

## Humedal arde. Derivas fluviales en el archivo Carnevale (2009-2019)

### Wetland burns. Fluvial drifts in the Carnevale archive

Mónica Bernabé

IECH, UNR-CONICET

#### Resumen

Exploramos el archivo Graciela Carnevale con el objeto de relevar las prácticas territoriales de percepción sensible que su productora viene realizando desde hace más de una década. Estamos ante un *archivo personal*, y a su vez colectivo, que sigue el pulso vital de cincuenta y cinco años de trabajo artístico con sus interrupciones, silencios y destrucciones. Desde fines del siglo XX y comienzos del XXI, el orden cronológico se ve notoriamente alterado por las intercepciones y resignificaciones que provocan las sucesivas exhumaciones del itinerario de los sesenta. Afectada por el mal de archivo, nuestra exploración sufrió múltiples desvíos y se sometió a una lógica y un tiempo ajenos a los protocolos de la investigación archivística tradicional. En un espacio donde autobiografía y archivo se confunden, fuimos hondamente impactadas por formas de vida que asumen al mundo de las cosas como *cuerpo vibrátil* ¿Cómo transferir esta experiencia? ¿Cómo archivar una obra que se constituye como una serie de acontecimientos a la manera de una performance encarnada en la tierra? ¿Qué relación podemos establecer entre la sección “del humedal” con la zona consolidada del archivo de los sesenta? ¿Cómo ordenar un fondo que se constituye a partir de una serie de agenciamientos en una red interconectada de humanos, no-humanos y máquinas? Ante el desafío que presenta un archivo vivo, pensamos en la figura de Graciela Carnevale como la de una *artista-como-archivista* (Foster). Su archivo se configura como un híbrido que cruza tecnologías de archivación tradicionales y formas no convencionales. Sin los requerimientos de la reconstrucción histórica y sin las premisas del orden y el principio, propias de la ratio archivística moderna que rechazaría cualquier existencia anárquica de los fondos documentales, es necesario pensar al Archivo Carnevale desde la fuerza disruptiva del acontecimiento que interfiere críticamente en la realidad.

**Palabras clave:** Archivo; fluvial; acontecimiento; autobiografía; artista archivista

#### Abstract

This paper explores the Graciela Carnevale archive in order to highlight the territorial practices of sensitive perception that her producer has been carrying out for more than a decade. We face a personal archive, and at the same time collective, that follows the vital pulse of fifty-five years of artistic work with its interruptions, silences and destructions. Since the end of the 20th century and the beginning of the 21st, the chronological order has been noticeably altered by the interceptions and redefinitions caused by the successive exhumations of the itinerary of the sixties. Affected by the evil of the archive, our exploration suffered multiple deviations and was subjected to a logic and a

time alien to the protocols of traditional archival research. In a space where autobiography and archive are confused, we were deeply impacted by forms of life that assume the world of things as a vibrating bodies. How to transfer this experience? How to archive a work that is constituted as a series of events in the manner of a performance embodied on earth? What kind of relationship can we establish between the “wetland” section and the consolidated area of the 1960s archive? How to order a fund that is constituted from a series of assemblages in an interconnected network of humans, non-humans and machines? Faced with the challenge presented by a living archive, we propose to figure Graciela Carnevale as an artist-as-archivist (Foster). Her archive is configured as a hybrid that crosses traditional archiving technologies and unconventional forms. Without the requirements of historical reconstruction and without the premises of order and principle, typical of the modern archival ratio that would reject any anarchic existence of documentary collections, it is necessary to think Carnevale’s Archive from the disruptive force of the event that critically interferes in the reality.

**Keywords:** Archive; river; event; autobiography; archival artist

Desde hace un tiempo, venimos explorando una serie de materiales heterogéneos y de prácticas diversas (poéticas, editoriales, artísticas, de planificación urbana) tomando como eje al río Paraná y sus afluentes. Seleccionamos un conjunto de textos, imágenes, repertorios de prácticas y documentos históricos, literarios y audiovisuales, adoptando como perspectiva el marco teórico que ofrece el pensamiento contemporáneo del archivo. Desde una práctica transdisciplinar, recorreremos distintas áreas de conocimiento (crítica literaria, artes plásticas, estudios culturales y estudios territoriales) con el objetivo de interrogar por los modos en que emerge un paisaje y un imaginario territorial acuático a partir ciertas operaciones de archivo. En las orillas, en la superficie, en los litorales y en los deltas, así como en el substrato profundo del acuífero guaraní y los humedales, preguntamos por los flujos y los tránsitos, los rastros y huellas que dejaron y dejan actantes humanos y no humanos. También por las formas en que ellos han sido y son registrados e inscriptos en imágenes, relatos y proyectos culturales estatales e independientes, hegemónicos y alternativos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El grupo de investigación “Archivo y Región” funciona en el marco del Proyecto de Unidad Ejecutora (PUE) “Políticas y usos del archivo. Producción, interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos y literarios (siglos XIX a XX)” que dirige Sandra Contreras. Conformado por investigadores, becarios, personal de apoyo y doctorandos del Instituto de Estudios Crítico en Humanidades (IECH, CONICET-UNR) y procedentes de las áreas de literatura, historia y artes visuales, el grupo “Archivo y Región” propone interrogar la noción de región a partir de su relación con otras nociones afines: paisaje, territorio, espacio, lugar. Como resultado del trabajo con diferentes materiales y experiencias que cruzan archivo, tecnología y territorio, esperamos hacer visibles diversos modos de pensar y experimentar el espacio, tomando como desafío el abandono de una idea de naturaleza como un escenario pasivo e inerte. Desde esta perspectiva, indagamos sobre las cartografías imaginarias que diseñan las poéticas interesadas en producir presente desde la intersección entre el pasado y el porvenir a partir del trabajo con los archivos.

