

MUNDOS COMUNES

Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos

Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr.phil.)

Vorgelegt an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam

von Francisca García

Potsdam, 2017

Erstgutachter:

Prof. Dr. Ottmar Ette

Professur für Romanische Literaturwissenschaft

Institut für Romantik

Philosophische Fakultät der Universität Potsdam

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution – Noncommercial – Share Alike 4.0 International
To view a copy of this license visit
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Published online at the
Institutional Repository of the University of Potsdam:
URN urn:nbn:de:kobv:517-opus4-400582
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-400582>

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Deutsche Zusammenfassung	3
Agradecimientos.....	19
Prefacio	21
Introducción a los mundos comunes	23
El archivo en la expansión del paisaje.....	28
América Latina como archipiélago	31
El arte en la generación de comunidades heterogéneas	34
Escritura por montaje	35
Descripción del volumen.....	36
I Artes para la vida. El archivo en la valoración de lo minoritario	42
Presentación.....	43
1. Weserburg, museo de museos.....	48
2. Invocar la ausencia	52
3. La historia se abre	58
4. La subjetividad en relieve	62
5. El Archive for Small Press and Communication	64
6. Un saber traicionero de fronteras	69
7. Fronteras pese a todo	71
8. Culturas desde y para la vida	78
9. La convivencia de los tiempos	84
10. Notas sobre “lo contemporáneo”	87
Pizarra del capítulo	93
II Reproductibilidad para el movimiento. La desclasificación de un archipiélago	100
Presentación	101
11. Lo latinoamericano como singularidad	106
12. Asedios a lo nacional	116

13. El mundo entero como residencia	123
14. Atravesar las lenguas	130
15. Identidades archipiélicas	139
16. Hacia la comunidad heterogénea	143
Pizarra del capítulo	151
III Alianzas desde la diferencia. Documentos para la unidad	168
Presentación	169
17. El archivo como motor de lo colectivo	175
18. Ilegibilidad para la empatía	182
19. Del colectivo artístico al arte en red	189
20. Un cuerpo estético solidario	196
21. Libros de propiedad común	199
22. Citas anónimas	205
23. Huacherías	211
Pizarra del capítulo	220
IV ¿Conocimiento vivo? Palabras finales.....	244
V Bibliografía general.....	252
VI Documentos citados (por archivo o colección, ordenados alfabéticamente).....	264
VII Entrevistas realizadas.....	269
Declaración de autenticidad/	
Selbständigkeitserklärung zu meiner Dissertation	270

Deutsche Zusammenfassung

GEMEIN(SAM)E WELTEN. Künstlerische Netzwerke und dokumentarische Gewebe in den lateinamerikanischen siebziger Jahren

Die vorliegende Forschungsarbeit untersucht eine Reihe künstlerischer Gedächtnisse und Erbschaften, die sich auf die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts beziehen. Das Korpus wurde zusammengestellt aus Kunstwerken und Kunstdokumenten, die sich heute in Europa sowohl in institutionellen Kunstarchiven als auch in Privatsammlungen befinden. Der allgemeine Vorschlag der Arbeit beinhaltet eine Problematisierung des Begriffs „kulturelles Gedächtnis“ in Bezug auf das Lateinamerikanische, die durch eine Analyse der Kategorien Archiv, Ort und Gemeinschaft durchgeführt wird. Die Arbeit bietet dafür eine Lektüre der Materialien auf zwei Ebenen an: in Bezug auf ihre dargestellten Inhalte, und in Bezug auf ihre heutigen Zugangsorte und Konservierungssituationen. Die Kategorien Archiv, Ort und Gemeinschaft ermöglichen eine Analyse, die sich auf diese beiden Ebenen bezieht.

Der Titel der Arbeit, *Gemein(sam)e Welten. Künstlerische Netzwerke und dokumentarische Gewebe in den lateinamerikanischen siebziger Jahren*, synthetisiert diesen Vorschlag¹. Der Ausdruck „Gemein(sam)e Welten“ („mundos comunes“) beinhaltet ein Wortspiel mit den zwei Bedeutungen von „lo común“ im Spanischen. Dies bedeutet einerseits das „Gemeine“ in Sinne des Gewöhnlichen und Alltäglichen, der Mikrogeschichten oder dem, was der Minderheit gehört. Andererseits bedeutet „lo común“ das „Gemeinsame“, also das, was aus Allianzen und Formen des

¹ Der Originaltitel auf Spanisch ist „Mundos comunes. Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos“.

Zusammenlebens besteht, wobei hierunter sowohl multikulturelle Kontakte als auch multiple Epistemologien zu verstehen sind.²

Die im Titel genannten „lateinamerikanischen siebziger Jahren“ verstehe ich nicht als eine historisch und geographisch klar begrenzte Einheit; vielmehr soll der Begriff den besonderen zeitlichen und örtlichen Charakter der von mir untersuchten künstlerischen Netzwerke und dokumentarischen Gewebe zum Ausdruck bringen. So bezieht sich die Zeitangabe nicht nur auf eine feste Chronologie – die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts –, sondern auch auf unsere Gegenwart. Gemeint ist eine diffuse Zeitlichkeit, die von dem Gedächtnis produziert wird und unterschiedliche historische Zeiten und Perioden verbindet, wie Schichten einer Montage. Bezogen auf den Ort beschreibt der Begriff der „lateinamerikanischen siebziger Jahre“ die delokalisierte Dimension Lateinamerikas in dieser Arbeit, im Sinne der Bewegungen und Reiserouten, die die von mir untersuchten Kunstwerke und Kunstdokumente bis heute gemacht haben und die über die geographischen Grenzen der Region hinausgehen.

² Das Konzept des Kleinen oder Minderen (des „Gemeinen“) zieht sich quer durch das Werk von Deleuze und Guattari und bezieht sich auf Strategien der Minderheiten, um die herrschende Macht zu unterminieren (im Sinne einer Subversion). Siehe: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México DF: Ediciones Era, 1978). In Bezug auf die Wichtigkeit und die Aufwertung des alltäglichen Lebens sind außerdem De Certeaus Begriffe der „Strategien“ und „Taktiken“ hilfreich. Siehe: Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer* (México DF: Universidad Iberoamericana, 2000).

Bezogen auf das Paradigma der Globalisierung und des Multikulturellen – also auf das „Gemeinsame“ – ist es wichtig, Ottmar Ettes Konzept des „Zusammenlebens“ zu beachten. Dieser Begriff funktioniert auf zwei Ebenen im Kontext der Bewegungen und Kontaktaufnahmen, die von dem Prozess der Globalisierung produziert werden: auf der Ebene des Kulturellen und der des Epistemologischen. Ette schlägt damit eine Kodifizierung vor, die über Binarismen und Gegensätze im Feld der Kulturkritik in der Globalisierung hinausgeht. Siehe: Ottmar Ette, *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab. ÜberLebensWissen III*. (Berlin: Kadmos, 2010).

I. Allgemeine Beschreibung des Korpus und der Methodologie: Reisen und Sammeln

Das Forschungskorpus entstand innerhalb einer Reise durch verschiedene lateinamerikanische und europäische Städte, in denen sich Sammlungen sowohl in institutionellen Kunstarchiven als auch in Privatbesitz befinden.

Die verschiedenen Archive werden hiermit als Stationen der Reise verstanden: die erste Station war das Archiv von Guillermo Deisler (Santiago de Chile), die zweite das Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentinien). Anhand der gefundenen Dokumente konnte ich feststellen, dass die internationalen Dialoge und Verbindungen im Zentrum des Interesses der Kunstprojekte von Deisler und Vigo standen, die folglich dadurch kollektive Initiativen vorantrieben. Auch fand ich Werke von anderen Autoren sowie Korrespondenzen, Feuilletons, Fotos, Drucke und Plakate, die von einer expandierten Gemeinschaft des „Lateinamerikanischen“ sprachen.

Die Anfangsarbeit in diesen Archiven in Lateinamerika hat mich dazu gebracht, andere Quellen zu erforschen und andere Stationen zu besuchen: das Zentrum für Künstlerpublikationen im Weserburg Museum Bremen, wo bislang der Fond Lateinamerika konserviert wird und sich das private Archiv des Künstlers Klaus Groh befindet; sowie das Archive for Small Press and Communication, welches ursprünglich durch Initiative des belgischen Kurators und Sammlers Guy Schraenen zusammengestellt wurde. Anschließend habe ich Guy Schraenen und den Verleger Florent Fajole in Paris interviewt, die mir ihre privaten Sammlungen zur Verfügung gestellt haben. Von dort aus bin ich zum Franklin Furnace Archive in New York gereist, wo ich die Gründerin des Archivs, die Künstlerin und Kuratorin Martha Wilson, getroffen habe. Danach habe ich Kontakt mit Juan J. Agius in Genf aufgenommen, dem Kunstsammler und Testamentsvollstrecker des Other Books & So Archive, das ursprünglich vom Mexikanischen Künstler Ulises Carrión in Amsterdam aufgebaut

wurde. In Berlin besuchte ich die private Sammlung der italienischen Filmemacherin Carmen Trocker, der Witwe des chilenisch-deutschen Kurators Darío Quiñones. Außerdem konnte ich die Sammlung der Künstlerbücher, die die Kunstbibliothek in Berlin beherbergt, mehrmals besuchen. Auf allen diesen Stationen meiner Reise konnte ich eine Reihe an Materialien für dieses „dokumentarische Gewebe“ gewinnen.

Wenn es nötig wäre, einen Oberbegriff für die riesige Menge an gesammelten Werken zu nennen, könnte man von „künstlerischen Druckwerken“ sprechen. Alle haben als Gemeinsamkeit die Eigenschaft, dass sie Reproduktionen von Bildern und Texten auf Papier sind, die durch verschiedenen Techniken erstellt wurden: Photokopie, Offsetdruck, Siebdruck, Heliographie, etc. Die unterschiedlichen Medien, auf denen diese Werke produziert wurden, sind: Zeitschriften, Hefte, Künstlerbücher, Postkarten, Manuskripte, Poesie-Ordner, Ausstellungskataloge, Feuilletons, Bildtafeln, Blätter, Plakate, Briefmarken, Briefumschläge.

Das Kriterium für die Gestaltung dieses Korpus geht somit über ästhetische Vordeterminierungen hinaus. Es entfernt sich so von der traditionellen Logik der Kunstgeschichte oder der Literaturgeschichte, Disziplinen, die ihre Analysen in Kategorien organisiert haben, deren Ursprünge sich in literarischen Genres oder künstlerischen Bewegungen befinden. Das Korpus meiner Arbeit vereint dagegen Medien, in denen verschiedene künstlerische Bewegungen, Ästhetiken und Sprachen zusammenleben können – wie etwa Konzeptkunst, experimentelle Poesie, Mail Art, Exilliteratur, visuelle Poesie oder auch der sozialistische Realismus.

Im Hauptteil der Forschung schlage ich vor, mich auf historische Episoden zu konzentrieren, die den Gebrauch dieser Medien gestalten, und nicht so sehr auf die Laufbahnen der KünstlerInnen, die sie produziert haben. Nichtsdestotrotz können wir folgende Künstler als Bestandteile dieses Korpus nennen: Paulo Bruscky (Brasilien),

Ulises Carrión (Mexiko/Niederlande), Juan Castillo (Chile/Schweden), CAYC Colectivo Centro de Arte y Comunicación (Argentinien), Colectivo 3 (Mexiko), Guillermo Deisler (Chile/Bulgarien), Mirtha Dermisache (Argentinien), Anna Bella Geiger (Brasilien), Carlos Ginzburg (Argentinien/Frankreich), Gonzalo Millán (Chile/Niederlande/Kanada).

II. Feststellungen, Probleme und Hypothesen

Während meiner Sammelreise konnte ich in Bezug auf die Kategorie des Lateinamerikanischen drei Grundprobleme identifizieren, die sich aus theoretisch-methodologischen Feststellungen und Erkenntnissen ergeben. Ausgehend von diesen Problemen, stellt die Arbeit drei Haupthypothesen in verschiedenen Wissensbereichen auf.

1) Die Sammelreise folgte den Spuren einer Art lateinamerikanischer Kunst, die während der autoritären Zeiten Lateinamerikas entstand, als dort in verschiedenen Ländern zivil-militärische Diktaturen herrschten. Die erforschten Materialien werden als „mindere“/„gemeine“ Dokumente begriffen: Dialoge, Kooperationen, Ausstellungen oder kollektive Arbeiten. Wir können sie als Zeugnisse verstehen, die „von“ KünstlerInnen im alltäglichen Leben oder in der gelebten Erfahrung produziert wurden, die also nicht „über“ KünstlerInnen generiert wurden seitens der kulturellen und künstlerischen Institutionen. Sie sind tatsächlich „unveröffentlicht“, das heißt: sie funktionieren bisher ohne Autorisierung für die Forschung. Was die „totalitären“ Jahrzehnte in Lateinamerika angeht, konnte ein erster Gegensatz festgestellt werden, nämlich zwischen der herrschenden Zensur und Repression einerseits und der schwer zu systematisierenden Flut von „minderen“/„gemeinen“ Dokumenten andererseits.

Die Unterdrückung, die Zensur, das Exil und das Verschwinden von Körpern sind eine Art kritischer Hintergrund, gegen den diese Gedächtnisformen sich abheben. Insofern sind sie mehr als bloß „reaktive“ künstlerische Zeugnisse der unmittelbar erlebbaren Gewalt: Sie bilden eine Reihe an „kreativen“ Vorschlägen zur strategischen Unterminierung der etablierten Werte (im Sinne einer Subversion), etwa durch Fragmentierung, Isolierung, Privatisierung, Individualisierung – Prozesse, die das Alltägliche auch heute noch bestimmen.

Die Forschung über „mindere“ oder „gemeine“ Materialien impliziert eine Erkundung der „Schlupfwinkel“ der Geschichte (als Institution und Disziplin). In diesen liminalen Räumen tauchen Spannungen auf zwischen den Polaritäten Demokratie/Totalitarismus, links/rechts, öffentlich/privat, Anwesenheit/Abwesenheit, Erinnerung/Vergessen, Leben/Tod, in dem Sinne, dass eine klare Klassifizierung der Kultur anhand dieser Begriffe nicht möglich ist. Dies stellt ein fundamentales Problem für das kulturelle und kollektive Gedächtnis als Forschungsobjekt und Forschungsfeld dar.

Diese Feststellungen führen uns dazu, den Begriff des „apagón cultural“ oder „kulturellen Stromausfalls“ zu problematisieren, eine Metapher, mit der Historiker, Soziologen und Sozialwissenschaftler den kulturellen Kontext der siebziger Jahre in den von Diktaturen beherrschten lateinamerikanischen Ländern beschrieben haben. Dementsprechend forderte die Zusammenstellung des Korpus eine erneute Lektüre der Koordinaten dieses historischen Moments und des damaligen Kulturfeldes. Die Flut an „minderen“/„gemeinen“ Dokumenten zeugt von einem Überfluss an kulturellem Gedächtnis. Dies führt uns zu der *historischen Hypothese*, dass die lateinamerikanischen siebziger Jahre eine komplexe und vielfältige „gemeinsame“ kulturelle Landschaft darstellen, die über die bipolaren Koordinaten von Demokratie/Totalitarismus, links/rechts, öffentlich/privat, Anwesenheit/Abwesenheit,

Erinnerung/Vergessen, Leben/Tod hinausgeht. Insofern kann der Begriff des „kulturellen Stromausfalls“ auch einschränkend und ausgrenzend sein, da er selbst einer bipolaren Perspektive entspringt. Das Bestehen auf bipolaren Kategorien würde den Autoritarismus wiederbeleben und die historische Katastrophe erneuern.³

2) Die Gestaltung einer Reiseroute zum Sammeln von „lateinamerikanischer Kunst“ außerhalb von Lateinamerika richtete die Aufmerksamkeit auf die „delokalisierte“ Dimension der Region. Die Route dieser Sammelreise durch Berlin, Bremen, Paris, New York und Genf reaktiviert historische Bewegungsmuster von Werken und Dokumenten, die Objekte dieser Forschung sind.

Die Feststellung der historischen Bewegung impliziert eine Strategie der Freiheit in einer Blütezeit der internationalen und willkürlichen Grenzen. Kunstwerke und Kunstdokumente überqueren die geographischen und idiomatischen, vor allem aber auch die ideologischen Grenzen: Erinnern wir uns an die ideologische Grenze des Kaltes Krieges, deren Auswuchs die Berliner Mauer war; und auch an die geopolitische Isolierung der verschiedenen von Diktaturen beherrschten lateinamerikanischen Länder. Die Fähigkeit der Kunstmaterialien, zu reisen und sich zu bewegen, untergräbt die Beschränkung durch Grenzen, die letztlich ein Hindernis für den Kontakt, das Gemeinsame und das Zusammenleben ist.

³ Ich stütze mich für die Entwicklung dieser Hypothese auf die Konzepte des Archivs und des kulturellen Gedächtnisses. Wichtig für meine Analyse war Georges Didi-Hubermans Essay „Das Archiv brennt“, der einen Dialog zwischen den verschiedenen Archiv- und Gedächtnisbegriffen Michel Foucaults, Walter Benjamins und Giorgio Agambens, u.a. anstrebt. Siehe: Georges Didi-Huberman und Knut Ebeling, *Das Archiv brennt* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007). Diese Reflexionen gründen auch auf dem theoretischen und methodologischen Erbe Aby Warburgs. Siehe: Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute / Univ. of London, 1970); Martin Warnke und Claudia Brink (Hg.), *Der Bilderatlas Mnemosyne*. (Berlin: Akademie Verlag, 2008); und Salvatore Settis, *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca* (Barcelona: La Central, 2010).

Die Tatsache der Beweglichkeit führt zur Problematisierung zweier historischer identitärer Diskurse, die dem Konzept des „Lateinamerikanischen“ als eines festen geographischen Gebietes entspringen. Zum einen der orthodoxe „lateinamerikanistische Diskurs“, der primordial für die historische Gegenwart dieser Gedächtnisse der lateinamerikanischen siebziger Jahre und charakteristisch für die revolutionäre Linke dieser Periode war. So forderte die Zusammenstellung des Korpus eine Revision des Ortsbegriffs, der mit Lateinamerika normalerweise assoziiert wird. Zum anderen die regionale Konzeption, die der Eurozentrismus vertritt und die Lateinamerika als Peripherie eines metropolen und modernisierenden Zentrums versteht.

Als *geographische Hypothese* im Rahmen meiner Forschung können wir festhalten, dass Lateinamerika nicht mehr als ein Kontinent oder eine fest begrenzte Region zu verstehen ist. „Lateinamerika“ wäre dann der Name für eine Archipelkonstellation, deren zerstreute Inseln nicht ein Zentrum, sondern viele Zentren in ständiger Bewegung darstellen. Im Kontext meiner Forschung gestalten die Reise und die Allianzen der Vergangenheit und der Gegenwart neue symbolische Orte, in denen „das Lateinamerikanische“ eher eine Episteme oder eine bewegliche Position darstellt, die an verschiedenen territorialen Punkten und durch verschiedene Sprachen zum Ausdruck kommen kann⁴.

⁴ Als grundlegend für die Entwicklung dieser Hypothese erwies sich der Begriff des Archipels, der von Édouard Glissant im Rahmen seiner Studien über die kreolische Sprache und Kultur in den Antillen geprägt wurde. Siehe: Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville, VA: The University of Virginia Press, 1989). Dieses Konzept des Archipels wird von Ottmar Ette resignifiziert in: Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. ÜberLebensWissen II* (Berlin: Kadmos, 2005); und „Worldwide: Living in Transarchipelagic Worlds“, in *Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización. A TransArea Symposium* (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012).

3) Die Sammelroute außerhalb von Lateinamerika führte zu einer Reihe von Unterhaltungen und Treffen mit Personen, die mit den von mir besuchten Archiven in Beziehung stehen. So entstand eine dialogische und kooperative Arbeit, die Orte und Sprache durchdrang und erweiterte. Europäische und lateinamerikanische KünstlerInnen, Verwandte von KünstlerInnen, Erben und Sammler trugen zu der Forschung bei durch Informationen und durch das Kontextualisieren von vielen der Werke, die ich ihnen gezeigt habe. Letztendlich prägten sie dadurch die spätere Gestalt meiner Forschung.

Die Forschung entfaltete auf diese Art und Weise Gedächtnisse von „künstlerischen Netzwerken“ und generierte gleichzeitig ihre eigenen internationalen Netzwerke durch die Recherchearbeit. Diese Feststellung führt uns zu der *Hypothese auf dem Gebiet des Soziokulturellen*, dass diese Gedächtnisse sowohl damals als auch heute eine heterogene lateinamerikanische Gemeinschaft konfigurieren, deren Stimmen Orte, Kulturen und Sprachen überschreiten. Diese Gemeinschaft stellt einerseits mit der Idee der Homogenität im Bereich der regionalen Kultur bricht und andererseits im Feld der künstlerischen Produktion die moderne Vorstellung des Autors als eines individuellen „Genies“ hinterfragt.⁵

⁵ Für die Entwicklung dieser Hypothese habe ich mich hauptsächlich auf die Diskussion über den Begriff der „Gemeinschaft“ konzentriert, ein Begriff, der sich seit Ende des Kalten Krieges als Antwort auf die Feststellung gebildet hat, dass die Nation als eine abstrakte kulturelle/gebietsbezogene Kategorie nicht die Pluralität und Diversität der Kulturen und Kodifizierungen abbilden kann, die in einem Gebiet ansässig sind. Siehe: Giorgio Agamben, *La comunidad que viene* (Valencia: Pretexto, 1996). Auch wichtig für die Gestaltung dieser Hypothese war die von Michael Hardt und Antonio Negri angestrebte Aufwertung der gesellschaftlichen Form der transnationalen sozialen Netzwerke als Strategie zur Unterminierung der globalen Macht des (auch transnationalen) „Empire“. Siehe: Michael Hardt und Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire* (New York, NY: Penguin 2005).

III. Struktur der Dissertation

Die Dissertation hat drei Kapitel, die sich in Sektionen unterteilen. Jedes Kapitel beinhaltet eine „Tafel“ (wie sie Aby Warburg in seinem *Atlas Mnemosyne* nennt) im Sinne einer Reihe von Bildern. Während das erste Kapitel aus einem theoretischen Überblick besteht, setzen das zweite und das dritte diese Theorie in die Praxis um. Angesichts der schwer zu greifenden und zu systematisierenden Flut der gesammelten Dokumente, wähle ich hierfür eine Reihe einzelner Dokumente oder Gedächtnis-„Episoden“ aus, die wie „Fenster“ in das Archiv funktionieren. Jedes dieser einzelnen Dokumente artikuliert eine Erzählung, die verschiedene Stimmen und Erfahrungen wie in einer Montage miteinander verbindet.

Das erste Kapitel „Künste für das Leben. Die Rolle des Archivs in der Aufwertung des Minoritären“ vereinigt verschiedene Perspektiven und Erfahrungen in Bezug auf das Archiv und das kulturelle Gedächtnis. Das Kapitel geht über eine reine Zitierung der theoretischen Kategorien, die in den folgenden Analysen benutzt werden, hinaus; es handelt sich vielmehr um die Darstellung einer theoretisch-methodologischen „Werkzeugkiste“. Ziel dieses Kapitels ist es, darüber nachzudenken, inwiefern die Arbeit über das „Gemeine“ („lo común“ im Sinne des Minderen/Minoritären) im Feld der Gedächtnis- und Kulturstudien uns dabei hilft, die Idee der kulturellen Universalität zu durchbrechen und den Kanon zu expandieren.

Zu diesem Zweck konzentriere ich mich darauf, das Konzept des „Archivs“ durch den sogenannten „archäologischen“ Ansatz erneut zu lesen und zu hinterfragen. Aufgrund der Komplexität dieser Diskussion, die mehrere unterschiedliche Sprachen und intellektuelle Traditionen umfasst, habe ich einen Essay des französischen Philosophen Georges Didi-Huberman gewählt, der als Säule für das ganze Kapitel dient. Hiervon ausgehend versuche ich, das historische Erbe des deutschen

Kulturwissenschaftlers Aby Warburg wiederzubeleben. Am Anfang des 20. Jahrhunderts führte Warburg eine Reihe theoretisch-praktischer Experimente durch, die ihn zu einer Neudefinition der Begriffe der „europäischen Identität“ und der „Disziplin“ (als Wissensbereich) führten. Die Arbeit Warburgs ist ein avantgardistisches Erbe im Sinne seiner Vorstellung von einer Art von Wissen, das Grenzen zwischen Territorien und Disziplinen überschreitet. Sein Erbe ist folglich in das zeitgenössische Paradigma der Globalisierung und des Multikulturalismus einzuschließen.

Von Warburg ausgehend schlage ich vor, dass die Arbeit des Romanisten Ottmar Ette eine Kontinuität mit Warburgs Erbe aufweist, im Sinne einer biopolitischen Formulierung des Konzepts des Lebens und des Verständnisses der Kultur. Mithilfe seines vielschichtigen Begriffs des „ÜberLebensWissens“ verteidigt Ette eine biopolitische Perspektive der Literatur, nach der diese nicht bloß eine passive Repräsentation darstellt, sondern ein aktives Repositorium von Wissensformen, das vom Leben und für das Leben produziert wird.

Die Tafel des ersten Kapitels ermöglicht dem Leser, sich an die Kunstarchive und -sammlungen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, anzunähern. Ich stelle verschiedene Bildtypen vor: Fotos von dokumentarischen Archiven, die ich selbst im Laufe der Forschung aufgenommen habe, sowie historische Bilder, die ich von sekundären Quellen digitalisiert habe. Ich füge auch die Reproduktion von Originaldokumenten mit Künstlertexten bei, die die Rolle des Archivs als künstlerische Strategie erklären und kontextualisieren.

Das zweite Kapitel „Reproduzierbarkeit für die Bewegung. Die Deklassifizierung eines Archipels“ konzentriert sich auf die Problematik des Ortes „Lateinamerika“. In diesem Kapitel untersuche ich symbolische Darstellungen des Ortes sowie Erfahrungen von historischen Bewegungen, hauptsächlich von Anna Bella Geiger (Brasilien), Guillermo

Deisler (Chile/Bulgarien), Gonzalo Millán (Chile/Niederlande) und dem Centro de Arte y Comunicación CAYC (Argentinien). Hierbei ging es mir darum, diejenigen geografischen und sozialen Orte zu untersuchen, die von diesen Autoren in Bildern und Texten dargestellt werden, sowie (unter Berücksichtigung der nationalen, regionalen und globalen Orte) Praktiken und Strategien der Bewegung zu beschreiben. Dieses zweite Kapitel untersucht, inwiefern die Reproduzierbarkeit als Technik und Strategie dieser „künstlerischen Druckwerke“ die Reflexion über Ort und Bewegung unterstützt. Die Tafel zeigt einige der kommentierten Dokumente (mit Angabe des Zugangsorts) sowie zusätzliche Dokumente, die komplementär die Lektüre bereichern.

Das dritte Kapitel „Allianzen der Differenz. Dokumente für ein multiples Wir“ untersucht, welche und von welcher Art die Gemeinschaften sind, die aus diesen Gedächtnissen auftauchen. Außerdem fragt es, wie sich der Wunsch nach Kollektivität – jenseits der Formen der Nation, des Volkes oder der Masse – nach dem Scheitern der „revolutionären Erwartungen“ darstellt. Anhand der festgestellten kollaborativen Strategien, Affekte und textuellen Polyphonien hinterfrage ich die heterogenen Gemeinschaften und die Netzwerke, die durch diese Erfahrungen gestaltet wurden. Sie bringen uns dahin, uns ein „multiples Wir“ vorzustellen, das sich von dem zeittypischen homogenen identitären Diskurs des „Lateinamerikanischen“ abgrenzt.

In diesem Kapitel untersuche ich symbolische Darstellungen und kollektive Erfahrungen von Ulises Carrión (Mexiko/Niederlande), Mirtha Dermisache (Argentinien), Colectivo 3 (Mexiko) und Juan Castillo (Chile/Schweden). Das Einbeziehen von Castillo im Korpus schließt das Kapitel und führt uns zu einer Analyse der gegenwärtigen Zeiten. Castillos Arbeit zeigt, wie die Logiken der „lateinamerikanischen siebziger Jahre“ noch heute fortbestehen. Die Bildertafel dokumentiert nicht nur die untersuchten Werke und Dokumente, sondern auch die Gespräche, Treffen und Austauschprozesse, die ich im Rahmen meiner Forschung mit

KünstlerInnen, Testamentsvollstreckern oder Verwandten der KünstlerInnen gehalten habe.

Das Schlusskapitel ist mit der Frage „Lebendiges Wissen?“ betitelt. Es schien mir sinnvoll, eine Auseinandersetzung mit den neuen Begriffen des Lebens und des Politischen in Bezug auf die Kunst anzustoßen, die dem multikulturellen Paradigma der digitalen und globalen Gesellschaft entspringen. Obwohl es auf den ersten Blick als zu ehrgeizig erscheinen mag, interessierte mich die Frage, wie Kunst schon ihre traditionellen „Kästchen“ verlassen hat – oder, besser gesagt: wie die geerbten Kategorien nicht mehr den Anforderungen der Reflexion über Kunst in der Gegenwart genügen. Vom Begriff des „lebendigen Wissens“ ausgehend, stelle ich einige Reflexionen über das Biopolitische dar, als Konsequenz dessen, was ich durch die Lektüre und Erfahrungen während meiner Forschung gelernt habe.

Von grundlegender Bedeutung war es, in diesem Sinne, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sich während des Forschungsprozesses diffundiert haben. Einerseits funktionieren die Kunstwerke der Vergangenheit als Medien für eine „alternative Kommunikation“ gegenüber dem autoritären historischen Kontext; andererseits knüpfte meine eigene Forschungsarbeit – die ein Teil der „Realität“ im Feld des Wissenschaftlichen ist – während der Reise und der verschiedenen Begegnungen ein Fiktionsgewebe, in dem es nicht mehr möglich ist zu unterscheiden, wo das Kunstwerk endet und wo die Produktion von Gedächtnis anfängt. Die dokumentierten Strategien und Erfahrungen, die ich reaktiviert habe, sind Elemente, die ich in meinem Leben als lateinamerikanische Studentin in Deutschland und temporäre Migrantin verwenden konnte. Dies beinhaltet eine Verwandlung von einer „wissenschaftlichen Perspektive“ hin zu einer lebendigen, affektiven Beziehung zum Forschungsgegenstand.

A mis hermanos
Alejandra, Juan Luis, Magdalena y Víctor,
por la experiencia continua de cultura plural.

AGRADECIMIENTOS

Son múltiples las personas y los grupos de trabajo a los que debo agradecer la realización de esta investigación, que han aportado directa e indirectamente mediante conversaciones, el intercambio de textos u otros materiales de trabajo, así como con su hospitalidad y guía en los viajes y ciudades desconocidas. En primer lugar, agradezco a Ottmar Ette, catedrático de Literaturas Románicas de la Universidad de Potsdam y tutor de esta investigación, quien creyó desde un comienzo que la realización de mi propuesta podría resultar una contribución a su grupo de trabajo. Además de proveerme de un andamiaje teórico indispensable para la reflexión que aquí propongo, a través de sus textos, conceptos y charlas, públicas y privadas, su confianza fue indispensable para resolver mis dudas teórico-metodológicas y continuar adelante con la escritura.

Agradezco a mis compañeros y amigos del coloquio de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Potsdam, por las conversaciones y los aprendizajes comunes, tanto en la universidad como fuera de ella, su *feedback* en las distintas presentaciones y conferencias en Potsdam y Berlín. Especialmente a Estefanía Bournot, Alan Mills, Alexandra Ortiz Wallner, Leonor Abujatum, Benjamin Loy, Vicente Bernaschina, René Olivares, Patricia A. Gwozdz, Tobias Kraft y Marcus Lenz. Agradezco especialmente también a Pablo Hernández-Hernández (actualmente en San José de Costa Rica) y Julio Prieto, que leyeron y comentaron borradores previos de este volumen.

El desarrollo de esta investigación no podría haberse concretado sin la colaboración de innumerables personas, artistas, familiares de artistas, albaceas de archivos, coleccionistas y expertos, que brindaron documentos, datos y conexiones al modo de una “memoria viva”. A Bettina Brach (Museo de Weserburg, Bremen), Laura Coll (Archivo Guillermo Deisler, Santiago de Chile), Guy Schraenen (Archive for Small

Press & Communication, París), Florent Fajole (Editor, París), a Martha Wilson (Franklyn Furnace Archive, Nueva York), Mariana Santamaría (Archivo Vigo, La Plata) y Juan J. Agius (Ginebra); a Carmen Trocker, Valeria Deisler, Alfonso Besnier y María Inés Zaldívar que me proveyeron de materiales desde sus colecciones particulares. Me ha gustado pensar entonces que los archivos relevados no solo aportaron el “objeto de estudio” para el desarrollo de esta tesis, sino que también motivaron la reunión de una comunidad heterogénea que –al igual que en el presente histórico de estas memorias artísticas que investigo– atravesó territorios geográficos, lingüísticos y disciplinarios.

Agradezco por supuesto a mis cómplices e interlocutores de siempre, ellos y ellas sabrán qué ideas y qué fragmentos provienen de nuestras conversaciones y escrituras en común. En primer lugar, a Teobaldo Lagos Preller (Barcelona/Berlín), quien realizó la traducción al alemán del resumen que encabeza este volumen. Agradezco también a Constanza Ceresa (Valparaíso), Felipe Cussen (Santiago), Cristian Forte (Berlín), Magdalena García (Arica/Santiago), Jorge Locane (Berlín), Clara Ruvituso (Rostock/Berlín), Paulina Soto (Santiago), Verónica Troncoso (Santiago), Joaquín Bascopé (Puerto Madryn) y Rodrigo Vergara (Santiago).

Finalmente agradezco a las dos instituciones que financiaron el desarrollo de esta investigación: a CONICYT, Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile, a través de su programa Becas Chile Doctorado (2012-2015); y POGS, Potsdam Graduate School de la Universidad de Potsdam, a través de su programa de becas de cierre (2015) y también, por los financiamientos de distintos viajes y conferencias internacionales.

PREFACIO

La presente investigación motiva el traslado de mi residencia desde Valparaíso a Berlín, a partir de la inquietud específica de estudiar una serie de legados artísticos latinoamericanos cuyos materiales se conservan en Europa. Como veremos, dicho viaje geográfico motivará también un viaje a través del tiempo. Así como el tráfico histórico de estas obras y documentos latinoamericanos constituye una de las principales dimensiones de reflexión de esta investigación, son mis continuos viajes transatlánticos los que me proporcionaron las claves fundamentales para comprender la potencia de estas memorias históricas. A su vez, mi incorporación de los idiomas extranjeros, el inglés y el alemán, me permitió el contacto con personas asociadas a este material de trabajo, así como al acceso al imaginario cultural y la cultura académica alemana.

Mi propuesta a partir de la metáfora de los “mundos comunes” consiste fundamentalmente en contar historias de otros. Historias perdidas, microhistorias, fragmentos de historias, ocultas y ajenas, que presentan entre sí filiaciones culturales, pero sobre todo una serie de afinidades poéticas y políticas. En el ámbito del pensamiento, el trabajo transita desde la corriente teórica de la “arqueología” en los estudios culturales hacia el giro multicultural propio de los tiempos globales actuales. Ello hace que el texto sea probablemente de difícil clasificación. Este tránsito sin duda registra mis propios recorridos y búsquedas intelectuales, y también el diálogo con distintos grupos de trabajo y pensamiento. Es por ello que el presente texto puede que interpele tanto a investigadores europeos como latinoamericanos indistintamente, cada uno podrá asumir aquellos sentidos que se acomoden mejor a su lugar de lectura y escritura.

El presente volumen se inscribe como tesis doctoral en el programa de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Potsdam, dirigido por el

catedrático Prof. Dr. Ottmar Ette. Aunque la investigación se inicia en 2012, mi incorporación a dicho grupo de trabajo se hace efectiva en octubre de 2011, luego de la invitación que recibí por parte de mis colegas a presentar este proyecto en la escuela de verano que ellos organizaron ese mismo año.

INTRODUCCIÓN A LOS MUNDOS COMUNES

Internet y las tecnologías digitales inauguran hoy un espacio cultural que transforma el paradigma de la memoria y el archivo. La masificación de las prácticas archivísticas en este contexto virtual posibilita que los usuarios produzcan, distribuyan y conserven toda clase de documentos a la orden del día. Documentos textuales, ópticos, sonoros o audiovisuales alimentan el flujo continuo de datos que denominamos internet y que se transforma constantemente a propósito de la interacción y la participación de usuarios deslocalizados. La carga y descarga de archivos digitales posibilita el uso descentrado de los documentos que viajan entre diferentes contextos informativos, ampliando contenidos y posibilitando la puesta en diálogo de tradiciones culturales con sus distintos orígenes regionales, lingüísticos o nacionales. Aquel fenómeno da la sensación de asistir a un presente expandido, cuya magnitud y pluralidad parece instalarse de forma definitiva e inédita⁶.

La “convivencia” de imágenes, textos, videos y voces deslegitima la autoridad histórica del documento, hasta hace poco producido y custodiado exclusivamente por los espacios institucionales de los distintos países. El concepto de “verdad única” entra aquí en crisis a propósito de la simultaneidad de relatos que emergen de la mano del tránsito de documentos. Junto a esa simultaneidad de “verdades”, voces y comunidades “no autorizadas” que se toman la palabra: se trata de sujetos que nunca antes habían tenido representación estética y política. Ese deseo de representación va unido a un deseo de archivo, a la acumulación espontánea y sistematizada de saberes que pasan a poblar el espacio virtual: archivos indígenas, archivos de artistas, archivos de víctimas de terrorismos de Estado, archivos de mujeres, archivos *queer*, o también, archivos medioambientales. Me refiero aquí a la organización de archivos

⁶ A propósito del giro globalizador y la magnitud inédita del presente actual, ver Sergio Rojas. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. (Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012), 42.

digitales, no tradicionales, no institucionales, que intervienen el espacio social, atravesando lo real/virtual, aportando sus singularidades, sus proyectos emancipatorios y sus epistemologías críticas. Estos archivos dotan de realidad a ciertos mundos que hasta hace muy poco permanecían sumergidos de los llamados “registros oficiales”. Estos mundos, diríamos junto a Jacques Derrida, exigirían una lectura desde una disciplina nueva de acercamiento, esta es, la *archivología*. En la estela crítica de la “archivología” es posible hoy reconocer múltiples proyectos que se han venido desarrollando en la última década para pensar y activar estos “mundos emergentes”: conferencias, curatorías, publicaciones⁷.

Ya en 1992 Derrida daba cuenta cómo el correo electrónico iba a modificar la concepción tradicional del archivo y la memoria, que pasa por un cambio en el estatuto del documento, de la materialidad a la medialidad. Lo que él identificó como el “mal de archivo” refería a aquella pulsión fosilizante y monumentalizante que ejercen los programas institucionales en su trabajo con la memoria colectiva. A contrapelo del archivo y su mal, Derrida acuña el “anarchivo”, noción que remite a los actos de archivamiento de lo anárquico y que bien hoy en día pueden identificar a estas acciones documentales “alternas” que proliferan en el espacio virtual con ecos y continuidades en la realidad factual. De hecho cada vez más, a propósito de estos ecos y continuidades, los bordes que separaban a lo “real” y lo “virtual” no hacen más que diluirse para continuar en la expansión de este presente que se manifiesta por

⁷ Entre otros, la conferencia *Archives Matter: Queer, Feminist and Decolonial Encounters*, organizada por Goldsmith University of London; o exposiciones, como *Collaborative Archives: Connective Histories*, de investigadores afiliados a Columbia University.

También relevante ha sido el aporte prolongado en el tiempo que ha realizado un conjunto de investigadores alemanes y chilenos a partir de conferencias y publicaciones sobre el archivo y la memoria cultural en América Latina. Ver dossier “Archivos de la memoria” en *Taller de Letras* 49 (Santiago de Chile, 2011); dossier “Archivo y memoria: culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010”, publicado en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, número especial 5 (University of Wisconsin, Tempe, Ariz., 2013); y “La performance del archivo: re-imaginar memoria e historia en América Latina”, editado por Michael Lazzara, Fernando A. Blanco y Wolfgang Bongers, y publicado en *A Contra Corriente* Vol. 12, N°1 (NC, North Carolina State University, 2014).

múltiples derroteros. A partir de estas constataciones podemos anticipar entonces que el archivo no solo “visibiliza” mundos hasta ahora inéditos, sino que a través de su potencial de convivencia relocaliza los saberes, perfora la epistemología universal y expande el canon.

La convivencia de los tiempos, lugares, lenguas y voces que propicia Internet como espacio social descentrado, emerge como una imagen metafórica productiva para instalar estos *mundos comunes*. Si bien la investigación se ocupa de una serie de memorias que nos remiten a los “tiempos análogos”, la década del setenta, el acceso y la conservación de sus documentos en la actualidad, permite establecer una reflexión que atraviesa los tiempos históricos en esta investigación.

Libros y revistas de artistas, catálogos, tarjetas postales, cuadernillos, láminas, carpetas, cartas, cuadernos, diarios, hojas, citas, folletos, afiches, ediciones, estampillas, sobres. Todos estos soportes configuran un cuerpo de estudio que se reúne en torno al principio de la materialidad. Es ella la que dará para hablar: las características físicas, pero sobre todo los itinerarios de circulación, los desplazamientos idiomáticos, también su estado de conservación y su lugar geográfico de acceso, la localización del archivo.

Pero esta materialidad está a su vez condicionada por un principio de reproductibilidad técnica que supone un denominador común estratégico para todos los proyectos artísticos que revisaremos en las siguientes páginas. La reproductibilidad y con ello, el movimiento histórico y epistemológico del soporte artístico, nos permitirá la organización de un corpus de estudio que no responde aquí necesariamente a un criterio estético. Pese a que estos materiales, *comunes* y *corrientes*, fueron generados desde el campo del arte, estos no serían representativos de un solo movimiento artístico, una tendencia, un estilo o género particular, según los casilleros con que comúnmente trabaja la historia del arte o la historia literaria.

En este sentido, la investigación saltará de la lógica disciplinaria de acercamiento, puesto que si de la lógica de la historia del arte o de la literatura

dependiera, la investigación sería heterodoxa, errática, ambigua. Se reunirán aquí distintos movimientos artísticos y lenguajes, el arte conceptual, la poesía experimental, el arte correo, la literatura de exilio, la poesía visual, el libro de artista o a veces también, el realismo socialista. A primera vista, puede que en este sentido al lector le resulte arbitrario poner a dialogar a autores y proyectos de trayectorias tan distintas (y distantes) como la artista conceptual brasileña Anna Bella Geiger y el poeta chileno Gonzalo Millán, la artista argentina Mirtha Dermisache y el curador chileno-alemán Darío Quiñones, el (post)dadaísta alemán Klaus Groh, el colectivo argentino CAYC y el escritor mexicano Ulises Carrión, o finalmente, el poeta visual Guillermo Deisler y el artista contemporáneo Juan Castillo.

Todas estas memorias artísticas emergen en tiempos autoritarios y de distintas maneras responden, tanto desde dentro como fuera del continente de América Latina, a las restricciones de la expresión y las exclusiones culturales que instalaron las dictaduras de turno en los distintos países. La represión, la censura, el exilio y la desaparición de cuerpos, constituyen un telón de fondo crítico ante el que estas memorias, tal como veremos, más que generar propuestas artísticas “reactivas” o testimoniales de esa situación inmediata, configuran una serie de propuestas “creativas” que subvierten la fragmentación, el aislamiento y la privatización generalizada que comienza a regular la vida cotidiana en ese entonces.

Diremos que a pesar de la heterogeneidad que es tan propia de nuestro “corpus”, es la que permite efectivamente anticipar de todos modos unas primeras etiquetas o denominaciones articuladoras, como lo son por ejemplo, el “arte crítico” o el “arte político”. En el caso de esta última, la del “arte político”, “lo político” no refiere a la acción de partidos políticos o a coyunturas político-sociales constatables en los medios. “Lo político” en este caso dará nombre a una potencia anárquica y transformadora.

Mundos comunes. Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos ya desde su mismo título permite el encuentro entre dos tiempos

históricos: el presente-pasado de las redes artísticas y el presente-presente de las tramas documentales. Ambas nociones, “red” y “trama”, permiten desde su sentido rizomático aunar el sentido y establecer esta continuidad entre los tiempos históricos. Estos *mundos comunes* reconocen, de esta forma, a la memoria en su potencial prospectivo, en la medida de sus propios desplazamientos hacia delante, de sus formas de arribo a nuevos contextos distintos al de su origen, y a su vez, de su capacidad crítica de afectar esos contextos. En este caso, viajaremos desde los tiempos de la guerra fría, tiempos totalitarios, de la violencia de Estado y los crímenes humanitarios, a las problemáticas nuestras, actuales en el mundo de la sociedad digital y el capitalismo global, los movimientos migratorios hacia Europa y el proyecto político de la convivencia.

En el título se refuerza este objetivo con la noción de “los setenta latinoamericanos”. El gesto de anotarlos aquí al modo de un concepto más que la descripción de una cronología fija –la década del 70– señala una orientación temporal, una temporalidad, que es heterogénea y difusa, que sobrepasará en estas páginas a la década del setenta hacia atrás y hacia delante, a través de la descripción de estas “redes” históricas y estas “tramas” actuales. De esta forma, los *mundos comunes* invitarán a revolver los tiempos y a romper la linealidad de la historia, para constatar cómo cualquier presente está tensionado por múltiples pasados.

Por su parte, la metáfora de *mundos comunes* absorbe aquella doble significación de “lo común” en la lengua española: por una parte, “lo común” relativo a lo trivial y lo ordinario, a las historias pequeñas, ínfimas, minoritarias, a las microhistorias y la vida cotidiana. Todos estos soportes artísticos –precarios, domésticos o menores– materializarán este sentido de lo común que hace emerger fragmentos o episodios de historia. Por su parte, estos *mundos comunes* también abrigan un segundo sentido de “lo común”, relativo a las redes y las tramas, y con ello a la investigación de aquello que nos une como sujetos, del sustrato afectivo que permite la alianza, lo que agrupa a una comunidad, comunidades que en este caso, no

se identifican con un solo lugar de origen (una región o un país) o una lengua, como fue la base para imaginar las comunidades modernas de antaño⁸.

Es la conciencia de la convivencia de los tiempos que emerge desde estos *mundos comunes*, la que organiza los nudos problemáticos específicos de la investigación, los cuales registran una constatación metodológica que luego se proyecta en una clave de lectura para estas memorias artísticas: la investigación sobre las huellas o lo minoritario en su expansión del concepto de cultura e historia; el viaje recopilatorio de documentos en la deformación del lugar de América Latina; y finalmente, la investigación colaborativa del presente en la problematización de la figura del autor en la memoria.

El archivo en la expansión del paisaje

Ciertos archivos producen determinados mundos. Esta premisa inicial operó como un tipo de mantra durante todo mi proceso de investigación y escritura. La investigación sobre archivos no tradicionales –en este caso, archivos de arte y colecciones particulares– supondría una estrategia que expande el presente en un momento histórico. Los casos de estudio remiten aquí a un tipo específico de documento histórico, que podemos comprender atravesado por la noción de testimonio, documentos producidos e incluso sistematizados “por” artistas, y no entonces, a documentos tradicionales “sobre” artistas generados desde la institucionalidad cultural o artística. Por lo tanto, muchos de estos materiales no han pasado hasta ahora por

⁸ Con el objetivo de mantener ambos sentidos de “lo común” en su traducción al alemán, resultó productiva la incorporación de un paréntesis que reúne las nociones “gemein” y “gemeinsam” en una misma palabra: *Gemein(sam)e Welten*. La primera, *gemein*, como adjetivo que hace referencia a “lo ordinario” aunque en alemán dicha palabra con el paso del tiempo pasó a tener una connotación negativa de lo trivial, cercano a lo “burdo” o incluso, a lo “infame”. *Gemeinsam*, por su parte, retoma la semántica de lo que es común a un grupo, “lo compartido”.

legitimaciones institucionales o comerciales y se mantenían, hasta esta investigación, de algún modo “inéditos”, sin un “estatuto documental” o “archivístico”.

¿Qué se busca en los nuevos-viejos papeles? El trabajo sobre documentos de arte demandó salir de la lógica de la lengua, de “los textos” como parte de un deseo de “lo minoritario”. Quizás sea este el principal desafío para una investigación que se inserta en el ámbito de las humanidades. La realidad muchas veces escapa de los hechos y los contenidos, o tal como sugería Giorgio Agamben, “comprobar” y “comprender” son dos mundos completamente apartes, afirmación que sostiene que *comprender* verdades no responde efectivamente a *comprobar* hechos. De Agamben obtuvimos una definición específica del concepto de “testimonio”, que él define como un tipo de codificación atravesada por la subjetividad y que se encuentra afuera del ámbito de la lengua. Es decir, en el testimonio se hallaría encriptada una realidad significativa a la cual se accede no a través de la dimensión lingüística o discursiva, sino de la captación del gesto, la detección de marcas mudas de *lingua* que atestiguan vida, mundo y sobrevivencia. En la estela del concepto de archivo, Agamben continúa por medio de su “testimonio”, desplegando una serie de aseveraciones respecto de la tensión entre la visibilidad y la ausencia, y entre la demasía y la insuficiencia⁹.

