotmail.com](mailto:Juli91_2006@hotmail.com)

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado: 24/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/eupmap2ai>

## Resumen

¿Que define al género archivo? La categorización ¿responde exclusivamente a características de formato o puede también pensarse el archivo como una poética no visible de aproximación a ciertas temáticas? ¿Cuáles son esas temáticas abordadas recurrentemente desde perspectivas archivistas? La confección de un *corpus* de análisis para responder a estos interrogantes llevó a preguntarnos qué incidencia tienen los discursos del arte en la categorización de experiencias en determinados formatos.

Teóricamente, esto atenta contra las posturas teóricas fenomenológicas: en lugar de preguntar *qué* es archivo, nos preguntamos *cuándo* se opta por esta poética. Tal análisis situado busca, en primer lugar, descubrir

### **Palabras claves**

archivo, arte contemporáneo,  
posvisualidad, periferia



la injerencia política de las experiencias estéticas que recuperan situaciones particulares para insertarlas en circuitos exhibitivos, y en segundo lugar, qué implica que esos circuitos se vinculen con ciertas temáticas *archivándolas*, en el sentido figurado de la palabra, que implica guardarlas en un lugar similar a un fichero o biblioteca, disminuyendo su visibilidad y ocultándolas hasta que un ejercicio deliberado las saque a la luz.

## Abstract

What defines the archive genre? Does the categorization respond exclusively to formal characteristics or can the archive also be thought of as a non-visible poetic of approach to certain themes? Which are these themes repeatedly addressed from archivist perspectives? Making a *corpus* of analysis to answer these questions led us to ask what effect art discourses have on the categorization of experiences in certain formats.

This attempts against phenomenological theoretical positions: instead of asking *what* is archive, we ask *when* this poetic exists. Such situated analysis seeks, first of all, to discover the political interference of aesthetic experiences that recover particular situations in order to insert them into exhibition circuits, and secondly, what implies that these circuits are linked to certain themes by *archiving* them, in the sense that suggest they are kept out of sight, in a place such as a library or a filing cabinet, until a forced exercise takes them out.

### **Key words**

*archive, contemporary art, posvisuality, periphery*

## SOSPECHAR DEL FORMATO

Las ideas que serán desarrolladas en este artículo surgieron como rizomas de otra investigación: el estudio de cierto sector del arte contemporáneo en el que la visualidad se ve invadida por el avance del texto, el comentario, el relato explicativo. En el marco de mi investigación doctoral me propuse estudiar esta ola de producción contemporánea que, observo, gira alrededor de lo discursivo, trastocando la materialidad como pilar histórico de las artes visuales.

A los fines prácticos de mi investigación he optado por llamar *posvisuales* a dichas producciones, y a presentar la *posvisualidad* como este momento histórico en que es posible, al interior de las artes visuales, la producción que relega la materialidad a un lugar secundario. Pero no

es la practicidad la única razón que dio pie a postular este concepto. También la sospecha de que términos ya legitimados por la historia del arte, como la noción de “conceptual”, no eran suficientes o acertados para referir a las prácticas contemporáneas que identificaba como discursivas.

¿En qué prácticas específicamente estaba pensando? En algunas experiencias de alcance global de los últimos veinte años que en circuitos internacionales han planteado cuestiones de problemática social de territorios no hegemónicos mediante formatos de lo más variados: performances, instalaciones, videos, escultura. Santiago Sierra, Doris Salcedo, Francis Alys, Cristina Piffer, Regina José Galindo, entre otros<sup>1</sup>, son algunos ejemplos.

<sup>1</sup> Este texto se escribe en lenguaje inclusivo, reemplazando con “e” la “o” que generaliza sustantivos y adjetivos al masculino.



José Galindo, R. *La verdad*. Guatemala, 2013.

Web de la obra: <http://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/> - Video registro: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>

En el Centro de Cultura de España de Guatemala, la artista leyó durante una hora testimonios de sobrevivientes del conflicto armado en Guatemala, mientras un dentista le anesthesiaba paulatinamente la boca. La acción tiene lugar en el contexto de anulación de la condena por genocidio a Efraín Ríos Montt, entre otros.



Serra, S. *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International, India*. 2007.

