

LA CONSTRUCCIÓN DE ARCHIVO(S) EN INVESTIGACIONES SOBRE EL PASADO CULTURAL CORDOBÉS. EXPERIENCIA CON COLECCIONES PERSONALES Y FUENTES ORALES

Dra. María Verónica Basile*

Resumen

Los archivos personales posibilitan la reconstrucción de tramas individuales, a la vez que se configuran en vestigios socioculturales relevantes para el estudio del pasado reciente. Su rasgo distintivo es incluir elementos inéditos que permanecen confinados en el entorno doméstico. En las investigaciones en ciencias sociales, muchas veces se accede a este material como resultado de las entrevistas a informantes claves. Se trata de repertorios documentales que no se constituyen formalmente como tales y que suelen adquirir visibilidad a partir de pesquisas o su traspaso institucional. En este artículo, se presentan dos casos correspondientes a artistas que emprendieron actividades en la ciudad de Córdoba a lo largo de los años setenta y ochenta. Los mismos fueron abordados en el marco de una beca postdoctoral y de tareas articuladas con el Archivo de la Palabra y la Imagen. En primer lugar, se reconstruyen los aspectos biográficos y las características comunes y singulares de las colecciones. En una segunda instancia, se interroga acerca de los desafíos que presentan la tensión entre los límites del resguardo de la intimidad y la apertura pública de materiales localizados fuera de los circuitos institucionales. Metodológicamente, se aplica la descripción y el análisis desde aportes interdisciplinarios. Una de las conclusiones se apoya en el valor patrimonial no detectado previo a la investigación y la necesidad de su recuperación, en tanto se conforman en soportes de la memoria social local.

Palabras claves: Archivos personales de artistas, Historia Cultural, Pasado Reciente, Documentos orales

Abstract: Archive (s) in construction in a research of cultural past of Córdoba. Experience with personal collections and oral sources.

Personal archives allow the reconstruction of individual path, meanwhile configures socio-cultural vestiges relevant to the study of the recent past. They distinguished by including unpublished elements that remain confined in the domestic environment. This

* Prosecretaría de redacción Revista Estudios, Centro de Estudios Avanzados (CEA), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. E-mail: mvbasile@gmail.com

material is often accessed in social science research as a result of interviews with key informants. There are documentary repertoires that are not formally constituted and usually acquire visibility from investigations or their institutional transfer. This article presents two cases corresponding to artists who work in Córdoba (Argentina) during the seventies and eighties. They were addressed because of a postdoctoral scholarship and the Archivo de la Palabra y la Imagen (CEA -UNC). First, we reconstruct biographical aspects and then the characteristics of the collections. In a second instance, questions analyze the challenges presented by the tension between the limits of the protection of privacy and the public opening of materials located outside the institutional circuits. It follows an interdisciplinary perspective. One of the conclusions is based on the undetected patrimonial value and the need for its recovery, as they are formed in local social memory supports.

Keywords: Personal Artists Archives, Cultural History, Recent Past, Oral Documents

1. Introducción

La existencia individual y colectiva es documentada por parte del Estado, del sector privado y de entidades de salud, así como los que (in) voluntariamente se generan a lo largo del transcurso de una persona y, actualmente, a través de las redes sociales. Existe un amplio consenso acerca del interés que suscitan los fondos personales como objeto de análisis y de problematización, no solo de la Archivología, sino de las ciencias sociales.¹ En gran parte, las pesquisas son, a la vez, productoras de nuevos acervos y abonan la discusión sobre sus derivas, sus usos y los alcances de su privatización y colectivización.

Además, algunos ejes que enfrentan los fondos personales incluyen la clasificación y descripción de los documentos de la vida doméstica, el tratamiento de las fotografías, los registros audiovisuales, las correspondencias, entre otros; y plantean interrogantes concernientes a su gestión y patrimonialización, a las que se suman las singularidades que presentan las nuevas formas digitales en la producción, circulación y conservación de archivos privados, particulares y familiares. Se los define como resultantes de quienes han ido guardando, juntando, recortando y confeccionando una colección (quizás sin una intención explícita).

1 Se revisaron contribuciones de Hal Foster (2016), Suely Rolnik (2009), Anna María Guasch (2011), Andrea Giunta (2010), Ana Longoni (2013). Se optó por no reproducir estos debates ampliamente difundidos, pero se mencionan en tanto, se constituyen en referencias que orientaron el trabajo específico con los fondos personales de artistas. Asimismo, los aportes de Georgina Gluzman (2014 y 2020), Paulina Varas (2018), Elisa Pérez Buchelli (2019) y Jaqueline Vassallo et. All (2019) quienes se especializan en el estudio de archivos de mujeres artistas. Del mismo modo, son centrales las contribuciones contenidas en las reuniones científicas especializadas en la temática, especialmente las Actas de las Jornadas organizadas por el CEDINCI, la Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos y los de la Red de Archiveros Graduados de Córdoba, entre otras.

El trabajo con esta tipología les supone a las/los investigadores enfrentarse con una tarea compleja y no siempre asequible. Involucran cuestiones de propiedad, privacidad, conservación e implicancias éticas y legales que deben ser contempladas. Una de las tensiones se presenta en el momento de discernir con los límites entre el resguardo de la privacidad y las posibilidades de difusión y disponibilidad de los materiales para la consulta pública. Se constituye como un desafío el cuidado de la información sensible que pueda vulnerar o afectar los derechos de las personas.

En las últimas décadas, se han conformado comités a los fines de otorgar marcos legislativos y códigos que brindan normas y recomendaciones respecto de la problemática²; y se promueve el establecimiento de acuerdos de consentimiento libre e informado que garantice el uso exclusivamente científico de la información. Todo esto contribuye con el respeto de la privacidad y confidencialidad de datos sensibles que puedan lesionar a los productores o allegados.

En resumen, en este artículo se revisan dos casos resultantes de una investigación postdoctoral que presentan algunos rasgos comunes, como así también, diferencias que permiten profundizar sus características, alcances y limitaciones. Ambos pertenecen a artistas locales, cuya trayectoria se torna relevante en la historia cultural del pasado reciente cordobés.³

Las colecciones que aquí se revisaron se hallan en entornos domésticos, de accesibilidad acotada, sin organización ni criterios formalizados inherentes a la archivística. El hecho de que se trate de materiales de artistas hace que sus contenidos se correspondan con dos planos: por una parte, la faz pública de sus actuaciones, su labor profesional y artística materializada en documentos escritos, registros audiovisuales, fotográficos, sonoros, recortes periodísticos, catálogos, afiches, etcétera. Y, por otra parte, la compilación de cartas, notas, fotografías, registros audiovisuales, objetos o aspectos que remiten a lo íntimo.