En el caso particular de esta investigación, las tensiones que inaugura la noción de “testimonio” en la estela del concepto de “archivo”, permite interpelar la tan instalada hipótesis en América Latina sobre el “apagón cultural” con que historiadores, sociólogos o científicos sociales habían definido el contexto cultural de los años setenta en los países latinoamericanos subordinados a dictaduras cívico-militares. El “apagón cultural” surgió como una metáfora productiva en el momento post-dictatorial, para dar cuenta de lo que había sido un contexto de aplastamiento y represión generalizado contra las expectativas revolucionarias de la izquierda partidista. La intervención ética en los programas de educación y comunicación, la censura a la expresión, el

⁹ Giorgio Agamben, “El archivo y el testimonio”, en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-Textos, 2000), 143-80.

aislamiento geopolítico, la persecución de intelectuales y artistas, su relegamiento, su exilio masivo, el homicidio e incluso la desaparición de cuerpos, son todas premisas incuestionables que apoyan esta tesis del “apagón cultural”. Pero, ¿qué tipo de cultura es la que efectivamente se persigue, la que realmente “se apaga”? ¿Qué formas de la cultura emergen a contramano de la censura? ¿Cuáles son los derroteros de las memorias, de esas “otras” experiencias? ¿Cómo el “archivo” se torna productivo para invocar estas ausencias?

El filósofo Federico Galende explica refiriéndose al caso chileno, que la noción de “apagón cultural” opera como una “metafísica encubridora” de una realidad cultural que a todas luces fue múltiple y compleja. Desde su perspectiva, la insistencia sobre este tipo de categorías operaría renovando y actualizando la catástrofe de sentido¹⁰. El reconocimiento de la “metafísica encubridora” de Galende, nos remite también a las enseñanzas de Walter Benjamin, cuando este afirmaba que todo documento de la cultura es a su vez un “documento de la barbarie”, en la medida que su misma presencia es un índice de la ausencia de múltiples voces anónimas que sirven a la visibilidad de unos pocos genios¹¹.

Estas perspectivas nos llevan a pensar de que el gesto mismo de dar continuidad hoy a los discursos del llamado “apagón”, de re-confirmar esa extinción de la cultura en los tiempos totalitarios, no hace otra cosa que mantener vigentes las lógicas autoritarias impuestas en ese pasado, lógicas que impiden desmembrar el tiempo histórico y ponen en la sombra el área de lo micro, la micro-cultura y micropolítica¹².

¹⁰ Federico Galende, *Filtraciones 1. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007), 10.

¹¹ Walter Benjamin, “Tesis VII”, en *Tesis de filosofía de la historia*, acceso 16 de diciembre 2015, http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf

¹² He desarrollado algunas investigaciones con anterioridad que arrancan desde la perspectiva del archivo y su potencial descentralizador. En primer lugar, sobre escritoras y poetas chilenas en los tiempos de la dictadura, lo que responde a una reflexión en torno a la visibilidad y las literaturas menores. Esta serie de poéticas que me han preocupado proponen una doble subversión, en la medida que no solo debieron

América Latina como archipiélago

Hace más de un siglo atrás el pensador culturalista alemán Aby Warburg (1866-1929) desarrollaba una nueva ciencia “traicionera de fronteras”, podríamos decir hoy con las herramientas teóricas contemporáneas. En su búsqueda de indagar sobre la sobrevivencia del paganismo en la cultura moderna europea, Warburg deshacía la construcción identitaria regional aportando claves deslocalizadas fundamentales para comprender el arribo de la modernidad en Europa. La migración de imágenes y los diálogos de saberes que él va constatando como un detective que persigue huellas anacrónicas, se tornan los focos de interés de una investigación que se materializa mediante dos instrumentos teórico-metodológicos específicos: me refiero al ya célebre e inconcluso *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) y a la construcción de su Biblioteca para las Ciencias de la Cultura en Hamburgo en 1900, piedra fundacional del actual Instituto Warburg en Londres.

Bajo la óptica contemporánea Warburg nos enseña que solo traicionando las fronteras geográficas y disciplinarias es que podemos acceder a una comprensión de la cultura y la identidad como flujos no encasillables que se hallan en permanente

afirmar sus prácticas de escritura en un contexto represivo y totalitario prolongado (entre 1973 y 1989, con su estela posterior en la llamada “transición democrática”), sino también, sobreponerse a una tradición poética y literaria nacional predominantemente masculina. Ver Francisca García, “Poétesses chiliennes sous la dictature (1973-1990)”, en *Dictionnaire des Femmes créatrices*. Tomo III. París: Éditions des Femmes, 2013. 3484-5; y Francisca García, “Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la poética del grabado”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Alcalá) (próximo a publicarse).

Por su parte, también he participado una investigación colectiva en torno a la reactivación del archivo del artista chileno exiliado Guillermo Deisler. El retorno de su archivo supone el despliegue de una serie de preguntas, experiencias, viajes, colaboraciones y conceptos, que continúo trabajando en la presente investigación. Ver Francisca García, ed. *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler* (Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2007); *Catálogo razonado Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile* (Santiago: MAC, 2016) (en imprenta); y también, Mariana Deisler, Paulina Varas y Francisca García, *Archivo Guillermo Deisler. Imágenes y textos en acción* (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2014), y allí, mi ensayo “Territorios continuos” (84-149).

movimiento y transformación fruto de las interacciones. Él mismo probablemente obtuvo esta conciencia con su propio viaje iniciático al país Hopi, en Nuevo México, Estados Unidos, a fines del siglo XIX, en donde a través de diferentes experiencias con esa comunidad indígena, el pensador constatará que todo presente se articula a partir de la convivencia de los tiempos y los lugares, preocupación que le interpelará en adelante durante toda su vida¹³.

Los viajes geográficos e iconográficos que realiza Warburg en vida, sirven de modelo al “viaje recopilatorio” de documentos que propone la presente investigación un siglo más tarde. La constitución del corpus de estudio ha sido posible a partir de un extenso recorrido de recopilación por archivos constituidos y colecciones particulares que consideró distintas ciudades europeas. Este “viaje recopilatorio” volvió a recorrer trazados históricos de movimiento emprendidos por las obras y los autores que se estudian. Este viaje está en el arranque mismo de la propuesta de investigación y su planificación responde a las investigaciones realizadas con anterioridad, que fueron dando pistas sobre estos hallazgos en Europa¹⁴.

¹³ Un pequeño documento titulado *Der Blitz als Schlange* [El rayo como serpiente] narra una de las experiencias que Warburg realiza con los niños Hopi, cuando este les incita a dibujar una tormenta a partir de un cuento alemán que estos niños desconocían. Relato y dibujos se incluyen en esta pequeña publicación que se imprime como homenaje a Warburg recientemente fallecido y con ocasión del Congreso de Americanistas realizado en Hamburgo en 1930, que él mismo había apoyado y organizado de forma entusiasta. Ver *Der Blitz als Schlange* (Hamburgo: Bibliothek Warburg, 1930). El documento se conserva actualmente en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín.

¹⁴ Algunas investigaciones anteriores sirven de preámbulo para esta indagación sobre el “lugar” de América Latina y enmarcan la discusión que propongo. En 2010, el proyecto colectivo “Redes alternativas: poesía visual y arte correo” (Red Conceptualismos del Sur/ SEACEX España/ Museo Reina Sofía de Madrid), en el que pongo en relación mi trabajo sobre el archivo de Guillermo Deisler con otras investigaciones similares respecto de otros archivos de artistas. El conjunto de archivos contempló al de Guillermo Deisler y también al de Dámaso Ogaz, Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín o Paulo Bruscky, entre otros. Aquí el concepto de “archivo” y “red” cobraban un sentido teórico y metodológico: si la lógica de trabajo de estos artistas en el pasado se había basado en el principio de redes de comunicación, nosotros emprendimos, treinta años después, un trabajo organizado bajo la misma lógica que permitió la propuesta de una investigación en diálogo, compartiendo documentos, categorías y descriptores. Esta investigación sirvió de antesala para una investigación mayor posterior, en 2011-2012, titulada *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, que contó con una

Fueron los hallazgos y las mismas piezas las que en este caso organizaron el itinerario de recopilación. Del archivo de Guillermo Deisler en Santiago de Chile, viajé a La Plata, al archivo de Edgardo Antonio Vigo. Estos archivos de artistas me trasladaron luego a Bremen, Alemania, específicamente al Centro de Publicaciones de Artistas [Zentrum für Künstlerpublikationen] en el Museo de Weserburg donde se conservan actualmente el Fond Lateinamerika, correspondiente al archivo personal del artista alemán Klaus Groh y el Archive for Small Press and Communication, originalmente constituido en Amberes por el coleccionista belga Guy Schraenen. Desde Bremen viajé a Nueva York, específicamente al Franklin Furnace Archive, y este fue seguido de un viaje a París, donde pude encontrarme con Guy Schraenen y también, con el editor Florent Fajole. A partir de esa estadía en París, tomé contacto con Ginebra, lugar de residencia de Juan J. Agius, coleccionista y albacea del Other Books & So Archive, archivo del artista mexicano Ulises Carrión. Con Agius mantuvimos una serie de conversaciones vía Skype, complementadas por los envíos que él me realizó por correo postal. En Berlín la colección particular de la cineasta italiana Carmen Trocker me aportó el legado curatorial de Darío Quiñones, quien en la década de los 80 escribe una tesis sobre las artes de la acción en el Cono Sur y mantiene diálogos con Guillermo Deisler.

De esta manera el viaje se tornaba una invitación a interpelar el discurso “latinoamericanista” ortodoxo, tan esencial al presente histórico de estas memorias, de los setenta latinoamericanos, pero también a la concepción regionalista aún vigente desde el punto de vista del eurocentrismo. Así como Warburg nos enseñaba la necesidad de desbordar las fronteras del continente respecto de sus estudios sobre la cultura europea, en este caso la recopilación de piezas artísticas fuera del continente latinoamericano supuso traicionar las fronteras culturales e idiomáticas para ver de

exposición homónima en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 2012. La exposición luego tuvo diferentes versiones en Lima, Buenos Aires y Santiago de Chile.

qué manera estas memorias artísticas posibilitarían la emergencia de una concepción archipiélica y móvil de lo latinoamericano, y de qué forma también estas “obras-documentos” portaban su propio radical histórico que fundaba una espacialidad y temporalidad propia, interpelando las categorías tradicionales y las colecciones de arte regionales de los museos internacionales.

América Latina entonces dejará de remitir en este trabajo a un continente o una región, para dar nombre a un archipiélago, cuyas islas diseminadas y en movimiento no reconocen uno solo sino múltiples centros.

El arte en la generación de comunidades heterogéneas

Tal como puede suponerse, el viaje recopilatorio y la compilación de memorias lleva a esta investigación a una experiencia colaborativa que impide pensar este trabajo como propio e individual, de mi sola autoría. Todos esos traslados y viajes a través de ciudades distintas sumó a la compañía de los fantasmas del pasado, los artistas y sus documentos, experiencias y memorias, los contactos de la actualidad, aquellos generados por la propia investigación. De alguna forma, se establecía un diálogo con aquellas redes históricas y las nuevas redes que generaba la investigación a través de los documentos y sus tramas actuales. Artistas, familiares de artistas, herederos y coleccionistas fueron aportando datos y contextualizando muchas de las piezas que yo les compartía, en definitiva dibujando la forma que adquiriría la investigación. En este sentido, podrá hablarse de una “memoria viva”, respecto de estas personas que fueron aportando sus saberes y recuerdos en los encuentros, conversaciones y entrevistas.

A partir de esta constatación, propondremos que la presente investigación superaría la tradicional separación entre el “sujeto investigador” y “objeto de estudio”. Su radical colaborativo, a su vez, haría estremecer en todo momento los límites entre

arte y vida, entre ficción y realidad. La necesidad de convocar y reunir personas para llevar a cabo las distintas lecturas, condicionó también una clave de lectura que, como veremos, fundó la necesidad de revisar la categoría del autor a propósito de estos proyectos artísticos, reformuladoras de las formas de lo colectivo y lo social en la medida del impulso permanente de diálogos, alianzas y colaboración histórica a distancia.

Escritura por montaje

La multiplicidad de documentos y el exceso generalizado en el archivo de arte desafía su sistematización por medio del discurso científico. La lógica lineal de la escritura tradicional junto a la estructura argumentativa, no permiten asir su estructura rizomática y la convivencia de lo heterogéneo que producen los *mundos comunes*. Esta idea de multiplicidad tan protagónica en el archivo, desafía la escritura crítica. En respuesta a ello, el siguiente volumen ejercita una propuesta de escritura por montaje. Gracias al legado teórico y metodológico de Aby Warburg, que ha hecho continuo en estos días el filósofo Georges Didi-Huberman, sabemos que el montaje como procedimiento posibilita el diálogo de lo ínfimo y lo fragmentario, otorga al lector la tarea de hilar el sentido atando los cabos y saltando de isla en isla¹⁵.

Las veintitrés secciones que organizan este texto consisten en episodios del archivo, en este sentido, operan como ventanas que permiten al lector asomarse hacia la totalidad heterogénea. El lector irá asimilando a través de estas ventanas múltiples historias y probablemente también pueda verse sorprendido de a momentos debido a las interrupciones que son propias al hecho de narrar episódico: pequeñas historias sin principio ni final, extractos de vidas, el relato de una experiencia en un momento

¹⁵ Ver Georges Didi-Huberman, "To Understand through Images" (München: Haus der Kunst, 9 de junio 2012), conferencia. Acceso en línea 14 de noviembre 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=qQq5BOP96TM>

dado. De esta forma, el texto evita la linealidad argumentativa y las estructuras conclusivas, para transitar hacia una lógica narrativa en donde la totalidad de sentido se articula a partir de la suma de las partes y el diálogo que produce el lector entre los diversos episodios. Son la descripción y la transcripción de documentos las formas como se escriben estos episodios, de esta manera la escritura que propongo intenta ceñirse lo más posible a los documentos para dejar a ellos que hablen con todo su protagonismo y evitar así la interpretación por parte de mi autoría.

Pero no solo el carácter episódico constituye a este montaje. Sobre el relato textual de esta tesis se suma un relato visual, compuesto por series de imágenes que se organizan en cada capítulo. A estas series de imágenes he llamado “pizarras”, otra vez recurriendo a Warburg y en este caso a sus “Tafeln” que construyeron su *Atlas Mnemosyne*. Las pizarras tienen una particularidad: sus imágenes no tienen el rol de “ilustrar” los contenidos redactados, como han hecho tradicionalmente las imágenes en su relación con los textos, en la historia del arte, en la prensa o en las enciclopedias. Aquí las pizarras estructuran un relato visual autónomo que complementa y expande la información del texto. En este sentido, el lector puede recorrer paralelamente este relato visual para captar su propia lógica a partir del título del capítulo, que opera como clave conceptual.

Descripción del volumen

El volumen se organiza a partir de tres capítulos según las propuestas ya descritas en torno al archivo, el lugar y la comunidad. Estos capítulos se organizan a su vez en secciones. A simple vista el lector podrá apreciar que la numeración de dichas secciones es correlativa a lo largo de todas las páginas traspasando la división entre los capítulos. El objetivo tras esta decisión es dar a entender que si bien los capítulos reflexionan en torno una problemática específica, el relato también puede leerse como

un flujo ininterrumpido, en donde las separaciones por capítulo son parte de las arbitrariedades que facilitan la organización de la información.

Si el primer capítulo consiste sobre todo en una revisión teórica, el segundo y el tercero ponen en práctica esa teoría. Como se verá, más que un marco teórico convencional, el primer capítulo da cita a diferentes conceptos y experiencias que ayudan a comprender la operación crítica que propongo sobre el archivo. En ese sentido, más que los términos de referencia a “citar” en los análisis siguientes, la entiendo como la exposición de mi “barra de herramientas” teórico-práctica. Este primer capítulo titulado “Artes para la vida. El archivo en la valoración de lo minoritario” invita a pensar en qué medida el trabajo sobre “lo minoritario” en el campo de la cultura, nos ayuda a perforar la idea de universalidad y a su vez a expandir el canon, este siempre en movimiento y transformación.

Para ello me centro en la revisión del concepto de “archivo”, a partir de la deriva “arqueológica” de la teoría. Debido a la complejidad de ese debate que atraviesa distintas tradiciones intelectuales, he seleccionado un ensayo del filósofo francés Georges Didi-Huberman que sirve como piedra angular al capítulo: desde las reflexiones allí expuestas, me permito una serie de continuidades en la teoría. Desde Didi-Huberman recupero el legado histórico del culturalista alemán Aby Warburg, quien a comienzos del siglo XX realiza una serie de experimentos teórico-prácticos que le ayudan a redefinir tanto la noción identitaria de lo europeo como el concepto de disciplina en el ámbito de la *Kulturwissenschaft* alemana. Considero que el trabajo de Warburg como un legado pionero en los cruces del archivo y la globalización, en la medida que este autor realiza la dimensión del movimiento y las convivencias entre tiempos, lugares y medios para presentar una comprensión de la cultura adelantada a su tiempo.

Tomando en cuenta el legado de Warburg, trabajo con aportes actuales de la *Kulturwissenschaft* alemana, con el objetivo de ilustrar tanto continuidades a su pensamiento como disrupciones en el caso de las perspectivas más conservadoras

que hoy en día continúan defendiendo el rol institucional en la producción de los discursos culturales y estableciendo “fronteras” epistemológicas para el tratamiento de la memoria cultural. Para revisar estas posturas trabajo con algunos textos de Aleida Assmann y de la antología *A Companion to Cultural Memory Studies*, editada por Astrid Erll y Ansgar Nünning (2010).

A contramano de estas posturas más conservadoras, propongo que el trabajo intelectual del romanista Ottmar Ette ejerce un tipo de continuidad del legado de Aby Warburg, en la medida del relevo de la vida como concepto y comprensión de la cultura desde una aproximación biopolítica. A través de su *ÜberLebensWissen*, como veremos, una noción teórica múltiple, Ette defiende una perspectiva biopolítica de la literatura, en tanto repositorio de saber generado desde y para la vida, es decir, atravesado por las subjetividades y la experiencia, lo cual lo diferenciaría de los demás discursos o textos codificados lingüísticamente.

La serie de imágenes que conforman el “relato visual” de este primer capítulo permite al lector aproximarse a los archivos y colecciones de arte con que trabaja esta investigación, desde la noción de “Artes para la vida” anunciada en el título del capítulo. Presento distintos tipos de imágenes: fotografías realizadas por mí misma en el curso de la investigación sobre los repositorios documentales, así como fotografías históricas que he digitalizado de las fuentes secundarias; también incluyo la reproducción de documentos originales con textos de artistas que explican y contextualizan el rol del archivo como estrategia artística.

En función a la deslocalización de este archivo del arte latinoamericano, el segundo capítulo se centra en la problemática del lugar y propone la figura del archipiélago para pensar e imaginar esta América Latina. Como veremos, la propuesta se basa en una proyección desde esa deslocalización del archivo hacia la indagación de los modos cómo un conjunto de artistas reflexionó sobre el lugar y propuso nuevos lugares simbólicos mediante distintas estrategias y representaciones. Bajo el título “Reproductibilidad para el movimiento. La desclasificación de un archipiélago”, el

capítulo releva la dimensión de la reproductibilidad técnica como denominador común a todo el corpus de la investigación. La propuesta se basa en pensar cómo es que este “arte en copias” apoya la reflexión del movimiento y permite a nivel histórico una serie de viajes, conexiones y diálogos en la medida de los soportes que se multiplican y tienen la capacidad de moverse y alcanzar territorios distantes.

En este ámbito, analizo el concepto de “singularidad latinoamericana” a propósito de dos ensayos publicados en un número especial de la revista *Flue*, editada por el Franklin Furnace Archive en Nueva York en 1983. La crítica al nacionalismo y esa lógica de comprender la cultura, la reviso a través de una serie de libros de artista de la autora carioca Anna Bella Geiger. Por su parte, a partir de la serie de postales “hábitat” del poeta visual chileno Guillermo Deisler, propongo cómo el exilio puede constituir una filosofía positiva que multiplica las filiaciones culturales y creativas y permite la residencia deslocalizada y múltiple. Por su parte, la poesía plástica de Gonzalo Millán será productiva para analizar el problema de “la lengua materna” y las formas para superar las barreras idiomáticas que imponen los países. En el cierre de este capítulo me centro en analizar el modelo expositivo de *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que fue una exposición organizada por el CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Dicha exposición opera como puente hacia el capítulo siguiente, en la medida de que mediante su convocatoria internacional, traspasando las categorías geográficas, propone una reflexión de lo latinoamericano articulando una comunidad cambiante y heterogénea.

Por su parte, el relato visual o serie de imágenes del capítulo, se constituye a partir de obras comentadas en el capítulo, pero “en contexto”. Refiere específicamente a lo que en el título del capítulo he llamado “La desclasificación de un archipiélago”. Esto quiere decir que la serie de imágenes tiene la misión de visualizar a través de las obras-documentos la deslocalización del archivo, situando los distintos puntos de acceso a “lo latinoamericano”. Esta pizarra incluye también materiales no necesariamente comentados en el texto, que amplían las reflexiones en torno al lugar.

Finalmente, el tercer capítulo se titula “Alianzas desde la diferencia. Documentos para la unidad”. Así como yo misma debí recurrir al diálogo y al encuentro con otras personas que aportaron sus propias memorias, experiencias y documentos para la construcción y lectura de este corpus de estudio, me interesó ver de qué manera esta conciencia de lo colectivo también estaba presente en las memorias estudiadas al modo de un collage social. Con el foco puesto en las estrategias colaborativas, los afectos y las polifonías textuales presentes en distintos documentos, se hizo evidente que el archivo configuraba nuevas comunidades artísticas que superaban las lógicas territoriales o lingüísticas y a su vez, junto a ello, que interpelaban la noción tradicional moderna de autor como genialidad individual.

Estas comunidades que emergen desde las memorias traspasan la lógica de la ficción/realidad y se tornan una estrategia para lograr una enunciación colectiva compuesta por sujetos anónimos. Es imposible desde este punto de vista establecer límites claros entre los afueras y los adentros de la obra. Para esta reflexión considero algunas iniciativas del escritor mexicano Ulises Carrión, quien ocupa y recicla su archivo epistolario para la producción de obra. Por su parte, la artista argentina Mirtha Dermisache renueva mediante su escritura ilegible que ella llama “grafismos” las formas conocidas del lector cómplice o lector modelo, influenciada por la corriente teórica del estructuralismo. Para distribuir sus “grafismos” la autora impulsa una serie de alianzas con editores en Europa, principalmente en Francia y Bélgica. Por su parte, analizo la figura de la “red” a partir las iniciativas del colectivo mexicano Colectivo 3, de la mano de su líder Cesar Espinoza, que explotan las posibilidades del llamado “arte correo” para posibilitar una escritura deslocalizada y a manos múltiples. El capítulo cierra con una revisión de una obra reciente del artista chileno Juan Castillo, cuya obra, propongo, articula un puente entre los tiempos históricos en la medida que ejerce una tipo de continuidad en la actualidad respecto de muchas de las lógicas participativas y multiculturales que se anunciaban en los años setenta.

La pizarra de imágenes correspondiente a este tercer capítulo, tal como en los casos anteriores, viene a documentar no solo las obras y documentos estudiados sino también la experiencia de investigación, en la medida de que las conversaciones, los encuentros y los intercambios con artistas, albaceas o familiares de artistas fueron una parte constituyente de este proceso de investigación que desde esta perspectiva no puede ser considerado como una obra individual sino el resultado de diálogos e intercambios múltiples.

A modo de cierre de esta presentación, podremos decir que pese a los énfasis espacio-temporales que se anuncian en el título de esta investigación, *Mundos comunes. Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos* se propone atravesar lugares y tiempos históricos, evidenciando la vulnerabilidad de las fronteras territoriales y disciplinarias, así como también, entre el arte y la vida. Por encima de estos propósitos de investigación, el siguiente trabajo se arriesga a trazar puentes entre el arte y la ciencia, es decir, entre lo que se trata precisamente el arte de investigar y la ciencia de escribir críticamente desde y sobre las prácticas artísticas.

I ARTES PARA LA VIDA. EL ARCHIVO EN LA VALORACIÓN DE LO MINORITARIO

las rocas se hallaban desgastadas por sus dibujos, líneas labradas con saña y tesón, esbozos de cosas, recuerdos de formas conocidas, de gentes, de ciudades vistas desde el avión, de objetos adivinados, de lugares vividos y perdidos, de lugares por encontrar. Pequeños resúmenes, apuntes definitivos, esquemas amorosos de lo que se posee o se desea obtener. Me alejé tropezándome. Esta ladera cubría mi presencia, no daría aviso a Rita y Efraín. Mientras más retrocedía mayor era el mural de recados.

Guadalupe Santa Cruz, *Plasma*

Es curioso ver cuántos fantasmas conservan intacta su fe. Incluso después de la muerte, siguen creyendo. A veces se dicen: "Todo esto es sólo el purgatorio". Pero en general no prestan atención al hecho de que están muertos. Prefieren no hablar de ello. Digo hablar. Habría que decir más bien: "rozarse". En esta cloaca de sombras, se comunica sobre todo por rozamientos. Nos rozamos, esa es la palabra. Pero allá... Una vez más, no logro volver a ver todos esos instantes, esos destellos de infancia, sin ubicarlos en una especie de porvenir. La infancia en el futuro. 'Todo lo que ha ocurrido ocurrirá de nuevo', decía mi tío. Y yo le creía.

Raúl Ruiz, *El espíritu de la escalera*

Presentación

Este primer capítulo reúne una serie de reflexiones y categorías teóricas para el trabajo sobre la memoria cultural y la puesta en valor de los saberes minoritarios. La revisión entrega una serie de herramientas conceptuales y metodológicas, generando un puente entre las lecturas realizadas y las experiencias vividas en el marco de esta investigación. El texto trama los siguientes conceptos: archivo, testimonio, movimiento, vida y tiempo histórico. Estas categorías funcionan autónomamente pero también se potencian en su diálogo. A contrapelo del “marco teórico” tradicional, este capítulo no intentará establecer un “campo retórico” productivo para describir más adelante al corpus de estudio, sino que consiste más bien en la puesta en evidencia de la “barra de herramientas” utilizada en el diseño de la operación crítica que propone la investigación: en términos generales, salir de América Latina, recopilar rastros y leer fragmentos.

El capítulo se organiza como un montaje: mientras pone en diálogo la corriente teórica del “archivo” y algunas referencias en torno al debate de las políticas de la vida, describe también la situación de los archivos y colecciones de arte relevados en la investigación. Esto último tiene también un correlato –como veremos– con la pizarra de imágenes del capítulo. De esta forma, el lector irá transitando entre estos tres ejes –arte, archivo y vida– que ocupan las diferentes secciones del capítulo alternadamente. Hilar estas correspondencias y el sentido último que une a todo el capítulo será tarea del lector.

La teoría del archivo la repaso acompañada de un ensayo del filósofo francés Georges Didi-Huberman, que se publica originalmente en alemán. Este ensayo sirve como punto de encuentro multitudinario de voces de las tradiciones alemanas y francesas reunidas en torno al saber del archivo (Walter Benjamin, Aby Warburg, Sigrid Weigel, Michel Foucault, Michel de Certeau, Jorge Semprún, Arlette Farge, Jacques Derrida). Este breve ensayo de no más de treinta páginas funciona aquí

como “piedra angular” del capítulo, a partir de él me permito algunas expansiones hacia contenidos que Didi-Huberman deja abiertos o enunciados.

Como una continuidad al texto de Didi-Huberman profundizo el legado del culturalista Aby Warburg, quien a comienzos del siglo XX se esfuerza por expandir el concepto de cultura en el ámbito de la *Kulturwissenschaft* y junto a ello, de desestabilizar el concepto de “disciplina” en el ámbito del conocimiento. El legado de Warburg me sirve a su vez para revisar algunas ideas en torno al concepto de “vida” en la re-significación que realiza la corriente biopolítica. Para ello, recorro al concepto múltiple de *ÜberLebensWissen*, acuñado actualmente por el romanista alemán Ottmar Ette, desde los estudios literarios. De esta forma, la constelación de autores y conceptos atraviesa las décadas de los siglos XX-XXI y las diferentes disciplinas que se organizan en torno a los estudios culturales: la filosofía, la historia del arte, la romanística.

Tal como ya he advertido, el texto de este capítulo se complementa con un relato visual ubicado al cierre. Este está organizado como una serie de imágenes compuestas por fotografías, diagramas y reproducción de textos de artistas. El relato visual se enfoca en presentar visualmente los archivos y colecciones particulares que fueron visitados y trabajados en esta investigación. Ese registro se complementa con textos de artistas que explican fragmentariamente cómo el archivo constituye una estrategia artística y en qué medida este posibilita la acción prospectiva en términos sociales y políticos.

Voy a distinguir cuatro ideas principales que atraviesan las reflexiones que propone el capítulo, a través de su relato textual y visual:

1) La valoración de lo minoritario expande la comprensión tradicional de “cultura”, en la medida que atraviesa las lógicas institución/márgenes y público/privado. Distingo que el mayor aporte que realiza la deriva teórica del “archivo” es evidenciar las

arbitrariedades que constituyen a cualquier tradición cultural, ya sea nacional, regional o universal, en la medida de los mecanismos ocultos de selección y exclusión. Al evidenciar esos mecanismos, el archivo potencia una conciencia sobre la “ausencia” de múltiples contenidos, voces y memorias que portan sus propias potencias críticas pero que por circunstancias históricas se relegan en conveniencia de discursos sistematizadores, generalizantes y homogeneizantes. Para el desarrollo de esta comprensión amplia de la cultura, serán productivas las nociones de archivo de Michel Foucault, las advertencias de “el mal de archivo” de Jacques Derrida, los llamados “documentos de la barbarie” de Walter Benjamin o la noción de “testimonio” de Giorgio Agamben.

2) La valoración de lo minoritario descentra la linealidad del tiempo histórico propia de la concepción moderna del progreso y junto a ello establece un paradigma de futuro asociado a la memoria. Esta idea tiene lugar en dos constataciones. Por una parte, la idea de que tanto la memoria individual como la memoria colectiva instituyen un tiempo propio, en la medida de irrupción inesperada y con ello, de su capacidad de sobrevivir al tiempo y al olvido. La “supervivencia” (Warburg) de la memoria está dada por su capacidad de afectar críticamente a otros contextos distintos al que la originaron. De esta manera, la memoria se comprende como un tipo de repositorio de saber, siempre en movimiento, y dispuesto para y hacia el futuro (Derrida).

A esa potencia “afectiva” de la memoria, se suma la conciencia prospectiva y de futuro que instala el archivo como metodología. El trabajo con lo minoritario fuerza al investigador a dotar de “un estatuto archivístico” a materiales heterogéneos. De esta manera, el investigador de lo minoritario “constituye” archivos para el futuro, al contrario del historiador tradicional que “recurre” al archivo del pasado para constatar el presente. La construcción de archivos se ocupa justamente de configurar posibilidades de futuro, en este sentido, de la articulación de *futuridades*.

3) De la mano de la transformación del tiempo histórico se halla una transformación del estatuto de la “verdad”. La valoración de lo minoritario deslegitima el concepto de “verdad única” y pone en relieve la noción de “relato”. La verdad a partir de ahora puede comprenderse exclusivamente como una “coherencia conceptual”, acorde a ciertos documentos y pruebas que construyen un mundo y que articula el investigador. La pluralidad de relatos que disemina el estudio sobre la memoria y lo minoritario, se hace evidente a la hora de sistematizar estas huellas de la vida cotidiana, ajenas a la lógica institucional o discursiva. Para el desarrollo de esta idea será productiva la noción de “vida” de Ottmar Ette y Giorgio Agamben.

4) La valoración de lo minoritario constituye una estrategia para el proyecto de la “convivencia” que diluye la lógica centro-periferia y perfora la epistemología universal. En el marco de la globalización, “lo minoritario” implica un saber arraigado a los contextos locales, es decir, que nace desde y para lo local, como resultado de una negociación permanente de los sujetos con su ambiente directo. Las negociaciones mutan en función de cada contexto y por ello podemos hablar de una multiplicidad de formas culturales que se sobrepone a la idea de “cultura universal”. Esta categoría de lo universal que fue tan importante durante toda la modernidad pierde aquí vigencia, en la medida que la cultura de lo minoritario y su realce de la multiplicidad y simultaneidad. Para esta reflexión serán muy iluminadoras las propuestas de Aby Warburg, quien incorporó las dimensiones del movimiento y la migración para sus definiciones sobre “lo europeo”.

Esta alianza entre archivo y globalización, nos introduce para la perspectiva del espacio que adoptaremos en el capítulo siguiente. La constatación de las singularidades locales que propicia el archivo y con ello, la deslegitimación de la epistemología de “lo universal” en el ámbito cultura, instalan un suelo retórico para

revisar una serie de nuevos lugares producidos e imaginados por las memorias artísticas que estudiaremos. Estas memorias mediante sus singularidades justamente ponen en tensión la idea del lugar en función del movimiento y la identidad cultural.

1. Weserburg, museo de museos

El Archive for Small Press and Communication se conserva y difunde actualmente en el Museo de Weserburg. Este museo ubicado en la ciudad de Bremen fue construido en 1991 bajo el modelo de un “collectors’ museum”, con lo cual perseguía superar el modelo “clásico” del museo de arte. ¿En qué consistía precisamente ese gesto? Sabemos que el museo tradicional alimenta su programa expositivo de la colección de sus adquisiciones, colección en general de obras de arte que se adquieren en función al criterio que identifica a cierto museo desde su génesis: el museo de arte moderno, el museo de un autor, el museo de una corriente específica. Este rasgo identificador de una colección es extensivo para otro tipo de museos, de la antigüedad, de ciencias, de historia natural. Las adquisiciones en función de estas “etiquetas” iniciales se llevan a cabo recolectando/adquiriendo piezas aisladas, de distintas proveniencias, desconectándolas de sus lugares de origen, lo cual posibilita la organización de un “corpus” basado en la lógica de “representatividad”.

Al modo de un gran inventario, al museo “clásico” le interesa adquirir una “muestra” de cada tipo de obra. La imagen que mejor grafica ese deseo es la del antiguo gabinete de curiosidades [*Wunderkammer*], proto-museo moderno que exhibía las curiosidades y hallazgos recopilados de travesías y viajes coloniales durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos (siglo XVI y siglo XVII), que se registraban en la edición de catálogos-inventarios¹⁶. El modelo clásico del museo se replicará durante la modernidad fuera de Europa, en ciudades periféricas, muchas veces al modo de museos de “copias”, sobre todo en el caso del arte, copias u obras falsas que bajo el principio imitativo posibilitan el acceso masivo en las zonas

¹⁶ Ver Arthur MacGregor y Oliver Impey, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe* (Londres: House of Stratus, 2001).

periféricas a las “bellas artes”, cuya ausencia de “originales” fuerzan el recuerdo permanente de un centro modernizador¹⁷.

La denominación de “collectors’ museum” del Museo de Weserburg advierte sobre lo que sería posible pensar como un modelo “crítico” del museo. En este caso particular, sus adquisiciones no están centradas en obras aisladas, sino de otra forma, en colecciones documentales completas. Se trata de colecciones que han sido producidas por artistas o coleccionistas durante sus trayectorias de trabajo y de vida. En su puesta en reunión en el espacio del museo, la institución deviene algo semejante a un “museo de museos”. En ese sentido hay un desplazamiento desde la unidad de la obra al sistema de la colección.

Weserburg cuenta con más cuarenta archivos diferentes y sistematizados en la actualidad, que conviven y se conservan en el llamado *Studienzentrum für Künstlerpublikationen* (Centro de Estudios para las Publicaciones de Artistas). “We see this as the birth of a new type of museum [...] My primary interest is the idea of the collectors themselves and their personalities”, señala Thomas Deecke, director del Museo de Weserburg al momento de su fundación. Como resultado de este principio, Thomas Deecke continúa: “We formulated the idea of setting up a collectors’ museum. This would have not one, but several collections from both Germany and abroad”. El programa de este “collectors’ museum”: “The perspective given by the identity of the collections must come from the individual artworks themselves. My guiding principle is based on the notion “Im Mittelpunkt Kunst”¹⁸. A partir de este modelo “crítico” del museo, son las piezas que forman parte de las colecciones las que transmiten una identidad al museo y no es por el contrario, el museo el que demanda a priori un tipo de arte específico a coleccionar.

¹⁷ Ver Ximena Gallardo Saint-Jean, *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016).

¹⁸ Guy Schraenen, “Im Mittelpunkt Kunst. An Interview with Thomas Deecke” en *Guy Schraenen. Collected Writings. Essays– Statements– Interviews 1974-2013*, Bettina Brach, ed. (Bremen: Weserburg Museum, 2013): 284.

La colección es un fondo, una acumulación. Y por ende también, un espacio de saber. En el museo de museos confluyen entonces distintos saberes, diversas tecnologías, soportes, materialidades: desde el libro, que es el foco de interés de Weserburg, el libro de artista, pero este lleva también a formas editoriales no convencionales, los cuadernillos, las hojas, la folletería, todos ellos implican un espacio de arte, la propuesta de un editorialismo artístico. Y no solo el uso del papel, las diferentes impresiones y la manualidad gráfica, también los documentos sonoros o audiovisuales que continúan deformando la noción inicial de libro de artista.

¿Cómo podría impactar el modelo crítico de Weserburg, este “museo de museos” la investigación, la historia del arte, la forma de hacer estudios culturales en el presente actual? El foco en las colecciones y no en las obras aisladas, implica que sea la acumulación misma la que guía la investigación, la que establezca los nudos problemáticos. No hay allí un “a priori” en el sentido del trabajo tradicional con archivos, del historiador o del abogado, que interpela y manipula el archivo según interrogantes establecidas antes de conocer los documentos. El archivo deviene aquí un dispositivo activo de memorias, abandona su estatus de recipiente pasivo a la espera de una intervención. Por otra parte, la posibilidad de acceder a colecciones completas, a archivos de artistas, también abre todo un paisaje del trabajo sobre lo pequeño, lo minoritario, desaparece la obra, a un lugar más allá de la obra en sí, dado por el paisaje “en torno a” la obra, la documentación de las derivas de producción, de los viajes de las obras, sus exhibiciones o las voces vinculadas a esos recorridos.

En el Zentrum für Künstlerpublikationen que forma parte del programa formativo y curatorial del Museo de Weserburg en Bremen, dos fondos principales están dedicados al arte latinoamericano. En primer lugar, el Archive for Small Press and Communication (ASPC) y en segundo lugar el “Fond Lateinamerika”, que es parte del archivo personal del artista alemán Klaus Groh. Ambos archivos, archivos “europeos”, pasan a formar parte de la colección del museo en la década del 90, y a su vez, ambos documentan una serie de historias y diálogos artísticos

transcontinentales relativos a las décadas del sesenta, setenta y ochenta. Dichos fondos contemplan miles de libros de artistas, afiches, folletería, catálogos, soportes de audio, cintas magnéticas, tarjetas postales, correspondencias y otros soportes impresos, son organizados en carpetas etiquetadas y numeradas, y estas a su vez dispuestas en cajas de cartón, que se almacenan en bodegas acondicionadas para su conservación. La deriva histórica respecto de su arribo a Europa, y particularmente a Alemania, está dada por diferentes experiencias de intercambio y diálogo que en el pasado establecieron artistas, poetas o editores latinoamericanos con contactos en Europa.

La primera constatación es que estas piezas artísticas relativas a la cultura latinoamericana, no fueron adquiridas directamente por el museo. De otro modo muy distinto, las piezas arriban a Europa como parte de una dinámica artística histórica propiciada por redes artísticas alternativas. Esta constatación es relevante en la medida rompe con la lógica usual de compra y asimilación documental que generalmente vienen impulsando las instituciones del llamado “primer mundo” a la hora de establecer sus colecciones regionales, en este caso del arte latinoamericano. La crítica de arte y psicoanalista brasileña Suely Rolnik nos advierte sobre cómo en la actualidad globalizada los centros metropolitanos del arte han inaugurado una compra compulsiva de los llamados “archivos de la periferia”, en un momento en el que “una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas”. La autora destaca sobre las “frenéticas disputas” internacionales por la adquisición de los archivos latinoamericanos, adquisiciones que dispersan y desarraigan los materiales de sus contextos de origen, y que al mismo tiempo se basan en ofertas que seducen a sus propietarios debido a las limitadas condiciones para la conservación en los países de origen. La intervención de Rolnik entonces levanta a su vez un llamado a las

autoridades locales, de “la periferia”, a desarrollar políticas efectivas para la conservación de los legados y su acceso público y gratuito¹⁹.

2. Invocar la ausencia

A lo largo de todo el siglo veinte la noción de “archivo” ha preocupado a pensadores, filósofos, teóricos culturales, curadores y artistas en distintas latitudes del mundo hasta llegar a instalar incluso, durante las últimas décadas, un tipo de “fiebre” que no solo determina las tareas de instituciones y museos sobre la acumulación material y los procedimientos de la conservación y digitalización. El archivo ha inaugurado una deriva conceptual compleja, plagada de debates, de idas y venidas que dan un sentido a este concepto ligando dimensiones tan amplias como el poder, la memoria, la cultura, la representación y el tiempo histórico. Pero, ¿qué es precisamente aquello que constituye al archivo? ¿Cómo es que el archivo ejerce algún tipo de autoridad en la vida de las personas y comunidades, en su representación estética y política?

“Das Archiv zirkuliert. Der Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte kursiert in Philosophie und Epistemologie, in Kunst- und Kulturwissenschaft, in Medien- und Technikgeschichte. In allen diesen Bereichen ist er zur geläufigen Metapher für kulturelles Gedächtnis, Bibliothek und Museum, ja für jede Art der Speicherung geworden“, afirman los compiladores Knut Ebeling y Stephan Günzel en la introducción de la publicación titulada *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* del año 2009²⁰.

¹⁹ Ver Suely Rolnik, “Furor de archivo”, en *Archivo. Prospectos de Arte*, Macarena García Moggia, ed. (Valparaíso: Índice, 2010), 21.

²⁰ El archivo circula. El concepto clave de la historia del conocimiento atraviesa la filosofía y la epistemología, los estudios de arte y estudios culturales, la historia de medios y la historia de la tecnología. En todas esas áreas el archivo ha devenido una metáfora para la memoria cultural, la biblioteca y el museo, es decir, para toda forma de acumulación”, (la traducción es mía). Knut Ebeling y

Si bien es imposible dejar de reconocer en el estudio *La arqueología del saber* del filósofo francés Michel Foucault una obra fundacional de la teoría y práctica contemporánea del archivo, Georges Didi-Huberman propone que la “cultura arqueológica” tiene su protohistoria en el legado de autores como Sigmund Freud, Aby Warburg y Walter Benjamin. En un ensayo suyo publicado originalmente en lengua alemana en el año 2007, Didi-Huberman escribe: “Das Wagnis einer Kulturarchäologie nach Warburg, Benjamin, Freud und einigen anderen ist eine paradoxe Erfahrung, die zwischen dem Schwindelgefühl des Zuviel und seinem Widerpart des Zuwenig schwankt”²¹. Tanto Warburg como Benjamin, desde los estudios culturales y la filosofía respectivamente, trasladan el saber psicoanalítico de Freud desde el ámbito de la psiquis individual a la colectiva²². En esta primera parte del siglo XXI los nombres de estos autores han retornado con fuerza y de forma recurrente para explicar las formas de la memoria colectiva y sus lógicas de transferencia. El retorno de estos pensadores al debate cultural en el campo de la memoria no precisamente ha sucedido en sus lugares de origen o en la lengua alemana. De otra manera, sus legados han vuelto a aflorar de forma dispersa, en distintos puntos del globo, alimentando diversas tradiciones de pensamiento.

Stephan Günzel, “Einleitung”, en *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2009), 7.

²¹ Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, en *Das Archiv brennt*, eds. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007), 8. No solo Didi-Huberman, diversos estudios articulan una lectura comparativa sobre estos autores. Ver, entre otros, Charles Merewether, “Art and the Archive”, *The Archive (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, ed. Charles Merewether (Londres/Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2006), 10; Benjamin Buchloh, “Warburg Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa”, en *Archivologie*, 233; o Adriana Valdés, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin* (Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012).

²² El texto de Sigmund Freud “Notiz über den ‘Wunderblock’” de 1925, inaugura un tipo de conciencia del archivo en función a los procesos de la memoria individual, que Freud comprende por medio procesos de inscripción. Él compara las funciones de registro propias de la psiquis con la tableta borrable que utilizan los niños. Ambos construyen una colección de huellas (la impresión de la escritura o la práctica archivística) que evitan el olvido y el paso del tiempo. Ver Sigmund Freud, “A Note upon the Mystic Writting-Pad”, en *The Archive (Whitechapel)*, 20-4.

Cuando Georges Didi-Huberman estudia la experiencia totalitaria en Europa, específicamente el exterminio masivo ejercido por el nacionalsocialismo, lo hace por medio de las ya célebres fotografías de Auschwitz tomadas clandestinamente por los prisioneros integrantes de los comandos especiales [*Sonderkommando*]. En diálogo con el psicoanálisis, Didi-Huberman señala que esos encuadres fotográficos inexactos, recuadros incompletos, exhiben la realidad del exterminio por contraste, permiten leer la destrucción desde la ausencia misma de imagen. Son cuatro las fotografías que se conocen ya popularmente y que comenta el filósofo francés: en una de ellas es posible ver la toma desde un pórtico, al fondo está el patio del campo de concentración de Auschwitz, donde arde una hoguera cuyo humo se esparce por el paisaje que deja ver siluetas deformes esparcidas. Otra imagen es más inexacta, solo se ven las copas de los árboles en movimiento. Las copas de los árboles retratan una realidad que no alcanza a ser retratada fotográficamente. La masacre no solo está fuera de foco como en la fotografía anterior, sino que aquí está ausente del plano.

"Die Barbarei steckt im Begriff der Kultur selbst", señala Didi-Huberman²³. Estas fotografías inexactas, estos rastros imprecisos, constituyen un testimonio de la violencia indocumentada de Auschwitz. Su particularidad dada por lo fragmentario y la carencia de "contenido", desafían a la lectura del vacío como zonas de latencia de sentido. Estos retratos que no muestran "la totalidad" constituyen solo huellas de una realidad sugerida que se construye desde el gesto: el movimiento, el desenfoque, el desencuadre. Es evidente que quien toma la fotografía no puede mirar a través del lente, sino que intenta apuntar su objetivo a tientas, desde la distancia del ojo, maniobrando con las manos, dejando huella de su propio peligro, el fotógrafo-prisionero y su disparo clandestino.

Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen. Nun sind die Lücken oftmals das Ergebnis willkürlicher oder unbewusster Zensuren, Zerstörungen, Aggressionen oder Autodafés. Das Archiv ist häufig grau, nicht allein durch die verstrichene Zeit, sondern auch von

²³ Didi-Huberman, "Das Archiv brennt", 8.

der Asche des Umgebenden, des Verkohnten. Indem wir das Gedächtnis des Feuers in jedem einzelnen Blatt entdecken, das nicht verbrannte, erfahren wir die Barbarei.²⁴

“La barbarie se esconde en el concepto de cultura mismo”. Tal como el fuego está presente en las fotografías por medio del humo y los cadáveres que pueden apreciarse, el archivo para Didi-Huberman está allí donde se verifica la carencia de su existencia, donde el documento no existe, es imposible o ha sido destruido. Emerge una dialéctica que le es inmanente a la memoria, entre lo presente y lo ausente, lo que se conserva y lo que se excluye, lo que sobrevive y lo que se destruye. Entre el fuego y las cenizas.

Esta relación cultura-barbarie remite a las ideas anteriores propuestas por Walter Benjamin, quien acuña la noción de “documentos de la barbarie” en sus *Tesis de filosofía de la historia*. Benjamin da cuenta allí cómo todo documento de la cultura es a su vez un documento de la barbarie, en la medida de que es necesario reconocer en cada rastro, cada huella y cada ruina que deja el desarrollo técnico y el progreso, todas las experiencias que quedaron ocultas en las sombras de los nombres propios y los grandes genios, convocando el reconocimiento al esfuerzo de una servidumbre anónima²⁵.

²⁴ Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, 7-8.

²⁵ En la tesis VII de *Über den Begriff der Geschichte* [*Tesis de filosofía de la historia*] Walter Benjamin escribe: “Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. Damit ist dem historischen Materialisten genug gesagt. [...] Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. *Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein*”, Walter Benjamin, “Tesis VII”, en *Über den Begriff der Geschichte*, acceso 19 noviembre 2015, https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/public-docs/Literaturwissenschaft/avl/Scans_Seminare_Menke_WiSe12_13/Krise_rebellion_Aufstand/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf, (el destacado es mío).