Web de la obra: [https://www.santiago-sierra.com/200709\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200709_1024.php)

En la Galería Lisson de Londres se exhibieron veintiún módulos contruidos con materia fecal recolectada de Nueva Delhi y Jaipur después de su reposo por tres años y con aglutinante plástico. La recolección de materia prima para la obra estuvo en manos de “scavengers” quienes trabajaron de forma gratuita. “Scavengers” son en India personas de las castas más bajas –en su mayoría mujeres– condenadas a hacer esta tarea insalubre en condiciones de esclavitud a pesar de la legislación que lo prohíbe.



Serra, S. *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de 2016*. 2017.

Web de la obra: [https://www.santiago-sierra.com/201705\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/201705_1024.php)

En el Centro de Arte Contemporáneo de Tel-Aviv, en el Wiener Festwochen de Viena, en la Galería Lisson de Londres y en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, el artista escenificó un escenario negro con una mesa y dos sillas. Ininterrumpidamente parejas de lectores se sentaban a leer nombres que se proyectaban al mismo tiempo detrás de ellos. Los nombres corresponden a las víctimas del conflicto bélico sirio durante el lapso de tiempo indicado en el título de la obra, información proporcionada por un equipo de investigación de la UBA. La performance duró, en cada locación, exactamente 56 horas 33 minutos, tiempo que llevaba leer los 144308 nombres.



Piffer, C. *300 actas*. 2017.

Web de la obra: <http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/>

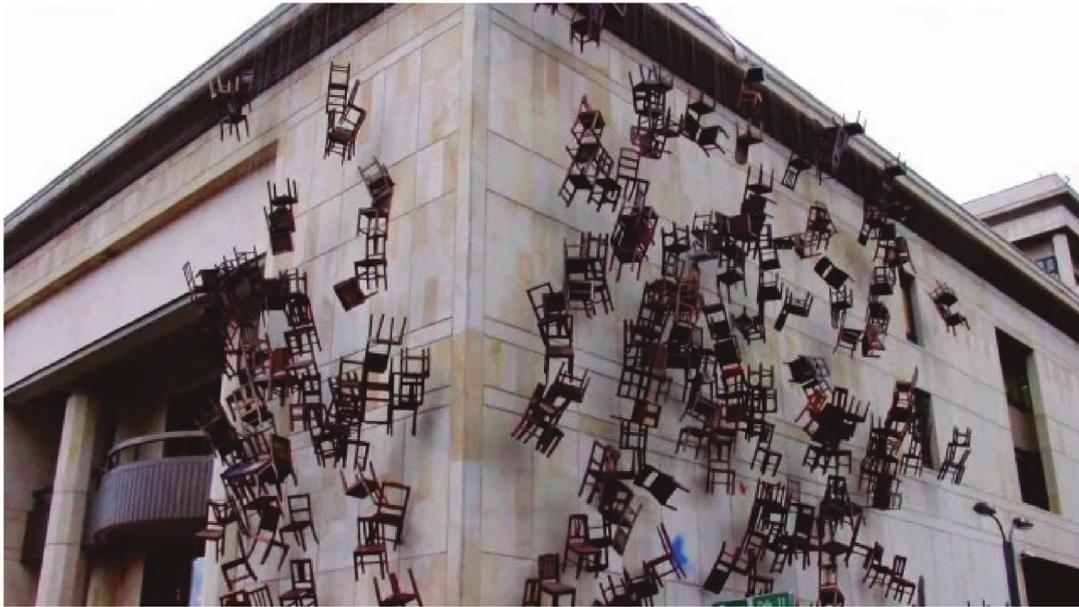
En el Museo de la Inmigración de Buenos Aires fueron presentadas por primera vez doscientos veinticinco placas metálicas que reproducen detalles de las actas en que se constata el “bautismo de emergencia” de personas capturadas durante la Campaña del Desierto. En el marco de la conquista, la ley amparaba recluir a les indies en la Isla Martín García, donde funcionaba un campo de disciplinamiento, y ponerles a disposición esclava en las tareas de conformación del Estado Nación, lo que implicó tanto su empleo en casas de Buenos Aires como su traslado –generalmente a pie– a los ingenios azucareros del norte. Los documentos replicados por la artista constatan el número de acta, la fecha, el nombre cristiano impuesto en el bautismo –la negación de su nombre indígena por ausencia– y características etarias y fisonómicas de la persona.