Desde los comienzos de nuestra investigación, consideramos imprescindible consultar los documentos compilados por Graciela Carnevale, particularmente, aquellos referidos a los recorridos y reconocimientos territoriales que viene realizando en colaboración con una serie de organizaciones civiles y movimientos sociales articulados en red. De ahí que, desde el mes de septiembre de 2021, un equipo conformado por miembros del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades trabaja regularmente en su archivo.<sup>2</sup>

La tarea se nos presentaba sencilla y factible de ser realizada en poco tiempo. Diría que fuimos al archivo con un plan “conservador” y un tanto “extractivista”: observar, tomar notas, recopilar información y digitalizar los documentos referidos a los trabajos de intervención interdisciplinar en torno al río. También determinamos de antemano el marco temporal de los documentos a consultar: un lapso aproximado de diez años que se extiende desde 2009, cuando el grupo de artistas de “El Levante” da inicio a una serie de recorridos, caminatas, experiencias radiales, acercamientos sensibles y reflexiones situadas, hasta 2019, cuando se realiza la exhibición internacional *La tierra No resistirá*, comisionada por Graciela Carnevale, Brian Holmes y Alejandro Meitin, producida por Casa Río Lab en el marco del Programa *Humedales Sin Frontera* y con el auspicio del Centro Cultural Parque de España de Rosario. Precisamente, nuestro interés en el archivo nacía de esta última muestra, concebida como la puesta en común de un largo proceso de investigación denominado “Territorios de colaboración. Pedagogías de lo anegado” que, a través de cinco campañas en las que participaron diferentes investigadores-artistas junto a personas y organizaciones que habitan o trabajan en el delta del Paraná, desarrollaron prácticas *in situ* entendiendo al humedal como “un organismo compuesto por millones de seres donde los humanos somos uno más”, tal como lo describe el catálogo publicado bajo el mismo título de la muestra. Así, la idea de exposición artística tradicional había sido notoriamente alterada. Lejos de ofrecer una exhibición de resultados u objetos, las salas mutaron en espacios de diálogos en torno de una serie de acontecimientos y un cúmulo de experiencias de acercamiento al territorio para provocar el intercambio con los receptores de la obra y promover formas múltiples de percepción sensible.

---

<sup>2</sup> Empecé las visitas al archivo junto a Renata Defelice, becaria CONICET del PUE, y Damián Monti Falicoff, Personal Técnico del IECH. A inicios del 2022, cuando asumimos tareas de catalogación de parte del archivo, se sumó al grupo Mariela Herrero, quien también se desempeña como personal técnico, especializada en archivística en el mismo Instituto.

En nuestras primeras visitas al archivo, al tiempo que comenzamos con el reconocimiento de los documentos, tomamos la decisión metodológica de distinguir tres zonas o secciones entre los materiales existentes en el “Archivo Graciela Carnevale”, atendiendo al trayecto vital de su productora: a) los ya inventariados y catalogados, correspondientes a los años 1965-1975, referidos a las experiencias de la vanguardia de los sesenta y setenta; b) los materiales producidos entre 1994 y 2008, que comprenden los documentos, fotografías y libros referidos al retorno de Graciela a la actividad artística junto al grupo Patrimonio. Aquí, el registro se complica, ya que este período coincide con el inicio de la exhumación de los documentos de la etapa anterior, es decir, la del itinerario que va del Grupo de Vanguardia Experimental de Rosario a “Tucumán Arde”. En estos años se sucedieron importantes exhibiciones internacionales que, de algún modo, estimularon y provocaron la extraordinaria muestra de Rosario *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*<sup>3</sup>. Este proceso dio lugar a una catalogación sistemática de los materiales y al inicio del uso de la palabra “archivo” para referirse a ellos; c) entre 2009 y 2019, en particular, desde la fundación de “El Levante” junto a Mauro Machado y Lorena Cardona, Graciela reconfiguró nuevamente su proyecto artístico para derivar, finalmente, hacia una experiencia territorial en colaboración con Brian Holmes y Alejandro Meitin, entendida como una práctica de conocimiento y sensibilización estética mediada por diversas formas de percepción del hábitat y de los flujos de agua alterados por los conflictos políticos y sociales. Estas experiencias forman parte de una obra artística colectiva producida más allá de la autoría individual y activada mediante conversatorios, talleres y publicaciones documentados desde distintas fuentes y soportes tecnológicos (sitios web, registros audiovisuales, folleterías, libros y revistas, diagramas y dibujos, mapas, apuntes y notas manuscritas tomadas en reuniones). Muchos de estos proyectos se coordinaron desde “El Levante”, entre los que cabe destacar *La edición como herramienta de acción e interacción* (octubre de 2009), *Desenterrar, Develar, Desocultar* (2011) y *Soberanía alimentaria dos puntos* (agosto de 2012).