El primero (A) remite al acopio de diversos materiales vinculados con el fallecido bailarín y coreógrafo, Marcelo Gradassi, y con el Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento (en adelante CIDAM). En particular, se estudiaron los registros que se encuadran entre los años 1977 y 1999. Se accedió a una heterogeneidad de “vestigios”⁴ re-

2 A modo ejemplo y no en términos exhaustivos, en el ámbito argentino se halla: la ley nacional N° 25326 destinada a la protección integral de los datos personales asentados en archivos, registros, banco de datos, u otros medios. El Marco Ético de referencia para Ciencias Sociales y Humanidades del Consejo Nacional de Investigaciones en Ciencia y Técnica (CONICET, Res. 2857/06). En el caso de la Universidad Nacional de Córdoba: el Comité de ética en Ciencias Sociales y Humanas de la SECYT-UNC. Además de la normativa vigente de Propiedad Intelectual, ley nacional N° 11723.

3 Este escrito se asocia con lo presentado en el panel *Lo personal es archivístico* durante el II Ciclo «Revisitar prácticas y saberes de archivo» llevado a cabo el día 1º de septiembre de 2022 por la Red de Archiveros Graduados de Córdoba, Género y documentación, CIECS- CONICET UNC y el Archivo del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC).

4 El historiador cultural británico Peter Burke utiliza este término que recupera de G. Renier para referirse tanto a manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario como también paisajes y distintos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, fotografías (2005:16). En este escrito se sigue esta definición para explorar de manera amplia los corpus documentales, a la vez que se contemplan otras aristas inmateriales.

sultantes del derrotero individual e institucional, tales como escritos, recortes de prensa, folletos, anotaciones, correspondencia privada e institucional, fotografías, diapositivas, afiches y cartelera.

El segundo (B) se origina de una entrevista a la bailarina y coreógrafa, Norma Raimondi, junto con el Archivo de la Palabra y la Imagen del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Esta articulación se estableció a los fines de construir fuentes orales con registro audiovisual. Además, la artista otorgó la cesión documental que preservaba para su digitalización y acondicionamiento para la consulta. En efecto, se encuentra aún en construcción y, por lo tanto, reúne un conjunto de piezas dispuestas al tratamiento archivístico que está abierto a su ampliación mediante nuevos aportes.

En primer lugar, se rastrean algunas consideraciones sobre los llamados archivos personales. Luego, se aborda cada uno de los casos, estableciendo descripciones biográficas de los artistas estudiados en la pesquisa postdoctoral y de las características documentales abordadas. Finalmente, se ofrecen algunas conclusiones respecto de los interrogantes planteados y sobre aquellos aspectos que requieren otras indagaciones. Se considera que la puesta en valor, preservación y digitalización contribuye a una democratización del conocimiento. En su recuperación, las huellas de singulares trayectorias vitales y profesionales artístico-culturales que permanecían confinadas al ámbito doméstico van delineando una memoria -no solo individual-, sino también, colectiva.

2. Experiencias con fondos personales de artistas

Los casos que aquí se analizan presentan algunas diferencias con los llamados archivos personales institucionalizados. Históricamente, se han preservado en entidades destinadas a tal fin o en bibliotecas, fundaciones, entre otras. En general, predominan los fondos de personas que trascendieron como figuras públicas ligadas con la vida política e intelectual de una comunidad. Sin embargo, con el tiempo, se fue acrecentando la conformación y la puesta en valor de acervos de diversos actores sociales.⁵

5 Dentro del ámbito latinoamericano y específicamente sobre artistas, pueden señalarse como antecedentes el proyecto colectivo Archivos en Uso impulsado la Red Conceptualismos del Sur y el Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (<http://archivosenuso.org/>). Consiste en una plataforma virtual que tiene por objeto generar un patrimonio compartido, custodiar y poner en valor los fondos como el de Juan Carlos Romero, Graciela Carnevale, Clemente Padín, Roberto Jacoby y de agrupaciones, acciones y revistas asociadas a las artes de Argentina. En el ámbito institucional, y situado en Buenos Aires, se encuentra el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, el cual reúne compendios bibliográficos y documentales de artistas, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura (<https://archivoiiaac.untref.edu.ar/>). Asimismo, se hallan las iniciativas de la Fundación Espigas y su Centro de Documentación que conserva la memoria gráfica y académica de las exposiciones y referentes argentinos y latinoamericanos. Además brindan capacitaciones especializadas en la temática y producen una serie de publicaciones significativas (<https://espigas.org.ar/>).

El francés Philippe Artières (2018) explica que, impulsado por el giro historiográfico, fue mutando el perfil de los productores cuyos archivos se pretendían salvaguardar. Esto propició la generación de nuevos repertorios que se distinguen de los tradicionales. En esa misma línea, y en un proceso de renovación, distintas disciplinas prestaron atención a la subjetividad, a lo cotidiano, a los sentidos comunes y a las emociones. Por ejemplo, a propósito de los movimientos feministas y de las disidencias sexo-genéricas, emergieron iniciativas que restituyeron lo que anteriormente permanecía soterrado.

Laura Fernández Cordero (2018) reconoce la labor que emprendieron los activismos en la construcción de nuevas memorias que contemplan lo micro político, la afectividad y lo íntimo. Sin embargo, una de las alertas que se detectan es que en esa proliferación puede correrse el riesgo de que, en cuanto *moda*, se tornen intentos precarios, endebles o superficiales y que se menoscaben algunas de las potencialidades que este tipo de acervos ofrecen.

La especificidad de esta tipología ha sido abordada de manera rigurosa por un conjunto de archiveras e historiadoras que clarifican y aportan conocimiento respecto de su tratamiento. Se destacan las contribuciones de Graciela Goldchluk y Mónica Pené (2010 y 2021); las de María Virginia Castro (2016); y las compilaciones que emprendió, junto a María Eugenia Sik (2018 y 2019), correspondientes con jornadas sobre archivos personales; entre otros, como los de Florencia Bossié (2008).