Su traducción al español: “La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya

En *La arqueología del saber* Michel Foucault advertía que el archivo lejos de identificar a uno o muchos repositorios, era más bien un “sistema”, el cual define lo que puede y no puede ser dicho: “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”²⁶. *La arqueología del saber* fue un estudio pionero en activar una investigación sobre el hecho mismo de la enunciación, que echó luz sobre aquella zona que Foucault mismo llamó los “afueras” de la lengua. La conciencia sobre la enunciación conllevó a una redefinición del archivo, justamente a partir de la toma de distancia respecto de las formas discursivas que configuran cada presente. Esa distancia es la que busca advertir Foucault. El archivo ahora reconocido como un “sistema”, abandona su esencia material, como repositorio polvoriento o salvaguarda de las memorias del futuro. Las reflexiones de Foucault funcionan como una advertencia y una denuncia. Al filósofo le preocupa indagar en las relaciones de poder, aquí específicamente en los mecanismos ocultos de selección con que la institución construye sus propias tradiciones y regula la “visibilidad” de la herencia y el recuerdo futuro. Estos mecanismos arbitrarios, que se supeditan a decisiones de autoridades de turno y programas políticos, terminarían por definir en la cultura qué es lo que se conserva y qué es lo que se desecha, en un tipo de regulación muy sofisticada que se esconde en la enunciación misma, tras la codificación del discurso. Foucault advierte que todo recuerdo lleva implícito el acto del olvido, y que de esta forma, el archivo no solo puede dar nombre a aquellos materiales visibles y constatables, sino al “sistema” mismo que dota de realidad a la experiencia histórica.

que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. *Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie*. Walter Benjamin, “Tesis VII”, en *Tesis de filosofía de la historia*, acceso 16 de diciembre 2015, [http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf_\(el_destacado_es_mío\)](http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf_(el_destacado_es_mío)).

²⁶ Michel Foucault, “El a priori histórico y el archivo”, en *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2009), 170.

De esta forma, Foucault es pionero en proponer un tránsito de la noción de archivo positivo a uno negativo, desde una categoría plural –que es habitual en el uso de la lengua francesa, *les archives*–, hacia un concepto singular “une archive”²⁷. Didi-Huberman señala que tanto Michel Foucault como Michel De Certeau instalaron la idea de arbitrariedad que rodea la construcción de todo archivo. Estos autores, señala, “hatten aufgezeigt, wie das Archiv keinesfalls das unmittelbare Spiegelbild des Realen, sondern eine Schrift mit Syntax und Ideologie ist [...] die Quelle niemals ein "reiner" Ursprungspunkt, sondern eine bereits geschichtete, eine bereits komplexe Zeit ist”²⁸. Estas palabras ponen énfasis en el archivo y la tradición como algo construido, que ha sido fijado mediante decisiones llenas de lagunas y cuya clasificación es parte ya de la interpretación²⁹.

Estas derivas teóricas “de la sospecha”, como se refiere Didi-Huberman a los legados de Foucault o de De Certeau, surgen en el contexto de la posguerra europea, que con la constatación de las destrucciones y la clasificación de documentos secretos o sensibles, configura un escenario propicio para el escepticismo y la puesta en crisis generalizada de los cimientos de la modernidad en su más amplio espectro: no solo la crítica institucional, sino también la crítica a los nacionalismos, al eurocentrismo, a la idea de universalidad y al logocentrismo, constituyen frentes de interpelación de cierta crítica cultural y filosofía desde entonces.

²⁷ Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, 185.

²⁸ Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, 21.

²⁹ Parte de estas reflexiones que sostiene Didi-Huberman se registran también en una entrevista reciente, donde señala: “La cuestión es –intentaré ser preciso– que hay al menos dos autores –Michel Foucault y, todavía más precisamente, Michel De Certeau– que han hecho una crítica del archivo en tanto que aspiración a contener un cierto estado del mundo, tal como se pretendía en el Renacimiento. Y en su crítica nos advierten de que el archivo es algo construido y censurado, que está lleno de lagunas, que la clasificación es ya una interpretación y que, por tanto, induce ciertos efectos hermenéuticos. El archivo no es neutro ni tampoco es ingenuo, el archivo no es un estado edénico del documento”. Pedro G. Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, *Revista Minerva*. Revista del Círculo de Bellas Artes 05 (Madrid, 2007): s/p. Acceso en línea 3 junio 2016, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>

3. La historia se abre

Hace ya más de cien años el historiador y culturalista alemán Aby Warburg (1866-1929) propuso un modelo y un concepto de archivo desde la ciudad de Hamburgo, que renovaba las lógicas de la *Kulturwissenschaft*, que era su disciplina y entorno académico inmediato. Warburg se ha convertido en una guía de la contemporaneidad, “nuestro fantasma”, dirá el filósofo francés Georges Didi-Huberman. Su programa propuso al archivo como un método que descentraliza y desplaza las metodologías tradicionales de los estudios culturales y la historia del arte, movimiento que condicionó una nueva comprensión del concepto de cultura y del tiempo.

Georges Didi-Huberman, quien realiza un contundente estudio sobre el legado de Warburg en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, destaca cómo desde muy joven el autor ya esperaba transformar la disciplina de la historia del arte.

Ya en 1888 –no tenía entonces más de 22 años– Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para “personas cultivadas”, a la historia del arte “estetizante” de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a una *Kunstwissenschaft*, una “ciencia del arte” específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología³⁰.

Aquello era una reacción frente a las formas que privilegiaba su entorno universitario inmediato, las disciplinas de la *Kulturwissenschaft* y la *Kunstgeschichte*. Desde muy joven en su trayectoria, Warburg interpela aquella historia “estetizante”, generadora de discursos concéntricos que trabaja a partir de “estilos”, “corrientes” y nombres propios, para fundar una ciencia nueva, la *Kunstwissenschaft*. La postura “cientificista” de

³⁰ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009), 31.

Warburg, que deja ver ese traslado desde la “Kunstgeschichte” a la “Kunstwissenschaft”, pretendía ampliar los límites respecto de lo que era considerado arte y de lo que no, operación que llevó consigo la atención por los rastros “artísticos” menores, que tradicionalmente la historia del arte pasaba por alto.

Recalca Didi-Huberman, “la obra de arte ya no era considerada como un objeto cerrado sobre su propia historia sino como el punto de encuentro dinámico –*e/ relámpago*, dirá Walter Benjamin– de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas”³¹. Esta apertura que realiza el filósofo francés saca a la obra de arte de un campo de trabajo exclusivo y restringido para ponerla en corriente con la vida, reconectarla con su propia “sangre”, continúa Didi-Huberman.

Aunque Didi-Huberman es rotundo en criticar el modo cómo los discípulos de Warburg pusieron en valor su trabajo desde mediados del siglo XX, de manera egoísta, mezquina, y simplista ³², algunos señalamientos realizados por Ernst Gombrich parecen importantes de recuperar aquí para comprender los impactos que generaban los experimentos del pensador y también poner en perspectiva su pensamiento respecto de las ideas instaladas en su entorno académico inmediato. Gombrich publica en 1970 el volumen *Aby Warburg. An Intellectual Biography* en Londres, escrito en la biblioteca que el mismo Warburg había fundado en Hamburgo en 1900, la Biblioteca Warburg para las Ciencias de la Cultura (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, K.B.W.), y que forzosamente había sido trasladada a la capital inglesa en 1933 frente a la amenaza nacionalsocialista. Lo que interesa a Gombrich es valorar los puentes que Warburg traza entre el mundo del arte y el mundo del no-arte, entre el mundo de las bellas artes y la cultura popular:

It had always been a principal tenet of Warburg’s research programme that the historian of civilization should not confine his attention to the creations of great or “fine” art, but that he should extend the scope of his enquiry to include other forms of symbolism. The ephemeral arts

³¹ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 44.

³² Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 85.

of pageantry and court festivals were one such area which Warburg recommended to the attention of historians, that of polemical broadsheets another³³.

En las operaciones de Warburg estos movimientos solo fueron posibles a partir de los ejercicios de reciclaje y recopilación de imágenes heterogéneas, para lo cual centrará sus búsquedas en iconografías menores, lejos de las “obras maestras” y más allá de las “bellas artes”. Se tratará de un trabajo a partir de imágenes pequeñas, pero que circulan masivamente, tales como la propaganda, los recortes de prensa, las estampillas o la folletería. Ernst Gombrich explica en la biografía, que son en estas iconografías en donde Warburg detectaba una serie de huellas “psíquicas” que se repetían en el tiempo aunque eran imperceptibles para la mirada común y adormecida. Estas huellas configuraron un concepto en el programa de Warburg, y fueron llamadas por él “Pathos Formeln”. Gombrich se refiere a estas *Pathos Formeln*, señalando: “The classical *pathos* Rembrandt resisted is here described as a memory to which the artist may succumb or which he can control. The *pathos formula* embodied in ancient sculpture and revived in the Baroque is really a deposit of an emotional experience which is derived from primitive religious attitudes”³⁴. Gombrich señala que estas *pathos formulae* consisten en un tipo de repositorio de intensidades [“living matter”], en el sentido de imágenes que no cumplen la función de “representar” una realidad sino que de “convocar” a la vida a una serie de memorias o experiencias emocionales remotas. Estas huellas operarían como una “(pre)disposición de vida”, que se repite en el tiempo, como una carga en nuestro destino [“as a burden on our fate”] y que se expresan al modo de gestos [“as gesture that arises from the depths of time”]³⁵.

Works of applied art have the misfortune of being regarded as products of the lower faculties of *homo faber* and of being relegated to the basement of the museum [...] Who would so easily hit

³³ Ernst Gombrich, *Abby Warburg. An Intellectual Biography* (Londres: The Warburg Institut / Univ. of London, 1970), 263.

³⁴ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 239.

³⁵ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 241.

on the idea of responding to such precious showpieces as to *sensitive reflectors* of the outward and inward life of their period?³⁶.

Las palabras anteriores del propio Warburg citado por Gombrich ponen en valor las llamadas “artes aplicadas” por sobre las bellas artes, que según podemos comprenderlo en la actualidad, traen consigo sus huellas de vida y trabajo según los contextos culturales específicos, por lo que echan luz sobre una dimensión de la “vida”, en función a su condición de arte arraigado a la experiencia individual y/o colectiva.

En al ámbito hispanohablante tanto el crítico español Fernando Checa como la chilena Adriana Valdés remarcan que el pensamiento de Aby Warburg no solo renovaba las lógicas de hacer y pensar instaladas de la *Kulturwissenschaft* alemana, con su comprensión de la cultura a partir de los criterios institucionales, nacionales o regionales. El gesto de Warburg para ambos autores implicó una crítica generalizada al logocentrismo y el uso exclusivo de la razón en la investigación en cultura, que invita a ser vivida y reactualizada más que comprendida y sistematizada. Para explicar estas motivaciones intelectuales, Checa recurre a la propia voz de Warburg:

el análisis específico geográfico del elemento figurativo en la práctica religiosa, en la creación artística y en el pensamiento asociativo debe, pues, contribuir a suministrar los materiales para la crítica, todavía no escrita, de la sinrazón pura (*Kritik der reinen Unvernunft*) a una posterioridad más consciente; sin haber realizado el postulado de dicha obra no se podrá pensar en un método fiable para la Ciencia de la Cultura³⁷.

Justamente es este ímpetu el que despierta desconfianza en el ambiente académico de su época, según queda registrado en las cartas que intercambian sus “herederos institucionales”. Entre ellos, Fritz Saxl y Gertrud Bing debían administrar el legado

³⁶ Aby Warburg citado en Gombrich, *An Intellectual Biography*, 265 (el destacado es mío).

³⁷ Warburg citado en Fernando Checa, “La biblioteca de Aby Warburg: ‘orientación’ para la mente y ‘arena’ para la Historia del Arte”, en *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, ed. Salvatore Settis (Barcelona: La Central, 2010), 10.

intelectual de Warburg luego de su muerte en 1929, que contemplaba también la Biblioteca Warburg y el instituto de investigación en Hamburgo. Adriana Valdés señala que estos herederos sentían “cierta incomodidad”, puesto que desconfiaban de la pertinencia de sus textos y dudaban si ellos eran realmente “suficientes” para legitimar este legado en el mundo académico alemán³⁸.

4. La subjetividad en relieve

Décadas más tarde de la publicación de *La arqueología del saber* de Foucault, Giorgio Agamben crítica las perspectivas “reduccionistas” de ese trabajo, específicamente en función a la noción de “archivo”, sobre la cual el italiano instala su propio concepto de “testimonio”. La reacción de Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* pretende expandir el legado arqueológico de Foucault. Su noción de “testimonio” se basa en el relevo de un registro que desborda la palabra y el enunciado, es decir, que se ubica en un espacio intersticial entre el decir y no decir, un espacio que para Agamben representa la zona del trauma y la experiencia de violencia, experiencia que justamente lo que hace es reprimir el habla o cualquier posibilidad de expresión de la palabra. “En oposición al archivo, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el adentro y el afuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir”³⁹. Más allá de la complejidad de estas definiciones, el aporte fundamental de Agamben es el hecho de echar luz sobre otras zonas de la expresión humana que se codifican y registran no necesariamente por medio de estructuras verbales.

³⁸ Valdés, *De ángeles y ninfas*, 17.

³⁹ Giorgio Agamben, “El archivo y el testimonio”, en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-Textos, 2000), 143-80.

El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo; es decir, su necesaria sustracción -en cuanto existencia de una lengua- tanto a la memoria como al olvido. [...] porque se testimonia solo allí donde se da una imposibilidad de decir y porque hay un testigo solo cuando ha habido una des-subjetivación.⁴⁰

A treinta años de *La arqueología del saber*, la crítica que plantea Agamben puede comprenderse mejor en diálogo con los giros culturales y poscoloniales que se suceden desde la década del ochenta, giros que despliegan nuevas relaciones críticas entre la memoria y el poder. Cabe recordar en este ámbito el afamado ensayo “Can the Subaltern Speak?” de Gayatri Spivak, que es sintomático de estas nuevas relaciones. “Can the Subaltern Speak?” es un texto que propone que ciertos sujetos – los llamados “subalternos”– no ocupan una posición discursiva en la narrativa histórica capitalista puesto que están fuera de la cultura escrita. La crítica al logocentrismo de Spivak se impulsa entonces precisamente deslegitimando la supremacía de la escritura y la lengua en la construcción de las memorias. Así como el trabajo de Agamben, el texto de Spivak transforma la noción tradicional del testimonio, bajo la conciencia de que la expresión de toda víctima del poder, se expresa a través de derroteros diversos, registros poéticos, visuales, sonoros u objetuales⁴¹.

La estela de estos legados teóricos, tanto las advertencias sobre el archivo de Didi-Huberman o las nociones de testimonio que manejan autores como Giorgio Agamben o Gayatri Spivak, permiten abrir el archivo y legitiman un tipo de documento

⁴⁰ Agamben, “El archivo y el testimonio”, 16.

Es la categoría del “musulmán” la que introduce Agamben respecto del testigo en Auschwitz. El musulmán al contrario de lo que podría pensarse, no refiere al sujeto que practica el islam, sino que es la denominación que asumieron muchos de los sobrevivientes a la explotación cotidiana en el campo, que en su condición entre la vida y la muerte abandonaron la condición humana. Ver “El musulmán”, en *Lo que queda de Auschwitz*, 41-90.

⁴¹ Para un comentario sobre el ensayo de Spivak, ver Santiago Guiraldo, “¿Puede hablar el subalterno? Gayatri Chakravorty Spivak. Nota introductoria”, *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 298, acceso 3 de junio de 2016, http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf

que desborda los textos y la palabra, generando la posibilidad epistemológica de que otros archivos, una heterogeneidad de archivos, vean la luz en el presente actual. Múltiples archivos, archivos no institucionales, archivos fuera de la lógica nacional o lingüística, se constituirán a partir de materiales que hasta hace muy poco no habrían podido contar con un “estatuto documental” en el sentido tradicional de la historiografía. Desde entonces, será el archivo mismo el que constituirá a sus documentos, el que va a decidir qué es y qué no es un documento, y con ello la ampliación de un presente que se mueve y se transforma a partir una multiplicidad de huellas que generan los encuentros o toda experiencia social.

La proliferación actual de archivos de toda índole, esta “fiebre” de archivos, que ha permitido dotar de un “estatuto documental” a materiales que nunca antes habían sido legitimados como “fuentes” para la investigación, ha venido transformando las políticas culturales y las prácticas institucionales, así como las disciplinas académicas y el trabajo artístico orientado a la reflexión sobre los medios de la memoria. El paradigma digital opera por su parte haciendo eco de las prácticas del archivo hoy masificado, en donde las comunidades digitales organizan, conservan y diseminan sus propios documentos. Síntoma de descentralización, demanda de democracia y participación, el archivo pareciera alejarse de los dogmas heterodoxos de la archivística tradicional y las lógicas institucionales de regulación de las “verdades”, para constatar en cambio un paisaje constituido desde la pluralidad, el movimiento y la interacción de experiencias y códigos culturales distintos que se encriptan y conviven en el globo.

5. El Archive for Small Press and Communication

Mucho antes que el coleccionista belga Guy Schraenen negocie el traslado del archivo de arte que él venía construyendo desde 1974 en Amberes, hacia el Museo de Weserburg en Bremen, él había publicado un manifiesto en el que dejaba ver su toma

de posición respecto del llamado Archive for Small Press and Communication (ASPC). Allí escribía: “The ASPC wants to preserve the patrimony built up by people [...] and to be witness and memory of actions independent of all power and influences, where the breath of non-conformism, liberty and creation still passes”⁴². Además de remarcar la necesidad de contar con documentación producida “por” los mismos artistas y no solo “sobre” los artistas, Schraenen enfatizaba sobre todo el cúmulo de experiencias artísticas que quedaba relegada de los circuitos institucionales y comerciales del arte. La construcción del ASPC se proponía documentar hacia el futuro aquellas memorias que corrían por derroteros alternativos.

En su texto “Documents as Statement”, señala: “Such an “institution” is an unique place for outsiders to have a view on what is happening far from museums or art galleries and it is a vital complementary documentation to have a global idea on contemporary creation. We collect, day after day, all documents which could to many seem useless”⁴³. Para Schraenen el archivo funcionaba brindando una comunicación que justamente era la que omitían las plataformas convencionales, que en sus procesos de selección habituales dejaban en la sombra a la multiplicidad y heterogeneidad de experiencias del arte contemporáneo. Él continúa: “Despite de multiplicity of art periodicals, art fairs, radio and tv-programs, we assist at a “desinformation” which grows and grows. The proliferation of art fairs also gives the public the impression he can’t miss any kind of aspect of the artistic production”⁴⁴.

⁴² El manifiesto “Archive of Small Press & Communication” ha sido publicado en diversos contextos editoriales y expositivos. Entre ellos, Guy Schraenen, *Out of print. An Archive as Artistic Concept* (Bremen: Weserburg Museum, 2001), 5.

⁴³ Guy Schraenen, “Documents as Statement”, en *Guy Schraenen. Collected Writings*, 57.

⁴⁴ Guy Schraenen, “Pour une approche des espaces alternatifs. Espace sonore, imprimé, physique”, en *Guy Schraenen. Collected Writings*, 93.

En una conversación que sostuvimos personalmente⁴⁵, Guy Schraenen me explicaba que la idea de construir un archivo sobre las ediciones de artistas se había iniciado a partir de un error involuntario. En los años sesenta él había abierto una galería de arte en Amberes, Bélgica, bajo la convicción de que “exponer” implicaba “vender”. En contra de lo pronosticado, el galerista de entonces reconoce no haber vendido ninguna pieza en esos años. La frustración y urgencia obliga a replantearse el proyecto. A partir del modelo que él ve en la *Cinémathèque Française* de París⁴⁶, Schraenen transforma la galería en un archivo. A partir de una fórmula colaborativa, la del “trastrueque”, el ASPC activó alianzas con otros productores, archivistas y artistas con quienes comienza a intercambiar dispositivos editoriales y toda clase de materiales impresos correspondientes a folletería, afiches, cartas, catálogos y ediciones de todo tipo.

El interés inicial de Schraenen se basa en una fascinación que él sostiene por los libros de artista, en la medida que reconoce en ellos una vida propia, dada por su capacidad de viaje y reproducción infinita una vez que han sido impresos, más allá de la voluntad de su o sus autores. “There is something wonderful about books –they can be printed by the hundreds and still have a *life* of their own *afterwards*”⁴⁷. La potencia del editorialismo, su sentido político en este caso, deriva de esta “vida” que destaca Schraenen, vida dada por el potencial de comunicación y colectivación que caracteriza al soporte del libro.

El modelo del ASPC se distinguió desde un comienzo de otras colecciones privadas de arte, en la medida que siempre estuvo accesible al público general,

⁴⁵ La conversación la sostuvimos en París en octubre de 2014, donde también participó su esposa alemana, Maïke Aden, quien gentilmente cooperó en la traducción de la entrevista cuando el inglés no fue suficiente. Ella también me envió posteriormente algunos materiales por correo electrónico que se reproducen y comentan en las páginas de este volumen.

⁴⁶ Isabelle Schwarz, *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre* (Colonia: Salon-Verlag, 2004), 70.

⁴⁷ Michel Alimeck, “Interview with Guy Schraenen”, *Guy Schraenen. Collected Writings*, 351 (el destacado es mío).

objetivo que era logrado por medio de la organización de exposiciones en distintas ciudades, programas de radio y publicaciones diversas⁴⁸. Es por ello que el concepto mismo de archivo que desarrolla Schraenen por medio del ASPC estuvo siempre tensionado por dos fuerzas contrarias: el recopilar-acumular y el desplegar-diseminar. Esta doble fuerza operaba potenciando las alianzas y colaboraciones en una dinámica de acción que permitió la expansión permanente de este archivo de arte, que en la actualidad cuenta con más de cuarenta mil piezas.

Para pensar el panorama artístico que a Schraenen le preocupaba, él utiliza desde los años setenta el término de “independiente”. Esta preferencia por la noción de “independiente” supone para él una toma de distancia respecto de la dialéctica público/privado, oficial/alternativo, institucional/marginal. El valor de “independiente” de estos espacios de saber y acción artística operaban expandiendo la idea de cultura y también, de esfera pública. Guy Schraenen agrega, “The aim of alternative spaces is to promote research in all kind of fields of contemporary creation. Due to the actual conjuncture the traditional system has the tendency to give less and less attention to any form of research”⁴⁹.

Uno de los pocos estudios que existen en la actualidad sobre archivo de arte y el ASPC es *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre* [Archivos de publicaciones de artistas entre la década del sesenta y ochenta], que tal como su título lo advierte, considera un conjunto de archivos de arte que funcionaron simultáneamente en el mismo período en Europa. La autora alemana Isabelle Schwarz propone un tipo de “inventario” de los archivos europeos que se centran en el tema de las publicaciones de artistas en la segunda parte del siglo XX. Además del ASPC, Archive for Small Press and Communication, la autora incluye otras iniciativas de esos años, como el Archiv Sohm (Markgröningen, Alemania), el Art Information Centre

⁴⁸ Schraenen, “Pour une approche des espaces alternatifs”, 93.

⁴⁹ Schraenen, “Pour une approche des espaces alternatifs”, 93.

(Middelburg, Holanda), la Exchange Gallery/Galeria Wymiany (Łódź, Polonia); Zona Archives (Floencia, Italia); y el Artpool Archive (Budapest, Hungría). Para su estudio Schwarz propone una matriz de análisis bastante rígida que sirve de acercamiento a cada “caso de estudio” (organizada por ítems como “análisis del desarrollo del archivo”, “concepto de archivo”, “estado del archivo y ordenamiento”, entre otros), que en una segunda parte del volumen permite un análisis comparado en función a esos nudos temáticos.

Si bien el estudio se compromete con la divulgación de estas experiencias históricamente silenciadas, la metodología utilizada en este estudio no permitiría acceder a la potencia crítica que alimenta estas iniciativas históricas cuyas conexiones históricas y críticas están en los mismos documentos y obras, en las cartas, dedicatorias, autorías colectivas, sellos postales, etc. De esta forma, pareciera que tras el estudio de Schwarz, subyace un concepto tradicional del archivo, tomado desde la disciplina de la archivística, que entiende al archivo en su veta positiva, como técnica, como pura presencia y como repositorio material. La matriz de análisis utilizada por la autora trabaja sobre estos archivos que poseen un origen “anárquico”, diríamos con Derrida⁵⁰, como si se tratara de archivos convencionales, institucionales, en la medida de la estructura misma del estudio, como un inventario de casos y la descripción de sus características. Si bien la autora lleva a cabo un exhaustivo estudio que contempla también viajes y entrevistas con los artistas-archivistas o herederos, la estructura de su estudio termina por aislar cada uno de estos repositorios artísticos, impidiendo activar las relaciones entre ellos y asfixiando la carga crítica y política de esas poéticas del pasado.

La construcción “anárquica” de estos archivos a partir de trueques, envíos y movimientos en una dimensión global, es justamente aquello que distancia a estos archivos de arte de las colecciones privadas comunes o los archivos institucionales. La identificación del movimiento y la colaboración demandaría detectar puntos de

⁵⁰ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

encuentro, las dimensiones que unen a estos repositorios y las fuerzas que derivan de esos encuentros, críticos e históricos. Aventuramos de este modo que el estudio separa al archivo de la fuerza crítica que lo originó y a las obras de la propia sangre que las constituyó. Sin embargo, pese a estas debilidades que reconocemos, el libro de Isabelle Schwarz sí logra hacer visible el hecho mismo de la construcción y existencia múltiple de estos archivos de arte, así como su funcionamiento simultáneo en el tiempo.

6. Un saber traicionero de fronteras

El movimiento fue una clave en el programa de Aby Warburg y como hemos visto, sus investigaciones no convencieron a muchas personas en su entorno inmediato. El autor desarrolla una habilidad intelectual “traicionera de fronteras”, podríamos decir, de fronteras disciplinarias y fronteras geográficas, en la medida que sus investigaciones a través de imágenes heterogéneas, atraviesan oposiciones comunes de la modernidad, como la del sabio y el ignorante, la alta cultura y la cultura popular, las bellas artes y las artes aplicadas.

Sobre esos desplazamientos epistemológicos, la pregunta por la identidad cultural, y específicamente por “lo europeo”, le llevará al autor a realizar amplios recorridos que descalzan la tradicional equivalencia entre identidad y territorio. No solo la fundación de una biblioteca en Hamburgo⁵¹, sino también la construcción de un atlas de imágenes, el ya célebre *Atlas Mnemosyne* –atlas de la “memoria colectiva”– se convirtieron en instrumentos y experiencias en torno a esa investigación, que fundamentalmente buscaba detectar aquellas huellas de la antigüedad clásica que sobrevivían en la civilización moderna europea. En ese sentido, se trataba de una investigación histórica pero siempre hacia adelante y nunca retrospectiva, en la

⁵¹ Sobre la Biblioteca Warburg, ver Salvatore Settis, *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, (Barcelona: La Central, 2010).

medida que era el mismo presente heterogéneo el que convocaba los recorridos detectivescos en el pasado. La remisión a la biblioteca es fundamental, puesto que su colección que atravesaba las disciplinas de las ciencias humanas, sociales, religiosas, fue proporcionando una ruta iconográfica para la civilización europea que puso en evidencia una serie de conexiones y montajes con otras culturas, como de India o Medio Oriente.

[social memory] It is the hope of the Warburg Library that many more such milestones along provisionally traced route Kyzikos –Alexandria- Oxene –Baghdad – Toledo – Rome – Ferrara – Padua – Augsburg – Erfurt – Wittenberg – Goslar – Lüneburg – Hamburg may excavated to show more incontestibly that *European civilization is the result of conflicting tendencies*, a process in which –as far as these astrological strivings for orientation are concerned- we should look for nether friends nor enemies, but rather for the symptoms of psychological oscillations swinging uniformly between the distant poles of magico-religious practice and mathematical contemplation- and back again⁵².

Las palabras de Aby Warburg citadas por su biógrafo traducen la inquietud del pensador de revelar una nueva ruta para la comprensión sobre la identidad cultural europea, que tiene alcances políticos en un momento en donde el “giro racial” aún estaba vigente. Los desplazamientos teóricos y epistemológicos que impulsa Warburg ponían en jaque las perspectivas de la *Kulturwissenschaft*, que no solo constituía una disciplina académica sino también –y sobre todo–, un espacio discursivo en los “afueras” de la universidad, en la medida que regulaba los discursos museográficos. “Some notions of a “racial” memory were so widespread in the nineteenth century that they passed almost unquestioned in the phraseology of historians, poets and critics”, daba cuenta Gombrich⁵³. El biógrafo hace alusión por ejemplo a la influencia en la época del pensamiento de figuras como Jacob Burckhardt, quien defendía la hipótesis

⁵² Aby Warburg citado en Gombrich, *An Intellectual Biography*, 262-3.

⁵³ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 239.

de Roma como cuna y origen cultural de Europa, y por ende, a los “italianos del centro” como los sujetos de la raza europea más pura⁵⁴.

Al mismo tiempo que Ernst Gombrich ponía en realce estas posturas ideológicas, él también explica que la génesis del pensamiento de Warburg se encuentra en la influencia de las investigaciones evolucionistas que comienzan a desarrollarse de la mano de Vignoli y Darwin (algo que cuestionará Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente*). Ese tipo de investigaciones evolucionistas se habían iniciado alrededor de 1870 y formulaban la tesis hasta hoy vigente sobre el surgimiento del hombre moderno. Ese modelo, hoy llamado “Out of Africa”, establece que fue África la cuna del hombre moderno, a partir de donde el homo sapiens se habría esparcido sobre las distintas regiones de la tierra, reemplazando a diversas poblaciones previas. Las pruebas de ADN con que se comprueba esta teoría, recién realizadas en la década del ochenta del siglo XX, es decir más de cien años después de sus primeras especulaciones, han demostrado la convivencia o coexistencia de especies humanas en un mismo tiempo y lugar. El modelo “Out of Africa” de esta forma comienza a desdecir los discursos raciales tempranamente, demostrando la inconsistencia del concepto de “raza”, en tanto descriptor territorial.

7. Fronteras pese a todo

En 2010 fue publicada la compilación en Berlín y Nueva York la antología *A Companion to Cultural Memory Studies* dirigida por Astrid Erll y Ansgar Nünning. Pese a que ya en la introducción del volumen se remite a Warburg como el “gran ausente” de los estudios contemporáneos sobre la memoria cultural, el contenido de los múltiples ensayos que se incorporan no solo no valoran su legado, sino que proponen, a contrapelo, una serie de comprensiones sobre la cultura y la memoria, que ignoran

⁵⁴ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 240.

por completo su fuerza y motivación intelectual. Algunos autores incluidos en este volumen legitiman en sus reflexiones la autonomía de los proyectos intelectuales nacionales y lingüísticos y se esfuerzan en proveer de los fundamentos que dan cuenta de las diferencias entre uno y otro proyecto. Este tipo de iniciativas si bien se comprende en lo que podríamos enmarcar en la producción de una “historia intelectual”, termina por configurar, aventuramos, en un nivel epistemológico más profundo, una serie de aproximaciones a los conceptos de cultura y memoria asociados al rol legitimador institucional y las lógicas nacionalistas, que margina y omite la capacidad efectiva emancipatoria de los sujetos y las comunidades, como agentes activos de la producción y transferencia de la memoria.

En la introducción de *A Companion to Cultural Memory Studies* la profesora Astrid Erll subraya la necesidad de comprender la existencia de diferentes nociones de “cultura” derivadas de las distintas tradiciones intelectuales. Su interés sobre todo va más por el revisionismo intelectual, que por configurar una comprensión nueva de la cultura o la memoria cultural. Astrid Erll argumenta la distancia que mantiene la *Kulturwissenschaft* alemana respecto de los *Cultural Studies* anglosajones:

However, the term “cultural” does not designate a specific affinity to Cultural Studies as conceived and practiced by the Birmingham School (although this discipline has certainly contributed to cultural memory studies). *Our notion* of culture is instead more rooted in the German tradition of the study of cultures (*Kulturwissenschaft*) and in anthropology, where culture is defined as a community’s specific way of life, led within its self-spun webs of meaning.⁵⁵

Siguiendo la línea argumentativa de Erll, el profesor Dietrich Harth señala en un ensayo al interior del volumen que los lexemas “kulturell” en alemán y “cultural” en inglés, poseen “connotaciones semánticas distintas”⁵⁶. En su artículo “The Invention of Cultural Memory”, el autor señala: “Anglo-American usage locates “culture” as a

⁵⁵ Astrid Erll, “Cultural Memory Studies: An Introduction”, en *A Companion to Cultural Memory Studies*, eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2010), 4 (destacado es mío).

⁵⁶ Dietrich Harth, “The Invention of Cultural Memory”, en *A Companion to Cultural Memory Studies*, 87.

collective term for ideas, customs, and art in the contexts of society and civilization”. Mientras tanto el término alemán “Kultur”, carecería para el autor de esa dimensión de lo colectivo, para reconocerse más bien a partir de los “logros” específicos llevados a cabo por la comunidad: “the lexeme “Kultur” stands for the intellectual, artistic, and creative achievements of a community”. Para Harth aquellos “logros” que identifican la comprensión de “cultura” en la tradición alemana, constituirían el punto de partida – continúa él– para “medir el estado de civilización de la humanidad”⁵⁷.

La remarcación de fronteras territoriales y etimológicas que proponen ambos ensayos para pensar un concepto de cultura asociado a la memoria, son aún reiterativos en otros contextos editoriales semejantes, como es el caso del manual *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* de la profesora Aleida Assmann⁵⁸. Bajo una motivación pedagógica, la autora sistematiza en este manual los nuevos giros de la teoría cultural internacional, sobre todo a partir de la confrontación que se produce entre la *Kulturwissenschaft* alemana heredada del siglo XIX y la germinación de los *Cultural Studies* anglosajones desde la década del sesenta del pasado siglo.

Pese a las distinciones en el ámbito de lo nacional que se despliegan en el volumen *A Companion to Cultural Memory Studies*, el proyecto editorial se alimenta de una ambición transnacional (Berlín/Nueva York). En muchos momentos del volumen enfatiza la situación intersticial que le es propia al campo de estudios de la memoria en el ámbito disciplinario. De hecho el prefijo “trans” viene a ser la marca lingüística más significativa con que los autores identifican las aperturas de los estudios de memoria. Si tal como el mismo volumen nos reitera, la memoria ha configurado un campo expandido que atraviesa las fronteras territoriales y disciplinarias, ¿qué sentido tendría continuar remarcando lo nacional en las tradiciones y la diferencia lingüística

⁵⁷ Harth, “The Invention of Cultural Memory”, 87 (el destacado es mío).

⁵⁸ Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Berlín: Erich Schmidt, 2011), 20.

de las comunidades a la hora de proponer un concepto de cultura y de memoria? ¿Qué sentido tendría dejar en manos de la institucionalidad la custodia de la memoria, si estamos al tanto de que archivos y colecciones se constituyen a la orden del día y en todos los lugares, brindando el acceso hacia mundos inéditos producidos “por” las personas? ¿Por qué no en cambio convocar aquello que puede unir a los sujetos? ¿su capacidad efectiva de agencia y afecto? ¿un sentido de memoria en función de cierto ser-con-los-demás, que es justamente la ausencia de una identidad fija, la constatación misma de que no hay nada “en-común”?

Respecto de estas interrogantes que formulamos abiertamente, la revisión del concepto de “memoria cultural” que propone Aleida Assmann puede ser productivo para alcanzar algunas respuestas. Tanto en su ensayo “Canon and Archive”, incluido en el volumen *A Companion to Cultural Memory Studies*, como en el texto “Archive im Wandel der Mediengeschichte”, en la ya citada compilación *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, puede apreciarse la descripción esquemática que la autora realiza sobre este concepto de memoria cultural, que ella sintetiza en un esquema tabulado con celdas y columnas. Lo primero que allí salta a la vista es la propuesta sobre un concepto de memoria cultural que emerge ligado exclusivamente a la acción de las instituciones [*Institutionen des Speichergedächtnisses*]⁵⁹. La memoria cultural se comprende a partir de la oposición “recuerdo/olvido”, la primera dada por las acciones de “seleccionar” o “considerar”; la segunda, el olvido, por las acciones de anular o aislar. Ambos, recuerdo y olvido, se ubican, a su vez, cada uno tensionado por otra oposición, una dimensión “activa” y “pasiva” en cada caso. Lo que Assmann reconoce como el “recuerdo-activo”, podríamos decir “selecciones activas”, estaría dado por la memoria circulante, la

⁵⁹ Este esquema tabulado se publica en inglés y en alemán en los ensayos: Aleida Assmann, “Archive im Wandel der Mediengeschichte”, en *Archivologie*, 170; y Aleida Assmann, “Canon and Archive”, en Ertl y Nünzger, eds. *A Companion to Cultural Memory Studies*, 99.

“actively circulated memory”, señala la autora⁶⁰, aquella memoria reconocida por el canon, los museos y los memoriales, continúa. En contraste se ubica el “recuerdo-pasivo”, es decir “selecciones pasivas”, que desde la perspectiva de la autora distingue a todas las acumulaciones de memoria que aún no han sido “trabajadas” por los investigadores, aquellos materiales que se conservan en los archivos o cualquier depósito en general (“passively stored memory”⁶¹), cuyas memorias se encuentran en potencia de ser reactivadas.

Respecto del olvido, la autora también reconoce una “olvido-pasivo” y un “olvido activo”. El primero de ellos estaría dado por todos aquellos materiales o rastros aún por “desenterrar”, los depósitos olvidados, que aún no ha sido “descubiertos” ni incorporados en las investigaciones o programas institucionales. Ella señala:

The passiv form of cultural forgetting is related to *non-intentional* acts such as losing, hiding, dispersing, neglecting, abandoning, or leaving something behind. In these cases the objects are not materially destroyed; they fall out of the frames of attention, valuation, and use. What is *lost* but not materially destroyed may be *discovered* by accident at a later time in attics and other obscure depots, or eventually be *dug up* again by more systematic archaeological search.⁶²

El “olvido-activo”, finalmente, refiere a todas las censuras, tabúes y destrucciones materiales que impulsan los regímenes totalitarios que interrumpen los procesos democráticos de la expresión y la comunicación, cuyas constataciones son evidentes en el contexto alemán luego de las destrucciones nacionalsocialistas.

Si bien la tabla resulta muy clara por su carácter esquemático, resulta también simplificadora y por ello, problemática. En primer lugar, la propuesta de “memoria cultural” que acuña la autora naturaliza una comprensión de la memoria cultural y su transferencia, asociada exclusivamente a las acciones institucionales y de los “especialistas”. Es decir, una primera hipótesis según este razonamiento es que no

⁶⁰ Aleida Assmann, “Canon and Archive”, 98.

⁶¹ Assmann, “Canon and Archive”, 98.

⁶² Assmann, “Canon and Archive”, 98 (los destacados son míos).

existe memoria en la medida que la ausencia de procesos legitimadores. Su comprensión deja entonces en manos de la autoridad el trabajo sobre la memoria colectiva, respecto de lo que se recuerda y lo que se olvida, lo que se conserva y lo que se desecha. Consecuencia de ello, es que este a primeras esta propuesta desliga a los sujetos y las comunidades de cualquier acción efectiva sobre la memoria, y por ende, a la memoria de la experiencia misma de la vida. ¿La vida cotidiana no activaría al contrario sus propios actos de memoria y sus propios dispositivos críticos de la memoria? La consideración de las capacidades efectivas de los sujetos y las comunidades que interactúan, se comunican, se forman en las experiencias y las metáforas heredadas cuerpo a cuerpo, desde la oralidad, los contactos generacionales, la transmisión de saberes espontáneos, ¿no configuraría también un tipo de memoria emancipadora que viene a descentrar cualquier comprensión de la memoria asociada a dogmas nacionales o intelectuales?

Estas interrogantes se pueden afinar cuando volvemos a la noción de “olvido” que trabaja la autora. Ella remarca que los olvidos están dados por mecanismos “no intencionales” (como señala la cita), que termina por configurar una serie de mundos a la espera de ser “descubiertos” por las “autoridades” de la cultura. Llama la atención entonces que Assmann no remita a las arbitrariedades que conlleva cualquier selección realizada desde cualquier lugar, ya sea institucional, comunitario o individual. Esa falta de “intencionalidad” que fundamentaría en su mirada a los olvidos institucionales, exigiría al menos revisar los tipos de institucionalidad y su localización, los contextos sociales y políticos en los que ejecutan esas instituciones sus acciones de memoria, y finalmente, las transformaciones que se han sucedido en el tiempo a propósito de los debates sobre el canon, la perspectiva postcolonial o los estudios de circulaciones y movimientos propios del giro globalizador.

Alejándonos un poco de este esquema específico de la “memoria cultural”, es posible sugerir que la omisión de las acciones de la vida cotidiana en la construcción y transferencia de la memoria, contradeciría en el caso de Assmann su propia

comprensión de la cultura. En su ensayo “Archive im Wandel der Mediengeschichte” (2009) la autora propone una valoración de la huella y la materialidad como llave de acceso al pasado [*alltägliche Gegenstände*]. Assmann defiende la arqueología como método y subraya que la “lectura” de este tipo de “textos” no discursivos, brindan un acceso directo a la “vida” en el pasado, dimensión que había quedado marginada en las grandes narrativas de la historia. La propuesta arqueológica en este caso, implica una reacción a la supremacía de los textos, que habían sido la fuente privilegiada de los historiadores y humanistas en la modernidad. La autora reconoce que el estudio por medio de estas fuentes históricas no convencionales, permite activar la memoria de mundos hasta ahora inéditos en las narrativas humanistas. A través del polímata inglés Sir Thomas Browne, quien trabaja en el siglo XV, Assmann reafirma: “Diese Spannt sich für ihn nicht wie für anderen Humanisten durch die Tradition klassische Texte auf, sondern über Objekte, Relikte und andere materielle Spuren der Vergangenheit. Anders als andere Humanisten blickt er nicht auf *Texte*, sondern auf *Überreste*, nicht auf *Botschaften*, sondern auf *Spuren* vergangener Epochen”⁶³.

Ese relevo de la cotidianidad y la necesidad de “microhistoria”, entrarían en tensión con el propio posicionamiento de “autoridad” de la memoria que se asume en torno a los investigadores e instituciones especializadas. Por su parte, las definiciones del “archivo” a la que Assmann suscribe, siguen confirmando estas perspectivas “autoritarias” de la cultura.

The archive, therefore, can be described as a space that is located on the border between forgetting and remembering; its materials are preserved in a state of latency, in a space of intermediary storage (*Zwischenspeicher*). Thus, the *institution of the archive is part of cultural memory in the passive dimension of preservation* [...] Archives always belonged to institutions of power: the church, the state, the police, the law, etc. [...] The archive is a kind of “lost-and-found” office for what is no longer needed or immediately understood⁶⁴.

⁶³ Assmann, “Archive im Wandel der Mediengeschichte”, 166.

⁶⁴ Assmann, “Canon and Archive”, 102-3, 106.

Si volvemos a vincular las definiciones de archivo revisadas anteriormente en la sección de este capítulo “Invocar la ausencia”, o también, las aproximaciones que desde la misma *Kulturwissenschaft* emprendió Aby Warburg a comienzos del siglo XX, saltan inmediatamente a la vista una serie de diferencias. Mientras la teoría contemporánea, desde las apuestas de Foucault, desarrolla una deriva “negativa” del archivo, es decir, que abre una posibilidad de investigación sobre todas las experiencias y memorias excluidas de los sistemas legitimadores; la postura de Assmann, de manera más conservadora, se concentra en continuar legitimando el rol de las instituciones de la memoria sin oponer cuestionamiento. Cuando ella señala “the institution of the archive is part of cultural memory in the passive dimension of preservation”, asume que el archivo es positivo y solo remite a los repositorios materiales custodiados por las instituciones de poder, “Archives always belonged to institutions of power: the church, the state, the police, the law, etc.”

Legitimar el archivo como una institución termina por remarcar una nueva frontera, la que distancia y separa a las instituciones de la vida y la experiencia comunitaria. A su vez, el archivo para ella entendido únicamente como un repositorio físico y material del pasado, es decir, no como una categoría teórica o metodológica, remarca una comprensión lineal del tiempo histórico, en donde el pasado, como tiempo de lo ya vivido, es convocado por un presente configurado por las demandas nacionales, institucionales. El presente en este sentido estaría definido exclusivamente como “lo actual”, cuya contingencia es la que busca y evoca al pasado. Retomaremos esta discusión sobre el tiempo histórico, en las páginas siguientes.

8. Culturas desde y para la vida

Para comprender la teoría del archivo, en tanto “deriva negativa” para la construcción de un concepto, se hace necesario revisar el concepto de “vida” que está detrás de la deriva conceptual del archivo. También en el contexto de los estudios culturales

alemanes actuales, la propuesta del romanista Ottmar Ette aporta una comprensión de la cultura, más precisamente en su caso, de la literatura, arraigada a la vida. Esa distinción, que el autor hace desde el saber literario, resulta extrapolable a otras experiencias o registros de la subjetividad artística. Lo que interesa destacar aquí es un concepto de cultura que no es disciplinable y que se configura desde la vida de los sujetos, sus movimientos y la interacción de los cuerpos. La literatura en este programa pasa a ser un registro “vivo” de la experiencia “vivida”, más allá de los procesos de selección y exclusión que realizan las instituciones y las tradiciones nacionales de la cultura. En función a estos antecedentes, propongo que el programa de Ette se distancia de las comprensiones más conservadoras de memoria y cultura, tomando en cuenta la lectura realizada a Aleida Assmann, y de otro modo, generaría una filiación implícita al legado histórico de Aby Warburg.

A través de su concepto de *ÜberLebensWissen*, Ottmar Ette defiende la literatura como un repositorio de saber y de memoria en permanente transformación y expansión, generado desde la vida y para la vida. De esta manera, se trata de una forma de entender la literatura como un reservorio inmaterial de experiencias, que ha sido construido por los sujetos y las comunidades por medio de sus propias experiencias (de viaje, de diálogos, de conflictos, de afectos) y productiva también en la medida de ser un recurso que se despliega y disemina, siempre actualizable, que configura un tipo de barra de herramientas para la vida, que proporciona modelos de vida(s).

Die Literatur ist hochdynamischer und interaktiver Speicher und Generator von Lebenswissen jene vielsprachige Wissensformation, in der sich in verdichteter Form zentrale Gnoseme eines Lebens-, ÜberLebens- und ZusammenLebensWissens finden lassen, die von entscheidender Bedeutung für die Zukunft unseres Planeten und seiner so unterschiedlichen Formen des Lebens sind.⁶⁵

⁶⁵ Ottmar Ette, *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)* (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2010), 28.

“ÜberLebensWissen” es una palabra-poema que condensa un significado múltiple: la necesidad de generar un conocimiento a escala de los sujetos y la vida cotidiana (*über das Leben*); la necesidad de reconocer en la literatura un tipo de saber “vivo” o “productivo”, generado desde la vida y para afectar la vida (*Lebenswissen*); y finalmente, la fuerza micropolítica que brinda la literatura al proporcionar un saber activo y estratégico de sobrevivencia ante las lógicas disciplinantes y represivas propias de las macroestructuras que en su afán homogeneizante que operan asfixiando la potencia de lo minoritario (*Überleben*). Si bien estas ideas recorren una trayectoria de publicaciones del autor, es posible destacar la trilogía que lleva específicamente el nombre de “ÜberLebensWissen”⁶⁶.

Este programa reconoce la singularidad del texto literario frente a todos los demás textos, como los científicos o históricos, los periodísticos o propagandísticos, en la medida que el texto literario en general porta una memoria personal o colectiva producida por una subjetividad que vive y que escribe. Esa subjetividad que es una singularidad, se expresa en una codificación, estrategia y lenguaje particular, no preestablecido de antemano, como es el caso de estos otros textos, los científicos o los históricos, en donde el sello de la subjetividad es justamente el que debe ser – ilusoriamente– evitado para alcanzar una condición “objetiva”. La literatura entendida como un registro de lo vivido, traza un puente entre la percepción humana y la realidad, o más bien articula cuerpo, vida y poder, que es el nudo sobre el que se funda la deriva teórica biopolítica, nudo que permite poner en evidencia la diferencia en términos culturales, y con ello, romper cualquier demanda de universalidad.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Lebenswissen kann das Erleben ebenso einschließen wie biowissenschaftliche Ansätze, das Zusammenleben verschiedener Kulturen ebenso untersuchen wie Fragen von Leiblichkeit oder Körperlichkeit. Wenn es denn

⁶⁶ Ette desarrolla el concepto de “ÜberLebensWissen” en tres volúmenes publicados entre 2004 y 2010: *Die Aufgabe der Philologie. ÜberLebenswissen I* (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2004); *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. ÜberLebenswissen II* (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2005); y *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab. ÜberLebenswissen III* (Berlín: Kulturverlag Kadmos 2010).

Lebenswissenschaften in einem dem Begriff adäquateren Sinne geben soll, *müssen sie das breite Spektrum des griechischen bíos (und nicht nur zoé)* und damit auch die unterschiedlichen Logiken, die sich in der Beschäftigung mit verschiedenartigsten bereichen des Lebens ausgebildet haben, integrieren.⁶⁷

Cuando Ottmar Ette plantea su aproximación a la “vida” desde la literatura, recurre al programa de Giorgio Agamben, quien arranca desde la diferenciación básica de los dos lexemas “zoe” y “bíos” que en la Antigua Grecia implicaban dos formas muy distintas, con distintas connotaciones, de comprender la vida⁶⁸. Es en el primer tomo de su *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*, donde Agamben reconoce que es la soberanía la que produce y envuelve estos dos sentidos específicos de la vida, “zoe” y “bíos”. “Zoe” nombraría a la vida “por sí misma”, en el sentido de la vida orgánica de un cuerpo y que es en general la noción de vida que construye una ética de lo universal, que considera a todos los cuerpos iguales, como organismos vivos. En contraste a “zoe”, la noción griega de “bíos” comprende la vida, pero la vida de los ciudadanos, es decir, la vida en su singularidad, en función de una experiencia en una estructura social, no del individuo sino del sujeto, es decir, la persona moral en constante transformación y en tensión con una colectividad, un territorio, una lengua⁶⁹.