---

<sup>3</sup> *Inventario* se realizó entre el 3 de octubre y el 9 de noviembre de 2008 en el Centro Cultural Parque de España (CCPE-AECID). El equipo de trabajo estuvo conformado por Graciela Carnevale, Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik. En cuanto a las muestras internacionales, las de mayor relevancia en este período fueron: 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, en el Queens Museum of Arts de Nueva York; 2000: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; 2004: *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* en The Museum of Fine Arts, Houston; 2004: *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* (Pasos para huir del trabajo al hacer), presentada en marzo de 2004 en el Museum Ludwing (Colonia, Alemania); 2005: *Collective Creativity*, organizada por el colectivo curatorial What, How & for Whom, en el Kunsthalle Fridericianum de Kassel; 2007: *Documenta de Kassel*.

Estamos, entonces, ante un *archivo personal* y a su vez colectivo, que sigue el pulso vital y artístico de los cincuenta y cinco años de trabajo de Graciela con sus interrupciones, olvidos, silencios y destrucciones.<sup>4</sup> Entre 1975 y 1983, años de dictadura y terrorismo de estado en la Argentina, Graciela logró resguardar el material, aunque también se vio forzada a destruir los papeles que ponían en riesgo la integridad de algunas personas:

Por años quedaron arrumbados en carpetas y cajas. En alguna oportunidad fue necesario disgregarlos entre otros papeles, revistas y fotos para que pasaran desapercibidos ante la posibilidad de un allanamiento. En algún otro momento eliminé documentos para evitar posibles consecuencias para alguno de los integrantes resguardando sólo aquéllos que habían tenido carácter público. En un tiempo en que muchos quemaron, destruyeron o enterraron sus bibliotecas, guardamos estos documentos como parte de un archivo personal ligado a fuertes lazos afectivos. (Carnevale, s/r, mimeo)

En los primeros años de la recuperación democrática, durante los cuales Graciela inició su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, aconteció el tiempo de la espera y la paciente resignificación de las prácticas experimentales, un momento de reflexión crítica tan importante como los años de plena actividad. Se hacía necesario un trabajo de elaboración comprensiva y también de valoración con perspectiva histórica de la potencia estética y política de la vanguardia de los sesenta y de su posterior radicalización, es decir, del “salto al vacío”, para decirlo con la metáfora que Graciela suele utilizar para caracterizar la experiencia de Tucumán Arde.

Decíamos, entonces, que comenzamos las visitas al archivo con un programa de trabajo centrado en el corpus de la tercera zona porque, a primera vista, se correspondía plenamente con nuestra pregunta sobre la relación entre el archivo y la región en atención a las actuales

---

<sup>4</sup> Pensamos que es necesario aquí enfatizar el carácter personal del Archivo Graciela Carnevale en vista a que, en ocasiones, los sucesivos catálogos, muestras y trabajos críticos sobre el mismo tienden a analizarlo como un archivo político-institucional y, en ciertos casos, asociándolo restrictivamente a “Tucumán Arde”, sin dudas, una de las obras más significativas de las acciones de vanguardia de los sesenta, aunque incomprensible si se la aísla del proceso artístico desde el que emergió. Tal vez el “mito” Tucumán Arde sea producto de la división entre arte experimental y arte político que suele realizarse a propósito de la vanguardia de los sesenta, perspectiva que, como sostiene Ana Longoni, “debería enmarcarse en un problema más general: la mitificación o heroización de la militancia armada setentista que subsiste en sectores de la militancia de izquierda y del movimiento de derechos humanos” (Longoni, 2015, p. 263).

preocupaciones por las “tierras en trance”, según Jens Andermann (2018), y, en particular, por el impacto de las políticas extractivistas que vienen afectando dramáticamente al humedal. Sin embargo, a partir de los primeros encuentros con los materiales, nuestro plan inicial fue, para decirlo de algún modo, tocado por el mal de archivo: comenzábamos a sentir el peso de lo impensado, de aquello completamente imposible de prever (Derrida, 1996). Al igual que nuestro propio objeto de estudio, un territorio inestable que se configura desde y en lo fluvial, los materiales nos conducían hacia múltiples desvíos, demandaban derivas sorprendentes hacia una lógica y un tiempo ajenos a los protocolos de la investigación archivística tradicional. Rápidamente, un cierto fervor de archivo liquidó el plan previamente trazado. El tiempo comenzó a diluirse en innumerables carpetas y cajas sin catalogar desde las que Graciela extraía –y sigue extrayendo– papeles, dibujos, planos, para desplegarlos sobre una mesa de trabajo a la que se añadían fabulosos mapas y catálogos tanto como libros sin catalogar, de modo que las visitas al archivo se fueron transformando, poco a poco, en un taller de análisis y producción, de lectura y discusión.