En el ámbito académico cordobés, son relevantes los esfuerzos emprendidos desde la Universidad Nacional de Córdoba y Red de Archiveros Graduados, tales como el libro coordinado por Jacqueline Vasallo (2019) y los de Noelia García y María Celina Soares de Mello e Silva (2017).

Los documentos más frecuentes que contienen se distinguen en: *escritos* (privados y públicos, memorias, recortes de prensa, cartas, obras literarias, científicas, etcétera); *iconográficas* (imágenes, arte en general, fotografías, cartelería, etc.); *audiovisuales* (films, reportajes, grabaciones en diverso formato) y fuentes denominadas *orales* (testimonios directos o grabados de entrevistas o por ejemplo en programas radiales y televisivos). Los objetos de la vida cotidiana e incluso los sitios edilicios pueden aparecer formando parte del corpus. A continuación, se revisan los dos casos empíricos trabajados.

2.1. Derroteros personales y colectivos: la colección de Marcelo Gradassi y el Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento

El primer caso remite al repertorio de materiales diversos pertenecientes a Marcelo Gradassi y al Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento (CIDAM/CID)⁶. Principalmente, se halla un cúmulo documental vinculado con la trayectoria artística del fallecido bailarín y coreógrafo cordobés, pero el propio lugar en donde se alojan se considera parte del corpus. Todo ello se encuentra bajo la custodia del artista visual Juan Canavesi, co-productor del fondo⁷.

6 Se utilizan las dos siglas con las que fue conocido.

7 Juan Canavesi nació el 24 de agosto de 1960 en la ciudad de Córdoba (Argentina). Es dibujante, escul-

El acercamiento a este acervo surgió a raíz de contactos precedentes para una tesis doctoral⁸ y nuevas consultas promovidas por una pesquisa postdoctoral en la que la atención estuvo concentrada en los registros correspondientes con los años 1977 y 1999. Se valoró la posibilidad de hallar rastros de diferentes “historias” personales, artísticas e institucionales, así como del pasado cultural de Córdoba. Se accedió inicialmente a tres carpetas de tipo bibliorato divididas en secuencias cronológicas. En su interior, se preserva documentación impresa dentro de folios transparentes que, en algunos casos, estaban pegados sobre hojas blancas.

Lo primero que se conserva es la libreta de enrolamiento de Marcelo Gradassi. En ella, se identifica que era oriundo de la ciudad de Córdoba (Argentina) y que su nacimiento fue el 29 de abril de 1950. Tomando en consideración desde los enfoques decoloniales que contemplan las variables de raza, clase y género, resulta de interés que este tipo de documento contenía un ítem *a) Rasgos particulares* con casillas para marcar el “color” de piel (blanca, trigueña, negra); de ojos (azules, verdosos, pardos, negros) y su tamaño (chicos, medianos, grandes); del mismo modo la nariz a la que se añade seleccionar su fisonomía (recta, aguileña, deprimida, torcida) y un espacio para indicar la altura, en este caso: un metro ochenta y dos centímetros⁹. Además de los antecedentes electorales, figura la fecha de su reclutamiento, datada el 4 de noviembre de 1970 y se indica la causa de excepción según artículo número 33 de la Ley 17531, que reglamentaba el servicio militar argentino, por entonces vigente. Su fallecimiento está registrado el 22 de junio de 1999, dato que también está de acuerdo con los recortes periodísticos también conservados. En la entrevista realizada a Juan Canavesi (productor del fondo), puede conocerse que el padre era empresario de un molino harinero familiar; su madre

tor y grabador. Inició su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta (Provincia de Córdoba), de la que egresó en 1985 como profesor de dibujo y escultura y en la que ejerció la docencia formal hasta su jubilación en el año 2021. En 1987 fue becario del Fondo Nacional de las Artes, a partir de la cual trabajó con Juan Carlos Distéfano y Antonio Pujía en la Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto De La Cárcova (Buenos Aires). Fue el autor de más de veinte escenografías para la compañía de danza contemporánea MG Se perfeccionó en técnicas gráficas y experimentales con el artista Rimer Cardillo en la State University of New York at New Paltz (Estados Unidos). Se sugiere ver su sitio web personal: <http://www.juancanavesi.com/>

8 (Autora) *Políticas culturales municipales de Córdoba (1991 - 2003)*, tesis doctoral en Estudios Sociales de América Latina, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, CIECS - CONICET. Director Dr. C. Tcach. (inédita), 2016. .

9 Sin profundizar en dimensión, se sugieren posibles lecturas y análisis que recuperen los escritos de Foucault, Michel (2011). “Clase del 22 de enero de 1975”; “Clase del 29 de enero de 1975”; “Clase del 5 de febrero de 1975”, en *Los Anormales*, Buenos Aires, FCE. Así como los estudios de Rogers, Geraldine, ed. (2009) *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. URL: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.22/pm.22.pdf> y Penhos, Marta (2005). “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En *Arte y Antropología en la Argentina*, Marta Penhos et al, 17-64 Buenos Aires: Fundación Espigas/Fundación Telefónica/fiaar.

enseñaba piano; y que tuvo una hermana, dos años mayor, que era profesora de inglés. Todos ya fallecidos¹⁰.

Sin documentación que lo constate, distintas entrevistas señalan que Gradassi se formó en institutos de filiación extranjera (IICANA y la Cultura Británica) y rindió exámenes internacionales que -en aquel momento- lo habilitaban para la instrucción de la lengua inglesa. En una entrevista con una de sus amistades, se amplió la información correspondiente a su trayectoria profesional. Su amiga narró que, junto a su hermana, habían emprendido una sociedad comercial estableciendo un instituto privado para el estudio de idiomas (inglés, francés y alemán). De manera paralela, Gradassi se acercó a la danza clásica y contemporánea con Adda Hünicken, referente y pionera del género moderno en el ámbito local. Hacia fines de los sesenta, distintos recortes periodísticos dan cuenta de su participación en el *Grupo Experimental Teatro Vivo* con la dirección de Laila Nicola, en articulación con las entidades anglosajonas arriba mencionadas¹¹. Por influencia de su progenitor, había iniciado la carrera de Contador Público en la Universidad Nacional de Córdoba, pero no llegó a concluirla. Según los registros, esos estudios se sitúan entre 1971 y 1973. En paralelo, hasta 1974 inclusive, hay certificaciones que dan cuenta de su desempeño como profesor de inglés en el Liceo Militar “General Paz” del Ejército Argentino.