⁶⁷ Ette, *Die Aufgabe der Philologie*, 19 (el destacado es mío).

⁶⁸ Generalmente las argumentaciones del filósofo italiano arrancan desde la estructura verbal. Él recurre a la etimología de las palabras o la redacción misma de las leyes y constituciones, para desde allí comprender cómo y en qué momento se naturalizan las realidades a partir de su codificación en la lengua. Lo que al autor le interesa pensar por contraste –y como queda explícito en el ya aludido *Lo que queda de Auschwitz* y el concepto de “testimonio” allí propuesto– son todas aquellos mundos y memorias que justamente no se codifican por medio de la lengua, el *nomos* o la ley, todas esas comunidades y experiencias que carecen de representación en el discurso y por lo tanto, resultan imposibles de documentar, en el sentido tradicional jurídico o historiográfico.

⁶⁹ Para ejemplificar esta noción de vida o “zoe”, Ette recurre a los debates actuales sobre intervención de los cuerpos –tales como el aborto, la eutanasia– que encuentran sus defensores en quienes se aferran a la vida “pese a todo”. Ver Ette, *Die Aufgabe der Philologie*, 15. También, Ottmar Ette, “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften”, en *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven* (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2010), 142. En el caso de Agamben, ver esta diferenciación de “bio” y “zoe” en Giorgio

Desde la mirada biopolítica que sostiene Ette, la literatura se regula por dos fuerzas contrarias, por una parte, centrípeta, en la medida que recoge y recolecta las memorias y experiencias, como saberes arraigados y generados desde lo minoritario. Por otra parte, una fuerza centrífuga, en la medida que la literatura constituye un repositorio dinámico que se transforma y reactualiza cada vez con el uso. Sería precisamente esta dimensión “productiva” de la literatura (y la memoria) donde se encuentra su potencial político, en tanto que proporciona un saber generado por la experiencia vivida para ser reactualizado en presentes históricos diferentes al que lo generaron en su origen. Podríamos decir se trata de una subversión desde dentro.

La investigación de Agamben en torno a la “vida” se contextualiza en los estudios sobre el Holocausto. Su pregunta de investigación indagaba los modos sobre cómo habría sido posible que los judíos pudieran haber llegado a tal estado de desamparo, para que el Holocausto se constituyera como una operación de exterminio “legal”. El filósofo italiano da cuenta cómo los judíos logran ser destituidos de todos sus derechos y deberes civiles previo a su exterminio, incluida la nacionalidad, lo cual permite operar fuera de la ley, pues no hay constitución que pueda respaldar a los cuerpos sin identidad, sin comunidad, al cuerpo en estado de “zoe”.

De esa manera, el “estado de excepción”, acorde a Agamben, consiste en el “fundamento oculto” donde se afirma y reposa todo el sistema político moderno: el estado de excepción pasa de condicionar una realidad temporal, en cierto momento de crisis, a constituir una realidad topológica, que designa los lugares de exclusión donde la excepción es permanente en el tiempo. El “estado de excepción” deja de ser el caos que antecede al orden (jurídico, cuando ya puede operar la ley), para convertirse en una suspensión definitiva de las normas. Tal sería el caso de Auschwitz. Pero también, de todos los otros lugares en el sistema global que hasta la actualidad se

Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004), 16 (tengo acceso a la edición en portugués).

rigen bajo esas mismas lógicas de excepción, lugares ocultos a la mirilla de los centros globales con sus “democracias”⁷⁰.

Se podría sostener que la propuesta de Ottmar Ette arranca en el punto mismo de cierre de la investigación de Agamben, que constata la crisis definitiva de los sistemas nacionales, cuando las constituciones de los países ya no representan a las comunidades heterogéneas que pueblan cada uno de los territorios. En función de esa realidad se hace evidente la necesidad de generar otras instancias de representación estético-políticas. “El Estado-nación entra en crisis [...] cuando ese sistema no representa realmente la realidad de su territorio, en tiempos en que se ha roto ya definitivamente esa alianza original entre nacionalidad-nacimiento”⁷¹.

A esa realidad ya evidente desde cualquier mirada, la literatura, señalará Ette, la singularidad propia del texto literario, sería precisamente ese repositorio dinámico de saber que atraviesa las fronteras arbitrarias y las lógicas culturales que propone la institucionalidad. Por ello, la literatura permitiría poner en realce la experiencia de una cultura siempre en plural que no se rige por dogmas predeterminados, lo cual resulta de fundamental importancia en los tiempos actuales en que la mundialización económica promueve la homogeneización del mundo mediante una fuerza permanente. La literatura y su valoración, de esta manera, aportaría a contrarrestar esa fuerza y diseminar la pluralidad de mundos inéditos que siempre tienen la posibilidad de hacerse visibles en la superficie del presente. Respecto a estas advertencias, el mismo Ette señala: “Die Pluralisierung von Lebensformen und Lebensverhältnissen im Horizont sich weiter verstärkender multi-, inter- und

⁷⁰ Agamben reconoce los aportes anteriores de Walter Benjamin y Michel Foucault como autores que se plantearon la cuestión de la política unida a la vida, a diferencia de Hannah Arendt, crítica Agamben, que no asume una perspectiva biopolítica en sus investigaciones sobre el Holocausto. Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*, 12, 19. Respecto del “estado de excepción”, ver 139, 179.

⁷¹ Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*, 181-2.

transkultureller Bewegungen tut heute ein Übriges, um diesen Prozeß in der aktuellen vierten Phase beschleunigter Globalisierung weiter zu befördern”⁷².

9. La convivencia de los tiempos

Aby Warburg constató que una temporalidad deforme y heterogénea estaba asociada al trabajo con el archivo de la vida cotidiana. Los llamados *Pathos Formeln*, como repositorios de intensidades, que nombraban aquellos rastros “psíquicos” presentes en la iconografía, que ya describía Ernst Gombrich, se convirtieron en este proyecto en las huellas de presentes remotos que emergían atravesando los tiempos y que en su puesta en relación hacían saltar el continuum de la historia y las cronologías. El trabajo sobre lo ínfimo y lo pequeño le permitió constatar sincronías y continuidades entre imágenes producidas en tiempos y lugares distantes. Esa convivencia de intensidades que coincidían en el presente histórico del investigador, llevó a Warburg a proponer una comprensión del tiempo histórico que deformaba la linealidad tradicional historicista y que en cambio, configuraba una temporalidad difusa compuesta por un conjunto de capas históricas en movimiento, al modo de un montaje. “El presente está tejido de múltiples pasados. Pasados que afloran en momentos inesperados y que perforan el presente con sus fuerzas inconmensurables dejando sus huellas de movimiento”, señala Didi-Huberman a propósito de la constatación de lo anacrónico en Warburg⁷³.

Cuando Warburg centra su atención en aquellos detalles de la cultura, la iconografía heterogénea históricamente marginada de las bellas artes y la historia del arte, se da cuenta que es precisamente allí donde la cultura emergía como algo vivo y trans-temporal. “Lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma,

⁷² Ottmar Ette, *Die Aufgabe der Philologie*, 17-18.

⁷³ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 48.

lo impensado, lo anacrónico de esa cultura”⁷⁴, refuerza Didi-Huberman a partir de su estudio sobre Warburg. A ese tiempo el autor alemán le llamó *Nachleben*, palabra alemana que podemos entender en español como un “vivir-después” o “pervivir”; o como ha sido traducido en el estudio de Didi-Huberman, el tiempo de la “supervivencia”, que implica precisamente el gesto la memoria de sobrevivir al paso de los años y las cronologías, y con ello traspasar la muerte que implica el olvido.

Entre fantasma y síntoma, la noción de *supervivencia* sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*. [...] vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales sino que subsistían igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos, la psique.⁷⁵

Es decir, este *Nachleben* va unido a una forma nueva de mirar y a una renovada manera de investigar centrada en la materialidad y los detalles, el método de la arqueología. Si Warburg quería romper con la idea de una “historia del arte estetizante” [*ästhetisierende Kunstgeschichte*] y su lógica de “evocar” un pasado ya muerto a partir de una linealidad de escuelas, movimientos y nombres propios de autores, se entiende que haya puesto tanto énfasis en la dimensión epistemológica del tiempo histórico y en la forma en que los investigadores asumen una postura frente al tiempo para la organización de las investigaciones.

Tal sería, pues el historiador moderno: evoca el pasado, se entristece de su pérdida definitiva. No cree en los fantasmas (pronto, en la corriente del siglo XIX, no creerá ya más que los “hechos”). Es pesimista... toda su empresa parece organizada según el esquema temporal de la *grandeza* y la *decadencia*.⁷⁶

Lo que le interesa a Didi-Huberman mediante estas afirmaciones alegóricas es poner en relieve aquellos proyectos epistemológicos que disgustaron a Warburg y que trabajaban desde la melancolía, del historiador que basa su programa en “evocar” un

⁷⁴ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 47.

⁷⁵ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 52.

⁷⁶ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 15.

pasado muerto, en vez de “convocarlo”, que en el pensamiento de Warburg implicaría una activación de la memoria a través de sus potencias críticas para su puesta en diálogo con la trama problemática que constituye a todo presente de la investigación. Un pasado solo puede ser “evocado” en la medida que ya está muerto.

No hay que olvidar que a Aby Warburg le preocupa el estudio por “lo europeo” y la modernidad. Que en su propio presente él ve directamente amenazado su cuerpo ante el peligro que implica su pensamiento “irracional”, “ilógico”, que más tarde le llevará a pasar una temporada en un hospital psiquiátrico. A su vez, una proyección más, pues es su biblioteca y su centro de investigación en Hamburgo los que se ven amenazados por la presión nacionalista que crece en la Alemania de la entreguerras.

Podríamos sustentar la hipótesis que plantean tanto Fernando Checa como Didi-Huberman: esta concepción heterogénea del tiempo, la temporalidad difusa propia del *Nachleben*, se funda como una conciencia en Warburg cuando el autor tempranamente se distancia de Europa para residir seis meses con los indios Hopi en Norteamérica. Checa y Didi-Huberman han visto en este viaje una experiencia iniciática y profundamente esclarecedora de su proyecto intelectual posterior, en la medida que ese viaje, ese salirse del propio centro, se replicará en Warburg por el resto de su vida a través del viaje con imágenes⁷⁷. Este viaje iniciático que justamente funda la hipótesis de lectura que ambos autores realizan sobre el proyecto epistemológico de Warburg, constituye la gran omisión que realizan los discípulos alemanes del pensador. Didi-Huberman, como ya hemos señalado, dio cuenta de la recepción mezquina que realizan figuras intelectuales como Ernst Gombrich, que no articulan en sus lecturas este tipo de experiencias fundamentales en el pensamiento posterior del autor sobre sus concepciones del tiempo y la comprensión misma del

⁷⁷ Checa, “La biblioteca de Aby Warburg”, 12; Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 45.

arte y la cultura. Dicha “omisión” o ceguera intelectual, podríamos aventurar, se proyecta hasta la actualidad en estudios publicados recientemente⁷⁸.

Una fotografía en blanco y negro resulta esclarecedora de la experiencia de convivencia con los Hopi en Arizona, cuando Warburg participa en 1896 de sus festividades y del ritual milenario de la danza de la serpiente. Dicha fotografía publicada como parte de su diario de viaje, lo retrata con una máscara compuesta de cuero y tejido vegetal. Es similar a un tocado y se eleva por sobre la cabeza del autor, como una estructura pesada que no deja ver su rostro. En contraste, su cuerpo va vestido con traje europeo propio de fines de siglo XIX, ajustado al cuerpo completamente cerrado, abotonado y respetable⁷⁹.

10. Notas sobre “lo contemporáneo”

Weserburg se define como un museo de arte contemporáneo. ¿Qué significa efectivamente ser “contemporáneo”? Como ha sido posible distinguir aquí, el Museo de Weserburg en Bremen genera un modelo propio de museo basado en la puesta en valor y convivencia de decenas de colecciones y archivos sistematizados que actualmente conviven y se conservan en su centro de documentación. Este “museo de

⁷⁸ En el volumen Cora Bender, et al. *Schlangenritual: der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag* (Berlín: Akad. Verlag, 2007), si bien se aborda el viaje realizado por Aby Warburg, el conjunto de ensayos incluidos revisan sus aportes desde la lógica de la antropología y la historia. El volumen mencionado ofrece, por ejemplo, una completa descripción de las formas de vida y ritualidad Hopi, del devenir espectáculo de sus manifestaciones culturales hasta la actualidad, de las transformaciones sin vuelta atrás de esa cultura “indígena” ante el encuentro con la cultura occidental. La valoración del texto de Warburg en este sentido se realiza exclusivamente a partir de sus notas de campo como etnógrafo y lingüista.

⁷⁹ La fotografía se incorpora en Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, ed. Ulrich Raulff (Berlín: Verlag Klaus Wagenbach, 1988), 62. Originalmente este diario de viaje consistió en una conferencia que Warburg había dictado cuando estuvo interno en el hospital psiquiátrico Bellevue, en Kreuzlingen, en 1923, casi treinta años después de su estancia con el pueblo Hopi. La edición alemana aquí citada incluye el facsímil de la carta que había dejado Warburg a Dr. Fritz Saxl, uno de sus discípulos en Hamburgo, en donde prohibía expresamente la publicación del texto puesto que no se ajustaba a los estándares convencionales académicos, (“da dieser Vortrag so formlos und philologisch schlecht fundiert ist”, 60). Aquello justifica la publicación tardía del texto, recién en 1988.

museos”, con su modelo que hemos llamado “crítico” reformulaba el modelo tradicional del museo que aquí llamamos “clásico”, en la medida que hace de colecciones heterogéneas el motor para la formulación de una identidad de museo imposible de fijar en una o varias categorías estéticas o estilísticas conocidas por la historia del arte tradicional. El hecho de que Weserburg se constituya como un punto de encuentro heterogéneo de obras, documentos, imágenes, textos, tiempos, lenguas y lugares, inaugura podríamos decir una temporalidad propia y difusa a partir de su acumulación. Esta propuesta no solo transforma la relación que se extiende entre investigador/visitante de su(s) colección(es), también termina por deformar la idea que teníamos de aquello que conocíamos por el “museo de arte contemporáneo”. “¿De quién y de qué cosa somos contemporáneos?”, podríamos preguntarnos con Giorgio Agamben⁸⁰.

Al museo de arte contemporáneo a primeras le preocuparía el “arte actual”, las voces jóvenes y emergentes, las obras que se producen en el “ahora”. Sin embargo los documentos y las voces que pueblan el archivo de Weserburg, este “museo de arte contemporáneo”, hablan de tiempos distantes, de lógicas análogas, de materiales precarios, todos los cuales convocan distintas coyunturas y lugares, configurando un espacio que no es posible de alinear al sentido de actualidad. ¿De qué se trata entonces su propuesta sobre “lo contemporáneo”?

Hay algo en todos estos materiales, gráficas, poemas, textos e imágenes, hojas, cuadernos, libros, cartas o catálogos que expande la cultura hacia lo inclasificable y lo inconmensurable. Textos e imágenes en acción; a la acción que todos estos textos e imágenes generan en el presente actual de la investigación, como una fuerza que no solo hace aparecer la memoria, sino sobre todo que moviliza fuerzas hacia delante, de un modo prospectivo, de las comprensiones y formas que constituyen el presente actual y la vida contemporánea. Agamben afirma que lo

⁸⁰ Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?* (2008), 1, acceso 11 de junio 2016, <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

contemporáneo se basa en la capacidad de distinguir la fractura de un presente, y en esa fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones. A lo contemporáneo le compete la reunión y la heterogeneidad. Al autor le ha interesado subrayar cómo lo contemporáneo se diferencia de lo que comúnmente entendemos como “lo actual”, aquella situación fija del aquí y ahora, de las coyunturas y apariencias que se desarrollan en su propio tiempo. Lo contemporáneo, desde esa mirada tradicional, se comprendería como el que o lo que vive acorde a su tiempo, que coincide plenamente con su época, que encaja perfectamente con cada punto de ella.

Rescatando la temporalidad aristotélica del “kairos” (καιρός), temporalidad de la moda según Agamben, que pareciera dividir el presente según un “no más” y un “no aún”, el kairos inaferrable es la fuga que instituye el presente con estos “otros tiempos”, pues es esa fuga la que puede poner en relación aquello que ha inexorablemente dividido, la que puede rellamar, re-evocar y convocar incluso aquello que había sido declarado muerto. La estrategia entonces estaría en detectar en el presente la presencia de los múltiples pasados. “Sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. Arcaico significa: próximo al arké, es decir, al origen”⁸¹. Se trata de la necesidad de toma de distancia respecto de lo nuevo, lo novísimo, de saber detectar la luz en medio de la suma de oscuridades que configuran el presente.

A propósito de estas reflexiones actuales, se hace productivo volver a conectar una vez más con algunas reflexiones propuestas por Aleida Assmann que sirven para ilustrar posiciones más conservadoras respecto del archivo y del tiempo, que de paso, enlazada también una comprensión de “lo político”. Cuando la autora trabaja el concepto de archivo, tal como vimos, ella propone separar los “archivos políticos” de los “archivos históricos”, los primeros identificados con los documentos que atienden a

⁸¹ Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?*, 6.

una coyuntura; los segundos, respecto de aquellos que dejan de vibrar en el presente puesto que han perdido su relevancia. “The historical archive loses their political function and relevance [...] the historical archive is a receptacle for documents that have fallen out of their framing institutions and can be reframed and interpreted in a new context”⁸². Esta separación pareciera arbitraria en la medida que toda operación con el archivo, sostenemos, conlleva un movimiento político en el presente. Suponemos que Assmann estrecha la relación de lo político en el sentido de la macropolítica, es decir, de la política de las instituciones, de los partidos políticos, del presente de las apariencias.

Parte de ello es sostener que lo político está ligado exclusivamente a las urgencias del presente, de la coyuntura, y en ese sentido, no está comprendido acá el potencial político que implica la desclasificación, el gesto de hacer irrumpir en la actualidad una suma de memorias y mundos inéditos o que parecían muertos, pero que sí tienen la capacidad de intervenir la superficie del presente. El principio que orienta sus investigaciones será más bien en el orden de lo retrospectivo, en la medida que su interés no se basa tanto en vincular las memorias del pasado con las problemáticas del presente. Aquello que podría ser reconocido como una lógica “prospectiva” de la memoria cultural, pensamiento relacional que confronta tramas y problemáticas del pasado y del presente, se omitiría aquí en una motivación intelectual que podríamos reconocer como “romántica” o “melancólica”, en la medida que se detiene en el pasado y se desconecta del presente.

Es curiosa de todos modos esta “distracción” de Assmann, en la medida de que ella misma, solo algunos años más tarde, en 2013, publica un volumen sobre la necesidad de romper con la comprensión cronológica del tiempo, con la linealidad que heredamos del régimen moderno de la historia. Ese estudio, titulado, *Ist der Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* se centrará más bien en

⁸² Assmann, “Canon and Archive”, 103.

indagar cómo la memoria emerge inesperadamente convocada por un presente y cómo estas emergencias dislocan la linealidad histórica. La autora excluye allí una reflexión sobre el archivo y la temporalidad que este mismo genera. A su vez excluye también el radical histórico del documento, esto es, su capacidad autónoma de instituir realidad y fundar tiempo⁸³.

Así como tempranamente Aby Warburg propuso su noción de *Nachleben* para pensar el tiempo aliado a la memoria cultural, otras voces teóricas hoy en día actualizan la reflexión sobre el tiempo histórico. Jacques Derrida en su ya célebre conferencia el *Mal de archivo* de 1997 anunciaba la ruptura de la llamada “unicidad del archivo”, que rompía la simbiosis entre el soporte y el espectro: “el espectro no puede arraigarse a un origen pues su motor es el desplazamiento continuo y la intervención en contextos ajenos a su propio origen”⁸⁴.

⁸³ Ver Aleida Assmann, *Ist der Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* (München: Karl Hanser Verlag, 2013). Este tipo de concepciones del pasado, estos puntos de vista como los que sostiene Assmann, el pasado como realidad inactual y fallecida, nociones tan triviales y tan actuales como “patrimonio”, “pueblos originarios”, e incluso “arte latinoamericano” se tornan problemáticas, puesto que abogan por cierta fijación de la identidad en el tiempo, impulsadas por una ética que fuerza a la cultura a un retorno a su origen, que debe mantenerse al margen del devenir de las transformaciones permanentes propias de la técnica, el progreso, la globalización. Conservar el pasado pasa a asumirse como un tipo de conservadurismo. Detener la transformación, proponemos, implica irremediablemente la fetichización. La fetichización del “espectro”, diría Derrida, su *mal del archivo*, que afecta también el devenir de transformaciones que le es propio a las identidades culturales, las que bajo perspectivas más *conservacionistas* pasan a constituir bienes culturales museografiados o monumentos de la historia, los cuales una vez desactivados e impedidos de sus potencias críticas, se inhabilitan para la participación activa de la cultura contemporánea, cuyo presente es ya a todas luces, irregular y heterogéneo.

⁸⁴ Derrida, *Mal de archivo*, 105. Es precisamente en dicha conferencia en donde Derrida funda la ciencia de la “archivología”, nueva ciencia, ciencia transdisciplinaria y transtemporal, que pretende relevar el movimiento de la memoria por sobre los monumentos de la historia, a su vez que legitima el uso de documentos “anárquicos” para el estudio de la cultura, proponiendo con ello una noción de archivo equivalente a la del poder. De allí que su “mal de archivo” dé cuenta justamente, de la muerte o parálisis de la memoria como efecto de su legitimación institucional o, lo que es lo mismo, de su asimilación por los centros de poder.

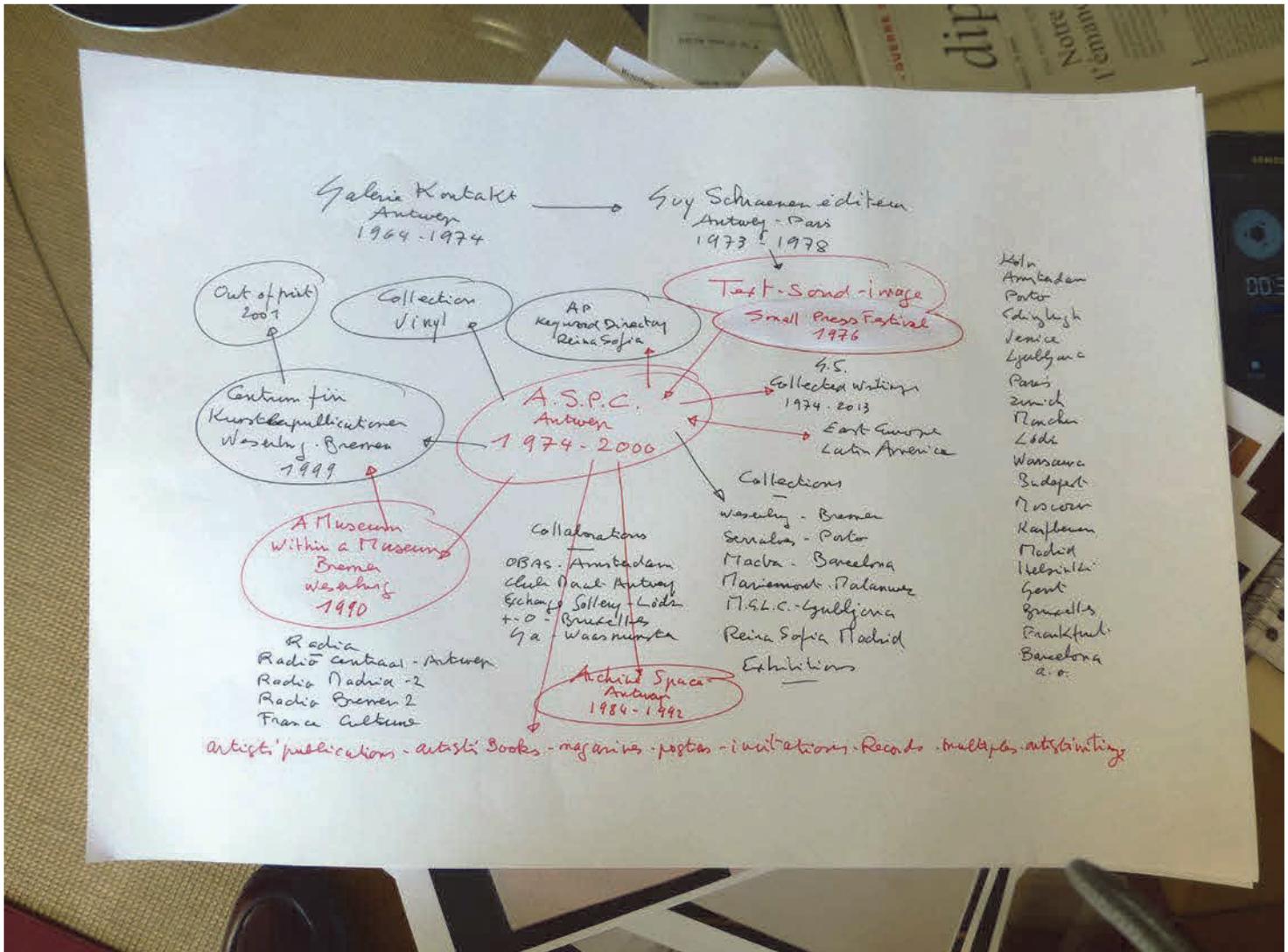
La palabra “archivología”, como vimos, sirve de título a la compilación de ensayos propuesta por Knut Ebeling y Stephan Günzel en la citada antología crítica, *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. En ese caso particular, habría que preguntarse si el mismo hecho de

La posibilidad de instituir lo contemporáneo es permanente en el caso Weserburg que con el gesto de proporcionar sus colecciones de tiempos y lugares, permite al investigador el reconocimiento de una fuga, un kairos, la generación de una temporalidad nueva, el tiempo de lo contemporáneo.

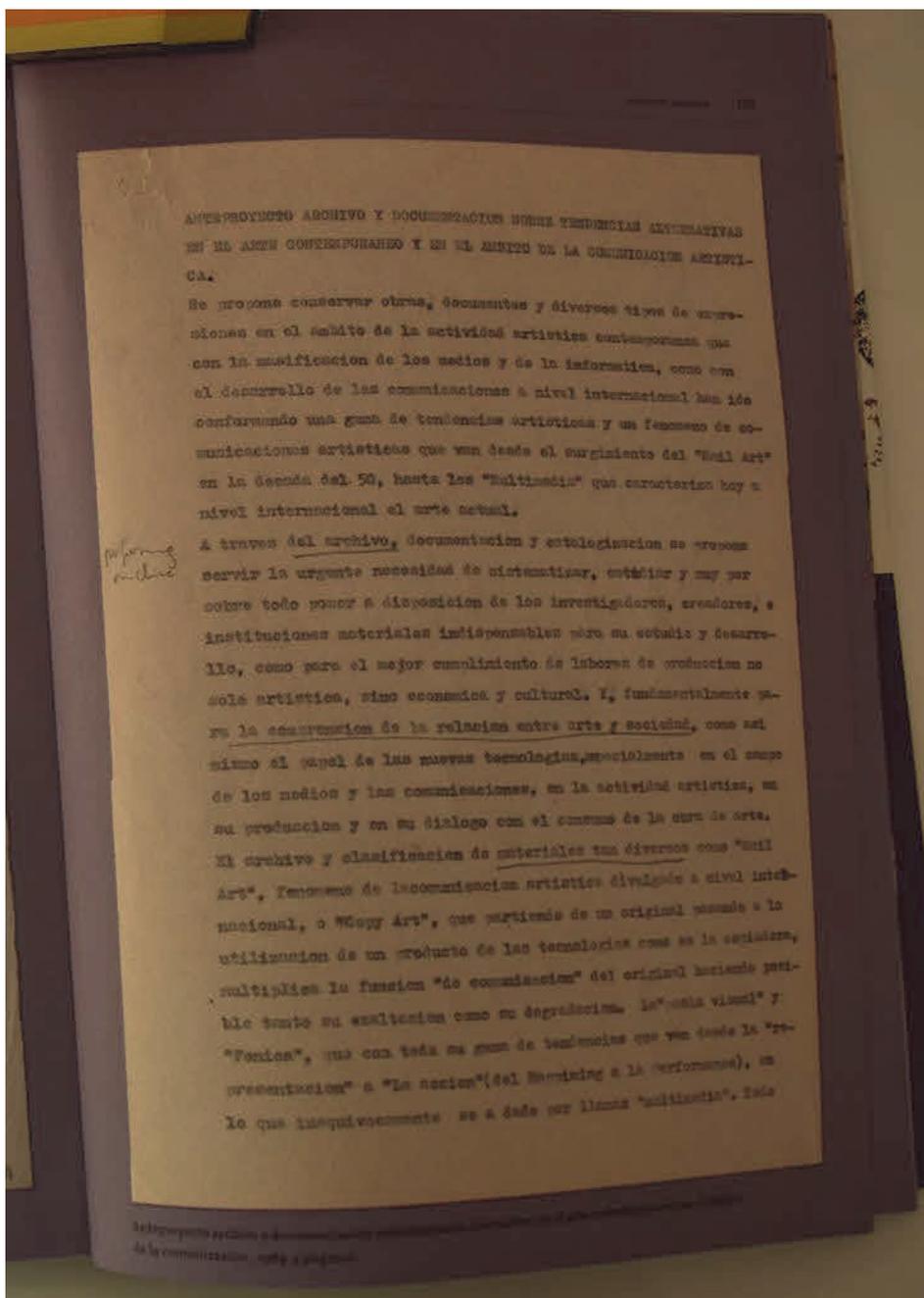
titular el volumen utilizando esta palabra no estaría operando a contramano del sentido mismo de la archivología. Si la creación de una etiqueta para dar nombre a un volumen con afán compilatorio, no estaría trasladando esta noción al estatus de categoría y con ello contradiciendo la esencia "trans" y nómade de esta ciencia, cuyo nombre justamente Derrida evitó al titular su propia conferencia.

Pizarra del capítulo

Figura 1. Diagrama del funcionamiento del Archive for Small Press and Communication, ASPC, realizado por Guy Schraenen. Documento original en su colección particular en París.



Figuras 2 y 3. Manuscrito del artista chileno Guillermo Deisler “Anteproyecto archivo y documentación sobre tendencias alternativas en el arte contemporáneo y en el ámbito de la comunicación artística”, Halle/Saale, 5 de enero 1989, 3 páginas, documento conservado en el archivo de Guillermo Deisler, en Santiago de Chile. Las imágenes corresponden a una reproducción facsimilar en Deisler, Mariana, Paulina Varas y Francisca García. *Archivo Guillermo Deisler: textos e imágenes en acción* (Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros, 2014): 195-197.



2.- Anteproyecto-.....

este que forma parte del acervo cultural del museo contemporáneo debe ser motivo de estudio y de trabajo para importantes proyectos de difusión crítica y de divulgación, como exposiciones, autografías, trabajos teóricos y publicaciones.

En rasgos generales el material en perspectiva puede estar constituido por:

Libros, libros de arte, libros de artista, libros-objetos;

Catálogos, catálogos de exposiciones, de artistas;

Boletines, originales de artistas, correspondencia de artistas, mandados, folios, volantes, invitaciones, lista de participantes,

hojas de arte, impresiones artísticas;

Fletores, folios de artistas, de exposiciones, de movimientos,

afiches-catálogos, obras de gran formato;

Objetos artísticos, objetos pedestales;

Fotografías de artistas, de obras artísticas, documentación de actividades artísticas, fotocopias, fotocopias artísticas;

Señales artísticas, como obra de arte (soporte);

tarjetas postales, originales de artistas, recordatorios de obras,

invitaciones, manifiestos, acciones de arte, etc.

Revistas de arte, revistas de artista, de movimientos, de temas

visuales, de experimentación visual, etc.

En general una lista que pueda responder a la pregunta, ¿que cosas

hay en el campo artístico, que buscan artistas y experimentadores

y que respuestas dan en su relación con la sociedad?

Preparedo por: Guillermo Beldier

en Halle, el 5 de Enero de 1989

Para una conversación con: La

Galería Estatal Berlín/Halle

3.- Anteproyecto...

agencia de trabajo, complementaria o concurrencia,

el objeto firmado puede a disposición de la Galería Estatal el

material relacionado, la Galería se compromete a su conservación

y a la compra del mismo a través de un contrato.

La galería se compromete la conclusión de todo informe

estadístico, tanto verbal como por escrito.

El contrato se concerta a la entrega adicional de obra u obras

o materiales

informaciones /que aseguren el crecimiento e desarrollo de este

Archivo/Documentación.

El uso u ordenamiento de los materiales queda sujeto al criterio

que estime conveniente la Galería Estatal.

La conclusión de estos servicios por parte de la Galería Estatal

puede tener la forma que ambas partes lleguen de acuerdo.

Figura 4. "Proyecto sobre las artes de acción en el cono sur de América Latina", convocatoria realizada por el curador chileno-alemán Darío Quiñones, Berlín, 1986, documento conservado en el Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

EXCHANGE + RECYCLING
NON STOP MAIL ART
FRIENDLY COLLABORATION
ALL OVER THE WORLD

Señor : *E.A. Vigo*

Dirección :

País :

PROYECTO SOBRE LAS ARTES DE ACCION EN EL CONO SUR
DE AMERICLATINA

Acciones de arte - arte conceptual en : Uruguay, Argentina,
Chile.

Proyecto de documentación sobre este tema de los últimos
10 años.

Materiales : Catálogos, Fotos, Textos, Afiches, Tarjetas,
Manifiestos, Film, Video, Diapos, Grabaciones,
Libros, etc.

Los materiales no serán devuelto a los autores.

Fecha término de recepción para la participación y envío :
1 Abril 1986

Incluir Biografía, Foto del autor y críticas (Bibliografía).

Unica limitación de envío, en dependencia de las disposiciones
de los servicios de correo.

Los materiales/documentos de los participantes serán expuestos,
y posteriormente incluidos en una publicación.

Se enviará documentación, (Catálogo y Afiche) a cada participante

Recepción de Materiales a :	Consulta e información a :
Dario Quiñones	Guillermo Deisler
1071 Berlin	Ul Kitschewo 48 aprt 17
Tegner. Str. 8	Plovdiv 4004
RDA (DDR)	Bulgaria.

Nota :

Aspecto principal de estudio y analisis de la
publicación será :

Condiciones de la creación y producción
artística bajo las dictaduras militares (en el campo de las
artes de acción).- Al respecto, solicitamos todo tipo de
información y de opiniones personales (escrita o grabada).

Figura 5. Fotografías del archivo Other Book and So, del artista mexicano Ulises Carrión en Ámsterdam, Holanda. Imágenes publicadas en el volumen Langdon, James. *Book* [Documentary Material Relating to the work of Ulises Carrión (1941-1989)] (Birmingham: Eastside Projects, 2010).



Figura 6. Archivo de Paulo Bruscky, Recife, Brasil. Imágenes reproducidas en el volumen Freire, Cristina et al. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia* (São Paulo, Companhia Editora de Pernambuco, 2006).



Figura 7. Cajas y carpetas correspondientes al “Fond Lateinamerika” del archivo del artista alemán Klaus Groh, conservado en el centro de publicaciones de artistas [Zentrum für Künstlerpublikationen], en el Museo de Weserburg, Bremen, Alemania.



II REPRODUCTIBILIDAD PARA EL MOVIMIENTO. LA DESCLASIFICACIÓN DE UN ARCHIPIÉLAGO

¿Qué aptitudes de supervivencia, comunicación y tolerancia se improvisan en las experiencias cosmopolitas de hoy? ¿De qué manera encara la gente las alternativas represoras del universalismo y del separatismo? Al plantearnos tales preguntas, en las postrimerías del que, sin duda, será el último milenio “occidental”, nos vemos acosados por problemas no tanto de atraso como de anticipación. El búho de Minerva de Hegel emprendió su vuelo al atardecer. ¿En qué lugar de la tierra que rota?

James Clifford, *Itinerarios transculturales*

Como no le interesaba encontrar parientes vivos o su nombre en una tumba, decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como el otro. La adolescente en traje de baño levanta los talones del suelo y extiende los brazos hacia el cielo: la pelota ha salido fuera de cuadro y el movimiento se congela...

Cynthia Rimsky, *Poste restante*

Presentación

Una relación de continuidad emerge entre la dispersión histórica de estas obras-documentos y los lugares que produjeron en el pasado sus memorias encriptadas. La recopilación de materiales de “lo latinoamericano” desplegados por distintas ciudades europeas, pone en relieve la dimensión del lugar como una clave o un posible acceso para entrar a interrogar a estas memorias artísticas. Convendremos en que la condición deslocalizada del acceso y conservación de las obras-documentos en la actualidad, supone también el arribo al presente de un modo histórico de hacer y de imaginar. La reunión de ambos momentos, el presente actual del “viaje recopilatorio” y el presente-pasado de las memorias artísticas trazan un mapa nuevo de América Latina, caracterizado por su discontinuidad y fragmentariedad, su multiplicidad y dislocación.

¿En qué medida el concepto tradicional de “lugar” se reformula cuando ejercemos la *archivología*? ¿Cómo estas obras-documentos sacuden las fronteras geográficas y bajo qué mecanismos producen nuevos lugares de “lo latinoamericano”? ¿Qué pasa exactamente cuando América Latina deja de referir exclusivamente a un territorio? ¿Cómo el archivo reformula las nociones de lo nacional, regional y universal? “¿Hasta qué punto podemos hoy, en el mundo global, hablar de arte latinoamericano?”⁸⁵.

El título de este capítulo “Reproductibilidad para el movimiento. La desclasificación de un archipiélago”, pone en relieve la relación ya comentada. Por una parte, el procedimiento de la reproductibilidad asociada a la producción artística y por otra, la metáfora del “archipiélago” como una configuración cultural para comprender las deformaciones territoriales de esta América Latina deslocalizada. Así

⁸⁵ Andrea Giunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, *Revista de Artes Visuales Errata 1* (Bogotá, abril 2010): s/p. Disponible en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/> acceso 19 de enero 2016.

como en el campo del arte, la reproductibilidad desacraliza la “obra” en la medida de la pérdida del original creado por un autor, es decir, el valor de la autenticidad; la metáfora del archipiélago en el campo de la cultura, releva la idea del movimiento y desacraliza la concepción de la identidad asociada al lugar de origen. La hipótesis para este capítulo entonces establece que a partir de la reproductibilidad técnica para la impresión de soportes artísticos, estas memorias configuran un nuevo territorio de América Latina, que al modo de un archipiélago, está siempre en movimiento y se localiza en distintos lugares. La reproductibilidad así apoya la reflexión sobre el territorio que se pone también en evidencia a través de textos e imágenes.

A partir de los aportes teóricos de autores como Édouard Glissant u Ottmar Ette, entendemos que América Latina dejará de corresponder aquí a la imagen de un continente [*Festland*, en alemán, “tierra fija”], una ubicación geográfica específica y con ello, una determinación geopolítica. Bajo la forma de un archipiélago, lo latinoamericano se comprenderá como una episteme o una posición singular, que interroga la normalidad del centro desde donde esté, incluso desde el propio centro. Esto quiere decir que el “Sur” tiene la capacidad de cambiar de lugar y posición, puede hablar desde distintos lugares y con ello configurar nuevos espacios de enunciación e interacción social⁸⁶.

Por su parte, la reproductibilidad, como ya nos anunciaba Walter Benjamin en su célebre ensayo sobre la reproductibilidad técnica, potencia y pone en movimiento “epistémico” a un tipo de obra que carece de original, de autenticidad, de modelo en la realidad. La reproductibilidad disuelve el origen en la medida que la obra se construye desde la copia. Hay entonces un tránsito desde la lógica de la pieza única hacia la serialidad. Como veremos, en el caso de estos proyectos que revisaremos, las técnicas del offset, de la fotocopia Xerox, la serigrafía, heliografía, potencian la

⁸⁶ Sobre la noción de “archipiélago” ver: Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebensWissen II)* (Berlín: Kadmos, 2005); y Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville, VA: The University of Virginia Press, 1989).

configuración de un arte nómada, que busca su arraigo, sale a la búsqueda de sus lectores, de la recepción. Las características físicas de los soportes les permiten viajar a bajo costo y desplazarse hasta alcanzar lugares distantes. En esas trayectorias, este arte nómada, vincula voces y lugares, articula comunidades que se congregan en torno a la obra seriada. La copia potencia un tipo de movimiento multidireccional⁸⁷.

Las tarjetas postales que Guillermo Deisler pone en movimiento desde Halle/S en Alemania deconstruyen la idea de patria y nos invitan a pensar sobre una filosofía positiva del exilio. Estas tarjetas abren mediante su movimiento histórico y estético, una multiplicidad filiaciones culturales y le permiten al artista estar presente simbólicamente en múltiples lugares de forma simultánea. En este caso la condición del exilio genera una conciencia globalizada y con ello la oportunidad de “ocupar” el mundo entero como una sola plataforma de acción. Pese a la militancia de izquierda del artista, su producción artística se desmarca del dogma partidista en la medida que se despega de esa visión “regionalista” de América Latina, utópica y homogénea, que habían sostenido los proyectos revolucionarios de América Latina a los que él mismo suscribió, para de otra manera convocar y vincular voces en una dimensión global.

Así como el archipiélago descentra la idea de lo regional asociada a la cultura latinoamericana, diversas experiencias y documentos nos llevan también a interpelar la lógica de lo nacional. Desde el punto de vista del archipiélago, la identidad nacional es entendida aquí, como una imposición arbitraria derivada de una lógica colonial renovada y moderna. Este dogma identitario operaría excluyendo o marginando minorías culturales que no se ajustan a las definiciones abstractas impuestas. Estas reflexiones las podremos comprender de forma más acabada por medio del proyecto de la artista brasileña Anna Bella Geiger. Geiger utiliza principalmente la clave irónica para situar el sistema del arte y el indio amazónico en una concepción de Brasil, rígida

⁸⁷ Sobre la reproductibilidad, ver Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, acceso 8 de mayo 2014, http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm

y estrecha. Sus libros de artista estremecen las fronteras de ese país a través de textos-simulacros e imágenes cartográficas.

Por su parte, la lengua materna también se torna una dimensión problemática desde la óptica del archipiélago. En la medida del lugar en movimiento, los códigos lingüísticos entran también en interacción y el desplazamiento de la lengua de origen abre la posibilidad de configurar nuevos códigos heterogéneos que superan las barreras idiomáticas. Estos códigos heterogéneos pueden ser pensados como lenguas archipiélicas, dadas desde y para el movimiento, bajo la estrategia del montaje. En este caso, el poeta chileno Gonzalo Millán nos permite reflexionar sobre la producción de lenguajes y la comunicación para superar las barreras idiomáticas, en su caso, propias del exilio. Su propuesta para la “poesía plástica” implica un ejercicio visual y metaliterario que recurre a la negación de la “ciudad letrada” y la legitimación del tiempo de la infancia. El “poeta plástico” es comprendido aquí como el “poeta analfabetizador”.

Finalmente, el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, CAYC, por medio de su exposición itinerante *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, nos permite pensar sobre estrategias para deconstruir la imagen regionalista de América Latina, pero esta vez no en el sentido “bolivariano” del imaginario de la izquierda latinoamericana, sino su condición de periferia desde el punto de vista del eurocentrismo. Como veremos, CAYC propone un modelo expositivo para pensar la problemática latinoamericana de esos años setenta, a partir de la reunión de las voces, lenguas y lugares. La convocatoria *Hacia un perfil del arte latinoamericano* trasciende las categorías geográficas o lingüísticas de los participantes configurando una comunidad heterogénea, pese a la temática o contenido “latinoamericanista” de la convocatoria. La reproductibilidad de las láminas expuestas hizo eco de esa pulsión descentralizadora, en la medida que permitió el eficiente montaje de la exposición en diferentes ciudades del mundo.

El relevo de la comunidad heterogénea y la participación, implica un cierre para este capítulo pero también una apertura para el capítulo siguiente, en donde la interacción desde la diferencia cultural y el valor de la participación asociada al arte serán las dimensiones principales para proponer una reflexión sobre la categoría moderna del autor.

11. Lo latinoamericano como singularidad

Para el filósofo ruso Alexei Penzin el contexto del fin de la guerra fría y el advenimiento del giro globalizador en los estudios culturales, motivan la necesidad de formular una nueva comprensión de la cultura más allá de las identidades nacionales, regionales o lingüísticas heredadas de la modernidad. Esta necesidad se funda específicamente en la amenaza de la fuerza homogeneizante de la mundialización económica, por una parte, que pone en peligro la diversidad cultural y la convivencia en el mundo, y por otra parte, en la violencia que ponen en evidencia los clichés y estereotipos culturales que desarrollaron las relaciones históricas de poder, dominación o hegemonía.

A las identidades arcaicas-modernas, el autor contrapone el concepto de “singularidad”. Respecto de las primeras, las categorías identitarias heredadas, señala Penzin, se basarían en un conjunto de valores construidos y “aprendidos” –el autor piensa específicamente en la “espiritualidad rusa” con su territorio y su canon literario. Se trataría, tal como defienden los críticos más conservadores de una matriz esencialista, una “espiritualidad”, que por lo mismo se hace imposible de traducir o trasladar a través de categorías teóricas. La singularidad, en cambio, anuncia una particularidad trasladable, en tanto que refiere a una condición específica, a una problemática, a un asunto común, que es local, pero que también puede ser trasladado a un contexto universal, a un “nosotros” extensivo que puede comprender esa problemática como si fuera propia (en la actualidad, la bajada del “todos somos..”, es la marca más apropiada para comprender esta singularidad cultural móvil)⁸⁸.

Si bien Penzin está pensando y analizando la situación “post-soviética”, desgranando sus posibles e imposibles filiaciones hacia la teoría postcolonial y el

⁸⁸ Panzin reconoce que las identidades imaginadas de antaño siempre proyectaron la idea de una espiritualidad impuesta. Ver Alexei Penzin, “Singularity”, en *Atlas of Transformation*, eds. Zbyněk Baladrán y Vit Havaraneck (Praga: Tranzit, 2010), 583.

postfordismo, su propuesta es productiva para revisar algunas ideas en torno a “lo latinoamericano”, específicamente respecto del salto que se produce cuando “lo latinoamericano” se pone “en movimiento” y deja de reconocerse como un territorio periférico regulado por un centro global.

Para revisar estas dimensiones, dos exposiciones de arte latinoamericano resultan sugerentes: *Editions & communications marginales d'Amérique Latine*, realizada en La Haya en 1977, organizada por Guy Schraenen⁸⁹; y *Multiples by Latin American Artists* realizada en Nueva York por la historiadora del arte Fatima Bercht⁹⁰. El registro de ambas exposiciones tiene algo en común, puesto que sus catálogos se insertan como un contenido en otras publicaciones, en contextos editoriales mayores. El catálogo de *Editions & communications marginales d'Amérique Latine* se inserta en la publicación *Latin American Assembling*, realizada por el ASPC en Amberes, Bélgica; y el catálogo de *Multiples by Latin American Artists* se inserta en un número

⁸⁹ La muestra reunió ediciones colectivas o periódicas conservadas en el ASPC, tales como *Arte de Buzón*, *Artemultiple*, *Artes*, *Belo Horizonte*, *C.A.Y.C*, *Centro Cultural Lea*, *Cisario Arte*, *Cogumelo Atómico*, *Comunidad*, *Día D*, *Escrita*, *E. Voce*, *Experiencias*, *G.A.M.*, *Grupo Suma*, *Hexagono*, *Intercambio*, *La Pata de Palo*, *Libro Acción Libre*, *M.A.C.*, *Malasartes*, *Maturi*, *O Feto*, *On/Off*, *O Saco*, *Ovum*, *Ovum 10*, *Poema Convidado*, *Povis*, *Qorpo Estranho*, *Radice*, *Signos*, *Totem*, *Vertente*, *Vivencial Activity Studio*. A su vez, libros de artistas de autores como Edgard Braga, Paulo Bruscky, Luis Camnitzer, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Jorge Caraballo, Ulises Carrión, Guillermo Deisler, Mirtha Dermisache, Felipe Ehrenberg, Samuel Feijoo, Anna Bella Geiger, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Clemente Padín, Décio Pignatari, Julio Plaza, Liliane Porter, Neide Sà, Regina Vater, Caetano Veloso, Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala, Gerson Zanini, entre muchos otros.

⁹⁰ La revista *Flue* detalla la ficha de las piezas expuestas en *Multiples*, que remiten a los siguientes artistas (según orden de ese inventario): Arthur Alipio Barrio, Vera Chaves Barcellos, Alvaro Barrios, Ricardo Rodríguez Brey, Paulo Bruscky y Daniel Santiago, Augusto de Campos, Jorge Caraballo y Clemente Padín, Ulises Carrión, Juan Castillo, Guillermo Deisler, Mirtha Dermisache, Antonio Dias, Eugenio Dittborn, Felipe Ehrenberg, León Ferrari, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Ivaldo Granato, Víctor Grippo, Alberto Pellegrino y Alfredo Portillos, Carmela Gross, Grupo Março, Martha Hèlion y Jan Hendrix, Carlos Guinsburg [sic], Rute Gusmão, Jorge Luján Gutiérrez, Luis Pazos, Hector Puppo y Jorge Glusberg, Mario Ishikawa, Ted Jungle, Leandro Katz, Magali Lara, Jonier Marin, Raúl Marroquín, Graciela Gutiérrez Marx, Artur Matuck, Cildo Meirelles, Dámaso Ogaz, Catalina Parra, Yani Pecanins, German Perez, Julio Plaza, Juan C. Romero, María Luiza Saddi, Bernardo Salcedo, Regina Silveira, Regina Vater, Cecilia Vicuña, Edgardo Antonio Vigo y Carlos Zerpa. El inventario de fichas que presenta la revista también incluye un listado de magazine con su ficha editorial específica y listado de carpetas de arte correo.

dedicado al arte latinoamericano de la revista *Flue* en 1983, órgano de comunicación del Archivo Franklin Furnace de Nueva York. La constatación sobre estas publicaciones dentro de otras publicaciones, que a su vez se produjeron y circularon en circuitos “alternativos”, han dificultado su visibilidad histórica⁹¹.