En el Archivo Carnevale es imposible permanecer contemplativamente. Cada fotografía, cada folleto, cada diagrama es ocasión para el comentario y la digresión; cualquier evento se expande hacia nuevos proyectos de colaboración, en suma, todos los materiales desplegados se encuentran enlazados por vínculos afectivos a través de los cuales se viene construyendo un conocimiento impulsado y sostenido en el encadenamiento de los encuentros. Como en el jardín de los senderos que se bifurcan, los documentos acumulados se ramifican en sintonía con un relato que fluye amenazado por el olvido y la imposibilidad de reproducir una experiencia vivida, tan personal como comunitaria.

En nuestra segunda visita, Graciela nos propuso una actividad desafiante. Ahora pienso que fue una prueba de confianza y un ritual de pasaje hacia la sorpresa de un acontecimiento. Nos invitaba a salir en exploración hacia la zona sur de la ciudad para realizar un registro audiovisual del Banco de Semillas y entrevistar a su fundador, el mítico Lucho Lemos, en el Centro Agroecológico de Rosario (CAR). El banco se llama Ñanderoga, una palabra de la lengua guaraní que Lucho traduce como “nuestra casa, lugar donde se desarrolla la vida”. Fuimos, entonces, en viaje a la semilla, hacia el archivo de la vida que funciona custodiado por “guardianes” (madrinas y padrinos) que atesoran las especies en peligro de extinción a causa del monocultivo arrasador de la biodiversidad. Graciela pensó que la entrevista a Lucho, que ya estaba muy enfermo e imposibilitado de asistir, era una forma de abrir el Seminario Archivos de Común IV, organizado por el Museo Reina Sofía y la Red de

Conceptualismos del Sur, hacia archivos impensados.<sup>5</sup> Fue allí que presentó a Lucho como un “coleccionista de vida” y un productor de archivo.<sup>6</sup> Con la urgencia que impone una presentación inminente, nuestro equipo filmó y editó *Ko'ëmbota/Amanecer*, una breve pieza audiovisual que produjimos en colaboración (Fig. 1).<sup>7</sup>

### Figura 1

*Fotograma de Ko'ëmbota/Amanecer*



Nota: disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab\\_channel=IECH](https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab_channel=IECH)

De este modo, en el trance donde se confunde autobiografía y archivo, fuimos hondamente afectadas por formas de vida que asumen al mundo de las cosas como *cuerpo vibrátil* (Rolnik, 2006). Sembrando y escuchando, entre el guaraní y el castellano, Lucho Lemos venía solicitando, desde

---

<sup>5</sup> Lucho Lemos falleció el 26 de agosto de 2022. En los años sesenta había sido fundador de las Ligas Agrarias en su Goya natal y, en los noventa, pionero de la agricultura urbana en la ciudad de Rosario. Véase <https://huerquen.com.ar/hasta-siempre-lucho-lemos/>

<sup>6</sup> La presentación forma parte de la mesa redonda "Construcción comunitaria de archivos vitales" realizada el 27 de octubre de 2021 desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) en el marco del encuentro Archivos del común IV. El evento fue moderado por Graciela Carnevale (Red Conceptualismos del Sur) y Georgina Ricci (Museo Castagnino+MACRO). Véase <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-iv>

<sup>7</sup> *Ko'ëmbota/Amanecer* está disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab\\_channel=IECH](https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab_channel=IECH)

mucho tiempo atrás, la firma de un contrato natural replicando, insospechadamente, al que proponía Michel Serres (1991) al filo del siglo XXI:

Añadir al contrato exclusivamente social el establecimiento de un contrato natural de simbiosis y de reciprocidad, en el que nuestra relación con las cosas abandonaría el dominio y la posesión por la escucha admirativa, la reciprocidad, la contemplación y el respeto, en el que el conocimiento ya no supondría la propiedad ni la acción el dominio [...] Por el contrario, el derecho de simbiosis se define por la reciprocidad: el hombre debe devolver a la naturaleza tanto como recibe de ella, convertida ahora en sujeto de derecho. (p. 69)