En aquel año, se produjo una inflexión en su trayectoria vital a partir de su viaje a Inglaterra para perfeccionarse en danza contemporánea. Su formación allí aparece plasmada en constancias otorgadas por las diferentes instituciones (London School of Contemporary Dance, Andrew Hardie School y London Dance Theater Group, bajo la dirección de la coreógrafa Lilian Harmel Rubinstein); en fotografías en formato de diapositivas (que fueron digitalizadas); y en recortes periodísticos de revistas y folletos. Además, se estableció un contacto virtual con la hija de la coreógrafa británica y, a través de ella, se amplió la información disponible y se intercambiaron materiales.

De regreso a Córdoba, en 1976, comenzó a establecer las bases para la creación del Centro de Instrumentación en la Danza y el Movimiento. Además de los testimonios recolectados, en uno de los folios se guardó el recorte de la publicación con una entrevista que le realizaron¹². Desde entonces, se viene profundizando el desarrollo artístico que puede constatarse en múltiples registros de diferente soporte. A su vez, cabe señalar que la existencia de un curriculum vitae sirvió de guía para el recorrido y constatación. Otro de los factores que propició una labor colaborativa fue el diálogo permanente con el co-productor.

Inicialmente, fue conocido por las siglas CIDAM y, desde 1989, se acortó a CID. Se constituyó en un espacio que dinamizó el circuito artístico-cultural cordobés, en tanto

10 Se indicó la posible existencia de un sobrino de Marcelo Gradassi pero no se logró conseguir datos de contacto. De este modo se advierte la importancia de la función de custodia que desempeña Juan Canavesi y la preocupación por su continuidad.

11 Véase (Basile, 2020) en el que se profundiza sobre las particularidades de este grupo y la etapa de formación en danza contemporánea del bailarín y coreógrafo.

12 Los extraños oficios “el de Marcelo Gradassi danzar hasta el silencio”, Lucia Massaforte (autora), Cándida, Año I, noviembre de 1976, N° 3, pp. 22-23.

funcionó como lugar de formación, producción y contenedor de múltiples actividades. Su primera sede había sido dentro de un estudio de danza en un barrio residencial adyacente a la zona céntrica. En 1979, se trasladó a una de las arterias principales de la ciudad y, durante sus inicios, funcionó a modo de una extensión cultural del Centro de Lenguas (instituto privado que compartía con su hermana).

Hay elementos dispares sobre este período, los testimonios orales fueron insumos esenciales para esta reconstrucción. Un caudal más sistemático de información comenzó a identificarse a partir del establecimiento de la sede definitiva. En 1983, Gradassi adquiere una propiedad en un pasaje empedrado (Scabuzzo 63). Se encontraba a escasas cuadras de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, lo que favoreció a la generación de una circulación casi “ritual” entre estudiantes y profesores/as que, luego de las clases, se dirigían al CIDAM para participar de la inauguración de muestras, espectáculos y talleres, entre otras iniciativas¹³. Eran asistentes frecuentes y puede reconocerse que fueron delineando un tipo de público particular, a la vez que se tramaron redes que consolidaron el campo artístico cordobés.

No se restringió exclusivamente a la enseñanza y producción de la danza contemporánea, sino que contuvo diversas manifestaciones artísticas ligadas con la plástica, la poesía, la música contemporánea y las artes escénicas. El perfil multidisciplinario se amplió y profundizó con la incorporación de Juan Canavesi. La prensa lo describió como “centro cultural”, “galería de arte”, “sala de teatro” y en los años dos mil como “espacio no convencional”. Se destacó por la organización de las *Bienales de Arte CIDAM/ CID* que se desarrollaron a lo largo de 1986 -1998.¹⁴ Durante los años noventa se impulsaron: el *Salón de Arte Austero* (1991-1998), la creación del Centro y los *Encuentros de Grabado Experimental* (entre 1993 y 1998) y el *Workshop de escultura en papel* (1996 -1997) y eventos como el *Salón de los Rechazados* (1997) y *Expoartecrisis* (1999). Puede señalarse que, en su conjunto, remiten a prácticas desplegadas por fuera y, en ocasiones en tensión, de los instrumentos e instituciones tradicionales y oficiales de las artes en Córdoba.

En el recorrido biográfico, pueden detectarse lazos translocales que consistieron en actuaciones en la capital del país (muestra coreográfica en el Estudio Ana Kamien, 1977; en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1987; Centro Cultural General San Martín, 1988); en España (Universidad de Salamanca, con presentación en el denominado Palacio Fonseca, 1986); y en Alemania (Tanz Theater Neger de Munich, 1986; en el Gymnastik Seminar Theater Fulda, 1987; en Hamburgo el III Internationale Somme Tanz Festival, 1988; y en el Theater Monsun, 1990).

Específicamente, entre los distintos materiales, pueden enumerarse: la libreta de enrolamiento, la libreta estudiantil universitaria, diplomas, constancias, certificados, recortes periodísticos, correspondencia, catálogos, piezas gráficas de cartelería, afiches,

13 En 2007 a través de la Ley Provincial 9375, se convierte en una de las ocho Escuelas Fundantes de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), traspasada en Setiembre del 2013, integra a la Facultad de Arte y Diseño con sede física en la denominada Ciudad de las Artes (otrora Batallón militar 141).

14 Dados los límites de extensión y objetivos establecidos no se dan mayores especificidades sobre estas experiencias que fueron objeto de estudio de la autora y de las cuales pueden consultarse Libros de Actas de Congresos y artículos en revistas científicas.

folletos, objetos, diapositivas, fotografías y VHS. El co-productor señaló que un grupo de libros especializados en danza contemporánea en idioma inglés fueron donados a la biblioteca de la Escuela Provincial de Teatro Roberto Arlt. Eso pudo constatarse gracias a que este los había sellado con la inscripción del CIDAM, porque la entidad no tenía identificada su procedencia. Se advierte una cierta disgregación del fondo original, sumado a otras pertenencias que, según se conoció, fueron vendidas o regaladas a amistades. En el transcurso de la pesquisa, algunos pudieron ser localizados y otros no. Se reconoce que la tarea de resguardo, preservación y organización estuvo a cargo del artista plástico Juan Canavesi. La colección permanece en la que hoy es casa-taller-galería (y otrora sede del CIDAM). El acceso y consulta es posible mediante el contacto personal. No existen mecanismos formalizados porque ni fue ideado para funcionar estrictamente como *archivo* abierto al público. Por ello, tampoco hay pautas o procedimientos establecidos respecto de las condiciones de manipulación y utilización de los mismos.