Salcedo, D. *A flor de piel*. 2011-2012.

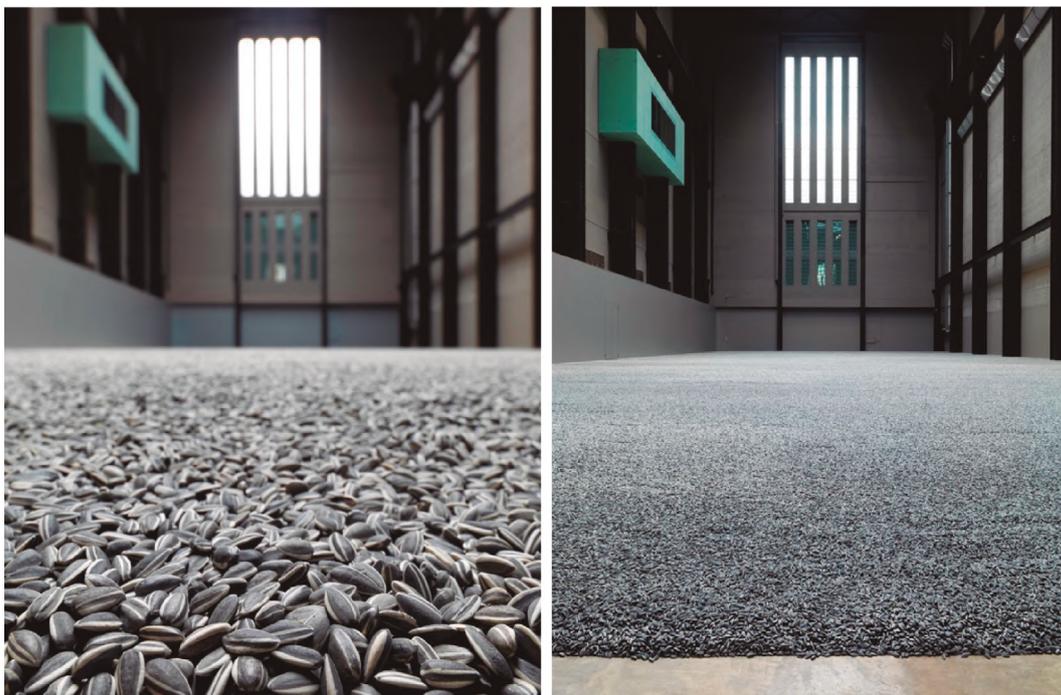
Web de la obra: <https://www.guggenheim.org/artwork/31379>

En el piso de una sala del Museo Guggenheim de Nueva York la artista dispuso una manta fabricada con miles de pétalos de rosa suturados entre sí siguiendo un patrón quirúrgico. Salcedo dice ofrecer esta instalación como sudario a una mujer colombiana víctima de violencia que había sido torturada y asesinada. La fragilidad de la obra y su carácter orgánico la ponen en un lugar entre la reconstrucción y la disolución.



Salcedo, D. *Noviembre 6 y 7*. 2002.

De las paredes exteriores del Palacio de Justicia de Bogotá, la artista programó la bajada en velocidad lenta de doscientas ochenta sillas. La acción tuvo lugar exactamente diecisiete años después de la toma del edificio por la guerrilla en respuesta a la quiebra del tratado de paz por parte del entonces presidente Belisario Betancurt. El número de sillas corresponde a la cantidad de rehenes de la toma.



Weiwei, Ai. *Sunflower Seeds*. 2008.

Web de la obra:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds/unilever>

En la Tate Gallery de Londres, Ai Weiwei dispuso un total de más de cien millones de lo que aparentaban ser semillas de girasol que ocupaban toda la superficie del piso de la usina británica. Cada pieza era, en realidad, una réplica fabricada en porcelana. La obra se acompañaba de un video que mostraba el proceso de fabricación en la ciudad china de Jingdezhen, del que podían extraerse datos de cantidad, pasos de construcción, los talleres en que fueron confeccionadas y sus condiciones laborales.



Weiwei, Ai. *Straight*. 2013.