En el marco de la producción de *Ko'ëmbota/Amanecer*, la conversación entre Lucho y Graciela nos reenviaba hacia la tercera zona de materiales, llamémosla, provisoriamente, “del humedal”, iluminando una serie de expediciones a la que los artistas-caminantes dieron el nombre de *Recorridos y extraterritorialidad. Rosario-Ingeniero White*. Entre el 5 y el 24 de abril de 2011, los integrantes de “El Levante”<sup>8</sup> de Rosario, junto a Brian Holmes y Claire Pentecost de Chicago y Sergio Raimondi del Museo del Puerto de Ingeniero White de Bahía Blanca, idearon un programa de investigación artística que conjugaba prácticas estéticas y reflexión teórica en un experimento de percepción colectiva de las transformaciones de los ecosistemas en el marco de las políticas del extractivismo. De este modo, en el trayecto que une Rosario/Bahía Blanca, dos ciudades-puertos, dos vórtices productivos de un modelo económico agroexportador, los artistas dibujaron una “cartografía de los pies”, apuntando a las fallas de un territorio intensamente marcado por las lógicas del capital financiero.

Así dieron inicio a un tipo de trabajo colaborativo que opera a partir de alianzas temporales entre artistas y actores culturales y sociales con el objetivo de cartografiar las *biorregiones* según las entiende Peter Berg (2015), esto es, áreas geográficas que comparten características semejantes de suelo, cuencas, clima, plantas y animales nativos. Las biorregiones conforman distintas zonas de la biosfera planetaria como partes contributivas únicas e intrínsecas. La biosfera, esa delgada piel de vida que recubre el planeta, deviene verbo en la postura estratégica de Berg. ¿Qué es biosferar? Preservar partes de las biorregiones, es decir, de los “lugares-vida” específicos donde vivimos. Cuando

---

<sup>8</sup> Coordinado por Graciela Carnevale, Mauro Machado y Lorena Cardona, “El Levante” funcionó entre 2003 y 2011, desarrollando experiencias de residencias y edición con estrategias flexibles y accionando en un contexto en permanente cambio. También funcionó como un proyecto editorial concebido desde una perspectiva experimental, articulando seminarios, talleres o laboratorios y promoviendo el intercambio de saberes y de producción colectiva.



los artistas trazan las rutas de restauración de hábitats y ecosistemas, cartografiar se vuelve una manera de biosferar, es decir, imaginar otra vida posible, reactivando la potencia política del arte.

<https://www.casariolab.art/> es una inmensa cartografía que fue archivando fragmentos de una obra de larga duración que pone en relación una serie de movimientos vitales y de reconocimiento de materialidades no-humanas que trabajan por una *ecología política* entendida como un “vivir juntos una buena vida”, para decirlo con la sencilla y exacta expresión de Bruno Latour (citado en Bennett, 2022, p. 233). Se trata de un proceso continuo de diseño de paisajes contrapuestos al de “la maquinaria transnacional [...] basada en laboratorios corporativos, monocultivos de semillas híbridas, agricultura sin labranza, cosecha robotizada y ampliación logística de caminos, ferrocarriles y ríos” (Holmes, 2020. p. 131). Mediante el uso de distintas tecnologías, los artistas cartógrafos producen registros a “escala íntima donde el cuerpo toca el suelo”, como dice Brian en su blog personal (Holmes, s/r), una especie de bitácora de su deriva continental: “Emanciparse es inventar un agenciamiento, una manera de conjugar percepciones, conceptos, expresiones, actos desde las fallas y las grietas” (Holmes, s/r).

¿Cómo transferir esta experiencia? ¿Cómo archivar una obra que se constituye como una serie de acontecimientos a la manera de una performance encarnada en la tierra? Estas son las preguntas que insisten en cada una de nuestras visitas al Archivo Graciela Carnevale. ¿Archivo vivo o muerto? Este mismo dilema se le presentó a Suely Rolnik (2006) hace algunos años cuando tuvo que afrontar la tarea de preparar la exposición de la obra de Lygia Clark en museos de Francia y en Brasil. La complicación emergió ante la circunstancia de tener que presentar, al público de un museo, las experimentaciones corporales desarrolladas por Lygia entre 1967 y 1988 y los acontecimientos derivados de esas exploraciones donde el cuerpo y el paisaje se forman y se reforman al calor del movimiento de una conversación sin fin, desatando a su vez la paradoja de las capacidades polisensoriales a las que Suely llama *cuerpo vibrátil* (Rolnik, 2006, p. 204).

Una problemática similar debió afrontar Graciela ante la preparación de cada una de las muestras de su archivo de acciones vanguardistas de los sesenta. “¿Cómo hacer para que la tensión se mantenga y sea productiva y no sea neutralizada por el sistema?” (Carnevale, mimeo). A medida que avanzábamos en la consulta, el archivo se iba configurando como un campo de fuerzas vivas que afecta el presente y que nos permea definitivamente. De esta experiencia intensa surgieron una serie de preguntas metodológicas de difícil resolución en lo inmediato. ¿Qué tipo de archivo es aquel en el

cual las experiencias vividas se ensamblan con cartografías gestadas desde las *máquinas empáticas* y “píxeles adoptados” de internet, como los que usa Brian Holmes para conectar mundos que están más allá de nuestra percepción? ¿Qué relación podemos establecer entre la sección “del humedal” con la zona consolidada del archivo de los sesenta? ¿Cómo ordenar un fondo que se constituye a partir de una serie de agenciamientos en una red interconectada de humanos, no-humanos y máquinas? ¿Qué lugar otorgarles a los mails de Brian que para Graciela son tan relevantes como sus intervenciones territoriales? ¿Cómo incluir estos dilemas “organizativos” en el entramado de nuestro relato del archivo?