Ambas exposiciones ponen en relieve cierto editorialismo artístico desarrollado en las últimas dos décadas y en diversos formatos (libros, hojas, plaquetas, carpetas, tarjetas, revistas, antologías de arte correo), considerando iniciativas realizadas por artistas individuales y colectivos. Ambas exposiciones tienen en común también que son organizadas por profesionales que trabajan fuera de América Latina, en Europa y Estados Unidos. En el primer caso, Guy Schraenen, coleccionista belga, quien no visitará América Latina hasta fines de los años 90. En el segundo caso, Fatima Bercht, historiadora del arte residente en Nueva York, aunque nacida en Brasil. Las obras en ambas exposiciones corresponden a producciones realizadas por artistas latinoamericanos, sin embargo, las exposiciones se llevan a cabo fuera del continente, en La Haya y Nueva York. Las exposiciones se convierten así en un tipo de “punto de encuentro” de obras basadas en un principio de reproductibilidad, y que por ello, tienen la capacidad de moverse, viajar y alcanzar lugares distantes al de su producción de origen.

Para identificar el corpus que nutre el concepto de la exposición *Editions & communications marginales d'Amérique Latine*, Guy Schraenen, quien es a su vez el coleccionista del Archive for Small Press and Communication, ASPC, señala:

ici donc, pas de Super/plastiques colorés et brillants, pas d'aciers qui multiplient leurs chromes;
pas de papiers chiffon, pas de papiers pur fil.

⁹¹ Para esta lectura ha sido orientador el diagnóstico crítico de la categoría de “lo latinoamericano” que realizó la autora chilena Nelly Richard a propósito de *Cirugía plástica*, exposición realizada en Berlín Occidental en 1989. Esta exposición marca uno de los primeros envíos internacionales de la llamada “Escena de avanzada” chilena, que constituye una prolífica producción artística en los tiempos de la dictadura que resignifica las formas del activismo y empuja un tipo de poética refractaria. Ver Nelly Richard, “Berlin und die chilenische Kunst”, en *Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*. Thomas Bierbaum et al. (Berlín Occidental: NGBK, 1989), 12.

ici une seule réalité, celle des oeuvres que l'on distribue malgré les diverses oppressions qui front qu'en AMérique Latine, aussi, on voudrait que les artistes oublient la réalité de tous, créateurs ou paysans ou ouvriers⁹².

El texto en francés da cuenta de cómo estas ediciones se producen desde una simplicidad de medios que son los que los artistas tienen efectivamente a mano, lejos de las tecnologías y presupuestos que caracterizan al editorialismo del arte, los catálogos tradicionales, las publicaciones que se producen desde las instituciones del arte y la cultura. Estos realces por lo tanto expresan un tipo de arte arraigado a su contexto, a las posibilidades materiales efectivas de la producción en un momento de resistencia política y también, de ausencia de infraestructura y financiamiento local. Schraenen ve en la condición impuesta de la censura, un posibilidad para la creatividad que se abre frente a la urgencia: “La censure qui exige differents niveaux de lectura et de ce fait, beaucoup d’inventions”, continúa.

Por su parte, cuando Fatima Bercht describe los criterios que le llevaron a reunir las obras para la exposición *Multiples by Latin American Artists*, realizada en Nueva York, ella explica:

are works which have been printed in offset, silkcreen, by photocopy, blueprint, and even mimeography and rubberstamping. The utilization of such mechanical means of production is central to the structure of these Works, non only because there are non-traditional art media but because there are the means of reproduction.⁹³

La historiadora pone el énfasis en las distintas técnicas de impresión utilizadas por los artistas que permiten la reproducción de sentidos y su diseminación más allá de contextos locales. En este sentido, la distribución de sentido constituye una dimensión central en la producción de estas obras, inaugurando así un tipo de conciencia mediática asociada al arte.

⁹² Guy Schraenen, ed. *Latin American Assembling* (Amberes: ASPC, 1977), s/p.

⁹³ Fatima Bercht, “Introduction”, en *Flue. A Publication of Franklin Furnace Archive* Vol. 3, N° 2, Martha Wilson, ed. (Nueva York, primavera 1983): 32.

El interés de Schraenen por las ediciones presentadas en la muestra realizada en La Haya, sobre estas ediciones que rompen la censura y abren un canal de comunicación transnacional pese a la fragmentación y el aislamiento del continente, es parte de una preocupación central que orientaba a su archivo de arte, el ASPC, y la conciencia que este levantó sobre un tipo de arte que desde los años sesenta venía ligando a los lenguajes experimentales y el editorialismo.

Since the late sixties the evolution of artforms and proliferation of new art systems and vehicles, made it possible to approach artwork through documents. These documents as diversified as books, catalogues, posters, cards and printed matter of any kind, are a useful track of the contemporary art scene⁹⁴.

Por su parte, Bercht señala que la muestra realizada en la ciudad de Nueva York, contempló un corpus *múltiple* de obra, compuesto por libros, panfletos, portafolios, revistas, afiches, tarjetas y antologías de arte correo, producidos durante los últimos quince años. A Bercht le interesa empujar una reflexión a partir de la técnica, las técnicas de reproducción de los “impresos” (el offset, serigrafía, fotocopia, cianotipo, mimeógrafo o impresión por sellos), y desde la mirada sobre la técnica, indagar en los esfuerzos individuales y colectivos de artistas por sortear las regulaciones y especulaciones que en ese entonces legitima el mercado del arte.

These works draw on technology and means of production, that two decades ago were quite foreign to the art field. The advance of technology and the surge in industrialization that took place at a rapid pace in Latin America during the 60's and 70's, provided artists with new tools and the opportunity for access to an expanded audience⁹⁵.

Podemos constatar entonces que si bien ambas muestras comparten un corpus de obra, incluso los nombres de artistas coinciden en una y otra exposición, las lecturas que ambos curadores realizan, varían en torno al frente de confrontación que estas

⁹⁴ Schraenen, “Documents as Statement”, *Guy Schraenen. Collected Writings*, 57.

⁹⁵ Bercht, “Introduction”, 32.

obras ponen. Ambos curadores subrayan la potencia “reactiva” de estas obras, frente a dos contextos, Schraenen frente a la censura, Bercht, frente al mercado globalizado del arte.

Para sostener su crítica, Guy Schraenen, elabora una edición, la que sirve de catálogo a la muestra, en un modelo editorial que ejerce un tipo de continuidad y diálogo respecto del mismo corpus con el que trabaja. La edición se llama *Latin American Assembling* consiste simplemente en un conjunto de hojas corcheteadas y plegadas en un sobre etiquetado tamaño A4. Al reverso del sobre, el sello “censurado” en rojo y en español. Las hojas interiores son de colores pero están impresas en un solo color, monocromas. Esta edición, al igual que las ediciones que estudia Schraenen, se pone en circulación en la misma red de arte “independiente” con que operan las ediciones artísticas. Es curioso el uso de la categoría de “lo marginal” en el título de la exposición *Editions & communications marginales d’ Amérique Latine*, siendo que como vimos en el capítulo anterior, Guy Schraenen prefería nombrar a su trabajo y el arte que le interesaba como “independiente”, para salir de la lógica tributaria hacia un centro hegemónico. Podríamos aventurar que la categoría de lo marginal aquí tiene una connotación colonial, y la exposición construye a una América Latina periférica en función del centro modernizador europeo, aquí La Haya.

Fatima Bercht pone atención a las estrategias para subvertir los valores de originalidad o autenticidad que privilegia el mercado del arte y sus transacciones globales. De allí su propuesta sobre la noción de “múltiples” que titula la exposición:

The notion of multiplicity is integral to these works. In this sense the idea of a work produced in editions, which might be limited or unlimited, attempts to undermine the traditional value of uniqueness of the artwork. [...] The widespread appearance of artists publications as an autonomous medium in early 70's in Latin America cannot be explained solely as the result of an ethical stance assumed in order to avoid compromising ties to the art market.⁹⁶

⁹⁶ Bercht, “Introduction”, 32.

Tanto la intención de hacer visibles las estrategias para la apertura de canales de comunicación alternativos que superen la censura imperante en el continente y expandan la trama de contactos y diálogos; como así también las estrategias que posibiliten a la obra salir o subvertir de los valores que privilegia el mercado del arte en sus afanes comerciables, expresan una comprensión de “lo político” asociado a estas piezas artísticas. Son los mismos artistas mediante sus obras y sus perspectivas críticas los que en primer lugar se desmarcan de una comprensión política tradicional, en el sentido del activismo y de lo contestatario, como virtudes que en general caracterizaron al arte político a mediados del siglo XX.

El recorrido por estas piezas da cuenta que desaparece lo político como un “contenido”, para privilegiar de otra manera, un modo de hacer político, un operar “políticamente”. En este sentido, pese a que los artistas latinoamericanos que exponen en estas dos actividades se han formado en pleno auge de las expectativas revolucionarias en la región, que iba unida a una estética militante que construyó un arte social y pedagógico, sus proyectos se aferran a la potencia de las técnicas para refundar sus poéticas en un momento en que el proyecto revolucionario ha fracasado. Así como muchos de los artistas que participaron de los procesos revolucionarios debieron partir al exilio o mantenerse en una situación de insilio, las obras ahora se alimentan de un principio de movimiento.

La transformación de la comprensión de “lo político” asociado al arte tiene también otra proyección conceptual. Cuando este tipo de obra se está recepcionando en el extranjero (antes que en el propio continente), no solo dejan ver una superación del casillero izquierdista, revolucionario, bolivariano. La investigación sobre las técnicas artísticas y también la experimentación de los lenguajes (poesía visual, objetual, arte conceptual, conceptualismo de toda índole) desactiva también ciertos clichés o estereotipos que desde el “centro” regulaban lo que era y no era el arte latinoamericano.

Vale la pena reconectar con una discusión muy cercana que se publica en el mismo número de la revista *Flue* donde se publica el catálogo de *Múltiples*. La lectura no es arbitraria si consideramos que en esa discusión también están en juego los mismos proyectos artísticos que se exponen en esa ocasión. Bajo el título de “Documentation, Comments and Art by Latin American Artists”, la artista brasileña Regina Vater residente en Nueva York recopila y comenta un corpus de obra especial para la edición. La propuesta de Regina Vater consiste no solo en mostrar una cara “experimentalista” del arte latinoamericano, sino más que nada rendir un tipo de homenaje a todos los artistas latinoamericanos que viven o trabajan en una situación de “exilio” en sus propios países, en tiempos de las dictaduras cívico-militares que se suceden desde la década del sesenta⁹⁷.

La artista brasileña advierte que su propia comprensión del “exilio” surge de la constatación de una serie de contradicciones inherentes a estas producciones: se trata de artistas que si bien son reconocidos y sus nombres muchas veces resuenan tanto en sus países como en el exterior, sus trabajos no se exhiben, son ignorados, o bien, no reciben apoyo financiero en sus propios países, o desde lo que ella llama los “canales oficiales” (gobiernos, museos, galerías). Vater explica que la selección de propuestas artísticas reconoce otra mirada sobre “lo latinoamericano”, que trasciende los clichés propios de la “diplomacia regionalista”. La artista trabaja sobre estas experiencias del “exilio” para desplazar aquel sentido de “lo latinoamericano” subordinado a las raíces prehispánicas, el indigenismo u otras formas impuestas por los centros metropolitanos internacionales a partir de las relaciones coloniales históricas. Vater señala: “I don’t deny that in Latin America the roots of culture are steeped in the powerful and spontaneous creative tradition of the people. But in the

⁹⁷ Los autores incluidos son: Luis Díaz (Guatemala), Roberto Evangelista (Brasil), Ishmael Vargas (México), Raphael Hastings (Perú), Alfredo Portillos (Argentina), Clemente Padín (Uruguay), Álvaro Barrios (Colombia), Yeni & Nan (Venezuela), Antonieta Sosa (Venezuela), Regina Silveira (Brasil), Lygia Clark (Brasil) y Guillermo Deisler (Bulgaria).

territory of erudition, when the smell of roots remains, creative forms will surely be much more sophisticated and less illustrational than in popular art”⁹⁸.

A pesar de las intenciones críticas de Vater, su aproximación evidencia una mirada sesgada sobre “lo latinoamericano”, en la medida que la autora a priori define al “arte popular” como un tipo de arte ilustrativo, y más allá también, que el arte latinoamericano era hasta ese momento un arte popular. En este sentido, las formulaciones de Vater reproducen de a momentos los mismos estereotipos que ella intenta confrontar. Sin embargo, la publicación de este ensayo y la presencia del debate sobre lo latinoamericano en esta revista publicada en Nueva York, devienen documentos de un proceso de toma de conciencia frente a los casilleros coloniales o neocoloniales en el campo del arte, los cuales han comenzado a revisarse aunque a veces erráticamente, a propósito de circunstancias generadas por la migración, la comunicación y la colaboración a distancia.

Por su parte, el ensayo “There is a Space for Latin American Artists?” escrito por Carla Stellweg, acompaña la selección de obra que realiza Regina Vater en aquel número de *Flue*. Este critica toda idea de lenguaje artístico homogéneo basado en un criterio regional, que según Stellweg, es el que aún defienden las instituciones de la cultura en los distintos países, tanto dentro como afuera de América Latina. Stellweg también se refiere a la identificación generalizada del arte latinoamericano con la dimensión de lo folclórico, las raíces o las fachadas exotistas:

If the artist remains in his/her country, he/she becomes an extension of the double standard that operates in a society that simultaneously oppresses and idealizes its indigenous population and culture. This is when the creative resources connected to identity and roots change into a critical activity [...] It also may be relevant in regard to those who work with the subject matter of this unique cultural mix (indian-mestizo-western) and who do so by way of another discipline, such as social anthropology or linguistics. The question here is whether that self-assigned “space” of the artist as pseudo-scientist is a result of respect for the “other” because the artist was not born into

⁹⁸ Regina Vater, “Introduction”, *Flue*, 4.

that culture or whether it represents a convenient distance by which an emotional and romanticized statement is avoided, or a mixture of both.⁹⁹

Para fundamentar su perspectiva Carla Stellweg da cuenta cómo las distintas obras que se presentan en la revista asumen derroteros críticos diversos, que si bien dialogan con la cultura popular, levantan otro tipo de reflexiones sobre la técnica y el territorio, alusivos a impactos ecológicos, los derechos humanos o la religiosidad contemporánea.

Hay que pensar que estos contenidos de la revista se incluyen en un programa mucho más amplio y complejo que fue el que reguló tanto a la revista *Flue* y al archivo Franklin Furnace. La portada del número dedicado al arte latinoamericano ya anticipa al lector a una experiencia de dislocación: muestra un mapa invertido de todo el continente americano, sur, centro y norte, atraviesa la página y se incrusta en una grilla cuadrículada. La imagen invertida –que recuerda los ejercicios cartográficos del artista uruguayo Joaquín Torres García– advierte al lector sobre el inicio de un viaje anómalo, por un territorio deformado y dislocado fruto de los movimientos y traslados, creativos y críticos. La revista *Flue*, fue el órgano de comunicación internacional del Franklin Furnace Archive. Tal como su título en inglés lo anticipa, “Flue”, asume la misión de “conducto” o “tiro” para dar salida efectiva de las experiencias artísticas invisibles, generalmente asociadas al conceptualismo, no exclusivamente latinoamericano, sino en una dimensión global. El cometido de origen del archivo Franklin Furnace, y la misma idea de construir un archivo, en 1977 por la artista conceptual Martha Wilson¹⁰⁰, se funda justamente en esa idea de permitir la visibilidad

⁹⁹ Carla Stellweg, “There is a Space for Latin American Artists?”, *Flue*, 29.

¹⁰⁰ Con Martha Wilson sostuvimos una conversación espontánea en mayo de 2014, momento en el que me donó el ejemplar de la revista con el cual trabajo esta sección. Parte importante del archivo Franklin Furnace, especialmente sus libros de artista, se trasladan al Museo de Arte Moderno, MOMA, de Nueva York en la década del noventa. A propósito de este archivo y la configuración de un espacio de disonancia y experimentalismo, ver Toni Sant, *Franklin Furnace and the Spirit of the Avant-garde: a History of the Future* (Bristol: Intellect, 2011).

de una serie de prácticas, experiencias, imágenes y textos que quedaban excluidos de los circuitos comerciales e institucionales. Con un programa semejante al de otras plataformas artísticas como ASPC en Amberes, dicho archivo entonces, registra, documenta y acumula experiencias artísticas que no tienen lugar ni cabida en los circuitos tradicionales del arte y la literatura (museos, galerías, universidades).

En diálogo con el concepto de singularidad que discutía Alexei Penzin al comienzo de esta sección, es posible asegurar que la apuesta por valorar este tipo de arte “anómalo”, inclasificable, deslocalizado, es también una estrategia de resistencia a los casilleros de la historia del arte y a toda idea legitimadora de la representación, ya sea estética o política. De este modo, estas valoraciones no operarían subordinadas a un canon heredado, sino que, de otra manera, operarían sentando precedentes que renuevan la herencia para abrir un porvenir basado en una idea de heterogeneidad. Esta singularidad de lo latinoamericano no es posible de “presuponer”, sino que como una condición cultural –y no una “construcción”– está siempre en formación y renovación, en función de las negociaciones y la transformación de los contextos locales afectados por los movimientos globales. “La singularidad es un miembro”, señala Penzin, cuya representación, estética o política, estaría siempre por formularse¹⁰¹.

12. Asedios a lo nacional

A propósito de un estudio sobre la artista conceptual carioca Anna Bella Geiger (1933), el crítico de arte Fernando Cocchiarella advierte cómo el grabado fue una técnica que configuró una compleja escena artística en el Brasil de la posguerra, que reunió autores que no necesariamente compartían un lenguaje o una estética común,

¹⁰¹ Penzin, “Singularity”, 588 (nota 3).

pero que sin embargo, coincidían en una serie de perspectivas críticas asociadas al ejercicio de esa técnica: “A reprodutibilidade, vocação intrínseca às técnicas de impressão, representava uma ameaça à noção de obra única, tão cara à ideologia do mercado de arte. Condição subversiva que precisava ser neutralizada”¹⁰². El crítico resalta la idea de una “poética” que emerge del grabado y sus posibilidades para desautorizar la idea de autenticidad ligada a la obra de arte, a la obra de las “bellas artes”, que constituía en ese momento un blanco de confrontación para los artistas conceptuales frente a la especulación del incipiente mercado global del arte. Cocchiarale señala que el grabado había sido considerado históricamente un “arte menor”, en la medida que su génesis estuvo impulsada por las necesidades utilitarias de la imprenta y sobre todo la posibilidad de la reproducción iconográfica a fines del siglo XIX. De esta manera es que la técnica del grabado habría quedado subordinada en el sistema de las “bellas artes” a otras tradiciones, como la pintura o la escultura. Pese a sus transformaciones –la pérdida de la finalidad utilitaria y la conquista de su estatuto artístico– el grabado nunca perdió su potencial de “medio”: la reproductibilidad y su complejidad artesanal se convirtieron en las principales cualidades para la reflexión teórica, crítica y artística.

Durante las décadas del setenta y ochenta Anna Bella Geiger vive en Río de Janeiro, sin embargo, sus libros de artista se exponen en las citadas exposiciones colectivas *Escrituras et Avant-Gardes D' Amerique Latine*, en la Casa de la Cultura de La Haya en 1977 y *Multiples* en Nueva York en 1983. En esos años publica *Admissão* (1975), *Forms. Part 1* (1975), *Sobre a arte* (1976) y *O Novo Atlas*, de 1977, todos ellos con características físicas similares¹⁰³.

¹⁰² Fernando Cocchiarale, *Anna Bella Geiger. Local da ação* (München: Galerie Maeder, 1984): s/p.

Algunas reflexiones críticas semejantes sobre el grabado en el contexto chileno, pueden revisarse en *La novela chilena del grabado* de Justo Pastor Mellado (San Antonio: Editorial Economías de Guerra, 1995), acceso 4 de abril 2016, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055093.pdf>

¹⁰³ Ejemplares de estos libros de artista se conservan en el Archive for Small Press and Communication, Weserburg Museum, Bremen.

Admissão de 1975, posee una encuadernación anillada, tapa dura y cartón forrado con papel marmolado, comúnmente utilizado en esos años como forro de libros de acta o cuadernos de registro institucionales. El diseño de la portada del libro resulta altamente significativo en función a esta “prova de admissão” que la obra propone. En ella se incluye un retrato de una indígena amazónica, que está de semi perfil y su mirada se pierde en un punto del horizonte que no conocemos. Su rostro es redondo, sus ojos oscuros rasgados, su nariz es ancha, sus labios gruesos permanecen cerrados y su pelo es liso, largo y negro. Este se deja caer sobre la frente. Probablemente va vestida de fiesta y puede que su tocado sea una marca irrefutable que identifique su sexo, sexualidad, comunidad o lugar de origen. Bajo el retrato, la portada inscribe el título del libro, *Admissão*. La relación texto e imagen que presenta la portada, conduce en una primera instancia, a la entrada del libro, a interpretar esta “admisión” a partir de formas culturales o formas de vida social que no son *admitidas* en ciertos discursos que buscan organizar una totalidad.

Así *Admissão* y otras obras de la artista –como *Historia do Brasil: Little Boys and Girls* (1975), *Brasil Nativo/ Brasil Alienígena* (1977) o *A Pão Nosso de Cada Dia* (1978)– introducen lo indígena como un elemento para reforzar la crítica al nacionalismo, en la medida que acá la cultura nacional se comprende como una nueva cara u otra fase del colonialismo histórico. La indagación por el sujeto alterno y desplazado recorre toda la trayectoria de la artista como una preocupación central: no solo el lugar del indio, sino también, el de la mujer y el artista. Todos estos tópicos se entrecruzan en *Admissão*. Algunas observaciones realizadas por la artista permiten ponerlos en relación estas obras:

En los 80 y 90 leí y enseñé acerca de feminismo, pero siempre pensé que estas postales [Brasil nativo/Brasil Alienígena] eran simplemente el trabajo de un artista brasileño viviendo en ese momento difícil donde no teníamos libertad, derecho a votar, etc., más que una reivindicación

feminista. Alguna gente vio en esa obra una posición anticolonialista, pero para mí se trataba de hacer un paralelo sobre la carencia de posibilidades democráticas a un nivel muy sencillo.¹⁰⁴

El libro *Admissão* consiste en un extenso cuestionario organizado en tres secciones principales, que suman alrededor de cien preguntas (numeradas por sección) y que completan las veinte páginas del libro. Las preguntas se disponen como un examen escolar, con espacios para completar, rellenar, o selección de alternativas; columnas que deben unirse, valoraciones numéricas que deben aplicarse según contexto evaluativo. El cuestionario como instrumento metodológico es trasladado por la artista desde el campo de la educación o la sociología, disciplinas institucionales que utilizan este recurso para mediciones cuantitativas de la sociedad y la cultura.

Admissão abre con una hoja titulada “Prova de Geografia do Brasil”. En un gesto irónico, este traslado al campo artístico, formula en un lenguaje afín la crítica que a Geiger le interesa proponer sobre la cultura nacional, el nacionalismo, y sus mecanismos de selección y exclusión. Las preguntas son de “conocimiento general” sobre la república de Brasil: la superficie terrestre, el número de habitantes, la jerarquía entre las ciudades, el contraste entre estadísticas productivas, el producto bruto. La pregunta N°4 señala “O ‘Espaço Geografico Brasileiro’ é maior ou menor que o territorio continental dos Estados Unidos?”; la pregunta N°5 “Quais os países da Terra cuja área territorial é superior a do Brasil?”.

La pregunta por el arte como actividad productiva, sus agentes, su mercado, su rol en la constitución de la sociedad y el rol de los artistas como agentes productivos de la sociedad, cuestiona el espacio que ocupa el sistema del arte en las prioridades nacionales. La pregunta N°6 señala “Quais os países da Terra cuja infraestrutura da arte é inferior à do Brasil?”; N°8 “Qual o produto de maior importância económica de chamado Sistema de Arte?”; N°11 “En que regiões vivem os tipos humanos

¹⁰⁴ Ver Dorothée Dupuis, “Anna Bella Geiger [entrevista]”, *Terremoto* 1 “Margen de elección” (febrero 2015): s/p, acceso 26 de agosto 2016, <http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/>

denominados artistas?”. Las infinitas preguntas producen una sensación de fastidio en el lector, que debe someterse a la monotonía y el detalle cuantitativo carente de relevancia, tal como las encuestas de hábitos socioeconómicos o socioculturales.

Este tipo de preguntas se complementa con dos mapas de Brasil impresos en un papel transparente insertos en la mitad del libro. Ambos mapas ponen en relación una visualidad que interpela la geografía con un bloque textual apenas legible producto del montaje dispar de letras y palabras que se disponen espacialmente en las imágenes. La disposición espacial altera la linealidad propia de la escritura, posibilitando una experiencia de lectura multidireccional. En el primer mapa, el territorio nacional brasileño se recorta con el fondo que está relleno con letras mecanografiadas en distintas direcciones que cubren la imagen rectangular. El segundo mapa, impreso en la página continua, muestra la misma imagen continental, pero esta vez no hay un recorte visual que dibuje las fronteras del país, sino que el mismo cuerpo textual avanzando como un bloque sobre las fronteras del territorio brasileño. Ambas imágenes están impresas en un papel transparente y eso genera un efecto óptico: en el montaje de una con la otra, las corrientes de texto y las fronteras se agitan sin encontrar una posición fija.

La biografía personal de Anna Bella Geiger, marcada por la migración de su familia ante la amenaza nacionalsocialista en Europa, produce un conjunto de memorias personales que permiten a la autora activar un distanciamiento con y hacia la cultura brasileña.

Yo era una niña de ocho años. Mis padres venían de Polonia, eran judíos. Y yo de repente tomaba conocimiento de una guerra que no era aquí [en Rio de Janeiro], pero que estaba matando a toda la familia[...] una realidad que estaba lejos. No es como ahora que la gente viaja, nada de eso. No era cosa de ir a Polonia.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Jéssica Araujo “Um registro sobre Anna Bella Geiger”, (video de entrevista) 1’20” [transcripción y traducción del portugués son mías], acceso 21 diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Z77JPZNtC-k>

Las visiones de Geiger convocan otra trayectoria intelectual semejante. El filósofo judío-praguense Vilém Flusser arriba en Brasil en 1941, pocos años después de la familia Geiger, luego del desaparecimiento de toda su familia ante la persecución nacionalsocialista. Sus memorias, publicadas bajo el título de *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica* sirven como un manual teórico inusual que apela a la memoria personal para la creación de conceptos que exponen una filosofía positiva del exilio, en tanto potencia multiplicadora de las filiaciones, y su crítica a los nacionalismos.

El punto de partida de la reflexión de Flusser es la Praga natal de la preguerra, lugar histórico de cruce y contacto, que funda su riqueza cultural justamente en la multiplicidad y convivencia: “Era-se internacionalista nato, no se trataba de internacionalismo socialista [...] eramos praguenses” ni alemanes, judíos, checos¹⁰⁶. De hecho, Flusser estuvo domiciliado al menos en cuatro lenguas, una condición que predeterminó su programa teórico y filosófico, que salta lúdicamente de una lengua a otra.

Su noción de “Bodenlos”, consiste en un juego lingüístico desde “absurdo” o “sin sentido” – que es la traducción usual de la palabra alemana “bodenlos” al español o portugués– , a “sin suelo”, “sin raíz”, que sería una traducción literal de esa palabra. Este traslado permite a Flusser valorar la condición del nomadismo como una potencia activa y afectiva, que motiva el movimiento y la identificación con múltiples lugares de residencia y ya no solo con un lugar de origen. Flusser va intercalando sus propios viajes con la revisión crítica de algunas categorías y oposiciones que le ayudan a constituir su “Bodenlos”: patria y apatridade; “Heimat” y “Vaterland”; “hábito” y “hábitat”, siempre saltando de una lengua a otra, principalmente del portugués al alemán.

Flusser traslada la comprensión de su propia experiencia temprana en Praga, al Brasil de la posguerra, que le lleva a establecer que los brasileiros son gente “sin

¹⁰⁶ Vilém Flusser, *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica* (São Paulo: Annablume, 2007), 24.

raíz”¹⁰⁷. Es decir, Flusser no solo produce una filosofía positiva del exilio, sino que a partir de ella desarrolló una crítica radical del nacionalismo. El profesor paulista Marcio Seligmann-Silva realiza una productiva lectura sobre este tránsito teórico de Flusser a partir del concepto de “lo extraño” en Freud:

Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Ele nos convida a despir a roupa da nação e a contemplarmos nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda idéia de pátria. Como Freud em seu artigo sobre o Unheimlich, de 1919, Flusser explora também a ambigüidade entre o familiar e o extraño, ou seja, entre Heimat e Geheimnis. O próprio, ou seja, o heimisch, só existe com o seu avesso, o Unheimlich. É desta dialética entre o familiar e o extraño que Freud deduz tanto o nosso sentimento de intimidade –que parece aos outros como algo misterioso e insondável–, como também nossos conteúdos recalcados no inconsciente aparecem a nós mesmos como inacessíveis e cheios de mistério.

Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que este mistério nos é constitutivo, Flusser por sua vez propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério.¹⁰⁸

Así como Flusser, del mismo modo es posible leer los dispositivos artísticos que produce Anna Bella Geiger, los cuales en una dimensión transmedial –mediante el soporte del libro, el video o tarjetas postales– proyectan una crítica al nacionalismo homogeneizante y una valoración a la multiplicidad de culturas que conviven en el territorio brasileño. El proyecto de Geiger termina por amenazar cualquier concepción geopolítica transparente, con sus fronteras trazadas históricamente y sus definiciones de cultura estáticas, que solo podrían dar representación e identificación al grupo minoritario que conforman las autoridades o clase política dominante.

¹⁰⁷ Flusser, *Bodenlos*, 41.

¹⁰⁸ Marcio Seligmann-Silva, “Para una filosofía del exilio. A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria”, en *Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ*, Año I, Nº 3 (2010): 27.

13. El mundo entero como residencia¹⁰⁹

Frecuentemente el artista chileno Guillermo Deisler utilizó la estampa entintada de un chasqui [*chaski*] para sellar muchos de los sobres, hojas o tarjetas artísticas que él ponía en circulación por medio del correo postal desde su exilio en Bulgaria. Tras salir de Chile en diciembre de 1974 y luego de haber permanecido unos meses como prisionero político en la cárcel de Antofagasta, el artista comienza una paulatina fase de recuperación de la actividad artística en la ciudad de Plovdiv, básicamente focalizado en explorar y explotar las posibilidades del *mail art* o arte correo. La situación de aislamiento respecto de su comunidad de origen, sumado a la ausencia de un circuito artístico internacional en esa ciudad búlgara, hicieron que la manufactura y envío de pequeños y livianos soportes artísticos se convirtieran en el mejor paliativo a las complejas condiciones de vida y trabajo durante los años setenta.

Tal como la figura prehispánica del chasqui, el artista deviene poco a poco un tipo de mensajero global, que atraviesa simbólicamente el mundo superando las aduanas de control, las fronteras ideológicas y en general, todas las dificultades geográficas y geopolíticas propias de la guerra fría. La remisión aquí al chasqui es significativa si pensamos que era esta la figura que velaba por la comunicación y cohesión social al interior del imperio Inca en la zona andina de la América Latina prehispánica. El chasqui corresponde al mensajero que no solo transfiere la información de la coyuntura, sino que además disemina los saberes y las experiencias a las nuevas generaciones que se forman en el *Tawantinsuyu*. Al igual que los envíos de Deisler, el chasqui fue una figura del movimiento multidireccional: la compleja red caminera del *Tawantinsuyu* atestigua hoy el modo cómo el Inca comprendió la comunicación más allá de la lógica lineal que dibuja de norte a sur la cordillera de Los

¹⁰⁹ Una versión de esta sección fue presentada como ponencia en la Escuela de Verano del Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam en 2011, bajo el título “Guillermo Deisler: redes, textualidades y cuerpos gráficos”; y en el coloquio *Archivos emergentes. Realidades para explorar un mundo inédito*, dirigido por Sergio Rojas y Carlos Ossa en Universidad de Chile, en enero de 2014.

Andes. Ese sistema vial múltiple atraviesa hoy en día las fronteras nacionales de los diferentes países en el continente y es, por ende, huella clave de la arbitrariedad de los trazados históricos al momento de la fundación de las repúblicas.

Guillermo Deisler usurpa el sistema postal internacional para reformular las circulaciones tradicionales del arte y la cultura en la lógica centro-periferia, desde los centros metropolitanos internacionales hacia los confines del mundo. Así como el chasqui, el movimiento que él persigue producir es continuo a partir de envíos y remesas que no cesan de partir y arribar en esta primera década de exilio. Es el sistema vial/postal el que le permite al artista entrar y salir de lugares distantes, hacerse presente pese a que su cuerpo está imposibilitado de desplazarse por razones políticas y económicas, y finalmente, construir un tipo de residencia sin localización fija basada en el principio de movimiento que introduce en sus dispositivos artísticos.

Deisler se había instalado en Plovdiv junto a su familia luego de una itinerancia por Francia y la República Democrática Alemana. Varios años más tarde, en 1986, él definió la situación del exilio de la siguiente manera: “El exilio nos dio una especie de condición de archipiélago, de islas diseminadas en territorios difíciles de cruzar para el contacto directo. De esto sale la necesidad de establecer otras rutas, buscar otros caminos para la comunicación”, señala en una carta que escribe a la profesora chilena Soledad Bianchi¹¹⁰. La conciencia mediática del arte y la comprensión de la obra como un vehículo, formaba ya parte de su poética previo a su exilio en Europa. En Chile desde comienzos de la década del 60 había comenzado su actividad como editor, a partir del sello que él mismo fundó, las Ediciones Mimbres, ediciones que imprimían la poesía joven en este entonces. El rasgo que interesa subrayar acá es que son esas ediciones y esa actividad la que le permitió en ese primer momento la toma de contacto con instituciones y editores fuera de Chile, e incluso fuera de América Latina.

¹¹⁰ Guillermo Deisler, [carta a Soledad Bianchi], Plovdiv, Bulgaria, 18 de agosto 1986. Reproducida en Mariana Deisler et al. *Archivo Guillermo Deisler*, 163.

La fórmula privilegiada entonces fue el trueque de publicaciones de artistas y revistas literarias¹¹¹.

Ese antecedente resulta fundamental para comprender los modos cómo Deisler reactiva su proyecto en Bulgaria. En la ya citada carta a Soledad Bianchi, queda expuesto el programa “misivo” con que el artista opera desde Europa:

Debido al uso constante del correo para el envío de mis mensajes, hace un tiempo decidí en crear el POEMA MISIVO para reemplazar al POEMA VISIVO. El poema misivo o la poesía misiva se define como un mensaje poético a través y por medios postales para una comunicación creativa. Cada obra se realiza en los envíos postales y llega a su público a través del correo y que, a la vez, es un interlocutor válido en el proceso de la comunicación.

¿Qué tipo de obra es la que efectivamente puede emprender viaje? ¿Cuáles serían estas rutas nuevas para la comunicación que se despliegan como efecto de estos movimientos postales? ¿En qué medida esos movimientos se proyectan también en un tipo de mensaje específico que se multiplica hacia distintos puntos del globo? Los “poemas misivos” implicarán no solo un soporte para la experimentación poético-visual, sino sobre todo una toma de posición respecto del exilio y la exclusión como artista extranjero en sus lugares de residencia.

Como puede suponerse, es imposible constatar estos “poemas misivos” o “poemas enviados” en el archivo personal de Guillermo Deisler, actualmente conservado en Santiago de Chile. Sin embargo, se conservan allí algunas pistas, ciertos hallazgos, que conducen a sus paraderos: correspondencias recibidas, libretas de direcciones postales, bosquejos gráficos. Los poemas misivos no están allí, en la

¹¹¹ Sobre Ediciones Mimbres, ver Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas* (Santiago: DIBAM/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995).

Respecto del arte en la producción de un medio, ver la entrevista que realiza Ariel Santibañez a Guillermo Deisler, “La visión mágica en la madera. Los gruñidos de la imagen actual. El libro como unidad artesanal. Guillermo Deisler al paso”, *Revista Tebaida* 6, Arica-Antofagasta (1971): 17. En la conversación, Deisler explica que su comprensión del arte radicaba más bien en su posibilidad de ejercer como un “medio de comunicación” y, de ese modo, que su potencial transformador de la realidad no se encuentra tanto en los motivos retratados sino más bien en los diferentes usos del arte.

medida que estos se constituirían precisamente en el envío, en la puesta en circulación¹¹².

La tarjeta postal constituye un soporte privilegiado para el programa de la poesía misiva, tal como le explicaba el artista a su colega argentino Edgardo Antonio Vigo en 1984. En una carta que escribe desde su taller ubicado en el centro de Plovdiv, Deisler daba cuenta de las condiciones en las que venía trabajando durante los últimos diez años, y con ello, enfatizaba cómo su producción se había centrado en la realización de tarjetas postales, a las que alude en ese texto por medio de su formato, el “10 x 15 cm”¹¹³. El ensayo “Arte correo: un pretexto para la unidad”, del poeta experimental y performer Clemente Padín, publicado en 1983 en la publicación periódica *Post Art*, precaria edición impresa en fotocopia en México DF, pone en relieve el uso y las posibilidades expresivas de la tarjeta postal:

las tarjetas postales que de objeto comercial se ha convertido, hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su fabricación, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales, icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje¹¹⁴.

No sería posible dar cuenta actualmente de la cantidad de series y motivos que se multiplicaron a través de tarjetas, que constituyeron “obras” viajando en formato de “correspondencia”. A pesar de ello, es posible afirmar cómo todas estas tarjetas establecieron un medio de comunicación alternativo que ponía en circulación

¹¹² A partir de una serie de gestiones que realiza su viuda, Laura Coll, el archivo de Guillermo Deisler correspondiente al exilio se traslada desde Alemania a Chile el año 2010. Es posible constatar la presencia de estas postales en distintos archivos y colecciones internacionales, como en la Akademie der Künste de Berlín, la colección Klaus Groh y el ASPC en Bremen, el CAEV en La Plata, Fundación Espigas en Buenos Aires, o las colecciones particulares de Guy Schraenen (París) y Carmen Trocker (Berlín).

¹¹³ Guillermo Deisler, [Carta a Edgardo Antonio Vigo, 13 de mayo de 1984]. Documento original disponible en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), en la ciudad de La Plata.

¹¹⁴ Clemente Padín, "Arte correo: un pretexto para la unidad", boletín *Post arte* n° 9, México DF (julio 1983): s/p.

internacional contenidos que contrastaban las informaciones oficiales. A la vez que ejercían como medios de comunicación o contrainformación, planteaban también una distancia respecto a los medios alternativos, propios de la clandestinidad en aquel entonces, tanto por la naturaleza inusual del soporte de impresión como por la codificación experimental de los mensajes. Estas características permitieron sin duda la circulación libre y eficiente de contenidos que podían superar las barreras de control y las fronteras de censura propias de los países bajo regímenes totalizantes sin ser interceptadas.

En la serie de tarjetas postales que Deisler titula *Hábitat*, cuyo nombre va impreso al reverso de cada postal, en el lugar destinado al mensaje, la iconografía de globo terráqueo detona una reflexión geopolítica. La conciencia sobre un mundo mutante y orgánico se contrapone con la administración arbitraria de los territorios y las fronteras de la guerra fría. Esta iconografía del globo terráqueo se va repitiendo y reproduciendo en al menos veinte ejemplares de la serie, impresos entre 1977 y 1984. “Lección de geografía. Tercer Mundo”, señala una de las tarjetas de la serie. El relato visual del globo terráqueo se monta aquí con esa inscripción textual para agudizar un reclamo de las culturas sin voz: un niño desnutrido sostiene con ambas manos un cuenco donde transporta el mundo. El uso de la imagen del infante es significativo en alusión a la referencia etimológica del término, el infante, como sujeto que no tiene aún expresión pública y que requiere de asistencia y cooperación para su desarrollo político y social.

Las reflexiones visuales de la serie *Habitat* pueden complementarse con un cuadernillo que el artista publica en 1976, *Le monde comme il va*, que presenta la misma iconografía del globo terráqueo dispuesto en diferentes contextos gráficos a través de sus páginas. El ejemplar –que fue expuesto en las ya mencionadas exposiciones de editorialismos latinoamericanos *Ecritures et Avant-Gardes D’Amerique Latine* en La Haya y *Multiplies* en Nueva York– dispone sus páginas al modo de un magazine de historieta, en donde la imagen del “mundo” se verá significada

visualmente y por medio de un texto incrustado: una de las viñetas señala “El mundo es asimétrico, bulboso y torcido, con las desproporciones de todo organismo vivo. No tiene líneas rectas ni órdenes geométricos ni estructuras cristalinas. Todo es móvil y la gente formada por la indumentaria cambia de proporciones. Esta gente y este mundo...”¹¹⁵. Sin duda esta definición del mundo aporta a la lectura de la obra particular, y en general a la dinámica artística que propuso Deisler.

En el proyecto de Guillermo Deisler se montan con flexibilidad la herencia del internacionalismo, propio de su militancia política en el partido comunista, el cosmopolitismo fruto de la toma de contacto con la vanguardia artística internacional, y su biografía familiar, como descendiente de alemanes. Es a tal punto la multiplicación de sus filiaciones que él toma prestado este ideal cosmopolita del “ciudadano del mundo”, que le sirve para identificarse en alguno de sus manuscritos. Junto a ello, él proclama un tipo de “conciencia universal”, sobre todo al final de su trayectoria y en proyectos como *UNI/vers(;) (Alemania, 1986-1995)*¹¹⁶.

Nieto de un ingeniero alemán que arriba a Chile en el siglo XIX, el patrón de movimiento transatlántico es parte de su memoria familiar: “mi abuelo Wilhelm Deisler, prusiano que emigró a Sudamérica con todos sus enseres domésticos, los que aún se conservaban en mi casa paterna, como testimonio y recuerdo, sin saberlo, de la decisión de una partida sin retorno en los finales del siglo pasado y comienzos del presente”¹¹⁷. Descripción de una memoria familiar que para el autor se monta sobre la realidad histórica de una memoria regional que, reconoce, es común a los latinoamericanos:

Es decir en mí como pudiera suceder en muchos latinoamericanos, se pasean las “identidades”.

Somos la convivencia o el testimonio de esa convivencia de elementos culturales distintos. No

¹¹⁵ Guillermo Deisler, *Le monde comme il va* (Montevideo: Ovum, 1976), s/p. Con título en francés, *Le monde comme il va* corresponde a un cuadernillo realizado en Plovdiv, Bulgaria, aunque sale bajo el sello de artistas OVUM, que dirigía el poeta uruguayo Clemente Padín en Montevideo.

¹¹⁶ Ver: SH, FN, PV, FG y AL, “Internacionalismos”, *Perder la forma humana*, 159.

¹¹⁷ Guillermo Deisler, “Algunos hechos que considero importante en mi biografía”, en *Archivo Guillermo Deisler*, 199-201.

somos lo que fuimos, o sea, el pasado de pueblos con culturas relevantes y con su desarrollo propio. Como tampoco somos esa cultura que se nos impuso a través de cuatro siglos de colonización¹¹⁸.

Y continúa:

Empezamos a hablar idiomas europeos, aun cuando nunca dejamos de pensar, inconscientemente, en lenguas olvidadas o simplemente puestas al margen de lo oficial y lo establecido [...] Latinoamericanos hoy, por ejemplo, en el exilio, descubrimos nuestras raíces lejanas, por un lado, en nuestro continente que dejamos y por otro: nuestro pasado de “europeos de ultramar” y por qué no decirlo: nosotros volvemos a Europa.¹¹⁹

El movimiento coreográfico de las identidades es también el que impregna su propia concepción del arte latinoamericano, que para el autor consistirá en el registro de una expresión siempre en proceso y transformación, con sus búsquedas propias, imposible de clasificar u organizar en una linealidad coherente:

Dos grandes corrientes culturales fluyen para conformarlo [el arte latinoamericano]. A veces negándose mutuamente, otras complementándose. La fuerza de lo vernacular y primigenio de las culturas del continente americano y la cultura europea que desde el descubrimiento del “Nuevo Mundo” no ha dejado de desangrarse para extraer nuevas y renovadoras fuentes, sin las cuales sería imposible representarnos el desarrollo vertiginoso del viejo continente.¹²⁰

El movimiento que él mismo produce y replica continuamente por medio de los envíos, da cuenta de cómo se vuelven a trazar rutas ya recorridas históricamente, rutas coloniales, familiares, rutas del exilio. Esos patrones de movimiento fundamentan la arbitrariedad de establecer un allá y un acá, un afuera y un adentro, respecto de una tradición artística. Puede en este sentido que un pequeño mensaje escrito a lápiz celeste en una tarjeta postal hoy apenas legible por el paso del tiempo y el

¹¹⁸ Deisler, “Algunos hechos...”, 201.

¹¹⁹ Guillermo Deisler, “Arte latinoamericano. Un juicio y una propuesta y un desafío”, en *Archivo Guillermo Deisler*, 177.

¹²⁰ Deisler, “Arte latinoamericano”, 177.

movimiento, termine por confirmar esta postura. Se trata de un saludo que envía Deisler al curador chileno-alemán Darío Quiñones en Berlín:

Una observación mía, que puedes no leerla, no tomarla en cuenta: El arte chileno es uno. Interior y exterior son categorías fascistas [...] Hablar de que hacen los artistas chilenos en general (o sea, adentro y afuera) ayuda a acercar el día en que todos estemos reunidos. Debemos crear puentes y el lenguaje te condena a esta arbitraria separación. De otra manera le hacemos el juego...¹²¹

La reflexión sobre el movimiento histórico de la cultura implicará en este proyecto una transformación de la comprensión misma de la obra de arte, como una nueva conciencia artística, que deja atrás al estatuto de signo asociado a la obra, en el sentido de la producción infinita de “metáforas”, para pasar en cambio, al paradigma del medio, que tiene la particularidad de instalar nuevas preguntas, en este caso de interpelar respecto de lo que el arte podría efectivamente hacer, promover o provocar.

14. Atravesar las lenguas

Desde muy temprano el autor chileno Gonzalo Millán (1947-2006) había hecho de la escritura poética su principal vía de expresión. Ya en su adolescencia escribe sus primeros versos que son tempranamente celebrados por la crítica local y compilados en un primer volumen titulado *Relación personal* de 1968. Si bien el nombre de Gonzalo Millán se conoce como una de las principales voces de la generación poética del 60 en Chile, también ha sido posible reconocer en su programa poético las marcas de una escritura de exilio, que fue una deriva poética y política que él compartió con muchos de sus pares de generación. De hecho, como “generación diezmada” ha sido conocido este grupo de autores, quienes padecen la interrupción temprana de sus

¹²¹ Guillermo Deisler [postal a Darío Quiñones], Plovdiv, 16 de julio de 1985. La postal está numerada en su esquina derecha superior y el texto se interrumpe. Las demás tarjetas de este envío no fueron encontradas. Documento conservado en la colección particular de Carmen Trocker, Berlín.

proyectos literarios aún inmaduros debido al golpe militar de 1973. El episodio fuerza a Millán a abandonar el país, instalándose primero en Canadá hasta 1984 y luego, entre 1986 y 1996, en Rotterdam, Holanda.

Su recorrido biográfico-político por diferentes ciudades está unido a un deseo de escritura que se transforma y se complejiza con la distancia geográfica, la residencia entre lenguas extranjeras y la acumulación de experiencia, memoria y contacto con otras tradiciones intelectuales. En este sentido tal como el poeta recorre los territorios geográficos, su poesía también emprende una serie de desplazamientos respecto de la escritura poética convencional y la lengua materna, en este caso, el español, dos frentes de reflexión que se activan en la distancia del exilio y la residencia “entre las lenguas”. Ambos frentes impulsarán además la recuperación del tiempo de la infancia como lugar de la enunciación y allí, el realce de la figura del niño, un sujeto que aún no posee expresión pública, inherente a una fase del desarrollo humano aún sin habla ni escritura. Millán publica el libro *Virus* durante su primer “retorno” a Chile en 1987. Este funcionará como un tipo de “arte poética” para lo que paralelamente el autor pone en práctica en los “poemas plásticos”.

Virus supone un libro provocador y que no da concesiones a la escritura poética tradicional y que, como señaló la crítica chilena Carmen Foxley, trasluce la experiencia de un autor que “conoce los gajes de su oficio”. En él “el sujeto se desdobra en una segunda persona para verse objetivado en la situación dialógica como si fuera otro, a quien habla y observa pensar en la escena del texto”¹²². El poema “Palabras sueltas” bien puede ejemplificar las observaciones que realiza Foxley:

Recuerdas unas palabras sueltas
de la jerga propia de la muerte.
Pertenece a tu lengua materna
que has olvidado como un niño

¹²² Carmen Foxley y Ana María Cuneo, *Seis poetas de los sesenta* (Santiago: Editorial Universitaria, 1998), 73.

criado en el exilio¹²³.