El 12 de mayo de 2008, en la provincia de Sichuan, China, un terremoto de magnitud ocho sacudió el condado de Wenchuan y se convirtió en el segundo terremoto más devastador de la historia del país, que dejó un saldo de doscientos cincuenta mil muertos. Cinco años después de la tragedia, y como parte de la 55 Bienal de Arte de Venecia, Ai Weiwei presenta *Straight*, una instalación escultórica compuesta por ciento cincuenta toneladas de barras de acero que el artista recuperó de los colegios devastados tras el terremoto de Sichuan. Las varillas, cuyo diámetro varían, fueron obtenidas por Ai Weiwei en su estado original: deformadas por el peso, dobladas y torcidas; el artista hizo una relectura de los objetos y los enderezó para “recuperarlos”, en una acción metafórica por hacer las cosas bien.



Francis Alÿs. *Reel/Unreel*. 2011.

Obra completa: <https://vimeo.com/130941236>

Web de la obra: <http://francisalys.com/reel-unreel/>

En la galería David Zwirner en Nueva York, en una sala blanca sin nada más que una proyección, se mostró por primera vez la obra: un video de veinte minutos en que la cámara sigue a niñas que empujan discos con la mano o con un palo por las calles de Kabul, Afganistán. Algunos de los discos son rollos de película que se desenrollan a medida que son empujados. Cuando el video termina, un breve texto cuenta que diez años antes un grupo musulmán quemó durante quince días lo que creían el archivo fílmico de Afganistán en las afueras de Kabul, pero desconocían que se trataba de copias que podrían ser reemplazadas, y que los originales permanecían en la ciudad.

Sus obras sugirieron la posibilidad de que ser reunidas en un grupo por afinidades temáticas, independientemente de sus visualidades dispares. Por ello, entre otros motivos, me planteé la posibilidad de pensar en un “género” que no estuviera determinado por el formato sino por el vínculo entre este y textos determinados. A la hora de estudiar dichos casos, sospechando similitudes, aunque a la vista no guardaran relación, propuse girar la mirada y estudiar, en lugar de las visualidades, la dependencia que establecieran con el relato. Así, la idea de posvisualidad surgió como necesidad de nombrar lo que creo es un paradigma en el cual estos artistas se inscriben.

Al esbozar un posible *corpus* de artistas posvisuales, un común denominador son las temáticas que abordan. El carácter de sus textos es casi sin excepción desencantado, de denuncia –más o menos radical–, delator de la cara oscura del aparente buen funcionamiento de las sociedades y de los fracasos que la promesa de progreso no quiere reconocer. Es aquí cuando me planteo con qué género del arte contemporáneo son afines estas posturas. El archivo surge como respuesta casi inmediata. Pero entonces, surge la pregunta troncal a este artículo: ¿Qué es el archivo? ¿Es un género determinado por la forma de las obras o por sus inquietudes temáticas?

La historiadora española Anna María Guasch –cuyo estudio del archivo fue cristalizado en diversos artículos y en el libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011)– se ha concentrado especialmente en los formatos que este género ha

ingresado en los espacios de arte. Lo que ella llama “estética legal-administrativa” (Guasch, 2011, p. 10) constituye para la autora la razón de catalogar una experiencia como archivista. Incluso el hecho de que dedique su libro a estudiar artistas que han adoptado la técnica de inventarios, tesauros, atlas, o álbumes refuerza la suposición de que para Guasch el *quid* del archivo está en el formato.

Otro de los pensadores que ha analizado el arte archivista es el crítico estadounidense Hal Foster. Un poco más distante de Guasch y más cercano a nuestro enfoque sobre el archivo, el teórico insiste no tanto en el aspecto material de las obras archivistas, sino más en los relatos que evocan; en la carga *negativa* de lo que el archivo recupera (situaciones, personajes o contextos olvidados, fracasados, inaccesibles). Su concepción del archivo como un ejercicio de *contramemoria* (Foster, 2015, p. 44) sugiere la relevancia que el tema tiene a la hora de definir este género.

También la historiadora argentina Andrea Giunta ha estudiado el carácter *contramemorial* del arte archivista de las últimas décadas, sobre todo a propósito de los procesos colectivos de revisión de las historias oficiales. También en su práctica curatorial –pensemos, por ejemplo en las muestras *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (co-curada junto a Cecilia Fajardo Hill en 2017) y *Verboamérica* (co-curada junto a Agustín Pérez Rubio en 2018)– o como historiadora –en su último libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018)– el archivo es un formato mediante el que recuperó del olvido, del

anonimato o de la invisibilidad obras, artistas y experiencias que por motivos varios se habían mantenido en los márgenes de la historia del arte hegemónica. No obstante, cuando la autora brinda ejemplos concretos de obras archivistas, vemos que estas se circunscriben al formato del almacenamiento, el inventario o la organización legal-administrativa planteada por Guasch (Giunta, 2010).