Estas encrucijadas interpretativas nos permiten vislumbrar una región emergente desde una serie de agenciamientos y ensamblajes heterogéneos. En sintonía con los dilemas del archivo y el desafío de producir un archivo vivo, decidimos asociar el archivo del humedal con una zona específica del arte contemporáneo en el sentido que le da Hal Foster (2017) a través de la figura de *artista-como-archivista*, caracterizada por el deseo de realizar inventarios, hacer visible físicamente alguna información o exhumar documentos alternativos u olvidados de la cultura pública:

(M)enos preocupados por los orígenes absolutos que por los vestigios desconocidos (quizás “impulso an archivístico” [*anarchival impulse*] es la expresión más apropiada), por lo general, estos artistas son atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos -del mismo modo en el arte que en la historia- que podrían ofrecerles nuevos puntos de partida. (Foster, 2017, p. 167)<sup>9</sup>

La obra archivística no solo recurre a los archivos formales como informales, físicos o virtuales, materiales encontrados y a su vez contruidos, públicos y privados, reales y ficticios, sino que también los produce. En proximidad a estos procedimientos y estrategias, Graciela Carnevale organiza materiales heterogéneos desde una lógica cuasi-archivística. El resultado es un híbrido producto del cruce entre tecnologías de archivación tradicionales y formas no convencionales, impulsadas por los encuentros que movilizan su imaginación creadora. Este cuasi-archivo debería

---

<sup>9</sup> Al momento de traducir el título del artículo de Foster, Renata Defelice intenta reproducir el juego de palabras del título original, “An Archival Impulse”. En una nota al pie, la traductora señala: “La condensación entre los prefijos an-, aná- y la raíz de la palabra “archivo” habilita una serie de asociaciones etimológicas con el significante “anarquía” fundamentales para la argumentación del arte archivístico: el uso de la espacialidad no jerárquica; la ausencia de orígenes absolutos; el trabajo con fuentes desconocidas y familiares; la dispersión; la repetición, etc.” (Foster, 2017, p. 163). Creemos que, en buena medida, el trabajo de Graciela responde a los argumentos de Foster.

pensarse en términos de “ramificación” a la manera en que lo hace Thomas Hirschhorn al organizar sus archivos a partir de los principios de conexión y heterogeneidad, “ya no con voluntad de totalizar, sino de relacionar y explorar un pasado fallido o extraviado para determinar qué podría subsistir en el presente” (Foster, 2017, p. 193).<sup>10</sup>

Siguiendo las huellas de sus ramificaciones, Graciela produce diagramas no solo para producir recorridos de conexión y desconexión, sino para orientar hacia la salida al exterior del archivo. Desde el comienzo de las visitas, fuimos literalmente empujadas a saltar el cerco legitimante del *arkhé* para explorar sus extensiones que, a la manera de prótesis, posibilitan la expansión de la percepción humana: por un lado, hacia la atención flotante de los confines para indagar el lugar-vida donde habitan las semillas como micro-fragmentos del porvenir; por el otro, hacia el mega-archivo de internet para operar con el anacronismo, tal como lo experimentamos al exhumar la página web de “El Levante” a través de waybackmachine en archive.org, complicando la dinámica espacio-temporal y trastornando, definitivamente, los principios de la archivística tradicional. El archivo vivo, entonces, se configura desde insólitas alianzas entre humanos y no-humanos, entre lo existente y lo virtual, entre artistas y científicos, operando tanto dentro como más allá del campo del arte, tal como lo hace Brian Holmes desde su trabajo en *Living Rivers*. Mediante un proyecto de montajes de imágenes en streaming “convierte” los medios de control capitalistas en instrumentos expresivos para la emancipación:

Lo que está en juego no es solo la defensa de la investigación pública ni el imperativo de politizar la ciencia -como si uno simplemente pudiera acabar con el intento centenario de alcanzar una posición de objetividad-. En cambio, las verdaderas apuestas para la producción estética se encuentran en las posibilidades que ofrecen las ciencias ambientales para una nueva expansión de la percepción humana y, por tanto, de la empatía civilizatoria. El hecho de que esta expansión reciente de la empatía se lleve a cabo a través de las imágenes de la ciencia, en lugar de las de la poesía romántica, habla de una nueva constelación que deja muy por detrás los viejos debates entre la razón y la emoción. (Holmes, 2020, p. 208)