La fragmentación del lenguaje en estas “palabras sueltas” se intensifica por el desdoblamiento de las voces presentes en el texto, la construcción de una apelación, a partir de la escritura en segunda persona, que construye el hablante “omnisciente”, que no solo conoce los gajes del oficio de escribir estas “palabras sueltas”, sino también la experiencia misma del exilio que es la que motiva la interpelación. El título del poema en este sentido funda el desdoblamiento: por una parte, desde la perspectiva del contenido, la interpelación del hablante (“Recuerdas unas palabras sueltas”); por otra parte, la estrategia poética, el hecho de nombrar el acto mismo de escribir fragmentariamente y con ello, registrar un tipo de poética que no se puede encasillar en ningún programa estilístico, las “palabras sueltas”. El mismo poema fue traducido al inglés pocos años después, en 1991, esta vez bajo el título de “Mother Tongue”, en una decisión del traductor de visibilizar la ausencia a la que justamente apela el hablante. La “mother tongue” o lengua materna es aquí experiencia de muerte, a la cual solo se accede por medio del recuerdo siempre fragmentario:

You recall a few loose words
from the jargon of death.
They belong to your mother tongue
which you have forgotten, like a child
raised in exile.¹²⁴

Además de “palabras sueltas” otros poemas de *Virus*, tales como “Detrimiento”¹²⁵ o “Postcard”¹²⁶, apuntalan directamente la necesidad de corromper la estructura verbal

¹²³ Gonzalo Millán, *Trece lunas* [antología] (Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997), 306.

¹²⁴ Gonzalo Millán, *Strange Houses. Selected Poems by Gonzalo Millán*. Trad. Annegret Nill (Ottawa: Split Quotations, 1991), 228. El volumen traduce y recopila los poemarios *Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Vida* (1984) y *Virus* (1987), publicados originalmente en español.

¹²⁵ El poema “Detrimiento”:

Entre los desperdicios
Que el arroyo arrastró

en el poema. De forma paralela, Millán desarrolla su programa de la poesía plástica. Dicho programa conformará un corpus de obra disperso aún sin ninguna sistematización crítica. Un breve manuscrito de cuatro páginas, titulado “Apuntes acerca de la poesía plástica”, firmado por Millán en Rotterdam en 1983 –y recientemente publicado en 2013–, es el único documento en el que se explica explícitamente este procedimiento.

la Poesía Plástica como su nombre lo indica es un género mixto [...] lo escrito está presente de forma explícita en el título de cada poema (y en su teoría), e implícitamente en el contenido manifiesto y latente. Además de su complementación con la otra poesía, la verbal del mismo autor. Sabemos que la inteligibilidad de lo visual es posible solamente gracias a que sus estructuras son parcialmente no visuales. La Poesía Plástica nada podría decir y yo no podría

Se hallan restos
De un deteriorado alfabeto,
Hacia el fin del invierno.

Para muestra el botón:
La O con dos puntos adentro
Y un cilio de hilo negro.
Varada, algo más allá,
La E de una hebilla
Que ajustó un impermeable.

En Millán, *Trece lunas*, 309.

¹²⁶ El poema “Postcard”, incluido en la traducción inglesa del poemario *Virus*:

There is nothing like the sun
for the ear. Its voice
perhaps or its silence,
but both are missing.

The round and clear
letters of its postcard
are the first luminaries
which the solitary sleeper,
blinded by his dreams, sees
again when regaining his sight.

En Millán, *Strange Houses*, 227.

referirme a ella como lo hago, si no existiera el español. La imagen absolutamente autónoma es inexistente.¹²⁷

A propósito de sus diálogos con Guillermo Deisler¹²⁸, Millán señala que la “poesía plástica” se diferencia de la “poesía visual”, en la medida que la primera “suprime al texto explícito”, que es utilizado por la poesía visual en diálogo con la iconografía, como un montaje icónico-textual. A su manera, la poesía plástica asume de la estructura verbal solamente la disposición de la lectura, de apreciar los textos en una superficie de página: “En vez de letras o palabras emplea la linealidad discursiva en dirección izquierda-derecha, arriba-abajo, horizontalidad, verticalidad, segmentación, frecuencia, silabeo o deletreado, pautado, etc....., incitando a una percepción de la imagen como algo escrito, sugiriendo una lectura verbal”¹²⁹.

¹²⁷ Gonzalo Millán, “Apuntes acerca de la poesía plástica”, en *Revista Letras en Línea* (Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013), 1, acceso 10 agosto 2016, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4228>

¹²⁸ Desde Rotterdam, Gonzalo Millán integró entre 1990 y 1991, el comité editorial de la revista periódica *UNI/vers(;)* que dirigía Guillermo Deisler desde Alemania. En su número 9 se incluyó su poema “Postrimerías”, que en una estructura verbal y lineal propia del sistema poético convencional, propone una subjetividad del exiliado:

Quedamos esperando en continente ajeno
como en la cubierta
de un inmenso, varado portaviones,
listos para desembarcar
o emprender vuelo
apenas aparezcan en la siguiente lista,
numerosos, nuestros nombres postreros.

Este “nosotros” que se expresa en el poema advierte sobre una voz plural en potencia de constituirse, ante la espera del llamado, del desembarco, en la tensión que implica estar dispuestos a, listos para, pero en estado de encalladura, de atasco, o varada. La necesidad de “emprender vuelo” (el uso de la libertad, el deseo de la expresión) y la cancelación de toda posibilidad dictada por la realidad fáctica (aquí la imagen de las “listas”, las listas que se publicaban en Chile autorizando el retorno).

A propósito de los diálogos entre Gonzalo Millán y Guillermo Deisler, ver texto y documentos en Francisca García, “Imaginar con palabras, escribir con imágenes: diálogos entre Gonzalo Millán y Guillermo Deisler”, en *Revista Letras en Línea* (Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2014), acceso 10 agosto 2016, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4648>

¹²⁹ Millán, “Apuntes...”, 3.

Al contrario de lo que aparentemente podría pensarse, el texto “Apuntes acerca de la poesía plástica” no constituye un manual teórico o un arte poética en el sentido tradicional. “La Poesía Plástica [consiste hasta ahora en páginas sueltas de un cuaderno de borrador pautado...”¹³⁰, señala el autor. La imagen misma de las hojas sueltas, del “cuaderno”, del “borrador”, transmite la idea de un proceso, de una obra que no llega a concluirse sino que se va transformando continuamente, cuyas hojas pueden desprenderse, tal como las ideas que se plasman de manera suelta y espontánea en una libreta de notas, que aún no llega a sistematizarse, y que por lo mismo se opone a la imagen del libro como objeto firmado y terminado. De este modo, el manuscrito se tratará, podríamos decir, de un tipo de poema-en-proceso, o de la descripción de un proceso-de-poema, que a su vez constituye un documento histórico. Esta fortaleza simbiótica, entre lo estético, poético e histórico será también la potencia que nutre al poema plástico.

Estos “apuntes” generan un montaje poético entre episodios de la memoria personal del autor, puntos geográficos, citas a la tradición intelectual y procedimientos técnicos que describen las formas de la poesía plástica. Tal como su título lo anuncia, estos “apuntes” constituyen un espacio de pensamiento heterogéneo, en donde los recursos van incrustándose de forma fragmentaria y en donde el autor en ocasiones se desdobra, permitiendo al texto transitar flexiblemente entre la primera y la tercera persona verbal. Cuando la voz en primera persona se asoma, ocurre siempre entre paréntesis y al modo de anotaciones de un itinerario de viaje: “(Me veo en 1970, en calle Gutenberg, Santiago de Chile”; “(Me veo el verano de 1972 paseando con Guillermo Deisler cerca de una estatua de San Pedro en una caleta de pescadores en Antofagasta”; “(Me veo en 1974 en Costa Rica”; “(Me veo hoy, después de diez años fuera de Chile, más ausente y presente que nunca”.

A ese movimiento personal se suma la cita a un repertorio de libros y autores que corresponden a distintas tradiciones intelectuales y que alimentan este programa

¹³⁰ Millán, “Apuntes...”, 1.

poético: a Henri Michaux, quien nos enseña que toda huella es una alteración y que las alteraciones son firmas, sobre lo que Millán agrega, las “apropiaciones de imágenes públicas y plurales que se singularizan a través de la marca, cambiando así de manos y de sentido”. El autor también recurre a Michel Butor y su libro *Las palabras en la pintura*, quien señala “Por sus virtudes de desorientación la escritura que no se comprende tiene un gran poder fascinador”. A su vez, del libro *Ensayos sobre lo simbólico* de Guy Rosolato rescata la relación del doble con la muerte, “Juegos y efectos de espejos, la repetición, el desdoblamiento, la auto-referencia, la construcción arriba-abajo”. Finalmente, una cita a Octavio Paz aporta la conciencia mediática, sobre la necesidad de crear a través del arte un medio que permita el diálogo y la participación, a diferencia de los medios masivos de la comunicación, que tal como Paz tempranamente había advertido, operan de manera “unilateral”, como un “diálogo entre un charlatán y un mudo”, en la medida que estos “acentúan, fortalecen la incomunicación, son medios de confusión, instrumentos de dominación”.

En “Apuntes acerca de la poesía plástica” Millán incrusta un poema, que titula “La lectura”, a partir de un desdoblamiento de su propia voz, que describe al poeta en una ventana de Santiago vociferándole a un niño de la calle:

Hay un libro
que no tiene ni puntos ni comas;
el que lo empieza a leer
no puede detenerse
y cuando lo termina, muere.¹³¹

Tal como en el ya citado poema “Mother Tongue” de *Virus*, en estos “apuntes” se privilegia la metáfora de la infancia, no solo en la ficción de este niño que aparece por la ventana. “Me veo como un niño analfabeto aprendiendo a leer y escribir en una lengua desconocida”, señala también el texto. La infancia compromete aquí un estado

¹³¹ Millán, “Apuntes...”, 1.

o fase del desarrollo humano que es el que compete a la poesía plástica, un lenguaje previo a la adquisición de la lengua, del habla y la escritura. La figura del niño se equipara en el texto a la del “poeta analfabetizador”, en la medida que este último tiene la capacidad de mostrar mediante gestos aquello que es incomprensible por medio de la razón: “(Me veo encauzando la mirada del otro, enseñándole lo escrito, mostrando lo incomprensible. El poeta plástico como analfabetizador [sic].)”¹³². La aparición de este poeta-niño-analfabeto hace que la infancia emprenda un desplazamiento hacia delante, la infancia como un porvenir, en la medida que su epistemología o la forma cómo el niño percibe el mundo, instala una posibilidad de futuro en donde el diálogo y la convivencia es posible pese a las fronteras idiomáticas. De este modo el “poeta analfabetizador” que identifica al poeta plástico, transita en una dirección opuesta a la “evolución histórica”, lógica que es la que produce al intelectual u hombre de letras, cuya tarea es la de alfabetizar y civilizar.

El poema plástico se genera a partir de una economía del reciclaje. El reciclaje como economía provee a esta poética de un tiempo y un movimiento, movimiento que es infinito, siempre prospectivo, e implica la transformación de la herencia, de lo dado, del repertorio.

(Me veo en 1980, calle Gutenberg, Santiago de Chile, donde por entonces vivía, hojeando revistas extranjeras de lujosas páginas satinadas con ricas fotografías en colores; me veo recortando esas imágenes y alterándolas en seguida con diluyentes, borrando los rostros de las figuras, afectando sus pieles desnudas, degradando sus encarnaduras, convirtiendo a esos hombres y mujeres en anónimos fantasmas. Me veo imprimiendo esas tintas diluidas en papel volantín, haciendo monotipos en blancos papeles de seda).¹³³

Y más adelante señala:

Reproducción/Autenticidad. Las posibilidades de reproducción mecánica del poema plástico (monotipo) están abiertas, fotografía, diapositivas, Xerox color, impresión en libros y revistas,

¹³² Millán, “Apuntes...”, 3.

¹³³ Millán, “Apuntes...”, 1.

etc... El objetivo final del poema plástico es insertarse en el medio que le dio origen, la revista o el libro, o sea volver a ser impreso. Este reciclamiento puede llegar a ser infinito. El monotipo plástico por lo tanto equivaldría solo al manuscrito original de un poema.¹³⁴

Es precisamente esa economía del reciclaje la que puede constarse en la producción del *Archivo Zonaglo*. Dicho proyecto poético-plástico fue desarrollado por el autor sistemáticamente durante veinte años entre 1986 y 2006. Compuesto por alrededor de quince mil fichas que el poeta iba depositando en cajas de zapato, este extenso poema fragmentario bien proyecta la imagen de un cuaderno de borrador, pautado, de páginas sueltas y dispersas, páginas que hasta hoy ningún afán editorial ha podido reunir en algún libro posible¹³⁵. La génesis del *Archivo Zonaglo* en 1986 coincide con el primer “retorno” de Millán a Chile, “la raíz”, como él señala, y también con la publicación de *Virus*. De allí que la “casa”, entre otras imágenes poéticas, emerja como un recurso visual recurrente en estas fichas, que se dibuja, se bosqueja, se analiza a través de iconografía, planos y mapas, para la invocación de un recipiente, un contenedor o la búsqueda del arraigo.

Rolando Garrido ha propuesto la imagen del “gabinete”¹³⁶ para comprender cómo este archivo se nutre de la apropiación de los textos e imágenes que el poeta colecciona de la vida cotidiana, otorgándoles un lugar de arraigo a aquello que es pura circulación. El gesto del coleccionar, la acumulación y el reciclaje están supeditados al despliegue y la dispersión de recortes, retazos, rastros y citas por medio de la producción de fichas.

¹³⁴ Millán, “Apuntes...”, 2.

¹³⁵ En 2008 se realizó un trabajo audiovisual de puesta en valor de este proyecto poético que consistió en una animación a partir de alrededor de siete mil fichas digitalizadas que forman parte de este archivo. Ver Pinorra Aguirre, director. *ArchivoZonaglo*, Santiago de Chile, 2008. Película disponible en http://arteuchile.uchile.cl/archivo_zonaglo/ acceso 12 de agosto 2016.

¹³⁶ Rolando Garrido, “El gabinete como diálogo interartístico. Gonzalo Millán coleccionista, curador y postproductor de visualidad escrita”, en *Universum*, Vol. 30, Nº 2 (Universidad de Talca, 2015): 75-89, acceso 12 de agosto 2016 http://www.scielo.cl/pdf/universum/v30n2/art_05.pdf

Bocetos o montajes en que aparecen, de pronto, fotografías coloreadas, avisos de prensa, números de teléfono, versos sueltos, referencias bibliográficas, homenajes, cuestionarios, chistes privados, recordatorios, direcciones, planos, etiquetas de yerba mate. Durante veinte años el poeta Gonzalo Millán soltó la mano con estos ejercicios semiautomáticos que capturan, con extraña eficacia, la vida cotidiana: el ocio puro, la sagrada libertad amenazada por los ruidos molestos y otros tantos ruidos amados.¹³⁷

La descripción que realiza el escritor Alejandro Zambra al respecto, da cuenta de la idea de una obra-en-proceso nunca conclusiva y siempre en expansión. La escritura automática, la repetición y la variación de signos e imágenes que transcurren en el tiempo, son parte de las estrategias con que Millán descontextualiza y desautoriza materiales y citas que son recopiladas para una re-significación constante. A propósito de esta economía del reciclaje, en una de las fichas es posible reconocer una cita manuscrita que bien es productiva para sintetizar la potencia que da vida a todo este proyecto: “the thoughts of another that we have read are crumbs from another’s table”. La cita es de A. Schopenhauer¹³⁸.

15. Identidades archipiélicas

Antes de que fuera reconocida en su Brasil natal, Anna Bella Geiger había expuesto sus trabajos en países europeos y algunas de sus obras formaban parte de colecciones de arte en ese continente. En este contexto, la galería Maeder de München realizó en 1984 una muestra de la artista cuyo título fue “Local de ação” o “lugar de acción”. El título de la muestra es también el título de una extensa serie de la artista, realizada sistemáticamente bajo diferentes técnicas y a través de los años, en

¹³⁷ Alejandro Zambra, “Sinopsis”, texto de presentación a la película *ArchivoZonaglo*, dirigida por Pinorra Aguirre, Santiago de Chile, 2008. Texto y video disponible en http://arteuchile.uchile.cl/archivo_zonaglo/ acceso 12 de agosto 2016.

¹³⁸ Gonzalo Millán, *Archivo Zonaglo*. Santiago de Chile, 1996-2006. Colección particular, Santiago de Chile. Pude acceder al archivo por cortesía de María Inés Zaldívar y Pinorra Aguirre.

donde Geiger realiza una serie de reflexiones sobre la cultura y la identidad tomando como punto de tensión el territorio. Para ello, numerosos mapas, planos y representaciones del espacio ocuparán gran parte de su producción, algo que se había iniciado tempranamente en los años que realizaba sus libros de artista, como el ya revisado *Admissão* de 1975.

O mapa insiste em assinalar o espaço político quando o local da ação, preciso para o olhar, é o papel –espaço e matéria– aqui e agora vivido do espectador. O papel insiste em assinalar o espaço da obra quando o local da ação, preciso para o ser político, é o mapa –espaço e representação– aqui e agora onde habita o artista.¹³⁹

En atención al comentario del presentador de dicha exposición, muchos son los *lugares de acción* que nos presenta y representa Geiger, en donde nos invita a pensar en la convivencia de muchos espacios en un mismo lugar, un mismo territorio, el Brasil. En el territorio deforme de Brasil se agita la historia nacional, la historia indígena, la historia del arte. Todas esas historias con sus propios tiempos se montan en estos mapas simbólicos y no convencionales, donde solo en algunos casos podemos reconocer efectivamente el territorio geopolítico de Brasil con sus fronteras definidas. En otros casos, se trata de fragmentos cartográficos deformes que nos anuncian un modo de pensar “archipiélico” en el sentido que propuso Édouard Glissant. El lugar de acción que propone Geiger traza un puente hacia la cuestión de la identidad, siempre pensándola en tensión con el territorio. Se trata de una reflexión que induce a romper el determinismo nación-identidad y de dar cuenta de la pluralidad de identidades culturales siempre en transformación que co-habitan y conviven en un mismo territorio geográfico.

Édouard Glissant nos heredó su pensamiento archipiélico, una perspectiva que ve en los diálogos de la globalización una potencia en donde las diferencias locales no son negadas o subordinadas, sino que se producen justamente fruto del contacto. Su

¹³⁹ Paulo Herckenhoff, “Anna Bella Geiger”, en *Local da ação* (München: Galerie Maeder, 1984): s/p.

escenario de pensamiento fue el paisaje de las Antillas, aquel archipiélago en donde la lengua francesa de la colonización se fundía y reformulaba con las lenguas africanas que portaban los esclavos arribados desde África. De esta manera el pensamiento archipiélico toma de la propia geografía archipelágica de las Antillas una referencia simbólica: conjunto de islas que no tienen un centro pero que se ligan unas con otras a través de las lenguas y las culturas. En el creole, lengua de fusiones y lengua en movimiento, reconoce Glissant un registro de esa convivencia de lugares (Francia, África, América) que a su vez activa una resistencia, la “creolización”, que para Glissant consiste en un proceso de intercambio y fusión que nunca se detiene¹⁴⁰.

El pensamiento de Glissant se torna vigente en la medida que permite contrarrestar la fuerza homogeneizante que impone la mundialización económica actual, que en el caso de Geiger, ella focaliza en una dimensión nacional, en el Brasil, en donde el nacionalismo opera como un instrumento de homogeneización que niega las diferencias culturales que conviven y se producen constantemente en ese territorio. Al igual que Glissant, la propuesta de Geiger afirma en la escala de la subjetividad, la posibilidad de cambio y transformación permanente de las identidades individuales y colectivas en función de las experiencias, los contactos, la afectación de los cuerpos en sus comunidades propias e impropias.

“Who are you?”. Esa pregunta impresa en inglés y en grandes letras capitales interpela frontalmente al lector en uno de los pliegos que forman parte de la serie titulada *Rose Sélavy Mesmo de Anna Bella Geiger*. Dicha serie permanece en proceso de producción a lo largo de veinticinco años, entre 1977 y 2002. En todas las impresiones se propone un montaje icónico-textual que reúne la imagen del retrato de Rose Sélavy, fragmentos de mapas en color verde que simulan un territorio simbólico y el registro textual e icónico de las hojas de periódicos que sirven de soporte a las impresiones. En muchas de las piezas de esta serie *Rose Sélavy Mesmo*, el

¹⁴⁰ Ver Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville, Va: Univ. Pr. of Virginia, 1989).

contenido de las noticias de los periódicos aportan sus propias tensiones que dialogan con las impresiones superpuestas, hechas en serigrafía. El gesto de la obra, de lo que implica el trabajar en serie, la suma de copias, la repetición, todo ello nos habla de una insistencia que emerge no de la lectura de una obra individual sino de la suma heterogénea de sus partes con cada una de las alteraciones y tiempos de producción distintos¹⁴¹.

La serie rescata la figura de Rose Sélavy, quien fuera el célebre álter ego del artista conceptual Marcel Duchamp, quien en la historia del arte ha sido reconocido como tal vez el principal agitador de los cimientos de las bellas artes y el nacimiento del conceptualismo mediante el llamado "ready made". Pero Rose Sélavy no solo sirvió de seudónimo a Duchamp para firmar una serie de sus trabajos. El desdoblamiento del artista llega a tal punto que él mismo personificó a esta mujer en una serie de actos performáticos. De hecho, la figura cobrará existencia histórica a partir de las fotografías que realizó Man Ray a Duchamp en cuerpo de Rose Sélavy en 1921 y que son las que rescata Geiger para su serie. "Eros, c'est la vie", en español "Eros es la vida", es el juego fonético que propone el nombre de Rose Sélavy. La alusión a la potencia del Eros del cuerpo que moviliza las mutaciones permanentes, se halla tras el gesto del travestismo y la máscara, que permite a Duchamp multiplicarse y desdoblarse.

La lámina "Who are you?" pone al centro esta pregunta esencialista como un gesto irónico, en la medida que el paisaje de obra-en-serie con sus otros elementos expresan al contrario, el registro de aquello que es móvil, fluido y transmutable. La obra se constituye entonces sobre una contradicción: por una parte, el lenguaje escrito intentando fijar, aquí por medio de una pregunta ontológica; por otra parte, la

¹⁴¹ Una reproducción digital de la serie fue publicada por la revista virtual *Terremoto*, iniciativa mexicana de arte contemporáneo. Ver Dupuis, "Anna Bella Geiger [entrevista]", s/p, acceso 16 de agosto 2016, <http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/>

visualidad, desautorizando al texto y abriendo la lectura hacia respuestas imposibles de codificar en la estructura de la lengua.

El relato visual de la obra está dado por el pequeño retrato fotográfico de Rose Sélavy, que es casi imperceptible en función a la escala de las letras que formulan la pregunta central, y fragmentos de mapas en verdes situados a su derecha. Rose Sélavy aparece en la fotografía como una mujer de mediana edad, que se deja retratar con flores en las manos, en la mesa de un bar, con su mirada perdida en el horizonte. La inclusión del retrato y de los fragmentos de mapas en función a la pregunta principal “Who are you?”, nos permiten suponer que la serie más que proponer una serie de cuestionamientos en función de la identidad de género o identidad sexual, la traslada esa idea de transmutación inherente al travesti o enmascarado a la reflexión sobre las identidades culturales (y allí la presencia de estos mapas deformes en movimiento). Tal como la pregunta principal, el título de la serie *Rose Sélavy Mesmo*, codifican una utopía, que es la imposibilidad de fijar esencias en un contexto donde nada es lo mismo que antes (del congelamiento fotográfico en este caso) y todo es impropio y flujo.

Anna Bella Geiger nos invita a mirar el mundo desde otros ojos, advirtiendo sobre los distintos códigos que residen potencialmente en cada cuerpo con su memoria. Códigos que no son antagónicos ni se niegan a sí mismos, sino que de otra manera, es justamente a partir de su diálogo en donde emerge la fuerza expresiva, que en este caso le permite cabalgar a la artista no solo entre los medios del arte, sino también entre las codificaciones culturales.

16. Hacia la comunidad heterogénea¹⁴²

¹⁴² Una versión de esta sección fue presentada en el panel “Los olvidos del archivo: literatura, arte y cine latinoamericano” en el congreso LASA, Latin American Studies Association, realizado en Chicago en 2014.

Dentro de un sistema existen regiones de libertad. Si alguien descubre las fronteras, naturalmente se esforzará para ver qué hay detrás de ellas y lo que es más importante, ¿quién fija las fronteras y por qué?

En el camino para demostrar lo antedicho se dejan distintas huellas y estas huellas, que serán reliquias o en situaciones especiales objetos de recuerdo, son trabajos de creatividad o arte¹⁴³.

La cita anterior es un pequeño fragmento de la obra *Definiciones* del artista alemán Klaus Groh (1936), obra que en 1972 fue incluida entre las decenas de obras-pliegos que formaron parte de la exposición internacional *Hacia un perfil del arte latinoamericano* organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, CAYC. La muestra convocó no solo a artistas “latinoamericanos”, sino que también autores de distintas regiones participaron más allá de las categorías y limitaciones geográficas. Las obras incluidas allí dan cuenta en general del clima político de la época y el modelo expositivo que esta muestra propone y experimenta facilitando el movimiento de piezas y su itinerancia por ciudades americanas y europeas.

El texto seleccionado aquí de Klaus Groh busca reconocer en cada persona una subjetividad artística, un devenir-artista, que potencia la liberación sobre las amarras disciplinarias y las fronteras que en este caso no son geográficas sino psíquicas y culturales que imponen las estructuras sociales. No es coincidencia entonces que el trabajo artístico de Groh atraviese las fronteras disciplinarias poniendo en diálogo estructuras verbales y visuales en su propuesta, y a ello sume, la reflexión crítica y la generación de conceptos como parte de su estrategia.

No tenemos antecedentes de que Klaus Groh haya visitado alguna vez América Latina, aunque sí sus piezas artísticas. Por otra parte, las múltiples plataformas que él fundó en los años setenta, basadas en los valores de la participación y lo colectivo, funcionaban como “instituciones alternativas” que organizaban canales de intercambio y consolidaban iniciativas en una dimensión

¹⁴³ Klaus Groh, “Definiciones”, en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [Pamplona], (Buenos Aires: CAYC, 1972), s/p.

internacional. El IAC International Artists' Cooperation, el Smallest Museum of the World, o el DADA Research Center (1978) son algunas de estas plataformas. El arte-correo como plataforma internacional para la comunicación y la colaboración nutre el programa de estas iniciativas. Las plataformas se convierten en nudos de fuerza y acción, en el contexto de dicha red internacional.

Para organizar la comunicación periódica, IAC publicó un boletín, cuyos números arriban al archivo ASPC en Amberes. El caso de *Press-information* N.3 del año 1972 incluye avisos, noticias, convocatorias o recuerda algunos *deadlines*. Es plenamente informativa en este caso, no incluye textos de artista o perspectivas críticas¹⁴⁴. El IAC funcionó también como una editorial de poesía experimental: en ese sello publicó el artista uruguayo Clemente Padín y una maqueta con poemas visuales de Guillermo Deisler, fechada en agosto 1973, queda bosquejada en Antofagasta apenas unas semanas antes de que el artista chileno afiliado a las juventudes comunistas sea tomado prisionero luego del golpe militar del 11 de septiembre de ese año. En 1976 Groh, como artista y editor, se presenta en la galería del artista mexicano Ulises Carrión en Ámsterdam. Dicha galería, que también será un archivo de arte más adelante, se llamaba Other Books and So¹⁴⁵.

La constatación de estas actividades en lugares múltiples, no hacen extraña entonces las palabras escritas por Groh en sus "definiciones". Tampoco resultaría

¹⁴⁴ En el ASPC se encuentra una parte de la colección del boletín *Press-information* que publicaba Klaus Groh bajo el nombre de la plataforma IAC, International Artists' Cooperation, desde Alemania Federal durante la década del 70. Los números están constituidos por hojas A4 plegadas como dípticos y reproducidas en fotocopia. Estas hojas informativas publican noticias, obras, sellos, direcciones de artistas, o convocatorias Ver IAC, International Artists' Cooperation/ Klaus Groh. *Press-information* N°3, 4, 5, 22 y 23, Oldenburg, 1972-1976. Documentos conservados en en Weserburg Museum en Bremen.

¹⁴⁵ Tanto en el archivo de Guillermo Deisler en Santiago de Chile, como en el Archive for Small Press and Communication en Bremen, es posible constatar distintos registros de estas plataformas fundadas por Klaus Groh: sobres, estampillas, correspondencia. La maqueta de poesía de autoría de Deisler y que sería publicada por el IAC, se conserva en el archivo de Deisler en Santiago. Está firmada en Antofagasta bajo el título *Drucksache. Poemas visivos*, y fechada en agosto 1973. La presencia de esta maqueta en Chile evidencia cómo la red funcionaba propiciando los proyectos colectivos incluso entre personas que no se conocían, que nunca se habían encontrado físicamente y que hablaban distintas lenguas.

difícil comprender que Groh haya participado de las convocatorias internacionales que el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, CAYC, realizaba en la década del setenta para armar sus exposiciones. Si Groh se preguntaba “¿quién fija las fronteras y por qué?”; la pregunta orientadora de CAYC, daría un paso más. En este caso, ficcionamos: ¿Cómo el arte puede diluir fronteras y transitar libremente a través de aduanas ideológicas y geopolíticas?

Un año antes de la primera versión de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* realizada en Medellín en 1972, el CAYC anunciaba en su gacetilla informativa N°37, el nacimiento de “a.g.a.l.a”, Asociación de Gente de Arte de Latinoamérica. La organización –de la cual ya no se podrán verificar más rastros que el documento que le daba origen–, pretendía establecer canales de comunicación entre las ciudades del “primer mundo” y las ciudades latinoamericanas, además de la alianza entre las propias ciudades del continente. La iniciativa buscaba esta comunicación a través de la realización de actividades que entrelazaran las preocupaciones artísticas y políticas de las distintas regiones. Toda una poética del CAYC, que si bien no se pondrá en práctica en nombre de “a.g.a.l.a”, sí efectivamente nutrirá el programa del CAYC con su deseo de configurar una comunidad expandida y heterogénea.

[a.g.a.l.a.] es un proyecto del CAYC para promover la comunicación entre artistas y teóricos de Latinoamérica. Hasta el momento, hay más vinculaciones entre París y Buenos Aires, Bogotá y Nueva York o San Pablo y Londres que entre ciudades hermanas. En San Pablo se desconoce el arte argentino y en Buenos Aires no conocemos de Brasil más que a Portinari.¹⁴⁶

Jorge Glusberg, fundador intelectual del CAYC, había hecho de este centro un tipo de embajada del arte conceptual en pleno centro de Buenos Aires, procurando

¹⁴⁶ Centro de Arte y Comunicación, “A.G.A.L.A”, *Gacetilla Informativa* 37 (Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 2 de abril de 1971).

Las gacetillas informativas de CAYC propusieron un sistema editorial particular. Impresas como hojas sueltas y numeradas, entre 1970 y 1977, sumaron 592 números, y constituyeron las “noticias” del CAYC: distribuyeron invitaciones y divulgaron comunicados, también con soportes de arte, que daban espacio a los artistas a experimentar en el formato de la página; o como soporte crítico, se divulgaron los textos de Glusberg que dan el sustento crítico y teórico a las operaciones y decisiones del CAYC.

invitaciones de intelectuales y artistas extranjeros, así como la “exportación” de ese tipo de arte argentino hacia América Latina y Europa. La muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* supone en su trayectoria un momento de consolidación del diálogo deseado, y a su vez la internacionalización misma de CAYC como nudo de actividades y contactos dentro y fuera de América Latina. Así como *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, las exposiciones de CAYC fundan su operar en un tipo de nomadismo, en la medida que más que recurrir a su propia sede, CAYC va ocupando espacios en distintas ciudades. Si *Hacia un perfil del arte latinoamericano* se realiza por primera vez en la III Bienal Coltejer de Medellín, luego se va a montar en Pamplona, Madrid, Varsovia, Reikiavik, Córdoba, Buenos Aires, Quito, Panamá, Cali y Virginia. El texto explicativo que se publica en sus catálogos y que también se imprime y se cuelga en los muros de las distintas versiones de la exposición, explica la comprensión del sentido de “lo latinoamericano” que propone CAYC.

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria [...] Los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural. Las soluciones o inquietudes de otros grupos superdesarrollados no se pueden aplicar a nuestros medios sociales.¹⁴⁸

El clima político reflejado en el texto tiene un correlato en el sistema expositivo diseñado: CAYC convoca a los participantes a enviar sus trabajos en matrices reproducibles acordes al formato de los planos de la IRAM argentina (Instituto Argentino de Normalización y Certificación), normas que permiten la reproducción simple de los trabajos en un tamaño específico, configurando un sistema de exposición que luego se replica en las diferentes versiones. Así cada artista enviaba entre dos y cinco trabajos en sus matrices en el formato predeterminado, cuyas copias se imprimían para montarse al modo de afiches en los muros de las salas. Las copias

¹⁴⁸ Jorge Glusberg, “Presentación de la muestra”, en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [Pamplona]. (Buenos Aires: CAYC, 1972), s/p.

de los distintos trabajos de cada autor implicaban la transformación de la muestra en cada ciudad, puesto que el material disponible daba para diversificar el material expuesto en cada ocasión. La simplicidad del formato como lámina, el bajo costo de la impresión, la ausencia de “originales” que demandara la contratación de seguros o significara un obstáculo para el traslado de obras en las aduanas internacionales, todo ello privilegiaba el tránsito expedito y sobre todo, daba una “solución” acorde a los “medios sociales” de la “problemática latinoamericana”, si hacemos cita del programa de la muestra. El alto número y diversidad de reflexiones propuestas por las decenas de trabajos de los artistas, operaban expandiendo esta reflexión sobre lo latinoamericano. El título de la muestra en este sentido, “hacia un perfil..” atrapa esta idea de proceso de construcción permanente y colectivo¹⁴⁹.

Hoy una de las diez versiones de la muestra completa se conserva en la Universidad de Iowa, gracias al desarrollo del proyecto “Latin American Realities / International Solution”. Esa investigación estadounidense vuelve a vincular las acciones del artista alemán Klaus Groh con el CAYC. El proyecto recuerda que luego de la exposición *Arte de sistemas* en 1971, Jorge Glusberg era requerido por la policía argentina como resultado de un hostigamiento que animaba el gobierno militar que terminó por cerrar repentinamente dicha exposición que se realizaba en el espacio público, en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Ante esa realidad, Groh activa una campaña internacional en solidaridad:

On November 2, 1972, Klaus Groh, the President of the International Artist's Cooperation (I.A.C.), issued an urgent message addressed to I.A.C. contact centers in Argentina, Australia, Austria, Belgium, Brazil, Cameroon, Canada, Chile, Bulgaria, Czechoslovakia, Denmark, the United Kingdom, France, Finland, the German Democratic Republic, Hungary, Iceland, Israel, Italy, Japan, the Netherlands, Poland, Switzerland, Romania, Uruguay, the United States, and

¹⁴⁹ Sobre la historia del CAYC, ver Natalia Pineau, “El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional”, *ICAA Documents Project Working Papers* 1 (Houston: Museum of Fine Arts, septiembre 2007): 25-30, acceso 17 de agosto 2016, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/publications/documentsprojectworkingpapers.aspx>; y Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2011).

Yugoslavia.¹⁵⁰

El documento publicado como un comunicado en inglés incluyó la firma de 182 argentinos y 120 voces internacionales que apoyaban la demanda de liberación de Glusberg. Los decenas de artistas que expusieron en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* formaban parte de este listado de nombres.

Pese a esta reivindicación que realiza Groh sobre la figura de Glusberg y su trabajo en torno a la exportación del arte latinoamericano y la iniciativa de situar la “problemática latinoamericana” en un contexto cultural global, desde América Latina han surgido otras posiciones que cuestionan las iniciativas de Glusberg. En este ámbito, una crítica relevante ha sido la que ha levantado el reconocido e influyente artista conceptual uruguayo-alemán, Luis Camnitzer. Este veía en las maniobras de Glusberg un tipo de especulación con el arte argentino, bajo la intención de empujar hacia el *mainstream* internacional a una suma de proyectos experimentales escogidos a dedo. Paralelamente, Camnitzer acusa la condescendencia que mantiene Glusberg respecto del régimen militar, de forma posterior a 1972, en el período de gobierno del general Videla. A propósito del premio obtenido en la Bienal de Arte de São Paulo en 1977, Videla habría enviado una felicitación a Glusberg, quien en respuesta habría escrito a que se comprometía a “representar el humanismo argentino fuera del país”¹⁵¹.

Sería necesario documentar muy detalladamente las relaciones de CAYC con Camnitzer para tomar una posición respecto del tipo de arte y de ética defendido en

¹⁵⁰ El texto se encuentra reproducido en el portal digital titulado “Latin American Realities/International Solutions”, administrado por la Universidad de Iowa, que reconstruye la exposición internacional *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. El texto no posee firma, tampoco se identifican a los responsables del proyecto. Acceso 1 de marzo 2016, <https://wayback.archive-it.org/823/20131104154411/http://sdr.lib.uiowa.edu/cayc/caycintro.htm>

¹⁵¹ Ver Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008), 313-14; y respecto de la comunicación entre Glusberg y el general Videla, ver Camnitzer, *Didáctica*, 397 (nota 10).

cada caso. Cabe destacar que Camnitzer no participó en las exposiciones que organizaba el CAYC en la década del 70, tanto en Buenos Aires como en el extranjero, aunque sí lo hizo de las realizadas en el Instituto Di Tella, como Experiencias Visuales '69 de 1969. Jorge Glusberg se había formado con Jorge Romero Brest, el director histórico del Di Tella entre 1963 y 1969¹⁵².

¹⁵² Sobre las exposiciones del Cayc y las nóminas de artistas convocados, ver Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2011), 260 . En su investigación Rodrigo Alonso realiza un exhaustivo estudio sobre la década 1965 y 1975, en donde es posible conocer las exposiciones realizadas en los distintos espacios ligados al arte conceptual en una dimensión regional.

Pizarra del capítulo

Figura 8. “Art Without an Original”, hoja firmada por el artista brasileño Paulo Bruscky. Documento conservado en el Archive for Small Press and Communication, ASPC, en el Museo de Weserburg en Bremen.

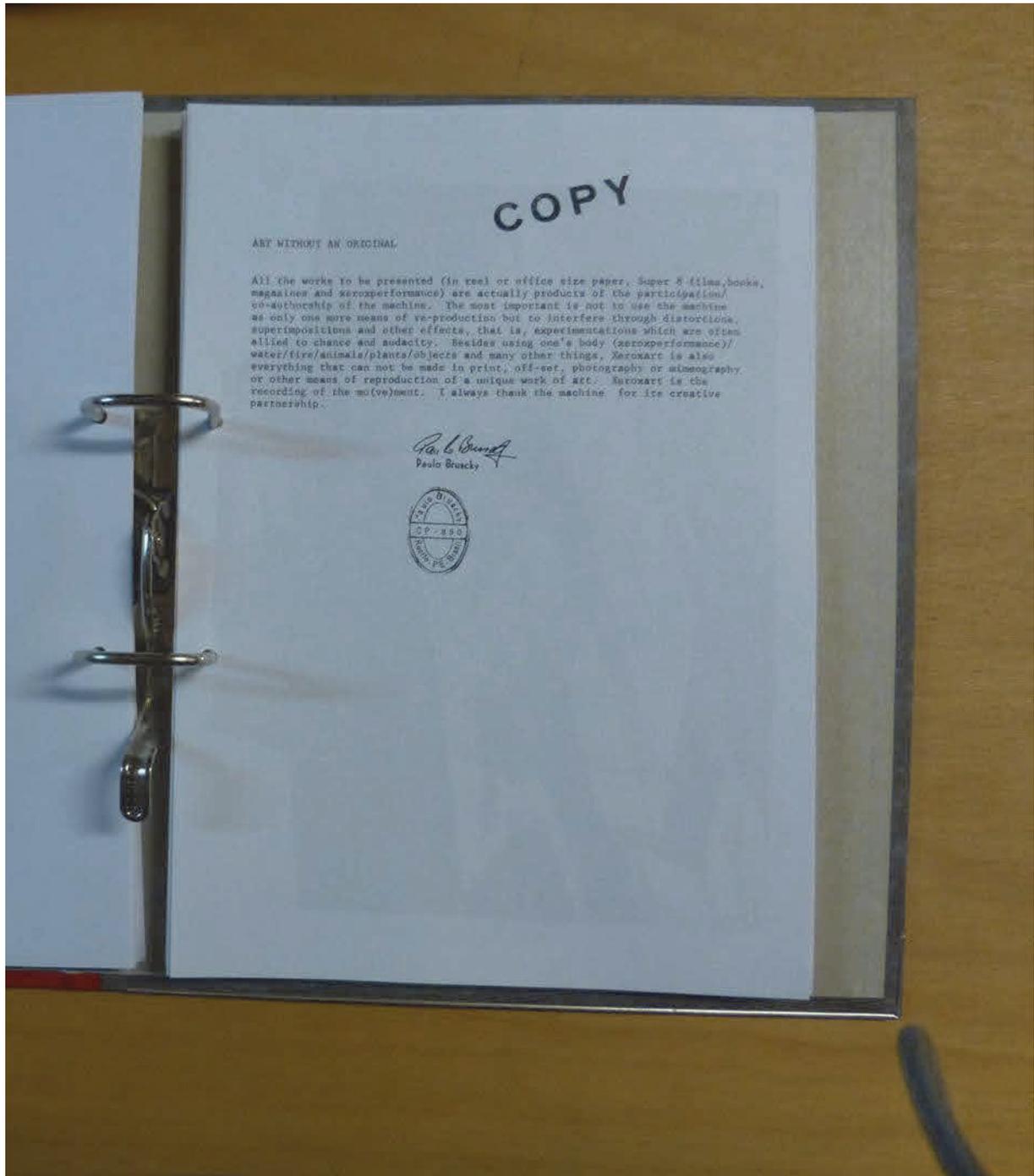
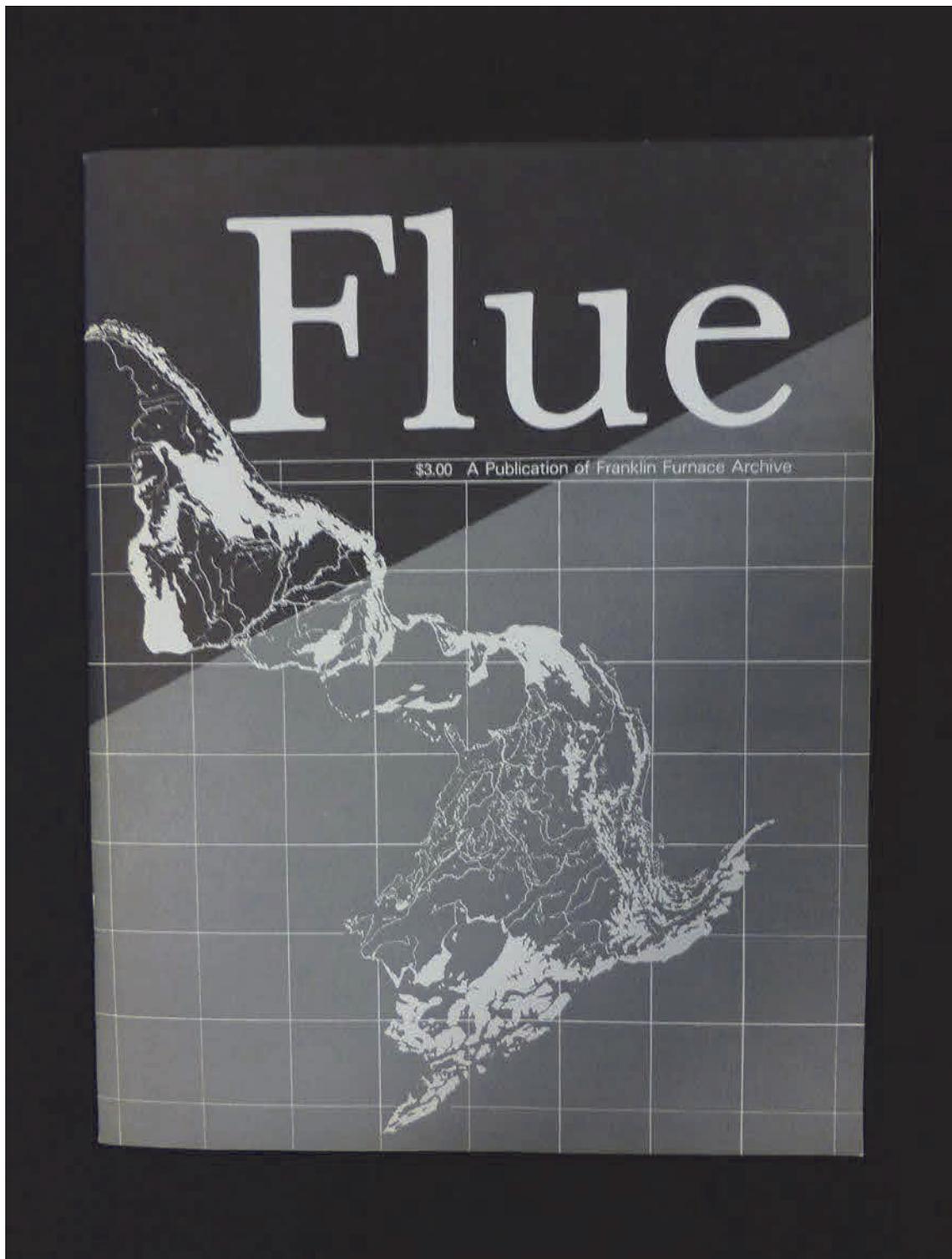
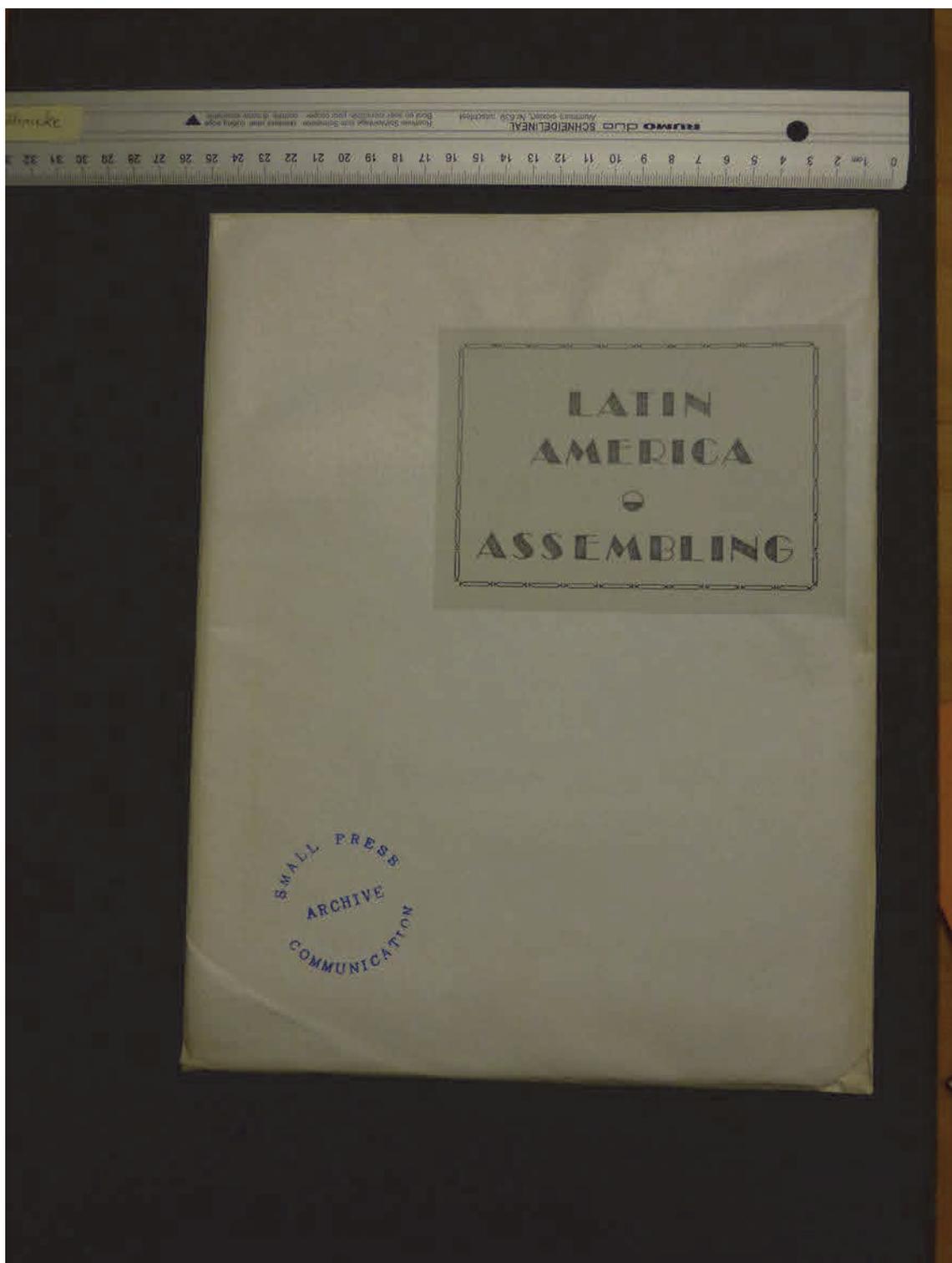
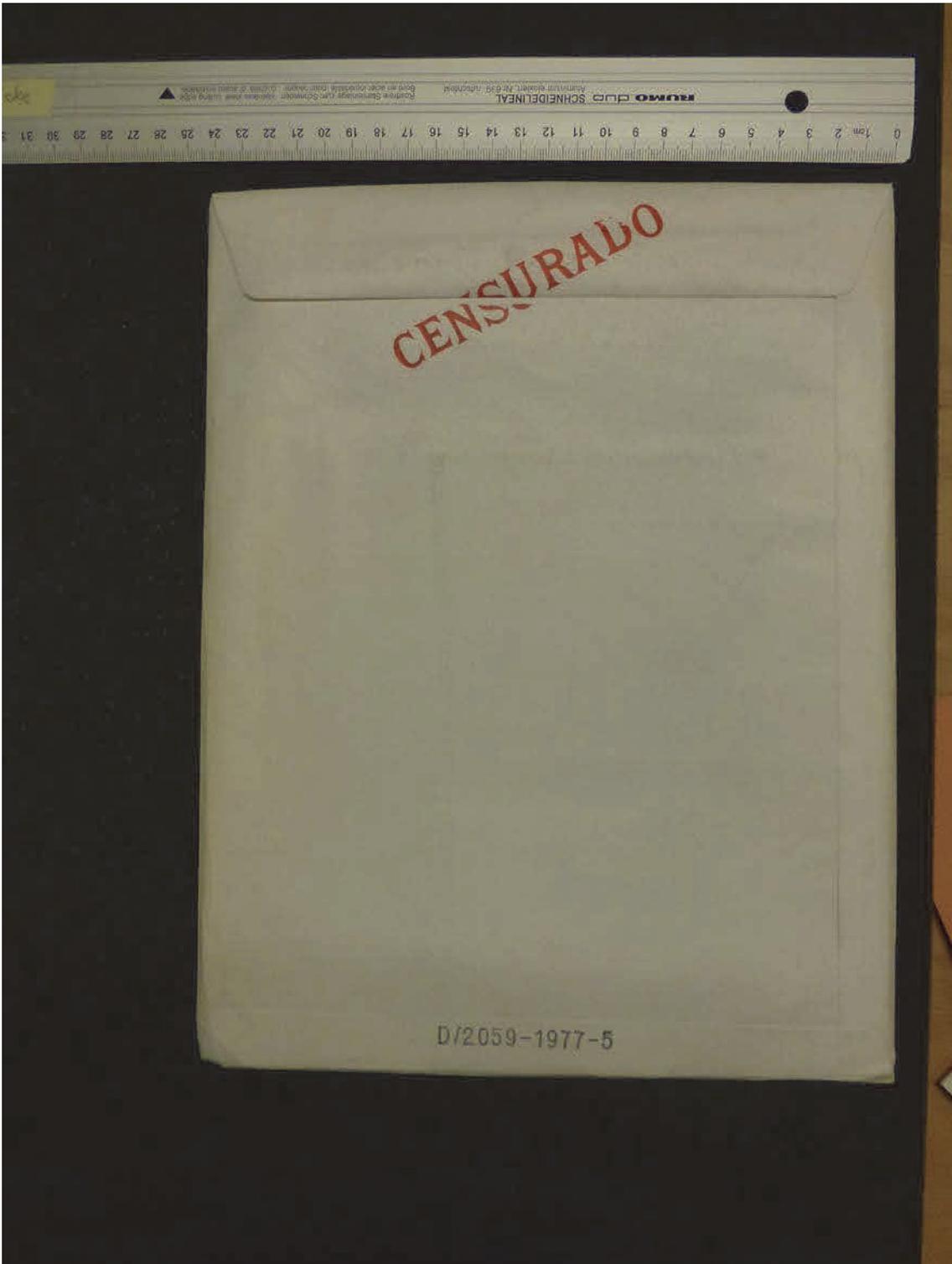


Figura 9. Portada de *Flue*. *A Publication of Franklin Furnace Archive*, Vol. 3, Núm. 2, primavera 1983, Nueva York. Colección personal, donación gentileza de Martha Wilson y el Franklin Furnace Archive, Brooklyn, Nueva York. Una copia del documento se conserva también en el Archivo Guillermo Deisler en Santiago de Chile.