En otro plano, se observó la creación de un perfil personal post mortem de Marcelo Gradassi en la red social Facebook. Este fue también constituido y es administrado por Juan Canavesi con el objeto de mantener su memoria. Allí, pueden visualizarse y descargar algunas de las fotografías que conforman el acervo. Asimismo, existen registros audiovisuales de *performances* en las que actuó el bailarín que se encuentra en línea dentro de la cuenta que el artista plástico tiene en YouTube¹⁵. Cabe señalar que, gracias a la interactividad que generan estas plataformas, se permiten las participaciones de estudiantes y otras personas que plasman sus propios recuerdos y añaden contenidos que permiten ampliar y continuar contrastando el corpus original.

Si bien, se conoce que diferentes investigadoras/es han accedido a este acervo, se considera que sigue pendiente una profundización de su puesta en valor y tratamiento acorde con los principios archivísticos. Además, se observa que requiere de una catalogación y estabilización de la totalidad de los elementos que lo conforman.

Producto de la investigación postdoctoral citada, se avanzó en un inventario, identificación, descripción y digitalización -aunque fundamentalmente de lo vinculado con el bailarín, sus presentaciones y las bienales de arte-. Se mantuvo el orden y conservación original en las que se denominan como tipo bibliorato con tapa dura y folios plásticos transparentes que siguen un criterio cronológico y se preservan en cajas de cartón junto a otros objetos.

La labor emprendida tuvo por objeto contribuir a la reconstrucción de la historia cultural local, a través de la exploración del trayecto vital y productivo del bailarín y coreógrafo, así como del espacio de formación y exhibición independiente que este impulsó. Sin embargo, esa tarea implicó una permanente toma de decisiones y cuidados necesarios para evitar lesionar la intimidad del artista fallecido y sus allegados. Una de las inquietudes aún sin resolver está asociada con las posibilidades de colectivización. El caso que se describe a continuación parte de esa búsqueda y podría decirse que posee un recorrido diferente que tiende a su conformación.

15 Facebook: <https://www.facebook.com/people/MARCELO-GRADASSI/100063646593444/>). Youtube: <https://www.youtube.com/user/juancanavesi>

2.2. Construcción de archivo y fuentes orales: el conjunto documental de Norma Raimondi

El segundo caso corresponde a Norma Raimondi. A diferencia del anterior no se partió de una colección ya conformada, sino que la misma se fue constituyendo a partir de una entrevista que se le realizó. La artista había sido contactada en el marco de la investigación postdoctoral por su trayectoria y contribución artístico-cultural durante la década del ochenta.

Radicada en el extranjero, se la contactó por correo electrónico. El hecho de que casualmente estaría en Córdoba durante las semanas posteriores motivó la realización de un registro audiovisual que permitiera preservar y poner a disposición el testimonio en el marco del Archivo de la Palabra y la Imagen del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA - UNC)¹⁶.

Dicha institución tiene, entre sus propósitos, resguardar testimonios de actores políticos, sociales y culturales de Córdoba desde la segunda mitad del siglo XX. Gran parte de esos registros son el resultado de la recopilación de fuentes orales derivadas de investigaciones en el campo de la historia. Principalmente, se busca contribuir a la comprensión histórica y a la revalorización de la memoria colectiva local.

El hecho de ser colaborador de esta entidad propició el nexo para acordar la tarea conjunta. Al tratarse de un fondo en proceso de construcción, los avances que se presentan a continuación son más acotados. Se describe, en primer lugar, su derrotero biográfico y luego se brindan algunas especificidades de la colección.

Es oriunda de la ciudad de Buenos Aires, nació en 1947 y residió allí hasta la década de los setenta. De la revisión y análisis del conjunto documental, puede afirmarse que, además de haber obtenido el título de Profesora Nacional de Danzas, fue coreógrafa y gestora cultural prolífica. Si bien, le atribuía a la figura materna el inicio en la danza, identificaba su acercamiento a las artes por la influencia de su padre al que describió como artista plástico y bailarín de tango. Posteriormente, en un segundo encuentro, compartió recortes periodísticos, a modo de constatación, que reseñaban y oficiaban de críticas a una muestra realizada por el progenitor. Por otra parte, narró que el oficio de su madre era la costurería y que era la encargada de confeccionar el vestuario de las presentaciones que la artista emprendió junto a los elencos que creó. De manera similar, mostró ilustrativamente una serie de fotografías en las que podían verse niñas bailarinas con las mallas características de la disciplina artística que daban prueba y detalles de su realización.

En cuanto a su formación, explicó que el interés por la danza fue temprano. Presentó dos programas correspondientes que fueron digitalizados: uno constaba de su participación en un “Recital de Danzas Clásicas y Nativas” del Conservatorio de Música “VINCI” (1956) y otro a su actuación en el elenco de teatro infantil La Farsa (1957). Como se puede ir reconociendo, en esta reconstrucción, los “vestigios” no se hallaban agrupados con

16 El Archivo surgió en 1998 y se mantiene en el presente como parte del Programa de Historia Política del Centro de la entidad académica mencionada.

un orden particular o condiciones de preservación. Según explicó, al vivir en el extranjero, no tenía a disposición de estos materiales, fue con motivo de la entrevista que motivó la búsqueda de lo que podía encontrar guardado sobre aquel pasado.

Profesionalmente, inició sus estudios en 1966 en la Escuela Nacional de Danzas y, a los 19 años, egresó como profesora de ballet y danza moderna. El diploma fue enviado en los contactos previos ya en formato digital a través del correo electrónico. Explicó que el período de su formación en esta institución coincidió con el desempeño como profesoras de las reconocidas *pioneras* del género moderno argentino (Luisa Grimberg, Renate Schottelius, Cecilia Ingenieros, Paulina Ossona). En folletos y artículos periodísticos que cedió se advierte que mantuvo el contacto con algunas de ellas, quienes fueron invitadas para el dictado de clases en el centro que fundó en Córdoba.