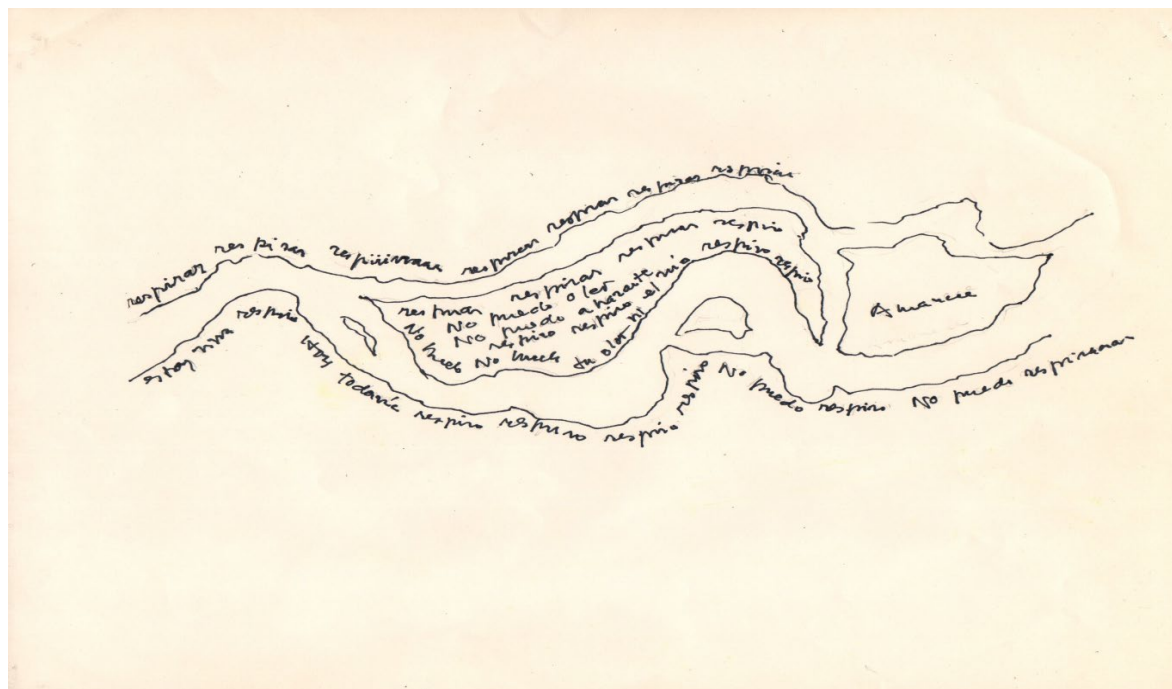
---

<sup>10</sup> Pensado desde el trabajo de Hirschhorn, el arte anarquístico es más instituyente que destructivo y, de este modo, se aleja de la cultura de la melancolía que confunde lo histórico con lo traumático. En su “Monumento a Gramsci”, por ejemplo, reelabora contenidos de la cultura de izquierda apostando al arte efímero y utiliza materiales precarios y estructuras provisionarias, inaugurando un espacio de intercambio con sectores sociales fuera del ámbito del museo con el propósito de rescatar, entre las ruinas, algún potencial emancipatorio para imaginar un porvenir.

Decíamos, y vale la pena repetir, que nuestras expediciones al Archivo Carnevale comenzaron con un programa de consulta acotado y con el objetivo de relevar una serie de prácticas artísticas sobre el territorio y, de este modo, activar y problematizar ciertas ideas residuales de la región y los regionalismos. En ese proceso, se movilizaron potencias impensadas que nos condujeron a una exploración sensible. Ingresamos al archivo, decíamos, en septiembre de 2021. En las fotografías que tomamos en nuestras primeras visitas lucimos barbijos, siguiendo las normas de seguridad sanitarias que nos habían mantenido en el encierro durante casi dos años. Así, con la boca y la nariz tapadas, ahora que lo pienso, un objeto de protección venía a interferir nuestra experiencia sensible, ejerciendo una suerte de limitación perceptiva, una barrera efectiva y afectiva, una medida de cuidado que paradójicamente asfixia y ahoga. Comenzamos una exploración sensible en el marco del distanciamiento que condicionó los primeros encuentros imponiendo saludos asépticos sin abrazos ni contacto. Por esos días, Graciela nos mostró una serie de diagramas en papel y lápiz que había trazado durante la pandemia (Fig. 2).