Figuras 10 y 11. Portada de la publicación *Latin American Assembling*, Amberes: Archive for Small Press and Communication, 1977. Se trata de un sobre tamaño A4, tiro y retiro.





Figuras 12, 13 y 14. Portada y páginas interiores del libro de artista *Admissão* (Río de Janeiro, 1975), de la artista brasileña Anna Bella Geiger. Documento conservado en el Archive for Small Press and Communication, ASPC, en el Museo de Weserburg en Bremen.



- 4 - A cidade de ... situada à margem do rio Negro, ganhou importância pela exportação da borraça e da madeira-de-pará.
- 5 - As artesãos responsáveis pela imitação das artes chamadas de artesãs
- A castiça é a decoração típica das áreas de clima
- 7 - Clima do arte é produto típico de áreas de clima
- 8 - As principais formas artísticas do Nordeste estão representadas pelo estilo de
- 9 - As principais coleções de Rio e São Paulo são altamente representativas de
- 10 - De acordo com a Constituição do Brasil são três os Poderes:
- 11 - De acordo com a hierarquia da arte são três os Poderes:
- 12 - O Congresso Nacional é constituído pelo

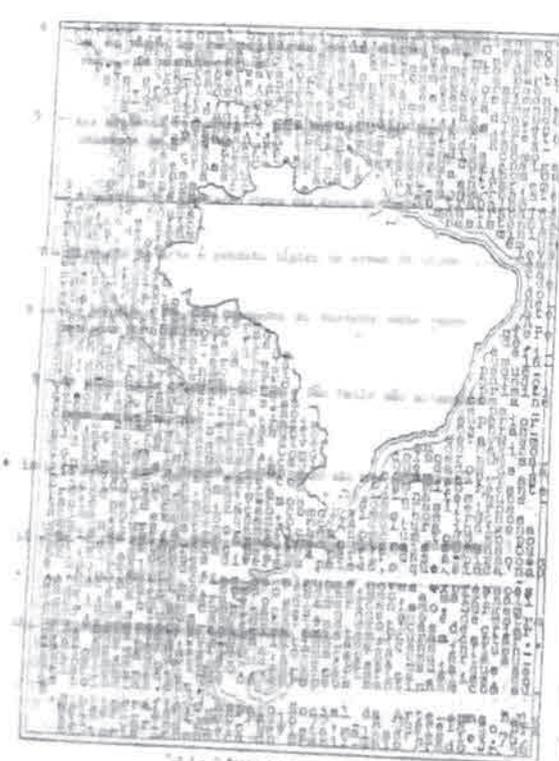


Fig 1 - O Brasil, se população e linha do Trópico de Capricorn - 1:80.000 km²

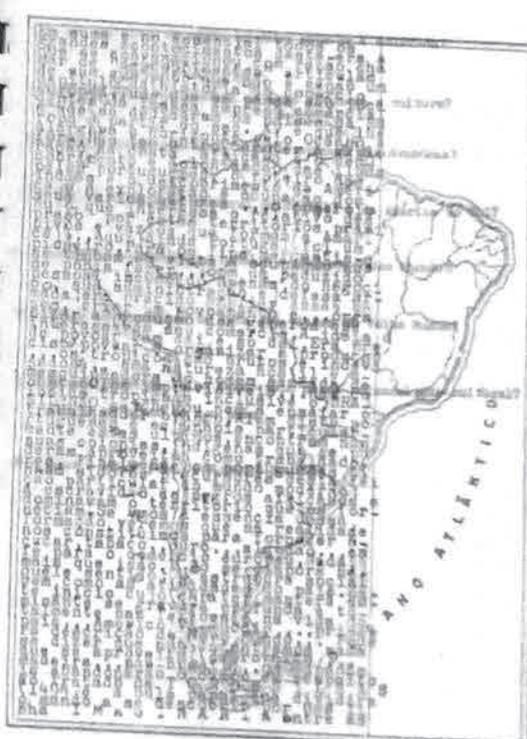
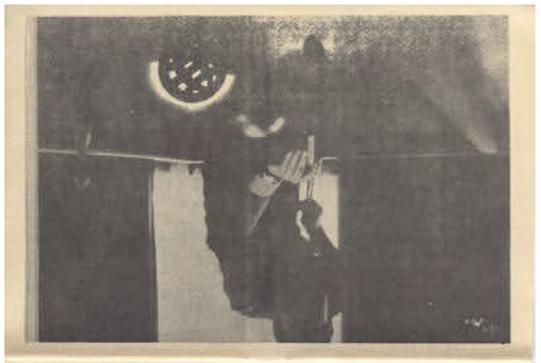


Fig 4 - O Brasil, se população e linha do Trópico de Capricorn - 1:80.000 km²

Figuras 15-22. Reproducción completa de la publicación *Le monde comme il va*, del artista chileno Guillermo Deisler, 13 páginas. El cuadernillo que lleva título en francés, fue editado por el poeta uruguayo Clemente Padín bajo el sello Ovum en Montevideo, en 1976, momento en que Deisler residía en Plovdiv, Bulgaria. Documento conservado en el Archive for Small Press and Communication, Museo de Weserburg, Bremen; también en el Archivo Guillermo Deisler en Santiago de Chile. Fue reproducido completo en Deisler, Mariana, Paulina Varas y Francisca García. Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2014): 106-109.





el mundo

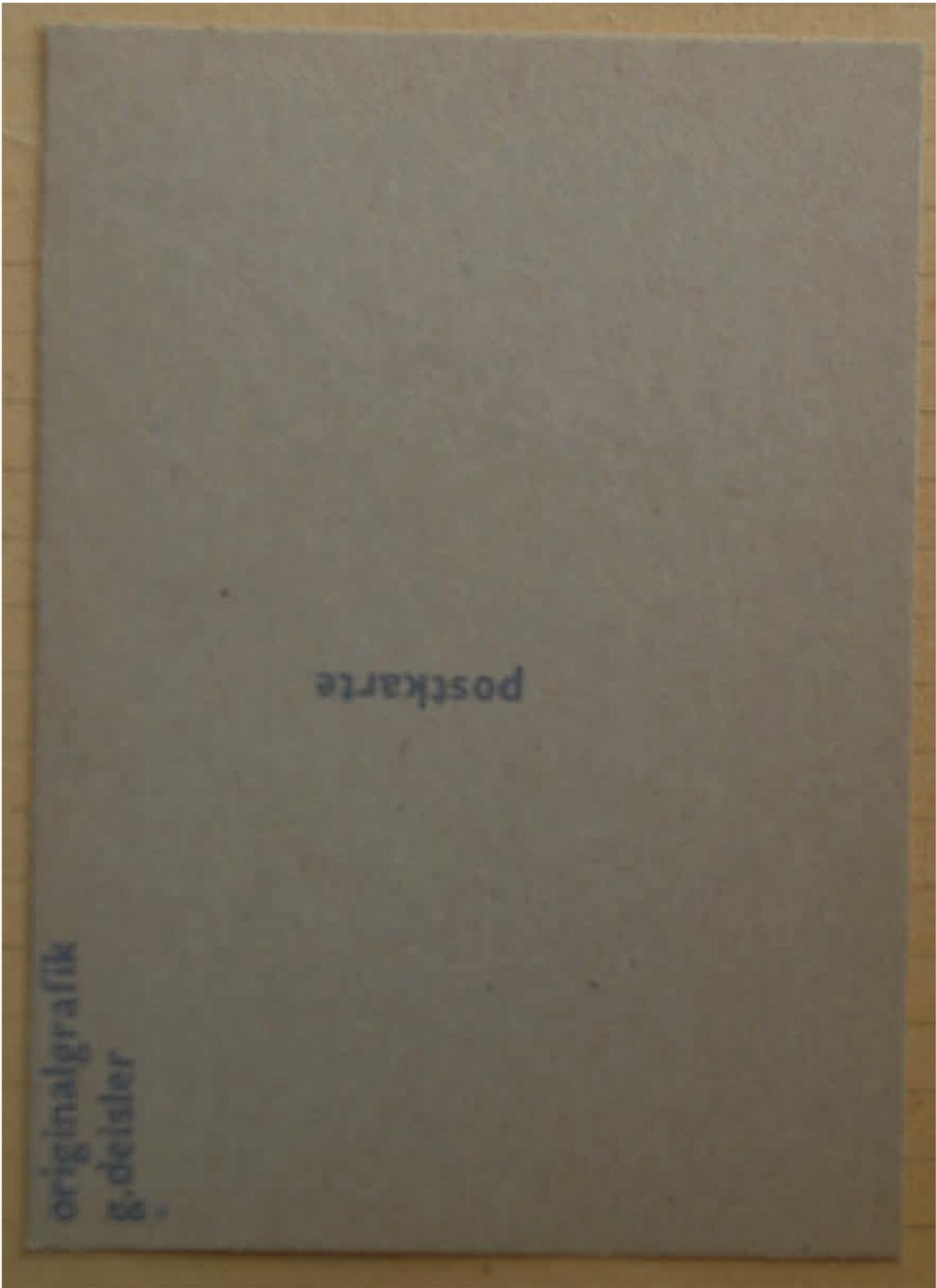
El mundo es asimétrico, bulboso y torcido, con las desproporciones de todo organismo vivo. No tiene líneas rectas ni órdenes geométricos ni estructuras cristalinas. Todo es móvil y la gente formada por la indumentaria cambia de proporciones. Esta gente y este mundo...

Andrzej Czeczot nació en 1921. De la Academia de Bellas Artes de Cracovia, egresó en 1941. Se dedica a la ilustración de libros y a la caricatura. Ha tomado parte en numerosas exposiciones colectivas en Polonia y en el exterior. En junio de 1975 organizó una gran exposición de sus obras en el salón del semanario humorístico "Szpilki" (Aljeres). Ha ganado tres veces el "Alfiler de Oro" concedido por la realización del semanario al mejor dibujo humorístico del año. En 1966 ganó un premio en la "Biennale del humor" de Montreux. Dos veces ganó el premio especial del semanario satírico popular "Cienka" y en 1972, en la Biennale de Cracovia Utilitaria de artes, ganó un premio por sus ilustraciones para el libro de Jarosław Halet, "Las aventuras del valiente soldado Szejki en tiempos de la Gran Guerra".



Figuras 23 y 24. Guillermo Deisler, arte correo con la figura del chasqui. [tarjeta postal, tiro y retiro]





Figuras 25-28: Manuscrito "Apuntes acerca de la poesía plástica" de Gonzalo Millán, Rotterdam, 1983, 4 páginas. Acceso 31 de agosto 2016, disponible en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4228>

APUNTES ACERCA DE LA POESIA PLASTICA.

(Me veo en 1970, calle Gutenberg, Santiago de Chile, donde por entonces vivía, hojeando revistas extranjeras de lujosas páginas satinadas con ricas fotografías en colores; me veo recortando esas imágenes y alterándolas en seguida con diluyentes, borrando los rostros de las figuras, afectando sus pieles desnudas, degradando sus encarnaduras, convirtiendo a esos hombres y mujeres en anónimos fantasmas. Me veo imprimiendo esas tintas diluídas en papel volantín, haciendo monotipos en blancos papeles de seda.)

En esa misma calle Gutenberg digo desde una ventana a un niño este poema :

La Lectura
Hay un libro
que no tiene puntos ni comas;
el que lo empieza a leer
no puede detenerse
y cuando lo termina, muere.

(Me veo como un niño analfabeto aprendiendo a leer y escribir en una lengua desconocida. La Poesía Plástica consiste hasta ahora en páginas sueltas de un cuaderno de borrador pautado. Las ondulaciones en la renglonadura imitan con sus curvas la escritura adulta. Los cortes verticales son mis primeros palotes, las cabezas con rostros borrados mis primeras oes. Me apropio de imágenes públicas y banales y tergiversándolas les doy significaciones privadas; empiezo a establecer mi nuevo alfabeto, un vocabulario, una sintaxis y un código de lectura.)

La decisión de volver a las fuentes de la lectura, de rehacer el camino de las primeras letras, determinada en un principio por una aspiración esperantista visual, superar la barrera lingüística encontrada en Canadá (inglés-francés) se revela pronto como aspiración utópica. El niño que balbucea lo que parece una lengua nueva, o el adulto que habla en lenguas (visuales), en realidad sólo mima su lengua materna.

La Poesía Plástica como su nombre lo indica es un género mixto. La exclusión, en lo posible, de letras y palabras, que entre otras cosas la caracteriza, no obedece a un prejuicio en contra de la lengua ni a un favoritismo por la imagen. Lo escrito está presente en forma explícita en el título de cada poema (y en su teoría), e implícitamente en el contenido manifiesto y latente. Además en su complementación con la otra poesía, la verbal del mismo autor. Sabemos que la inteligibilidad visual es posible solamente gracias a que sus estructuras son parcialmente no visuales. La poesía Plástica nada podría decir y yo no podría referirme a ella como lo hago, si no existiera el español. La imagen absolutamente autónoma es inexistente.

Monotipo (monotype). Edición de un ejemplar. En el caso de la Poesía Plástica, resultado de un solo proceso de transferencia directa de pigmentos sensibilizados de una fotografía impresa a una película plástica transparente.

Reproducción / Autenticidad. Las posibilidades de reproducción mecánica del poema plástico (monotipo) están abiertas, fotografía, diapositivas, xerox color, impresión en libros y revistas, etc... El objetivo final del poema plástico es insertarse en el medio que le dio origen, la revista o el libro, o sea volver a ser impreso. Este reciclamiento puede llegar a ser infinito. El monotipo plástico por lo tanto equivaldría sólo al manuscrito original de un poema.

Alteraciones. Los formalistas rusos han dicho que la poesía es siempre una alteración, una desviación lingüística. La Poesía Plástica sería a la letra, una alteración visual, una desviación del lenguaje publicitario e ilustrativo de las revistas.

Las alteraciones sufridas por la imagen son huellas de una lectura, que al dejar huellas pasa a ser escritura. " Toda huella es una herida". Henri Michaux. Las alteraciones son firmas, apropiaciones de imágenes públicas y plurales que se singularizan a través de la marca, cambiando así de manos y de sentido.

El poema plástico es el último eco de una fotografía que se deshíela para volverse a congelar, un eco que no se aleja y desvanece, por el contrario, acude a nuestros ojos para inmovilizarse definitivamente.

El monotipo plástico con su fotografía ya fijada, translúcido, recurre al cartón o a la cartulina blanca meramente en favor del ojo, para resaltar. El blanco del fondo se parece más al de una pantalla de cine que al de una tela de pintor.

La Poesía Plástica es a la fotografía impresa lo que una capa de barniz abstrayente sería a la pintura.

El "levantamiento" es a la vez desolladura y tatuaje subcutáneo.

El plástico resguarda y preserva imágenes efímeras y perecibles. Fosiliza garabatos visuales, escarabajos mutantes o en vías de extinción, como lo hacen el ámbar o la resina. El plástico funciona como la viscosa lengua del camaleón mimético que atrapa el polvillo de las alas de la mariposa.

" Por sus virtudes de desorientación la escritura que no se comprende tiene un gran poder fascinador", Michel Butor. Las Palabras en la Pintura.

(Me veo encauzando la mirada del otro, enseñándole lo escrito, mostrando lo incomprensible. El poeta plástico como analfabetizador.)

(Me veo el verano de 1972 paseando con Guillermo Deisler cerca de una estatua de San Pedro en una caleta de pescadores de Antofagasta, escuchando su convincente prédica de apóstol de la Poesía Visual, recibiendo de sus manos un ejemplar de su antología La Poesía Visiva en el mundo. Edición de Guillermo Deisler. Stgo de Chile 1972.)

Poesía Visual / Poesía Plástica.. La interacción texto-imagen es uno de los supuestos de la poesía Visual. La poesía Plástica, sin convertirlo en dogma, suprime el texto explícito, a la letra, y prefiere aplicar a la imagen estructuras ligüísticas que por la perfección comunicativa que alcanzan son el modelo de las no verbales. En vez de letras o palabras emplea la linealidad discursiva en dirección izquierda - derecha, arriba - abajo, horizontalidad, verticalidad, segmentación, frecuencia, silabeo o deletreado, pautado, etc..., incitando a una percepción de la imagen como algo escrito, sugiriendo una lectura verbal.

(Me veo en 1974 en Costa Rica, uno de aquellos países sobre los cuales leía en el National Geographic Magazine, yo también con el rostro borrado exponiendo en la Galería Arlequín de San José mis embriones de lo que sería después la Poesía Plástica; y unos meses después me veo en Fredericton, New Brunswick, Canadá descubriendo y perfeccionando la técnica del "levantamiento" o "lifting" o "soulèvement". Descubriendo también que la realidad como las fotos impresas de revistas está compuesta de finas capas de tintas lingüísticas. Por ese entonces la Poesía Plástica se me aparecía ilusoriamente como una suerte de espejanto visual, una forma de superar las barreras idiomáticas.)

Levantamiento. Técnica de sensibilización química de las tintas o pigmentos que componen una fotografía impresa, que permite transferir éstos a una película de plástico transparente tratada químicamente para fijarlos.

Podría decirse que la matriz que da origen a la única copia del poema plástico, es un collage alterado y tratado. La sensibilización química laxa los pigmentos, la foto impresa se vuelve movediza, soluble. Entonces el plástico absorbe, aglutina, fija, imprime los pigmentos. El collage-matriz queda como papel en blanco y es descartado. Copia o fotocopia que destruye su original.

Existe una contradicción entre la autenticidad del monotipo, su elevación fetichista y su descenso o envilecimiento material: el plástico es envoltorio para todo uso, inferior al papel; entre el plástico como preservador de imágenes y el plástico como lo desechable por excelencia, y por último entre la detención de lo fugaz y la incitación al desplazamiento visual por medio de una lectura lineal. Sin embargo, el plástico es la culminación apoteósica del papel satinado.

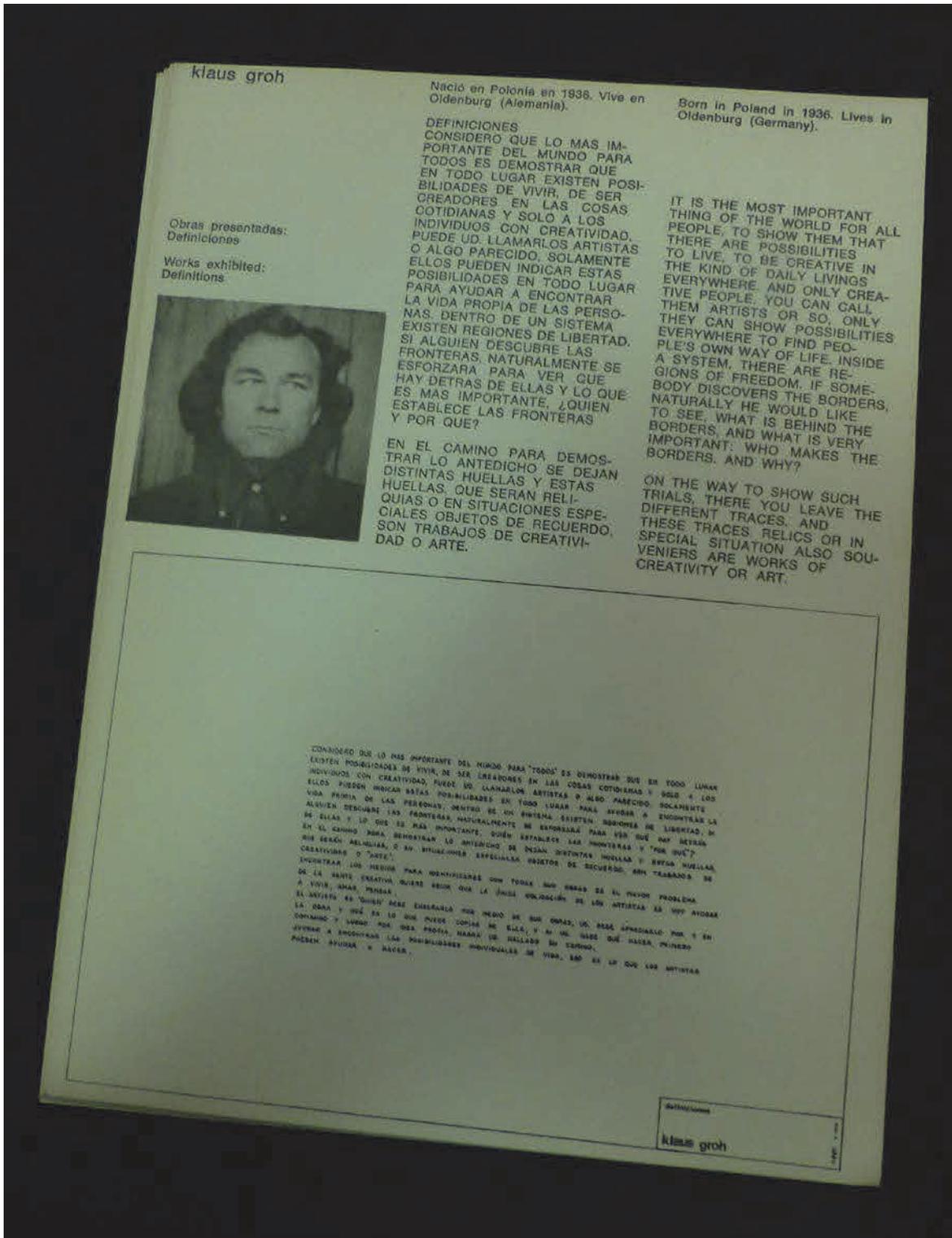
Algunos recursos retóricos de la Poesía Plástica. Juegos y efectos de espejos, la repetición, el desdoblamiento, la auto-referencia, la construcción arriba-abajo. Resultados de la relación del doble con la muerte, según Guy Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico.

Se ha dicho que el diálogo entre los medios de comunicación de masas y sus espectadores o lectores es unilateral, diálogo entre un charlatán y un mudo. " Los medios de comunicación suprimen el diálogo, acentúan, fortalecen la incomunicación, son medios de confusión, instrumentos de dominación." dice Octavio Paz.
(Me veo respondiendo a esta locuacidad avasalladora, por ahora con monosílabos, palabras aisladas, frases simples.)

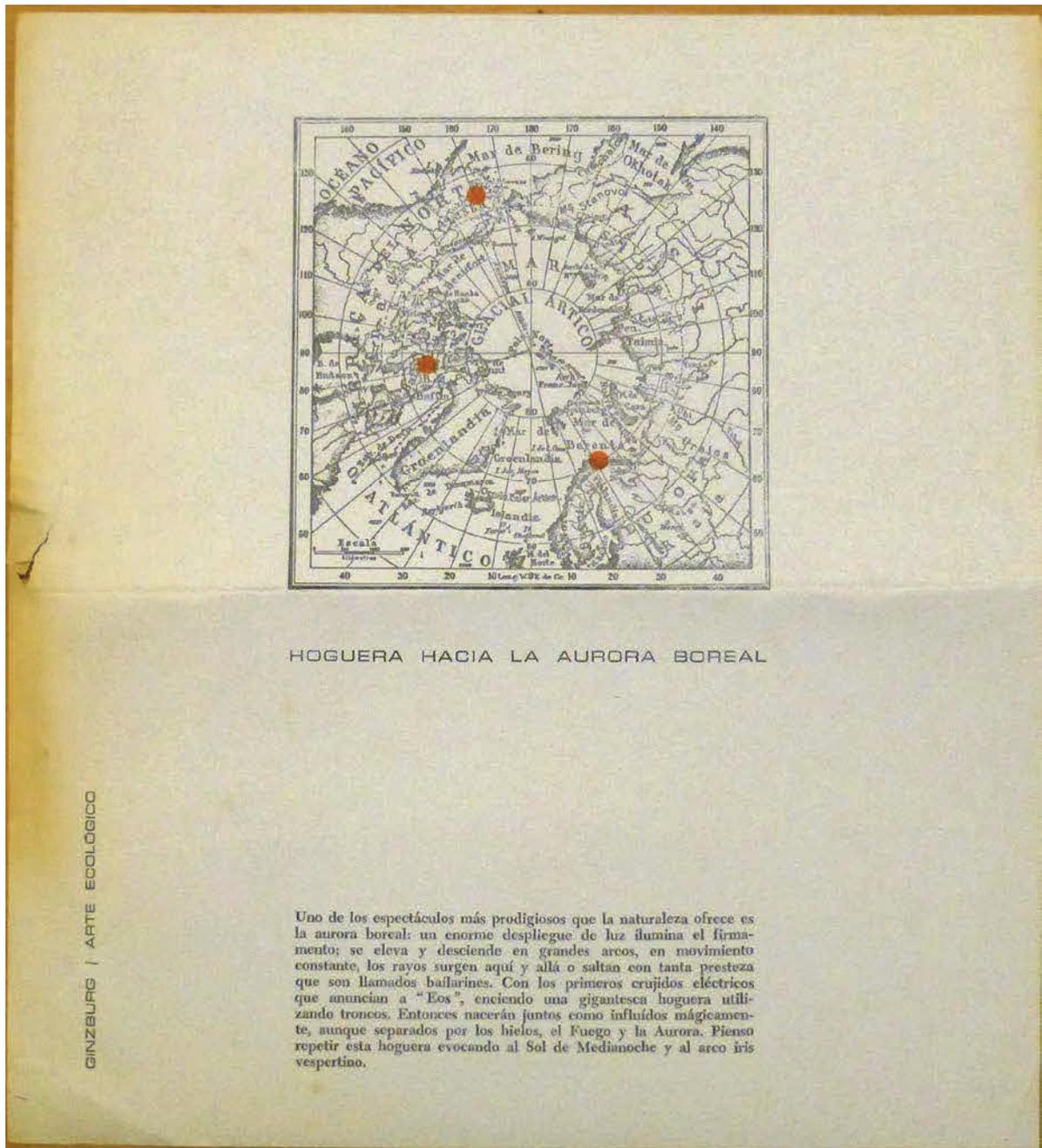
(Me veo hoy, después de diez años fuera de Chile, más ausente y presente que nunca.)

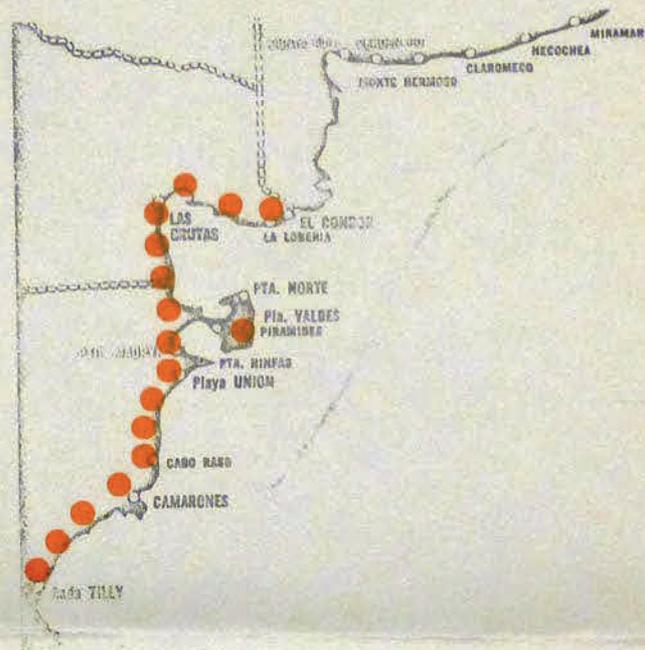
Rotterdam, diciembre 83. Gonzalo Millán

Figura 29. Lámina “Definiciones” del artista alemán Klaus Groh, incluida en la exposición y catálogo *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires en Pamplona, en 1972. Documento conservado en “Fond Lateinamerika”, del Archivo Klaus Groh, en el Museo de Weserburg, en Bremen.



Figuras 30 y 31. Láminas de la carpeta *10 ideas de arte pobre* del artista argentino Carlos Ginzburg, editada por Edgardo Antonio Vigo bajo el sello La Flaca Grabada. Estas láminas aquí reproducidas sueltas formaron parte de los envíos por correspondencia que Ginzburg realiza a Alemania, al artista Klaus Groh, una vez que se ha trasladado desde Buenos Aires a París. Algunas de las láminas o “ideas” de *arte pobre*, se publicaron también en la revista *Hexágono* (sin numeración) que dirigió el artista argentino Edgardo Antonio Vigo desde La Plata entre 1971 y 1975. Documentos conservados en el “Fond Lateinamerika” del Archivo de Klaus Groh, Museo de Weserburg, Bremen.





HOGUERA NOCTURNAS EN LA COSTA PATAGONICA

A lo largo de varios miles de kilómetros del litoral patagónico, se extienden playas sin solución de continuidad, solitarias, de aguas de un azul intenso y fuerte salinidad (Océano Atlántico). Desde "El Cóndor" hasta "Rada Tilly" se van a desplegar las hogueras nocturnas, separadas recíprocamente por una distancia de 100 mts. y con una altura de 20 a 30 mts. cada una según la dimensión de los troncos, organizados cónicamente. Con la puesta del sol se irán encendiendo las míticas hogueras y el fuego irá tomando posesión de bahías, golfos, istmos, grutas, acantilados, penínsulas, playas e infinitos horizontes.

III ALIANZAS DESDE LA DIFERENCIA. DOCUMENTOS PARA LA UNIDAD

La era en que la Humanidad rendía culto a la barbarie gloriosa de los héroes de la sangre, los Alejandro, los César, los Napoleón, está agonizante; pronto para ella se tañerá lúgubrementemente la muerte en el campanario de la Historia.

Gabriela Mistral, "Por la humanidad futura", 1934

La aventura de mantener condiciones de productividad en medio de unas condiciones generales de aplastamiento, implicó afilar la mirada a los soportes, a los materiales, a las técnicas. No solo eso, también, echar mano a los despojos de los anteriores procesos colectivos para esbozar una visualidad en la cual reconocerse, en la cual poder reapropiarse de zonas mínimas de subsistencia social. Necesidad de leer el deterioro, de leer aquellos márgenes que multiplicados por la instancia de sometimiento, se transformaron en zonas de acumulación de escombros de la historia.

Gonzalo Muñoz, "Apuntes para una épica de las artes visuales en Chile", 1985.

The new world of monsters is where humanity has to grasp its future.

Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitude*, 2004

Presentación

Bajo la acumulación documental se haya oculto un nosotros. La reproductibilidad técnica que hemos propuesto como un común denominador para la reunión de este corpus artístico, subraya la idea de serialidad. De este modo convendremos en que dicha serialidad no es solo una característica “física” propia de las obras, sino que le es una condición inmanente. Tal como pudimos ver en el capítulo anterior, este tipo de arte nómada tiene la capacidad de salir de viaje, atravesar territorios distantes y plantear una reflexión sobre el lugar de lo latinoamericano. Se trata de trayectorias geográficas, pero también epistemológicas. Parte de ello, es que este “nosotros” también le es propio a la serialidad y desde ahí, el trabajo con lo multitudinario y la configuraciones de multitudes.

La propuesta de este capítulo consiste en indagar cómo es que las tramas documentales se proyectan en formas heterogéneas de lo social y lo colectivo que motivan estos proyectos a través de diversas estrategias artísticas. En este sentido constatamos también que la situación actual de estas obras-documentos, el hecho de que se conserven dispersas en distintos lugares, obedece también a lógicas de trabajo dialógicas y colaborativas en el pasado. De esta forma se establece una relación entre las tramas documentales discontinuas y las experimentaciones que llevan adelante estos proyectos, que desautorizan la categoría tradicional del autor tal como la entendimos en la modernidad: genio, genialidad individual, excepcional, cuyo poder soberano y autónomo le posibilita crear la novedad o producir el sentido desde la nada.

Algunos intelectuales contemporáneos reflexionan sobre las nuevas comunidades y la necesidad de distinguir en lo heterogéneo una estrategia para la comunicación y la convivencia. El teórico político argentino Ernesto Laclau, destaca que en cultura la heterogeneidad “no significa *diferencia*; dos entidades, para ser diferentes, necesitan un espacio dentro del cual esa diferencia sea representable,

mientras que lo que ahora estamos denominando heterogéneo presupone la ausencia de ese espacio común”¹⁵³. La reflexión sobre las “comunidades” tiene su origen en los años 80, cuando algunos “neo-comunitaristas” retornaban a las “comunidades imaginadas de la modernidad” para fortalecer una postura de lo social frente a la fuerza homogeneizante del neoliberalismo, y sus valores de la privatización y el individualismo. El profesor catalán Jordi Massó nos aclara que justamente frente a esas posturas de la izquierda tradicional, surge como alternativa otra deriva de reflexión “negativa” sobre la comunidad. Estas nuevas propuestas veían justamente en la diferencia o en la ausencia de factores comunes de reunión entre sujetos (un lugar, una lengua, una familia) una potencia para inaugurar una nueva “ontología de lo común”. Massó reconoce en esta línea de pensamiento a Jean Luc Nancy, Maurice Blanchot, Alan Badiou, Giorgio Agamben, Antoni Negri, Michael Hardt y Paolo Virno, entre otros, cada uno con sus diversas propuestas y enfoques¹⁵⁴. En este ámbito, Giorgio Agamben aclara que estas nuevas comunidades están siempre “por existir”, como una potencia, y por ello, no pueden representarse, ni codificarse en la lengua. Agamben advierte que cualquier afirmación identitaria –“yo soy”, “nosotros somos”– implica inevitablemente también una exclusión¹⁵⁵.

Voy a referirme brevemente a las tres ideas que desarrolla este capítulo:

Así como en este arte nómada la idea de una obra única o singular se reemplaza por la serialidad, también la idea del autor o el colectivo de autores se reemplaza por la idea de la red. La construcción y el uso de redes le es intrínseca a esta forma social, en la medida que generará otra dinámica de acción entre sujetos que dialogan muchas veces desde la distancia geográfica y que no necesariamente comparten un manifiesto que los agrupe, tal como era usual en los colectivos de arte.

¹⁵³ Ernesto Laclau, *La razón populista* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 176.

¹⁵⁴ Jordi Massó Castilla, “Las ontologías de lo común en la estética y en el arte actuales”, *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* 49 (julio-diciembre, 2013): 533-47.

¹⁵⁵ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene* (Valencia: Pretexto, 1996), 21, 43, 50, 55.

A diferencia del colectivo de arte, entendido aquí como una agrupación homogénea, la red propicia el encuentro y la asociación por proyecto, es decir, su flexibilidad hace que los integrantes de una comunidad varíen permanentemente según intereses y posibilidades. En este sentido, resulta muy atractivo cuando la socióloga y culturalista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui declara con firmeza sobre la necesidad de articular redes sin cesar, pues estas consisten en una forma de lo comunitario que potencia la individualidad¹⁵⁶. Esta idea es muy clara cuando pensamos en el colectivo de arte y cómo los distintos autores que lo componen pierden su individualidad en base a un *statement* grupal que los alinea al “todos juntos”. Debido a su flexibilidad, la red potencia el encuentro de lo heterogéneo, lo transnacional y translingüístico. La red consiste en una figura de la comunicación que se halla en permanente transformación y expansión, fruto de las participaciones y los vínculos que se renuevan.

Algunas secciones de este capítulo nos trasladan a conocer algunas experiencias en donde la red, como tema y estrategia, se torna central en una serie de proyectos. En otros casos, el uso de redes es una estrategia subordinada a un tipo de lenguaje e imaginario que logra expresarse gracias a la libertad y movimiento que proporciona esa figura. La artista argentina Mirtha Dermisache, por ejemplo, trabajó desde Buenos Aires en un proyecto de escritura conceptual que escasamente circuló en su ciudad de residencia y que en cambio se editó y publicó en Europa. Específicamente ella realizó alianzas colaborativas históricas con editores y coleccionistas de Francia y Bélgica, que permitieron exportar y poner en movimiento a estos “grafismos”, que atravesaban las fronteras lingüísticas y pretendían alcanzar “la mayor cantidad de personas posibles”, decía la autora, como veremos en las siguientes páginas.

Otro proyecto muy diferente es el que ofrece Colectivo 3 de México. Pese a su condición intrínseca de colectivo, su modo de hacer es por medio de las redes. Se

¹⁵⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, [Entrevista] *Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje*, acceso 14 de marzo 2014, en <http://vimeo.com/45483129>

trata de un colectivo que siempre incitó a una comunidad internacional al trabajo cooperativo a través de llamados, convocatorias y publicaciones. Las diferentes plataformas editoriales que este colectivo produce, como veremos, sirven de espacio para la publicación de textos de artistas que reflexionan sobre la dinámica de la red, específicamente de la red de arte correo internacional o *mail art*, un movimiento expansivo que con los años alcanza una dimensión global. A través de la plataforma que genera la red de arte-correo, viajan obras, convocatorias y perspectivas desde y hacia todo el mundo. La particularidad de la red es su fuerza de descentramiento, muchos de los proyectos que se tejen a través de ella y de las voces que vincula no necesariamente pasan por la legitimación de los centros internacionales del arte.

Una segunda característica de esta comunidad artística es que atraviesa la frontera tradicional entre ficción y realidad, o entre arte y vida. Esta renovada relación del arte con la vida que retomaremos en este capítulo y al final del volumen, consiste en intentar un tipo de subversión artística pero desde dentro mismo del sistema social y político, y no como hizo el paradigma romántico, mediante la anarquía y el aislamiento. La escritura por medio de citas, el uso de documentos para la producción artística, el reciclaje, la intervención espacial, la participación, o en general diferentes tipos de usurpaciones/préstamos/contrabandos/hackeos, todas estas estrategias son parte de este nuevo paradigma de la vida. En especial, son dos proyectos los que presentan de una forma evidente esta forma renovada de plantear una alianza entre arte y vida. Los proyectos del artista mexicano Ulises Carrión y el artista chileno Juan Castillo. Ambos son distintos y operan en contextos muy particulares, sin embargo, ambos hacen de la recopilación y transcripción de textos de otros sujetos, la materia prima de sus obras. Ese procedimiento hace que la obra de arte devenga un dispositivo crítico que transforma el estatus testimonial de esos textos iniciales, para proponer un nuevo sentido activo a partir de la pluralidad de voces.

En tercer y último lugar, estas comunidades que configuran estos proyectos artísticos se caracterizan por estar integradas por sujetos anónimos. A contrapelo del

“autor”, el anonimato aquí implica una agencia para la enunciación colectiva. El anonimato de estas voces potencia una enunciación que diluye los nombres propios y transforma el anonimato en una agencia efectiva, diremos con Jacques Rancière, una capacidad de saber ocultarse, como un secreto que emerge en un momento inesperado, realiza una intervención, y luego se disipa, interviniendo la memoria colectiva pero sin dejar rastros localizables que acusen de su historia. Esto es patente por supuesto en el caso de Carrión y Castillo, respecto de los textos y testimonios que estos artistas recopilan y transcriben, pero también las recopilaciones internacionales que realiza el Colectivo 3 de México, tanto en sus obras-convocatorias como en sus ediciones artísticas.

Así como el anonimato, los textos que se residen en estos documentos constituyen un testimonio, un tipo de literatura “menor”, es decir, una textualidad generada desde la vida, que no fue producida para ser publicada, o como “obra acabada” sino con el fin de moverse, de comunicar, de vincular voces en la vida cotidiana. Este tipo de escrituras expanden el campo de la literatura y también el campo del arte, en el entendido tradicional de dichas disciplinas ajustadas a una tradición y un conjunto de categorías. Estas “literaturas menores” instituyen sus propios conceptos, son formuladoras de categorías, renuevan los repertorios heredados de las bellas artes y los géneros literarios desde el mismo momento en el que son generadas.

El capítulo cierra con la revisión de una iniciativa reciente del artista chileno Juan Castillo, titulada *Huacherías*, que él viene trabajando desde el año pasado hasta hoy (2015-2016). La propuesta de incluir esta obra reciente tiene que ver con pensar cómo este paradigma de los “setenta latinoamericanos” arriba al presente actual, es decir, en qué medida muchas de las estrategias o nudos problemáticos que articularon la producción de sentido en un momento anterior, análogo, moderno, se reactualizan hoy y continúan una deriva transformándose en función de las nuevas posibilidades que aporta la cultura contemporánea. Si bien en Castillo hay hoy en día un retorno al

dibujo y al manuscrito, es decir, a la obra de arte que recupera su valor de autenticidad y que abandona ese principio de reproductibilidad, observaremos cómo esas estrategias son una vuelta de tuerca más para registrar de un modo transmedial las formas de trabajo y de vida en la cultura contemporánea. En este sentido, fijo en el proyecto de Juan Castillo un tipo de puente o bisagra entre ambos mundos, el análogo y el digital, el de la guerra fría y el de la globalización actual, para comprender cómo los procesos creativos poseen efectivamente una dimensión histórica y permiten expansiones o continuidades en otros tiempos distintos al que fueron originados.

17. El archivo como motor de lo colectivo

En mayo de 1978 sale a la luz el número 7 de *Ephemera*, “A Monthly Journal of Mail Art and Ephemeral Works”, publicación periódica que el escritor y artista conceptual mexicano Ulises Carrión editaba junto a Aart Van Barneveld y Salvador Flores en Ámsterdam entre 1977 y 1979. El número aludido, firmado exclusivamente por Carrión, consiste en un tabloide tipo periódico de ocho páginas, en el que aparece un solo texto extenso en letra manuscrita de puño y letra del autor. Con una estructura continua, el texto no lleva punto aparte y tampoco título o subtítulos. Se dispone en dos columnas verticales que recorren las páginas y solamente se interrumpe con la presencia intermitente de retratos fotográficos de hombres y mujeres. Estos retratos impresos en blanco y negro en alto contraste no llevan bajada o lectura al pie, por lo que el lector no puede saber el nombre u origen de estos rostros.

El anonimato de los retratos contrasta con el exceso de nombres propios de hombres y mujeres que se enumeran insistentemente en el texto, configurando una multitud. Este arranca de la siguiente forma en la primera página:

John Liggins lives nearby. Aast is my friend. Judith is probbly coming soon to Amsterdam. Mick will have a show in “A”. Prina also. And John also. Raúl has become a father. Martha has become a mother. Their daughter’s name is Ramona. Frans and Barbara are somewhere in Italy. Or Switzerland. Gerard, is he in Strasbourg, or in Paris?

El ritmo de lectura se halla saturado a partir de la reiteración permanente de voces y acciones que se describen en frases cortas. Aquella descripción incansable se mantiene a lo largo de las páginas hasta el cierre. En la página ocho, en las últimas líneas puede leerse:

It’s now a part of Russia. Reyna and Gloria were sisters. Reyna married René, who lives now in Veracruz. Gloria moved to the United States, I think to remember. Reyna used to laugh histerically at obscene jokes, Conchita married at last her boyfriend, that her mother hated. They all live together now, in a house that Alexandro designed for them. Aast and I have to go now,

because Françoise and Gerard are waiting for us. They asked us to be in front of the theater at twelve o'clock.¹⁵⁷

¿De qué se trata realmente este texto? ¿Esta enumeración reiterativa de nombres y lugares? ¿De dónde provienen todas estas experiencias y relatos? ¿Qué procedimiento de escritura se haya oculto tras este flujo textual?

Ephemera. A Monthly Journal of Mail Art and Ephemeral Works, articula un compromiso de rescate, registro y reciclaje de los textos de la vida cotidiana. Tal como es posible de leer en la bajada del título de la revista, el programa editorial está definido por la publicación de las remesas de correo, mensajes, cartas o anuncios que los editores reciben cada día. El título de la publicación, *Ephemera*, anuncia esa propuesta de valoración sobre aquellas “escrituras menores” o “escrituras efímeras” que no pueden encasillarse en los géneros literarios convencionales ni se publican comúnmente en medios editoriales comerciales. De otro modo, las escrituras de *Ephemera* viajan y se desplazan por el sistema internacional de correo postal y son generadas fruto de experiencias vividas en distintos lugares, por lo tanto, sin el propósito inicial de convertirse en “obras de arte” o en materiales “publicables”.

Más allá de lo que el texto publicado en *Ephemera* realmente dice, de su “contenido”, el gesto que implica la escritura manuscrita condensa un mensaje que no es posible de codificar lingüísticamente. Esta caligrafía ordenada, regular, aunque a veces ilegible, manifiesta una conexión con las escrituras y las comunicaciones de la vida cotidiana, del día a día, de la dimensión doméstica o privada: los recados, los listados o también, los secretos y los chismes. O más precisamente en este caso, la escritura de cartas, de la correspondencia, que antes de la tecnología digital, eran escrita comúnmente a mano, cuando se trataba de relaciones privadas, informales, amistosas o familiares.

¹⁵⁷ Tengo acceso al ejemplar original de *Ephemera* N°7 gracias a la cortesía de Juan J. Agius, albacea del archivo de Ulises Carrión. Además, el facsímil completo ha sido reproducido en Guy Schraenen, ed. *Ulises Carrión. “We have won! Haven’t we?”* (Ámsterdam: ASPC, 1992), 81-90.