Es en la década del setenta, se radicó en la ciudad de Córdoba y comenzó a dar clases particulares en su domicilio. Años después, estableció el espacio donde, según una nota periodística y los folletos, se ofrecía la enseñanza de danza clásica, española, contemporánea y de expresión corporal. Pudo identificarse en diversos registros que, a partir de 1977, ese lugar adoptó el nombre de Centro Estudio de la Danza y Expresión Corporal y fue conocido por sus siglas CEDEC. Si bien era privado, de acuerdo con los documentos y la entrevista, se sabe que tuvo el auspicio de la Municipalidad de Córdoba para la emisión de las certificaciones correspondientes. Además, los cursos estaban organizados en diferentes niveles: iniciales, intermedios y de perfeccionamiento. Para estos últimos se advierte que participaban, en su mayoría, profesores externos y foráneos especializados en distintos géneros dancísticos.

Como se indicó inicialmente, Raimondi se destacó como una gran promotora cultural. Con el apoyo y la colaboración de embajadas, delegaciones e instituciones extranjeras organizó proyecciones sobre la historia y diferentes lenguajes de la danza. Narró cómo fue estableciendo redes de contacto para el acceso a materiales que no circulaban en el ámbito local y a los que difundió por medio de ciclos presenciales y televisivos. Entre 1978 y 1981, específicamente, se desempeñó como *periodista cultural* en distintos medios de comunicación local (diario Tiempo de Córdoba y los programas *El gesto y la danza* y el *Ciclo de Arte interpretativo* en los canales y radiodifusoras locales). Por fuera de su centro, ejerció las funciones de coreógrafa del Teatro Universitario, del Teatro Experimental de Córdoba y preparadora física del grupo de teatro del Instituto Goethe local.

Otro de sus principales aportes fue la conformación de elencos. Creó y dirigió el Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Córdoba (1977/86) y el ballet infantil, este último considerado pionero en la disciplina (1981/83) a lo largo del territorio argentino.

Asimismo, fueron significativas sus participaciones en eventos que adquirieron relevancia artística y sociocultural y que se constituyeron como hitos de la historia argentina. Pueden mencionarse entre ellas la presentación en la primera edición del *Festival de Argentino de Música Contemporánea (Rock en La Falda)* y las actuaciones como parte de la llamada Semana del Arte y Soberanía, un evento destinado al fondo patriótico que fue impulsado a raíz del conflicto bélico en las Islas Malvinas. Posteriormente, en el proceso de transición democrática, asistieron al segundo ciclo de Danza Abierta en Buenos Aires (1982) que, con sus particularidades, se emparentaba con la manifestación

contracultural y de resistencia promovida por Teatro Abierto. De todos ellos, la artista cedió materiales, entre los que había recortes periodísticos, fotografías y programas.

Otra etapa se inicia en 1987, cuando en la Universidad Nacional de Córdoba dentro de las iniciativas de la Secretaría de Extensión, se convocó a la bailarina para gestar la Escuela de Arte y Movimiento y a la conformación de un cuerpo artístico llamado *Ballet Taller*.

Esta Casa de Estudios tiene una deuda histórica con la institucionalización de la danza. Hasta el presente de este artículo, no posee una carrera universitaria destinada a tal formación. El proyecto pretendía ser el puntapié de lo que luego quedó trunco. De acuerdo con la prensa, se disolvió en 1995, tras el retiro de Raimondi, el programa universitario continuó un tiempo a cargo de otras referentes pero la danza permaneció sin integrarse a la oferta académica. Una particularidad fue que, al no tener la documentación, se le entregaron las copias de resoluciones correspondientes a su designación y que habían sido halladas en el trabajo de campo de la investigación postdoctoral en el Archivo del Rectorado de la Universidad. En ese sentido, hubo un proceso inverso, no fue la artista la que las proporcionó sino la investigadora y eso contribuyó a ampliar el cuerpo documental del acervo.

Se produjo en aquel momento un punto de inflexión en el derrotero de la bailarina. En 1989, viajó a Alemania becada por el Goethe-Institut y el Instituto Internacional de Teatro en el Foro de Danza de la Ópera de Colonia. Finalmente, en 1991 resuelve establecerse definitivamente en dicho país, trabajando como directora de la Urania Tanzkompanie. Además, comenzó a dictar, paralelamente, clases de tango. La iniciativa creció y emprendieron familiarmente un espacio que ofrecía espectáculos de baile, teatro, ciclos de cine, de música y funcionó como galería de arte. Tras el fallecimiento de su marido, se interrumpieron algunas de las actividades, no obstante, mantiene hasta la actualidad las tareas de enseñanza.

De manera preliminar a su institucionalización y puesta a disposición para el acceso público, Norma Raimondi firmó un acuerdo de cesión del registro audiovisual y la digitalización por parte del Archivo de un conjunto documental, quedando los originales bajo su propiedad.¹⁷ El encuentro se concretó por la mañana del día 05 de abril de 2019 en una de las salas de la sede del CEA-UNC. La grabación tuvo una duración total de 28:42 minutos.¹⁸ Las preguntas versaron sobre cuestiones ligadas a su infancia y en vinculación con sus intereses artísticos, su formación, desempeño profesional, acerca de las obras, los apoyos y redes afectivas e institucionales. Hubo una segunda instancia en la

17 Es preciso aclarar que ninguno de los casos analizados dispone de recursos económicos específicos para su tratamiento. La investigación tuvo el apoyo de la beca postdoctoral de CONICET (2018-2021) titulada Una historia (trans)local sobre el campo artístico de la danza de la dictadura y la postdictadura. *Hacia una cartografía de prácticas y políticas culturales desde Córdoba entre las décadas de 1970 y 1990*. En cuanto, al trabajo del Archivo de la Palabra y la Imagen es ad honorem; este no posee financiamiento y se sustenta en el trabajo voluntario y el aval institucional que lo contiene y el acceso a algún equipamiento.

18 Colaboraron con la organización integrantes del Archivo: la historiadora Gabriela Closa, el archivero Juan Thomas (Archivero) y la comunicadora social Carolina Carrizo.

que se grabó únicamente el audio con el objeto de escanear los documentos y profundizar sobre las especificaciones necesarias respecto de lo cedido. Del corpus disponible se reconoce un recorte temporal que abarca los años 1967 a 1982. No obstante, se considera una delimitación flexible, ya que el desarrollo artístico de Raimondi en Córdoba se extendió hasta 1991, momento en el que viaja y se radica en el extranjero.