## Figura 2

*Sin título*



Nota: Graciela Carnevale. 2020. Dibujo fibra sobre papel

Como un campo expandido de ondulaciones vibrátiles, entre el flujo de líneas y palabras se dibuja el paisaje atroz de las vivencias del encierro y la vida amenazada: “estoy viva / respiro / todavía respiro / respiro / respiro / puedo respirar / no puedo respirar / no huelo / no huele su olor ni el mío / Amanece”. Esbozo afectivo de un paisaje dramático donde el movimiento presiona, pugna por un amanecer que se dibuja prisionero, aislado en una isla que flota. En la imagen aparecía, de manera impensada, aquello que habíamos ido a buscar: una región inédita emergiendo desde un archivo de artista. Estábamos ante un paisaje desquiciado por la violencia del humo y la enfermedad. Un paisaje después del paisaje donde se cruzan naturaleza y sociedad y donde lo humano se presenta como un fantasma ondulante. Solo ahora, después de un año de trabajo en el archivo, podemos reconocer el modo en que en el dibujo del 2020 retornaba el archivo del ‘68: aquel acontecimiento disruptivo que provocó una joven de 26 años en el arte de su tiempo cuando decide asumir el gran riesgo de encerrar, en una pequeña sala de exposición, a un grupo de espectadores para forzarlos a experimentar la asfixia y la opresión en sus cuerpos capturados. Prefiguración fatal de la encerrona planetaria que experimentamos cincuenta años después, capturados y presionados para ejecutar ejercicios de sobrevivencia. Inopinadamente, retornaba aquel inventario de las vanguardias de los sesenta que, prima facie, habíamos decidido elidir. Así sucede todo el tiempo: una y otra vez retorna para exhibir una relación compleja y paradójica con las prácticas artísticas del presente. Ese archivo, que pretendíamos ingenuamente esquivar y que ha sido tantas veces inventariado y desinventariado, exhibido e historizado, sacralizado, desacralizado y vuelto a sacralizar, ahora, en cada una de nuestras visitas, vuelve a activarse para recordarnos que estamos visitando un archivo vivo.

¿Qué lugar estamos dispuestas a otorgarle a esa herencia latente que nos sale al paso? Si, como anunciamos al comienzo, nuestro proyecto se sustenta desde el pensamiento contemporáneo del archivo, resultaría improductivo establecer una secuencia que recurra a ese pasado vanguardista para reponer un origen o antecedente. Desistimos también de la idea de volver al itinerario del 68 como un ejercicio de memoria del arte político y leer en el presente las señales ideológicas de un pasado fetichizado. Para actuar sin los requerimientos de la reconstrucción histórica y sin las premisas del orden y el principio, propias de la ratio archivística moderna que rechazaría cualquier existencia anárquica de los fondos documentales, es necesario pensar desde cierta fuerza disruptiva del acontecimiento que interfiere críticamente en la realidad.

En la dinámica del Archivo Graciela Carnevale, sus lógicas de construcción, sus políticas de uso y sus prácticas de abordaje reflexivo, el fondo documental de los sesenta funciona como espectro

que retorna en demanda de justicia. En sentido derridiano, el pasado retorna como fantasma, para hablar en nombre de los que no pueden hablar, animado por un espíritu emancipatorio que se hace presente en el tiempo y espacio dislocado del archivo. Desde mediados de la década del noventa, cuando Graciela retoma su práctica artística, el archivo trabaja con los desajustes de la anacronía, donde el tiempo se experimenta como sucesivos retornos de un futuro incumplido. Lejos de renunciar al pensamiento emancipatorio, en estos tiempos de peligro, se trata de insistir en él más que nunca, evitando correr el riesgo de que cristalice en relato heroico, acallando la revuelta que encierra la experiencia del pasado como porvenir.

## **Bibliografía**

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Berg, P. (2015). *The Biosphere and the Bioregion. Essential Writings of Peter Berg*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Carnevale, G. (s/r). "Gramáticas y metodologías de archivo", mimeo.
- Carnevale, G., Longoni, A., Davis, F. y Wandzick, A. (2008). *Inventario. 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, Catálogo de la exposición. Rosario, Argentina: CCPE/AECID.
- Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A. y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile, Chile: Ocho libros.
- Carnevale, G., Holmes, B. y Meitin, A. (2020). *La tierra NO resistirá*. Buenos Aires, Argentina: Casa Río / Humedales sin fronteras.
- Derrida, J. (1996). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, España: Trotta.

Foster, H. (2017). Un impulso (an)archivístico. En Bernabé, M. (Comp.), *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (pp. 163-196). Rosario, Argentina: HyA ediciones, 2017.

Holmes, B. (2020). "Máquinas empáticas". En Carnevale, G., Holmes, B. y Meitin, A. *La tierra NO resistirá* (pp. 205-210). Buenos Aires, Argentina: Casa Río / Humedales sin fronteras.

Holmes, B. (s/r). *Continental Drift. The other side of Neoliberal Globalization*. Recuperado de <https://brianholmes.wordpress.com/>


Longoni, A. (2015). El mito de Tucumán Arde. En Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A. y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (pp. 251-263). Santiago de Chile, Chile: Ocho libros.

Rolnik, S. (2006). Lygia llamando. En *Brumaria*, (7), 203-216.

Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Valencia, España: Pretextos.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 1 de noviembre de 2022.

Licencia  Atribución  
– No Comercial – Compartir Igual  
(by-nc-sa); No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