Sin embargo, a pesar del lugar troncal que se ha dado al formato a la hora de describir la poética del archivo vemos, casi sin excepción, que las experiencias que son categorizadas como archivistas comparten, además de aspectos morfológicos, similitudes temáticas. Sus contenidos son de naturaleza frustrada, son relatos recuperados que han estado silenciados o que han sido deliberadamente evadidos. De allí que podemos preguntarnos si hay una esencia 100% *formal* del arte archivista, es decir, si ubicar una obra en la categoría de archivo depende de su uso del espacio a la manera de instalaciones que evocan la organización pública o administrativa de colecciones de elementos.

Pensar en obras como las de nuestro punto de partida con la sospecha de que tal vez guarden algún vínculo con el archivo permite observar que además de evocar, como este, historias trucas, silenciadas, frustradas, olvidadas, el modo de presentarlas es también un poco archivista aunque no respondan a la estética legal-administrativa analizada por Guasch. Similar al archivo, las obras de Galindo, Sierra, Weiwei, Salcedo y Alys tienen 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.

De forma similar a aquella con que en el ámbito del periodismo la información se ofrece cada vez más explícita, exhaustiva –lo que el filósofo contemporáneo Byung-Chul Han diría “pornografía de la información”–, también alrededor de estas experiencias artísticas hay una serie de datos duros que las acompañan en su circulación escrita. Es decir, que las obras mencionadas se reseñan, se critican, o se publican reproduciendo, junto con la imagen, datos informativos que le dan mayor singularidad. Miremos, por ejemplo, aquellos datos con que las obras de nuestro *corpus* circulan en internet.

#### Ai Weiwei, *Sunflower seeds* (2008)

- 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.

Ai Weiwei, *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.

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.

- Los trabajadores del movimiento sanitario Sulabh International son mayoritariamente “scavengers”.

- Les “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.

- A pedido del monseñor Aneiros, arzobispo de Buenos Aires, José Birot y Juan Cellerier 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 réplicas 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 siglo 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 1754 casos de violencia sexual en medio del conflicto.

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.

Acorde a las historias ante las que el periodismo contemporáneo muestra interés, estos hechos puntuales, localizables, cuantificables, son fallas, finales irresueltos, desencantados, trancos, cabos sueltos de un proceso mayor que sigue su curso olvidándolos o incluso a costa de su marginación. Este punto es el que me permite sugerir que también la morfología de estos discursos es similar, y que tiene precisamente el formato del género archivo.

En primer lugar, comparten su interés en lo fracasado. ¿Qué son sino fracasos la ausencia del Estado tras el terremoto de Sichuan denunciada por Weiwei, la negligencia gubernamental para impedir el trabajo esclavo que sugiere Sierra, o las violaciones de derechos humanos evidenciadas por Galindo? En segundo lugar, otra característica que une a ambos formatos es su carácter inacabado. Tanto las obras claramente archivistas como las del *corpus* de esta investigación 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 preproducción 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, estas obras posvisuales parecen equipararse a los archivos. Entonces, la contramemoria que propone el impulso archivista no es exclusiva de ese formato. Las experiencias 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 descubran datos y se establezcan conexiones.

Los puntos de este segmento muestran que 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 Derrida, Buchloh, Guasch, Foster, Groys y Giunta, entre otros. Los casos numerados arriba son prueba de que el carácter anecdótico, las intenciones de revisión histórica, 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? Dejaremos esta inquietud en pausa para retomarla hacia el final del artículo.

## ¿QUÉ IMPLICA ARCHIVAR?

Después de señalar las similitudes entre las obras del punto de partida, el periodismo, y el género artístico archivista, me pregunto qué implicancias tiene este tratamiento de temáticas de vulnerabilidad a través de los datos duros, la particularidad de la información, y el interés por casos extremos de fracasos sociales o historias irresueltas. Específicamente, quisiera plantear el problema del “descanso en el archivo”. Con ello me refiero a la capacidad que tiene este formato de presentar una situación problemática irresuelta de forma casi monumental y, por ende, en un tono algo sumiso de denuncia.