Los documentos impresos y las fotografías se encontraban mezcladas; no tenían un orden prefijado ni identificaciones de fecha, lugar y otros datos. No se advierte un fuerte apego o voluntad de resguardo. Relató haber buscado los materiales que se hallaban dispersos en una vivienda familiar y se observó en ellos un significativo deterioro. Se infiere posiblemente por el hecho de hallarse erradicada del país desde hace varios años dificultaron la conservación. No obstante, en la conversación con la artista manifestó que no había en ella una intención de preservar o registrar, sino un énfasis en el *hacer* de sus propias prácticas docentes y artísticas- culturales. De algunos momentos valorados claves no disponía registros, por lo que se desplegaron búsquedas en otros acervos y se interrogó en la entrevista. Se entabló una relación de reciprocidad, brindándole copias impresas y digitales recolectadas como parte del corpus de la investigación postdoctoral. Asimismo, se le otorgó el registro audiovisual de la entrevista.

En resumen, la colección surge como resultado de una investigación. En términos de conocimiento histórico, Raimondi condensa significativas huellas de la historia cultural, en general, y de la danza contemporánea local, en particular. De allí la importancia de preservar y conservar adecuadamente los “vestigios” correspondientes a su trayectoria vital y profesional.

Conclusiones

El trabajo con colecciones *personales, privadas y familiares*, en el marco de las Ciencias Sociales, habilita a la reconstrucción de tramas individuales y colectivas. Se entiende que una de sus potencialidades reside en que permiten aproximarse a territorios vitales y afectivos que van más allá del contenido informativo inmediato de los materiales. Es concluyente el valor patrimonial que portan los casos analizados y que en parte se asocia con la atención derivada de las pesquisas. Son acervos que permanecían en el anonimato y que fueron conservados domésticamente. En su recuperación, se va delineando una memoria no solo individual, sino colectiva.

Se los reconoce como soportes sociales y culturales relevantes para la reconstrucción histórica de los procesos del pasado reciente. El hecho de que los casos analizados corresponden a artistas locales contiene otras potencias. Permiten enfrentarse a una tradición de la historia de las artes que se ancla o focaliza en figuras o prácticas canónicas. La atención sobre estas experiencias permite contrarrestar o relativizar algunos de los relatos míticos, oficiales o hegemónicos. Proporcionan, además, una vía de entrada a producciones que nunca fueron exhibidas o publicadas y a la exploración de los procesos creativos que les dieron lugar e incluso a aquellos que quedaron truncos.

En resumen, pueden contribuir a descentrar ciertas narrativas obliteradas o que habían quedado excluidas o invisibilizadas.

Su abordaje implica detenerse y profundizar acerca de sus procedencias, de sus contextos de origen, sus autores y custodios. Explorar los propios recorridos de los documentos y de los objetos, atendiendo incluso a la carga afectiva y significativa que portan. Cada elemento remite a un pasado personal y social que se presenta de manera compleja ante las y los investigadores. Se constituyen en almacenamientos fragmentarios que en su propia conformación selectiva evidencian ausencias, omisiones y lagunas que son el resultado de decisiones (in) voluntarias de conservar o no. Las/los productoras o quienes están a cargo, así como colegas, amistades, familiares u otras personas contribuyen a ir enhebrando algunos de esos hilos.

En las últimas décadas, se han acrecentado los espacios y programas públicos y privados que buscan brindar confianza a las/los propietarios para recuperar, organizar, preservar las colecciones personales, privadas y familiares. Siendo la digitalización una de las opciones que permite el acceso y la consulta sin que implique necesariamente el traspaso de la tenencia. La creación de reservorios virtuales favorece a la democratización, puesta en circulación y disposición de los diversos materiales. Sin embargo, esto puede plantear algunos problemas o desafíos. Una de las principales dificultades que se detectó es la tensión entre los límites de la difusión y disponibilidad pública y el resguardo de la privacidad. Esa apertura supone enfrentarse a cuestiones ligadas a la intimidad y a una esfera que involucra no solamente a sus autores sino a terceros o allegados. Lo que introduce una necesaria atención y discusión sobre el tratamiento de los datos sensibles. En ese sentido, se sugiere el seguimiento de los marcos legales y normativos de orden nacional y los que se establecen dentro de la academia como Comités de Ética. Estos recaudos también conciernen y se aplica para los testimonios, entrevistas o fuentes orales construidas.

Otro elemento a considerar, son las posibles descontextualizaciones que alteren los sentidos originales. No obstante, una actitud sensible posibilita reconocer la vitalidad de lo que suele interpretarse como vestigios, restos o huellas. Se considera que las entrevistas a los productores y allegados constituyen una vía de entrada a la dimensión emotiva, no visible materialmente.

Se reconoce la necesidad de un trabajo colaborativo, interdisciplinario y de apoyos institucionales que posibiliten su correcto abordaje y le otorguen continuidad. Al igual que la interconsulta permanente con las y los familiares, amistades, colegas o quienes puedan contribuir a una interpretación adecuada y cuidada frente a las múltiples lecturas y usos que pueden suscitar. Estas líneas buscaron plasmar algunas derivas y modos de acercamiento e interrogantes que suscitan este tipo de acervos.

Aunque no formaron parte del andamiaje teórico-analítico, -a modo de cierre- se recuperan tres citas relacionadas con la construcción de la memoria. La primera es autoría de un artista y las siguientes de historiadores, todos ellos franceses ya fallecidos.

Prevenir el olvido, detener la desaparición de las cosas y los seres, parecía para mí un objetivo noble, pero rápidamente me di cuenta de que esta ambición estaba

destinada a fallar, porque tan pronto como intentamos preservar algo lo arreglamos (...) En una vitrina, mis lentes habrán perdido su razón de ser, pero también habrán perdido su identidad, su historia. Estas gafas me gustan, lo sé. Sé dónde los compré, cómo la vendedora las alabó, la vez que las olvidé en un restaurante, y mi preocupación por no tenerlas conmigo. Todo esto constituye una especie de amistad, y esa relación, estas memorias compartidas, el museo no las puede transmitir. Lo mismo ocurre con cientos de fotografías amontonadas en el pequeño espacio de los archivos. Ninguna de esos rostros nos dice nada sobre el destino de esas personas, las diferentes vidas de cada uno siguen siendo desconocidas para nosotros (...) esperando, hasta que alguien pueda nombrarlos de nuevo”¹⁹

El *tiempo y la verdad* fueron preocupaciones recurrentes de las obras de Christian Boltanski (1944- 2021).²⁰ Buscaba evidenciar que la pretensión museológica tiende a descontextualizar, despojar a los objetos de sus funciones originales, al presentar una aparente *neutralidad*, que mantiene en la ignorancia o desconocimiento las tramas relacionales, los itinerarios y redes afectivas o emocionales en las que se insertan.