Este problema está a mi juicio íntimamente ligado con la relación entre los contextos en que aquellas situaciones –vulnerables, fracasadas,

truncas, olvidadas o silenciadas– tienen lugar, y los espacios en que son evocadas. Pensemos, por ejemplo, en las locaciones específicas en que las experiencias propuestas por Salcedo, Galindo, Sierra, Alys, Piffer o Weiwei tuvieron lugar: la galería Tate Modern y Lisson de Londres, la galería David Zwirner y el Museo Guggenheim de Nueva York, e incluso los aparentemente menos hegemónicos Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires o Centro de la Cultura española de Guatemala; espacios geográfica y simbólicamente distantes a aquellos que fueron escena de las historias evocadas.

¿Qué entidad tienen esos discursos en el contexto huésped? ¿Qué significan para este? Acordamos que eran anecdóticos, pero ¿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 a propósito de los estudios de Foster (2015) y Giunta (2010), 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 peli-

gros inherentes a la anécdota periodística, ¿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 de exhibición (para la escena global del arte contemporáneo) un relato que ha sido silenciado por ese contexto puede perder potencia si el modo de hacerlo anuncia desde el inicio su asociación a la periferia. 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 (Foster, 2015, p. 47), 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. 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 puede lograr su cometido fuera del sectorizado espacio de arte que apuesta por avivarlo. En otras palabras, un discurso que tiene lugar en una muestra con características de archivo, ¿no ocupa, acaso, un estrato menor ante el discurso que lo acoge, que excede la obra, incluso la exhibición?

## EN QUÉ RESIDE UNA POÉTICA

Para retomar la inquietud planteada en el final del primer apartado acerca de aquello que determina si una experiencia ingresa o no en la categoría de archivo, me pregunto si podemos hoy –en la contemporaneidad que reconocimos posdisciplinar– seguir pensando en visualidades, en formatos, en aspectos materiales de las obras para categorizarlas en distintos géneros. ¿O en cambio ya se vuelve necesario atender también a los discursos que las experiencias ponen en juego, y a las dinámicas de lectura que mediante el formato proponen para ciertos relatos? Esto último –entender el archivo no como una visualidad sino como una dinámica, como una forma de vinculación temática– nos pone de frente a la relevancia de lo artístico para pensar, a reconocer que los modos de lectura del pasado y del presente, es decir, las perspectivas con que nos acercamos al mundo, no son inocuas.

Desde la introducción de este escrito, la fórmula contenido vs. forma se hizo presente, 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 históricos.

Sin embargo, no creo que eso constituya 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 artículo, a veces un paradigma de producción establece modos de acercarse a los referentes que inciden en el contenido que la obra ofrece, es decir, que el mismo discurso “final” de la obra está afectado por la estructura de producción que guió su genealogía. 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 Weiwei, de Salcedo, de Sierra, de Piffer, o de Aliys, entonces no sería lo que ellos acusan como su inquietud inicial, sino la mirada con la que se acercaron a esos discursos.

Por eso, en este caso, se optó por evadir deliberadamente la pregunta por una definición posible de la categoría de archivo. En su lugar, se optó por preguntar cuándo el archivo ocurre, instalando la posibilidad de pensar en este como un formato móvil, de lectura y acercamiento a los relatos recuperados por experiencias artísticas contemporáneas; no como un formato en el cual encajar o no, sino una perspectiva desde la que posicionarse.

a

---

**Cómo citar este artículo:**

Isidori, J. V. (2020). ¿Cuándo hay archivo?. *Artilugio Revista*, (6), páginas 70-86. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30028>

## Bibliografía

- Foster, H. (2015), *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Arte, crítica, emergencia. Madrid: Akal.
- Foster, H. (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.
- Groys, B. (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, pp. 157-183. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guasch, A. M. (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.

## Biografía

### Julia Victoria Isidori

AUTORA

Vivo en Río Negro, Argentina, soy Licenciada en Artes Visuales de la UNRN, donde dicto clases. Curso el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTreF con una beca CONICET y participo en proyectos de investigación en ambas universidades.



**Julia Victoria Isidori**

CONTACTO:

[juliaisidori@gmail.com](mailto:juliaisidori@gmail.com)