Por su parte, desde el rol de historiador, Jacques Le Goff señalaba que le “compete, en efecto, a los profesionales científicos [...] hacer de la lucha por la democratización de la memoria social uno de los imperativos prioritarios”. Citando a Triulzi respecto de las investigaciones sobre la memoria del hombre común [...], convocaba a que se recurra “los recuerdos familiares, a las historias locales [...] a los recuerdos personales..., a todo aquel vasto complejo de conocimientos no oficiales, no institucionalizados, que no se han cristalizado todavía en tradiciones formales... que representan de algún modo la conciencia colectiva de grupos enteros (familias, aldeas) o de individuos (recuerdos y experiencias personales), contraponiéndose a un conocimiento privado y monopolizado por grupos precisos en defensa de intereses constituidos.” (1977:183)

En la década del ochenta, en su contribución sobre *Los lugares de la memoria*, Pierre Nora, afirmaba:

Ninguna época ha sido tan voluntariamente productora de archivos como la nuestra. No solo por el volumen que genera espontáneamente la sociedad moderna, no solo por los medios técnicos de reproducción y conservación de que dispone... nos sentimos obligados a acumular religiosamente vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de aquello que ya fue, como si ese dossier cada vez más prolífico debiera convertirse en no se sabe bien qué prueba ante qué tribunal de la historia. (...) Imposible juzgar de antemano qué tendremos que recordar. De allí la inhibición de destruir, la conversión de todo en archivos, la dilatación indiferenciada del campo de lo memorable, el incremento hipertrófico de la función de memoria, ligada al sentimiento mismo de su pérdida y el

19 Boltanski en McShine, 1999:91.

20 *Les Archives*, 1987 (registros fotográficos); *Les archives de Christian Boltanski 1965-1988*, 1989 y *Les archives du coeur*, 2010 (registros sonoros).

reforzamiento correlativo de todas las instituciones de memoria (...) la materialización de la memoria se ha ampliado prodigiosamente, multiplicado, descentralizado, democratizado. En la época clásica, los tres grandes emisores de archivos se reducían a las grandes familias, la Iglesia y el Estado. ¿Hoy quién no se siente en la obligación de consignar sus recuerdos, escribir sus Memorias (...)?²¹.

Sabiendo que estas líneas no llegan a responder en profundidad los interrogantes planteados, se espera contribuir a la construcción colectiva del conocimiento, compartiendo tanto algunos de los resultados alcanzados como los que aún están en proceso. Permanentemente, son renovados los retos que plantea la gestión de este tipo de repertorios personales que suponen, además, enfrentarse a la fascinación existente de atesorar, registrar y poner en circulación fragmentos de memoria...

Referencias bibliográficas

- ARTIÈRES, Philippe “S’ archiver” (Archivarse), en Actas de las II Jornadas de discusión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos, Buenos Aires, UNLP, CeDInCI (traducción de Margarita Merbilhaá), 2018, pp. 37-49.
- ARTIÈRES, Philippe y KALIFA, Dominique. “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, *Políticas de la Memoria*, (13), 7-11, 2013.
- BASILE, María Verónica. “La experimentación en las prácticas artísticas del pasado reciente: Un itinerario de la danza contemporánea en Córdoba (Argentina, 1969-1975)”, *ARTSEDUCA* (26), 60-73; publicado; España, Universitat Jaume I, 2020.
- BOSSIÉ, Florencia. “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”, ponencia, III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 2008. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf
- CASTRO, María Virginia. “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos” en Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas y Universidad Nacional de San Martín. Biblioteca Central. Actas de las las. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio, Buenos Aires, CeDInCI, 2016.
- CASTRO, María Virginia y SIK, María Eugenia (comp.) *Los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Actas II Jornadas/I Congreso Internacional. Buenos Aires: CeDInCI, 2018.
- CASTRO, María Virginia y SIK, María Eugenia (comp.) “Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital”, Actas de las III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional, Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR, 2019.

21 Nora, [1984] 2009: 26-27.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- FERNÁNDEZ CORDERO, Laura. “Fondos personales en el Programa Sexo y Revolución. Memorias políticas feministas y sexo-genéricas”, en *Actas de las II Jornadas de discusión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Buenos Aires, UNLP, CeDInCI (traducción de Margarita Merbilhaá), 2018, pp.18-36.
- FOSTER, Hall. “El impulso de archivo”, en *Nimio* N° 3, [2004] (2016), pp.102-125
- GARCÍA, Noelia y SOARES DE MELLO E SILVA, María Celina. *Archivos personales: experiencias de organización y gestión*. Córdoba: Redes, 2017.
- GIUNTA, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, en *Errata* N° 1, 2010, pp. 20 - 37.
- GLUZMAN, Georgina. “Propuestas y desafíos para una base de datos de mujeres artistas en Argentina”, *Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales* de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales, 2014.
- GLUZMAN, Georgina “Disputas en el archivo: fuentes sobre mujeres artistas en la Argentina”, en *AAVV: Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*, Museo Nacional Terry y la Secretaría de Cultura de la Nación, 2020.
- GOLDCHLUK, Graciela y PENÉ, Mónica. “Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo”, La Plata, I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, 2010 http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf
- GOLDCHLUK, Graciela y PENÉ, Mónica (Comps.). *Palabras de archivo*. Universidad Nacional del Litoral; CRLA Archivos, 2021. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>
- GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, [1977], 1991.
- LONGONI, Ana. “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, en *Afuera*, N° 13, 2013 pp. 1-4.
- LOPEZ ZAMARIOLA, Paola. Políticas de archivo. Entrevista con Ana Longoni. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, N° 30, 2019, pp. 205-213.
- McSHINE, Kynaston. *The museum as muse: artists reflect*, New York, Abrams, 1999.
- NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Santiago de Chile, Ediciones Trilce y LOM, [1984], 2009.
- PÉREZ BUCHELLI, Elisa. “Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional”, en *Políticas de la Memoria* N° 19, 2019, pp.171-176.
- ROLNIK, Suely. “Furor de archivo”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 7, 2009, pp.115-129.
- VARAS ALARCÓN, Paulina (2018) *Luz Donoso, el arte y la acción en el presente*. Ocho libros.

VASSALLO, Jaqueline, et all. *De memoria y ceniza: El Archivo Personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga*, Córdoba, Red de Archiveros de Córdoba, 2019.