El propio Ulises Carrión señaló a propósito de este número de *Ephemera*: “is an 8-page text made up of the news, recollections and decisions of one single day, whereby as many persons as posible are mentioned only by their first names. The illustrations are a series of indistinct portraits randomly scattered along the text”¹⁵⁸. El artista recicla y selecciona fragmentos de su correspondencia privada para unificarlas en un solo texto homogéneo, en el cual se borran las marcas que definen la autoría de uno y otro fragmento. El lector no puede saber específicamente de dónde provienen o quiénes escriben realmente, tampoco dónde comienza un texto o una voz y dónde acaban. El gesto del montaje crítico –de voces que se expresan, de registros fragmentarios y de lugares de escritura– produce la ficción documental que genera un espacio liminal de enunciación colectiva que sobrepasa la frontera entre la realidad y la ficción literaria.

Tal como es posible de detectar a través de *Ephemera*, Ulises Carrión hace de su archivo personal un dispositivo crítico que activa para su producción artística y que constituye la materia prima estratégica para su escritura. Es precisamente a través del uso de su archivo que él empuja, no solo en esta obra sino en múltiples a lo largo de su trayectoria, nuevas comprensiones sobre la creación literaria, el escritor o artista y su rol social y cultural, y también a propósito de la obra en sí, en tanto ejercicio crítico que desafía las fronteras entre la realidad y la ficción.

Respecto de su archivo, Carrión reflexionaba:

El archivo es también un producto de mi desarrollo teórico, al cual he llegado a considerar claramente más que mi idea del arte, que no está reducida solo a la hechura de objetos o a eventos. Trato de incorporar en mi obra todos los elementos no estéticos, de manera que pueda apreciarse la diferencia entre un libro tradicional que está hecho por distintas personas... por lo que considero el archivo como una obra de arte que implica espacio, una institución pública.

¹⁵⁸ Carrión citado en Guy Schraenen, ed. *Ulises Carrión. “We have won!”*, 31.

Implica el trabajo de otras personas y mi función social. No tiene límite de tiempo, un archivo sobrevive indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente. Está aún vivo.¹⁵⁹

El archivo de Carrión se llamó Other Books and So Archive y se constituyó formalmente para el acceso público en 1980, a partir de una librería y una galería homónima que el artista había abierto unos años antes en Ámsterdam. Este archivo, Other Books and So Archive, colecciona y conserva todo tipo de medios impresos y recursos sonoros o audiovisuales que documentan obras y prácticas artísticas experimentales de ese momento histórico. Además de ellos, se acumulan allí una heterogeneidad de correspondencias ligadas a la producción y distribución de esas obras. Tal como es posible de constatar en su trayectoria, una vez que Carrión renuncia al arte-correo, que había sido una metodología artística que él explotó durante la década del setenta, llegando incluso a generar sus propia “oficina de correo errático”¹⁶⁰, emerge la conciencia sobre las potencialidades creativas del uso de su archivo generado justamente a partir de esa lógica de trabajo comunitario.

El nombre “Other Books” registra su criterio de selección: colección, conservación y difusión de publicaciones menores, que ya no eran “libros”, en mayúscula, es decir, textos literarios o textos relacionados con o sobre el arte, sino que “otros libros” que “eran” arte en sí o, tal como los denominaba Ulises Carrión, “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción”. La segunda parte del nombre del archivo, “and So”, aludía según el

¹⁵⁹ Martha Hellion, ed. *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Tomo II (Madrid: Turner, 2003), 19-20.

¹⁶⁰ Me refiero a E.A.M.I.S (Sistema Internacional de Arte Correo Errático), que fue un sistema que concibió el artista para la entrega de paquetes y correspondencia paralelo al correo oficial, basado en las distribución errática de correspondencia a través de viajeros. Ver Ulises Carrión, “E.A.M.I.S (Sistema internacional de arte correo errático)”, en *El arte correo y el gran monstruo*, 79-88.

artista, a todo tipo de publicaciones, tales como revistas, periódicos, discos, postales, carteles, partituras, publicaciones múltiples, etc.¹⁶¹

El archivo entendido como una “obra de arte” implicó el movimiento de traer al campo del Arte (así, con mayúscula) una serie de prácticas y registros que usualmente forman parte de la cultura, de la archivística, aquella técnica explotada por las instituciones de la memoria cultural. Traer el archivo al campo del arte, significó en este caso intervenirlo, ponerlo en movimiento, resignificarlo y producir nuevos sentidos a partir del montaje y la puesta en relación de los materiales que el autor recibía, acumulaba y conservaba.

La artista, editora y estudiosa mexicana Martha Hellion rescata esta estrategia del archivo en el arte de Carrión, enfatizando la dimensión de lo dialógico y lo colectivo que subyace al conjunto de materiales coleccionados:

[Para Ulises Carrión] su archivo es un ejemplo de cómo una obra de arte puede estar conformada por obras de arte, y de cómo el objeto puede ser mucho menos necesario que el acto que hace la obra. Mucho más que un contenedor para coleccionar y preservar objetos, este archivo era el centro físico de una dinámica red de comunicación e intercambio.¹⁶²

Por su parte, en una entrevista realizada por Marcel Sánchez en 1981, Carrión dejaba muy claro, por una parte, cuál era el nuevo rol del artista una vez que han ocurrido las transformaciones del arte conceptual y, por otra parte, cómo esas transformaciones influyen en su propio quehacer y la consideración del archivo. “Lo importante del arte conceptual fue que rompió el prejuicio de que el artista es un señor hábil con las manos. Entonces imagínate que si de pronto tú eras un sociólogo o un escritor o lo

¹⁶¹ Ulises Carrión sobre el Other Books and So Archive, citado en el folleto de la exposición *Querido lector. No lea*, Museo Reina Sofía de Madrid, 16 marzo - 10 octubre 2016, curador Guy Schraenen, 9 de octubre 2016,

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/ulises_carrion_espanol_web.pdf

¹⁶² Hellion, *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, 66.

que fuera, podías hacer arte. No tenías que saber pintar, no tenías que saber dibujar [...] Eso fue una liberación increíble”¹⁶³.

Así como es posible de apreciar en el pequeño ejemplar de *Ephemera N°7*, es el concepto de autor el que se interpela mediante la escritura a través de las voces y textos de otros. En *Ephemera* Carrión ha seleccionado y reciclado fragmentos para la producción de un montaje crítico que deja constancia de las actividades cotidianas de una amplia red de contactos que él mantiene desde su residencia en Ámsterdam. Así como el arte conceptual ha liberado al artista visual de la “habilidad plástica”, lo que emerge en el número de *Ephemera* es precisamente una nueva comprensión del artista como sujeto productor y seleccionador de contenidos preexistentes. Este nuevo rol del artista privilegia una “des-autorización” de la idea tradicional del autor, lo cual no significa que el artista deje de firmar sus textos o de que la propia selección no sea a su vez una manipulación que produce su propio ego. De otra forma, trabajos como *Ephemera* ponen en evidencia que tanto las ideas como los influjos del pensamiento se desarrollan a través de las influencias y los diálogos con el pasado y el presente.

“Estoy haciendo mi archivo y tú te vas a convertir en parte de mi archivo, en un nombre, uno en el orden alfabético...”, le advertía el artista a su entrevistador, Marcel Sánchez en la conversación citada de 1981. “Todos esos artistas que están allí en el archivo son... se convierten en parte de mi obra. Bueno sí, pero por otra parte no, por otro lado cada uno tiene su propia identidad...”¹⁶⁴. Esta reparación es fundamental en la medida que el autor permite la expresión de la pluralidad de voces sin extinguir ese deseo de pluralidad, en ese sentido el montaje de textos lo que hace es configurar un colectivo que no es homogéneo sino que conserva esa idea de lo múltiple que se haya en el origen y en el archivo.

¹⁶³ Ulises Carrión, “El arte como sistema paralelo de comunicación. Marcel Sánchez conversa con Ulises Carrión”, en *El arte correo y el gran monstruo. Archivo Carrión 2*. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez (México DF: Tumbona Ediciones, 2013), 222.

¹⁶⁴ Ulises Carrión, “El arte como sistema paralelo de comunicación”, 217, 225.

Hoy en día el Other Books and So Archive está disperso, justo como el artista lo pretendió siempre en vida: evitar la monumentalización y la especulación económica de su legado artístico-material. Ese deseo se vincula directamente con su concepción de “obra artística” basada en el valor de lo efímero. Antes de fallecer en Ámsterdam, y ante la sorpresa de sus colaboradores más cercanos, el artista anunció el traspaso de su archivo al anticuarista y coleccionista español Juan J. Agius, residente en Ginebra. Agius, tal como él mismo me lo explica en una conversación que sostuvimos, aunque era amigo y confidente de Carrión, él no era artista, lo que marcaba una diferencia profunda frente a sus demás cercanos. Agius tampoco era un coleccionista experto en publicaciones de vanguardia artística y astutamente Carrión ve en esa elección, una posibilidad de que las piezas puedan dispersarse –y el archivo, desaparecer– mediante la venta parcelada de estos “objetos exóticos” entre coleccionistas privados europeos. Tal como le exigía su programa de arte efímero, Carrión pretendía evitar a toda costa la canonización de su trabajo aún después de su propia muerte. Entonces el artista ve en el derrotero comercial una posibilidad que evita la “monumentalización” que buscaban sus pares artistas, que incluso tuvieron el plan de organizar una fundación en su nombre. Al haber trabajado siempre en un sistema de auto-gestión, como artista *outsider* que genera sus propias estructuras de difusión y comunicación, ve en la especulación comercial una fuga para evitar el canon, en la medida que en ese entonces, el circuito privado estaba más distanciado que hoy del coleccionismo museográfico o institucional¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Con Juan Agius sostuvimos conversaciones por Skype en septiembre de 2015. Además de la información que él me proveyó, la lectura de su texto “Ulises Carrión más allá de Other Books and So”, ayuda a contextualizar las decisiones sobre este archivo hasta la actualidad. Ver “Ulises Carrión más allá de Other Books and So”, en *Ulises Carrión el arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión 1*. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez (México DF: Tumbona Ediciones, 2012), 11-15. En este texto, Agius declara que existe un inventario del archivo, “Ulises Carrión’s Papers”, sin embargo, el documento no se incluye en este primer volumen sobre su archivo. Sumado a ello, la dificultad de acceso a los materiales se amplifica puesto que el archivo por ahora no es público ni está abierto a investigadores, tal como Agius me advirtió por teléfono.

18. Ilegibilidad para la empatía¹⁶⁶

No es sencillo inscribir el trabajo de la artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012). Pese a que nació y falleció en Buenos Aires, sus obras circularon principalmente en Francia y Bélgica. Su propuesta de escritura ilegible, sumado al diseño de soportes editoriales impresos en amplios tirajes, permitió la exportación y el movimiento de su obra en esos países europeos, junto a la construcción de alianzas con editores y curadores que se vieron interesados en esos impresos. Sus “grafismos”, que era el nombre que la autora daba a su programa de escritura, no solo se diseminaban traspasando las barreras idiomáticas de los países a partir de las copias que arribaron a diferentes lugares, la autora también incorporó la idea de “desautorización” y una suerte de anonimato a partir de decisiones que trascendieron la dimensión del signo y lo escrito. Esta idea de “desautorización” se activó desde la elección misma de una forma ilegible de escribir, es decir, a partir de textos que no “dicen nada”, desde los cuales se moviliza toda una dinámica cultural basada en un deseo de empatía con el lector/espectador. A través de la reflexión sobre el soporte y su materialidad, esta obra tendría la capacidad de salir de su propio ensimismamiento –la ilegibilidad– para ir en la búsqueda de la recepción, de sus lectores, como un tipo de arte o literatura nómada, que sale y se construye en el encuentro del otro, los

Los tres volúmenes del “Archivo Carrión”, publicados recientemente bajo el sello Tumbona en México DF –citados en este ensayo– emergen del contacto entre Agius y el traductor Heriberto Yépez. A contrapelo de los deseos de Ulises Carrión, sin duda esta trilogía ha marcado no solo la repatriación del legado de este artista a su México natal sino también la inevitable canonización de su obra, que este año se expuso en el Museo Reina Sofía de Madrid, exposición que viaja el próximo año 2017 a México.

¹⁶⁶ Versiones preliminares de esta sección fueron presentadas en el año 2014, en las jornadas críticas *Travesías. Nomadismos y perspectivas transareales en la poesía contemporánea*, Universidad de Potsdam; y en *I Congreso internacional políticas de la literatura: un diálogo con Jacques Rancière*, Universidad de Granada.

lectores colaborativos, pero que luego no se diluye en ese otro, sino que tiene la fuerza y la voluntad del retorno para la transformación del programa propia.

Trabajo con la idea de desarrollar escrituras. Empiezo a trabajar y después de un momento, la forma del grafismo se transforma y de esta manera voy de etapa en etapa. Pero es difícil decir cuando paso de una a otra. Es difícil saberlo. Lo que siento es un flujo. En cierta medida, cada trabajo es una imagen de este flujo, es como una fotografía. Hay como una paradoja entre el trabajo que permanece y la escritura que fluye y que en verdad no llega a estabilizarse¹⁶⁷.

Los grafismos difícilmente pueden encasillarse en un “estilo”, una “estética” o movimiento artístico, incluso traspasan constantemente las fronteras de los campos literarios y de la visualidad. Respecto esta resistencia al encasillamiento, en una entrevista poco antes de su fallecimiento, Dermisache daba cuenta de que a pesar de que conocía los movimientos de la “poesía visual” y la “poesía concreta” ya en boga en ese entonces, ella no se detenía en estas etiquetas clasificatorias – “[yo] no hacía la diferencia entre poesía concreta y experiencias o propuestas diferentes”. Lo mismo respecto del conceptualismo, respecto del cual señala “[yo] nunca pensé en el arte conceptual”¹⁶⁸.

Mirtha Dermisache estableció a lo largo de su trayectoria diversas alianzas de trabajo que le permitieron editar y diseminar sus obras, haciéndola conocida en diferentes ambientes internacionales. Estas alianzas eran necesarias en la medida que su programa de escritura artística necesitaba de un editor para ver la luz. Pese a estas alianzas de trabajo que recorren su trayectoria, ella reconoce que nunca se sintió parte de un grupo específico: “Trabajé sola. No pertenecía a ningún grupo”, explica cuando se le pregunta respecto al contexto artístico en el que se movía¹⁶⁹. Dermisache no se afilió nunca a un colectivo, sino que mantuvo su autonomía y

¹⁶⁷ Rimmaudo, Annalisa y Giulia Lamoni, “Entrevista a Mirtha Dermisache”. En *Mirtha Dermisache: Publicaciones y dispositivos editoriales* (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011), 15-16.

¹⁶⁸ Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”, 11, 12.

¹⁶⁹ Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”, 8.

probablemente reforzó su individualidad mediante estas colaboraciones y los textos que sobre su obra se escribieron en esas instancias de diálogo.

Es el CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, dirigido por Jorge Glusberg, la primera plataforma que se interesa por la exposición y exportación de sus “grafismos”. En 1971 es invitada a participar en la exposición colectiva “De la figuración al arte de sistemas” realizada en Londres, en el Camden Art Centre. En el catálogo de esa exposición –que es en realidad un sobre rectangular con tarjetas–, Glusberg contextualizaba el trabajo de los grafismos a propósito de las transformaciones culturales y tecnológicas de entonces: “The meaning of these operations corresponds to the most authentic reality of our times because our absolute and definite values have been replaced by dynamic values in constant state of change. This has taken place on all levels, scientific, philosophical, sociological, technological as well as everyday’s”¹⁷⁰. Luego de esa primera exhibición en Europa, el CAYC se convierte en el primer editor de los grafismos –hasta antes de eso, la artista se auto-editaba–: en 1969 publicó el *Libro N°1*, en 1971, *Carta*, y al año siguiente la obra titulada *Diario N°1*, impresa en el contexto de la actividad “Cayc al aire libre” en 1972¹⁷¹. Además, diferentes “hojas” se editan como parte de la serie de las “gacetillas informativas” que imprimía el CAYC: por ejemplo, la gacetilla n° 592, de 1975, lleva el título de “Página de un libro”¹⁷².

Desde la exposición en Londres de 1971, el trabajo de Dermisache es incluido por el CAYC en las versiones de la célebre exposición *Arte de sistemas* realizada en

¹⁷⁰ CAYC, *From Figuration Art to Systems Art in Argentina* (Londres: Centre of Art and Communication in Camden Arts Centre, 1971), s/p.

¹⁷¹ En esa oportunidad el diario había sido expuesto como parte de la muestra colectiva *Cayc al aire libre* en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Esa exposición fue confiscada en su totalidad a los pocos días de su apertura, en una clausura apresurada que no se justificó en algún tipo de atentado contra la ética del régimen militar, sino de otra manera, las autoridades en ese momento señalaron que “no ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definitivamente dado como obra de arte” (Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2011), 244.

¹⁷² Estas gacetillas con obras de Dermisache se conservan actualmente en Museo de Weserburg en Bremen, como parte del Archive for Small Press and Communication, ASPC.

distintas ciudades de América Latina y Europa. En su versión de 1974 realizada en Amberes, Bélgica, el trabajo de la autora llama la atención de algunos editores y curadores locales como Marc Dachy, Guy Schraenen, Anne Marsily, contactos que más tarde se ampliarán a Roberto Altmann, Michel Giroud, Marie-Cécile Miessner, Françoise Woimant, Florent Fajole y Gebeviève Chevalier.

Guy Schraenen, coleccionista y archivero residente en esa ciudad, por esos años recientemente había comenzado con la sistematización de su Archive for Small Press and Communication, un archivo justamente dedicado a las ediciones de artistas. La colaboración entre Mirtha Dermisache y Guy Schraenen será a partir de entonces fluida hasta el fallecimiento de la autora. Además de la colección de tarjetas postales impresas bajo el sello Guy Schraenen Éditeur, el mismo sello imprime en septiembre de 1975 la tercera edición para el *Diario N°1*. Sobre esta obra, Schraenen ha señalado: “1971 entstand *Diario*, eine Zeitung mit unlesbarem Text, deren Nichtlesbarkeit jedoch einen offenkundigen Sinn annahm [...] Diese “Schmutz” verweist zweifelsohne auf die Unterdrückung jeglicher Ausdrucksfreiheit, jeder Schaffensform durch die Machthaber”¹⁷³. Schraenen lee los grafismos en su gesto de liberación respecto de sus posibilidades expresivas a contrapelo de las condiciones culturales asfixiantes de la Argentina en tiempos de la dictadura.

El mismo año 1971 de la publicación de *Diario N°1* sorpresivamente la artista recibe una carta de elogios de Roland Barthes, quien ha recibido un libro con grafismos en París. Estas notas de Barthes, ayudan tempranamente a la artista, tal como ella lo reconoce, a comprender su trabajo y a afinar un discurso a partir de dimensiones extraliterarias como el soporte, la circulación, la autoría o la recepción.

París, 28 de marzo de 1971.

Estimada Srta.: El Sr. Hugo Santiago ha tenido la gentileza de hacerme conocer su cuaderno de grafismos. Me permito decirle muy simplemente cuánto me ha impresionado esto, no sólo la alta calidad plástica de sus trazados (esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, la extremada

¹⁷³ Guy Schraenen, *Metamorphosen des Schreibens* (Bremen: Weserburg Museum, 1994), 5, 7.

inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de escritura ilegible. Lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura. Nada es más difícil que producir una esencia [...] ¹⁷⁴.

La propuesta de los grafismos propone una noción de recepción masiva, tal como era la discusión respecto de los medios masivos de la comunicación que durante la década del sesenta y del setenta se ubicaba como una problemática central en los debates culturales y políticos en América Latina. La propuesta de ofrecer/imprimir una obra abierta a miles de lectores desarrollaba un canal de comunicación alternativo respecto de los medios dominantes. La conciencia de un trabajo diseñado a escala multitudinaria venía gestándose en Dermisache desde su experiencia como profesora y directora de talleres públicos al interior del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en plena dictadura. Es posible pensar que se recicla esa experiencia de reuniones masivas de aprendizaje colectivo, cuya última versión en 1981 contempló la participación de 15 mil personas en sus dos semanas de duración ¹⁷⁵.

Respecto de la reproductibilidad, la artista señala:

Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. [...] Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. ¹⁷⁶

Este énfasis por lo masivo y la posibilidad de llegar a miles de lectores supone una reflexión sobre el soporte artístico. La reproductibilidad como recurso asociado al arte permitía desacralizar el aura de la obra, una idea y un recurso que en general explotó

¹⁷⁴ Citado en Guillermo Saccomanno, "El imperio de los signos". En *Página/12-Radar* (Buenos Aires, 2004): s/p. En línea acceso 20 abril de 2014, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-16.html>

¹⁷⁵ Rimmaudo y Lamoni, "Entrevista...", 16.

¹⁷⁶ Rimmaudo y Lamoni, "Entrevista...", 14.

todo el conceptualismo artístico, tanto en América Latina como el mundo anglosajón. En este caso no solo se planteaba una resistencia respecto de la comercialización de la obra de arte, como objeto único, decorativo, sometido por ende a las especulaciones del mercado. La reproductibilidad permitía a los grafismos establecer lazos productivos y creativos con los múltiples receptores.

Los soportes que contuvieron estos grafismos siempre se concibieron en formatos para la comunicación. Libros, cartas, diarios, diarios murales, afiches, reportajes y *newsletters*. Las obras no solo respondían materialmente a esos formatos, sino que además eran esos formatos los que servían de título a las obras. En un gesto minimalista, la artista adopta esos formatos como títulos para luego ir numerándolos en la medida de sus versiones. Por ejemplo, el ya mencionado *Diario N°1*, que tiene cinco ediciones entre 1971 y 1995¹⁷⁷, consistió en un tabloide blanco impreso en negro, cuyos “textos” estaban dispuestos en columnas. El periódico de ocho páginas reúne diferentes “tipologías” de grafismos, formas circulares, rectas o espirales. Los grafismos no solo variaban en sus formas, también en su disposición espacial en página y en la intensidad de tinta dentro de la coloración monocroma. Un rastro ennegrecido y central destaca los títulos en su primera página. A continuación se perciben las bajadas de noticias en un cuerpo de texto mediano y a partir de allí, seis columnas verticales. Las páginas avanzan pero no portan números. Un recuadro negro en la última página llama la atención, y es la misma artista quien ha señalado que se trató de un testimonio de la violencia ejercida en la masacre de Trelew en 1972¹⁷⁸.

Bajo esta intención de recepción masiva, de estos grafismos que pretenden alcanzar la mayor cantidad de lectores posible, subyace la idea de un “lector cómplice”. La autora comprende a los grafismos como una “obra abierta”, diríamos

¹⁷⁷ Tengo acceso a dos de estas ediciones, la tercera impresa en Amberes bajo el sello Guy Schraenen Éditeur en 1975 (cortesía del propio Schraenen) y la quinta edición de 1995, impresa en Buenos Aires por la propia artista (ejemplar cortesía del editor francés Florent Fajole).

¹⁷⁸ Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”, 15.

junto a Umberto Eco, que seguramente formaba parte del repertorio teórico de la autora, esto es, una sustancia o esencia –ya lo advertía Barthes en su carta de esta forma– cuyo sentido se desprende de cada experiencia de lectura, de la subjetividad de cada lector. Lector cómplice o “lector modelo” –si continuamos en la nomenclatura de Eco– en la medida que es en él o ella en quien recae el rol de la producción del significado último de la obra, lo que permite que un mismo texto, aunque sea “legible” tenga lecturas diferentes o aun, contrapuestas a partir de los mismos signos. A propósito de ello, Dermisache señalaba que había elegido el formato del libro porque “era el espacio único y adecuado para que se pudieran leer los grafismos. Yo decía: es la lectura a partir de quien lo toma. Para mí, era el único espacio posible para la obra. Me opuse radicalmente a que se pusieran en las paredes como cuadro”¹⁷⁹.

En estas palabras de Dermisache se configura un modelo de lector que dialoga con las teorías literarias circulantes en ese entonces: la teoría de la recepción de fines de los años sesenta impulsada por Hans-Robert Jauss, que advierten cómo el sentido de un texto se multiplica y trasmuta en función a la subjetividad del lector. Cada lectura o la idea misma de “lector modelo” que acuñó Umberto Eco en su *Lector in fabula* en 1979, o la idea de una obra en constante transformación, “obra abierta”, del mismo teórico en 1962.

Creo que esto tiene que ver con mis características, pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera.¹⁸⁰

Con ello el texto ofrece la posibilidad de haber sido escrito por quien lo recepciona, cualquier lector o la suma de ellos, permitiendo que el autor se funda en el anonimato de la multitud de lectores, conjunto heterogéneo que en este caso atraviesa los territorios geográficos y distintas lenguas.

¹⁷⁹ Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”, 15.

¹⁸⁰ Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”, 14.

19. Del colectivo artístico al arte en red

Dear friends,
Thanks for your cooperation
in the collective poeme
“Revolución”.
Please send us your work
for this bulletin. Measures:
14 for 21 cms.
All the best
Colectivo - 3¹⁸¹

Heterogéneo y colectivo, “Revolución” fue un poema generado como un proceso en el curso de dos años, entre 1981 y 1982, y que contó con la participación de artistas, poetas y personas ajenas al mundo del arte que residían en distintas ciudades del mundo. Dicho poema fue una iniciativa coordinada por el Colectivo 3 de México, cuya voz protagónica fue la de César Espinosa, quien firmaba los boletines y comunicados. A partir del uso del sistema de correo postal internacional, el poema dio respuesta a un deseo colectivo de solidaridad internacional y de ruptura de las fronteras geográficas y las limitantes geopolíticas. En una de las convocatorias enviadas por el Colectivo 3, se definía a este poema como un gran "mosaico", sobre un "tema complejo y no poco contradictorio como es la revolución". Para ello se comprendió que "el mensaje poético cumple un papel significativo para transformar la realidad", en donde el concepto de poesía que enfatizaba el comunicado se basaba en “una unidad

¹⁸¹ Colectivo-3, [Dear friends, thanks for], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum. [Papeleta]

de IMAGEN y PALABRA” para permitir efectivamente superar las barreras lingüísticas¹⁸².

“Revolution is –a little extension of art but- never any rights reserved”; “Ya es tiempo de hacerla”; “Arm your imagination for revolution”; “The “revolution in Poland needs our support. Do not forget El Salvador”¹⁸³ puede leerse en algunos textos fragmentarios que forman parte del poema-mosaico y que fueron exhibidos en México. Debido a los tiempos prolongados de los envíos postales, las remesas que articularon “Revolución” demandaron la realización de diferentes exposiciones, en la medida del arribo de colaboraciones que iban reformulando la textualidad del mosaico. Si bien comenzó a “integrarse” en julio de 1981, al año siguiente ya contaba con 250 colaboraciones de autores de 32 países, tales como Estados Unidos, Argentina, Hungría, España, RDA, Brasil, Bélgica, México, Dinamarca, Italia, Francia, RFA, Cuba, Venezuela, Italia, Canadá, Colombia. En 1981 “Revolución” se expuso en la Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla; y en 1983, en México DF, como una muestra internacional de poesía experimental¹⁸⁴.

Los principios de la participación, la distribución y la escritura colectiva que permiten la construcción del poema “Revolución”, son comunes también a otras iniciativas generadas por el Colectivo 3. En ese caso cabe considerar la organización de la Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México 1985-1986, realizada en la Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla (1986)¹⁸⁵. A

¹⁸² Colectivo-3, [Discurso/Revolución. Poema colectivo], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum. [Díptico]

¹⁸³ Colectivo-3, [Discurso/Revolución. Poema colectivo], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum. [Díptico]

¹⁸⁴ Diversas convocatorias y registros, o retazos de ellas, son posibles de encontrar en Europa, pese a que el proyecto se exhibió en América Latina y actualmente se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA. Ver Colectivo-3, [Dear friends, we appreciate], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum [hoja A4]; y Colectivo-3, [Discurso/Revolución. Poema colectivo], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum. [Hoja A3 plegada como díptico]

¹⁸⁵ Dicha Bienal reunió la obra de 500 artistas de todos los continentes, tal como señala el cuadernillo que sirve de catálogo a la exposición. Ver Núcleo Post/Arte (colectivo). *Primera Bienal Internacional de Poesía*

su vez, la edición de distintos boletines formaron parte de la obra del Colectivo 3. Entre otros, *Post/Arte* (1982-1983), *Carta Antológica* (1985) o *Post/textual* (1986), todos ellos basados en el principio de diálogo internacional que motivaba las acciones poéticas de la llamada “red de arte correo” o *Mail Art*. Esta red no solo implicó una plataforma de intercambio y movimiento para las ediciones que generaba el Colectivo 3: muchos de los ejemplares publicados por esta agrupación también incluyeron textos de artistas que se referían a esta plataforma, a las prácticas que favorecía, sus potencialidades y a describir sus modos de funcionamiento. La ruptura de las fronteras entre el mundo del arte y el mundo del no-arte; la transformación del rol del artista como un productor cultural; la perforación del paradigma geopolítico mediante el movimiento; y la generación de un movimiento social expansivo y transnacional son las principales ideas que es posible rescatar a partir de la lectura de dichos textos.

El primer número del boletín *Post/Arte*, impreso y distribuido en 1982, incluye un tipo de “prospecto” firmado por el Colectivo 3, en donde se da cuenta cómo el arte-correo no se trataba de un colectivo ni tampoco un movimiento artístico, sino un fenómeno social de las comunicaciones. “El arte postal o arte-correo arraiga, al menos en México, con la vieja tradición de las “cadenas”: el envío, anónimo, de un mensaje con el ruego de que el destinatario lo copiara y enviara a otro posible corresponsal, hasta que la cadena se cortaba. Así, llega a tomar el carácter de medio masivo”¹⁸⁶. La remisión a un procedimiento de comunicación elemental y anacrónico permite al arte-correo entender la cultura más allá de todo elemento nacional estrecho.

A propósito de este “fenómeno de las comunicaciones”, en el número 8 de la misma publicación, publicado en marzo de 1983, el artista chileno Guillermo Deisler

visual y Experimental en México 1985-1986 (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986). El documento es parte del Archive for Small Press and Communication, y se conserva actualmente en el Weserburg Museum en Bremen. En su primera página se lee la siguiente dedicatoria en letra manuscrita: “Dear Guy,/ thank very much for/ your collaboration,/ enclosed please find the invitation for the 2nd Biennial./ All the best and keep in touch./ Cesar Espinosa”.

¹⁸⁶ Colectivo 3, “sin título”, en *Post/Arte* N°1, enero 1982, México DF.

publica un texto titulado "Algunas explicaciones acerca del 'arte por correo'". En dicho texto, Deisler comparte esta visión sobre el potencial para la comunicación global que privilegia el arte-correo, asimismo la preferencia de los lenguajes visuales para superar las barreras idiomáticas.

La internacionalización del fenómeno de búsqueda de contactos, de público, de lectores y espectadores para estas obras postales, viene a influir directamente a los creadores. Quienes comienzan a experimentar en mensajes posibles de leer sin las barreras idiomáticas y así se comienza, o mejor dicho, se recurre a aquellos sistemas de signos que permiten una lectura directa.¹⁸⁷

El mismo artista reconoce cómo el arte-correo se viene desarrollando en América Latina desde la década del sesenta a partir de la nutrida correspondencia que sostuvieron el artista uruguayo Clemente Padín, los brasileños Alvaro y Neide de Sá, Edgardo Antonio Vigo desde Argentina y él, personalmente, desde Chile. Con el paso del tiempo, dichas correspondencias incluyeron publicaciones, obras impresas, poemas visuales, etc. hasta llegar a las "proposiciones a realizar", que fue una fórmula poética propuesta por el argentino Vigo. Estas obras en movimiento y hechas para el movimiento arriban muchas veces para reunirse y exhibirse en distintas ciudades o configurar ediciones artísticas. En su texto Deisler insiste que lo único que vale en el arte-correo es obtener respuestas, es decir, la capacidad de interpelación del dispositivo a partir de la reflexión poética. Algo que se entrelaza con los dichos anteriores del Colectivo 3, cuando señalaba que "el mensaje poético cumple un papel significativo para transformar la realidad".

Esta unidad que plantea el arte-correo entre arte y medios, se justifica en las transformaciones de la cultura tecnológica y de la comunicación en esos años, además del ideal del internacionalismo que impregna los discursos de muchos participantes de este circuito. Estas ideas impactan en la producción misma de un tipo

¹⁸⁷ Guillermo Deisler, "Algunas explicaciones acerca del arte por correo", *Post/Arte* N°8, marzo 1983, México DF, s/p.

de obra que elaborada a partir de soportes livianos, pequeños y fáciles de transportar, tiene la capacidad de viajar. Los de Colectivo 3 señalan: “POST-ARTE, entonces, nos remite a las perspectivas del arte realizado. Sin barreras para producirlo y reproducirlo, en virtud de los recursos actuales del multicopiado y/o grabación –voz e imagen–, y para transmitirlo: correo, telégrafo, teléfono, hasta teleinformática”. La remisión aquí a las técnicas para la reproductibilidad son fundamentales para comprender la fuerza que imprime este tipo de arte en una dimensión política y cultural¹⁸⁸.

Ligado a los medios, el artista transforma su rol en tanto se convierte en un agente cultural dedicado al diseño de estrategias. Esto incide en que más allá de las obras o las representaciones gráficas, lo que se pone en valor en este circuito es el tipo y la cantidad de gestos –culturales, políticos– que lleva consigo cada iniciativa y cada movimiento. En el primer número de *Post/Arte*, el Colectivo 3 prefiere llamar a los convocantes simplemente de “productores semióticos”, denominación que más que referir a un tipo de arte o lenguaje estético, alude a una dimensión cultural, a quienes “utilizan la moderna tecnología de comunicación –telecomunicaciones– para intercambiar propuestas, sentimientos y significados”¹⁸⁹. El programa revela la valoración de los elementos no-estéticos que se incorporan a la práctica artística, en un intento contemporáneo de perforar los muros de la propia disciplina y asimilar los cambios que se suceden en el ámbito de la cultura global.

En diálogo con la construcción del poema “Revolución” es posible comprender que todo proyecto de arte-correo, posee dos momentos en su operación: en primer lugar, el momento de la convocatoria, del envío masivo, la diseminación hacia múltiples lugares y destinatarios, que implica experimentar con la reproductibilidad de un soporte y sus posibilidades de legibilidad. El segundo momento está constituido por las remesas del correo, el conjunto de respuestas, las respuestas-obras, que se extienden en el tiempo a propósito del arribo irregular y que posibilitan la generación

¹⁸⁸ Colectivo 3, [Sin título], en *Post/Arte* N°1.

¹⁸⁹ Colectivo 3, [Sin título], en *Post/Arte* N°1.

de una obra, el desarrollo de una idea, una enunciación colectiva. Ambos momentos implican a su vez la generación de una doble fuerza que opera en sentidos opuestos: la fuerza centrífuga de la convocatoria y la fuerza centrípeta de las remesas.

El reconocimiento de estas fuerzas que articulan cualquier proyecto de arte correo permite comprender la potencia que activa a cada uno de estos soportes pequeños, livianos, transportables. Aquella doble fuerza permite derribar las fronteras impuestas (geográficas, geopolíticas, lingüísticas). A propósito de ello, el artista italiano Ruggero Maggi indaga en un ensayo publicado en *Post/Arte* N°9, cómo el arte-correo permite romper la distancia, no solo geográfica entre distintos circuitos creativos, sino también los contrastes y oposiciones que genera el llamado arte “oficial”:

The most evident purpose which M.A. [Mail Art] is pursuing are the need to feel near surmounting the difficulties of physical and, some times spiritual, distance and of the political and geographic barriers and the “natural contrast” with the, so called “official” art and with “its world” (like the squalid “chain”: art-criticism-gallery). The total elimination of every barrier between the same mail artists is producing also a major “availability” for he Society which the same operator is living with more sensibility.¹⁹⁰

Desde una perspectiva semejante, en el ya citado ensayo “Arte correo para la unidad” del poeta uruguayo Clemente Padín, publicado en *Post/Arte* N°9, se insiste sobre el potencial político de esta plataforma colectiva que es el arte-correo, en la medida que proporciona “una herramienta o un medio de expresión único para múltiples artistas, silenciados, exiliados, o condenados a marginalizarse por el peso de los organismos de contención ideológicos de los sistemas”¹⁹¹. El ensayo de Padín proporciona una idea de “unidad” poniendo en relieve una sensibilidad artística que no logra insertarse en el “mainstream”, que denota un tipo de fragilidad (material o psicológica, podríamos aventurar) y que se canaliza en este circuito que carece de todo filtro o proceso de

¹⁹⁰ Ruggero Maggi, “Mail Art / Debate-Inquest”, en *Post/Arte* N°9, México DF, julio 1983, s/p.

¹⁹¹ Clemente Padín, “Arte correo para la unidad”, *Post/Arte* N°9, México DF, julio 1983, s/p.

selección, jurados, arbitraje o en general, cualquier estructura jerárquica. Clemente Padín documenta la primera exposición de arte-correo en América Latina, realizada en la Galería U de Montevideo, Uruguay, entre el 11 y 24 de octubre de 1974, en la que se recibieron más de 400 colaboraciones de 20 países.

La red de arte-correo, tal como su nombre lo señala, no fue un colectivo de arte sino un sistema de producción artística alternativo basado en la generación de redes descentradas y transnacionales para la comunicación y el intercambio de obras. “Nosotros nos planteamos contribuir a la democratización de las formas de vida y de significación sociales. Ello como base hacia formas superiores en la lucha de liberación para la mejor convivencia humana”¹⁹², señala el prospecto del Colectivo 3. En la red participan artistas individuales y colectivos artísticos –en donde el Colectivo 3 es uno más de las decenas de ellos–, que producen y ponen en movimiento obras y perspectivas críticas a partir de un principio de distribución horizontal del poder. La red opera por asociación: cada participante decide su participación en los distintos proyectos simultáneos que se desarrollan a nivel internacional en un momento dado. Este “network power” contrarresta los valores jerárquicos y geopolíticos a partir de la colaboración y el diálogo, por ello, de la puesta en práctica de una economía afectiva que genera un tipo de movimiento social que es expansivo y transnacional. De estos movimientos multidireccionales emerge una cartografía inédita, en la que no precisamente aparecen localizados los centros metropolitanos convencionales del arte. Al contrario emerge un mapa flexible, que comunica las llamadas periferias pero que también se encuentra en permanente movimiento, en la medida que cada proyecto o iniciativa genera una serie de nuevas asociaciones y localizaciones¹⁹³.

¹⁹² Colectivo 3, [Sin título], en *Post/Arte* N°1.

¹⁹³ Existe una amplia bibliografía sobre el arte-correo publicada en distintos lugares e idiomas. Desde América Latina, ver Graciela Gutiérrez Marx, *Artec correo. Artistas invisibles en la red postal* (Buenos Aires: Luna Verde, 2010); o Red Conceptualismos del Sur, “Internacionalismos”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2013), 154-64. Desde Europa, ver Kornelia von Berswordt-Wallrabe y Kornelia Röder, *Mail art: Osteuropa im internationalen Netzwerk = Eastern Europe in International Network* (Schwerin: Die Museum, 1996);

20. Un cuerpo estético solidario

En el caso del arte-correo muchas veces es posible constatar las convocatorias que impulsaron proyectos aunque no conozcamos las respuestas. De otro modo también, en el sentido inverso, es posible constatar ediciones tipo compilaciones o *assembling* desconociendo los mecanismos tras cómo se logró toda esa reunión de voces y obras. Esta particularidad expande el archivo hacia una zona de latencia, en función a la ausencia de una serie de documentos posibles, que no han podido ser constatados, que se han desechado o que han sido destruidos. Un documento “negativo” es una convocatoria o un *assembling*, en la medida que echa luz sobre aquello que no está, que es imposible de constatar, aunque se haya sugerido. Zona opaca del archivo. En el caso de las convocatorias, solo contamos con el documento que genera toda una fuerza creativa. Muchas veces no es posible acceder a las “obras” que produjo, es decir, señala un momento afectivo o exacto de diálogo que es el que motiva a la producción de obra.

Una hoja sin título de arte-correo fechada en 1984 convoca al envío de obras para la realización de una exposición en Estocolmo, Suecia. La bajada del texto precisa que la invitación está abierta a todos los formatos de obra posibles, “drawing, photo, poem, multimedia, etc.”, bajo cualquier idea y formato posible. La convocatoria llama a construir colectivamente un “cuerpo estético” [an aesthetic body] para responder de forma colectiva a las formas de tiranía que se suceden en ese entonces en América Latina. El llamado está dedicado a Ulises Gómez, periodista prisionero político en Chile en el contexto del gobierno del general Augusto Pinochet. El

Vittore Baroni, *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa* (Bertiolo: AAA Edizioni, 1997); Franziska Dittert, *Mail Art in der DDR. Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde* (Berlín: Logos Verlag, 2010); o Rosa von Schulenburg, *Arte Postale. Bildbriefe, Künstlerpost-Karten, Mail Art* (Berlín: Akademie der Künste, 2013).

documento advierte que los trabajos recibidos serán expuestos junto a la pieza audiovisual “Odyssee” del artista chileno Juan Castillo (1952), que en ese entonces ha salido recientemente de Chile y reside indocumentado en Holanda. Si bien el documento se escribe en inglés, el remitente para el envío de colaboraciones se ubica en Francia y el ejercicio consiste en una toma de conciencia sobre la situación política represiva en América Latina, específicamente en Chile. El documento no lleva firma, de hecho la dirección francesa está asociada al compañero prisionero Gómez, ausente arbitrariamente de la escena artística, cultural e intelectual¹⁹⁴.

Pero la convocatoria no solo consiste en una hoja de texto mecanografiado. Sobre ella una gran mancha roja deforme está impresa en serigrafía inundando el centro de la hoja. Aquella mancha roja empapa las letras de la circular, escabulléndolas, y constituye una presencia metonímica de la tiranía y la violencia que describe el documento. La deformidad de la mancha y el color rojo configuran un relato visual que intensifica el llamado solidario del relato textual e imprime un sentido de urgencia a la unidad y la participación.

La obra que articulará la exposición es “Odyssee”. El título del video de Castillo expresa en primera instancia al viaje con obstáculos, la odisea, que en el contexto chileno en ese entonces rápidamente puede ser interpretado como el exilio, que es la condición en la que residen muchos artistas, escritores e intelectuales en Europa. Tal

¹⁹⁴ El documento se conserva actualmente en la colección particular de la cineasta italiana Carmen Trocker, residente en Berlín, heredera del archivo de su esposo, el curador chileno-alemán Darío Quiñones. Quiñones había mantenido contacto con los artistas de la red de arte-correo como observador, y desde Berlín impulsa un proyecto de recopilación documental y construcción de archivo. Ver documento “Proyecto sobre las artes de acción en el cono sur de América Latina”, convocatoria Berlín, 1986, documento conservado en el Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina (ver pizarra primer capítulo de este trabajo).

Como curador, Quiñones también concibió la exposición *Cirugía Plástica*, junto a otro chileno Ricardo Zamora, realizada en 1989 en la galería NGBK, en Berlín Occidental. Ver el ya citado catálogo: Thomas Bierbaum et al. *Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989* (Berlín Occidental: NGBK, 1989).

como Juan Castillo relata, él había realizado ese video en nombre de Ulises Gómez en Holanda, siendo una de sus primeras obras en Europa en 1982. Aunque Juan no me lo sugiere, podría ser evidente que es el nombre del prisionero, “Ulises”, el que motiva el título de la obra, “Odisea”, a pesar de que la referencia a este sujeto no está explícita en ninguna parte del video. Castillo recuerda que dicho video es presentado en Word Wide Video Festival, de Holanda, rompiendo con las expectativas de espectadores que esperan encontrar una memoria del exilio, del exilio chileno, del desplazamiento geográfico: el video de forma muy distinta, se centra en el movimiento de una joven mujer en un subterráneo en Rotterdam, que transita atravesando distintas habitaciones¹⁹⁵.

“To build up an aesthetic body/ in front of the Southamerican tyrannies:/ As an example:/ “Liberty for Ulises Gómez, prisoner in Chile”. El texto contrapone la “tiranía” y la “prisión” a la “construcción” de un “cuerpo estético” que subvierta simbólicamente la violencia autoritaria. El llamado implica una enunciación colectiva anónima (no sabemos quién escribe realmente) que busca configurar una comunidad solidaria por medio del “acto creativo”. Una comunidad que tal como el documento, recorre distintos lugares geográficos que proyectan la idea de un cuerpo social múltiple o de una comunidad heterogénea. “Todos los participantes recibirán catálogo”. En la economía del afecto que produce este “Network power” se persigue la producción de una obra hecha por todos, bajo la premisa de que cada sujeto, cada individuo, independiente de su oficio o profesión, porta una capacidad creativa que posibilita su libertad. “Any creative act”, “Any format”, “Any idea”, el llamado es tan abierto como la

¹⁹⁵ La conversación con Juan Castillo la sostuvimos en Estocolmo, Suecia, el 5 de octubre de 2015. Allí entre muchas cosas, él me aclara que su video “Odisea” de 1984 representa a Holanda en el Word Wide Video Festival. Además, que precisamente estuvo dedicado a Ulises Gómez, un periodista que fue prisionero político alrededor de ocho años en Chile y que luego de una negociación entre el gobierno francés y el gobierno chileno, se exilia en Francia. Años más tarde, en 2007, Ulises Gómez realizó una película con Juan Castillo en Europa, *The last Trip*, en donde se propone una ficción documental sobre la trayectoria de Juan Castillo, actuada por él mismo.

heterogeneidad que busca la construcción de este “cuerpo estético” múltiple y solidario.

21. Libros de propiedad común

Los artistas han tenido esta intuición: los libros son propiedad común. Pertenecen a todos y cada uno de nosotros. Varios siglos de vida en común entre hombres y libros han dejado su marca en ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y luego se aburririeron. Los libros aprendieron que no durarían por siempre y comenzaron a moverse.¹⁹⁶

Ulises Carrión reflexionó y escribió abundantemente orientado bajo un programa “metalingüístico”. Es decir, mientras reflexionaba sobre la escritura, la poesía o la experiencia de lectura, a la vez experimentaba con la escritura, la literatura material y las estrategias de circulación. Siendo todas las anteriores dimensiones de su programa artístico-experimental, es el objeto del libro el que se posiciona como frente principal de interpelación, a donde van a dar gran parte de sus reflexiones y propuestas artísticas y teóricas.

Es sabido que esa radicalidad y el conceptualismo que alimentó su proyecto de arte, solo pudo expresarse luego de su renuncia “oficial” a la literatura. Ulises Carrión, nacido en Veracruz, había estudiado Letras y Filosofía en la UNAM, Universidad Nacional de México, y tempranamente gana premios y becas, como la que le otorga el Centro Mexicano de Escritores en 1963. El traductor de su obra en inglés, el mexicano Heriberto Yépez reconoce recientemente que “su trayectoria obedece el camino convencional que siguieron otros escritores mexicanos de esa época, y su escritura surge dentro de los moldes estructurales de los géneros literarios convencionales.

¹⁹⁶ Ulises Carrión, “We have won! Haven’t we?”, en *Flue*, vol III, N°2 (Nueva York: Franklin Furnace Archive, 1983): 39-41. Reproducido y traducido al español como “¡Hemos ganado! ¿No es así?”, en *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión 1* (México DF: Tumbona Ediciones, 2012), 107-115.

Carrión los recorrió. Y alcanzó buen dominio, por ejemplo, del relato (en cabalgata a la *nouvelle*). Yépez se refiere específicamente a las obras publicadas en este primer período “mexicano y literario”, *La muerte de miss O* (1966) y *De Alemania* (1970), que lo posicionaron como una “promesa” joven de las letras nacionales. Yépez continúa:

En menos de una década, Carrión se erigía como promesa estelar de la siguiente literatura nacional (junto a José Agustín, Federico Campbell, Hugo Hiriart, Carlos Montemayor y Esther Seligson, entre otros). Nada se lo hubiera impedido: la literatura mexicana era suya.[...] justo antes de ser canonizado, Carrión se propuso escapar y desaparecer de la literatura mexicana¹⁹⁷.

Pero antes de desaparecer de la literatura mexicana, entre 1972 y 1973, Carrión intercambia una serie de cartas breves pero significativas con Octavio Paz. Esta correspondencia se inicia cuando Carrión envía algunos de sus textos conceptuales para ser publicados en la revista *Plural*, que dirigía entonces Paz. Tal como Carrión advierte en la primera carta, esos textos son un “tipo de cosas que no sé cómo llamar”, de los cuales, tres son “textos literarios propiamente hablando”, mientras que los otros dos, se caracterizan por ser “vagamente teóricos”. Respecto de los primeros, los “literarios”, Carrión subraya que “no dicen nada”, “no tienen ningún contenido”, “son simplemente estructuras lingüísticas puestas al descubierto”¹⁹⁸.

Dichos comentarios motivan la respuesta casi inmediata de Paz, quien confirma la publicación de los textos en el número del siguiente año. Tal como puede leerse, su respuesta deja en evidencia otra perspectiva de la literatura de la que ya sostenía entonces Ulises Carrión:

10 de octubre de 1972

Gracias por su carta del 18 de septiembre y, sobre todo, por los textos que la acompañan. Me propongo publicar en el próximo número de *Plural*... algunos de los textos sueltos. Me interesan mucho, especialmente los que usted llama “vagamente teóricos” y que a mí me parecen los más

¹⁹⁷ Heriberto Yépez, “Los cuatro períodos de Ulises Carrión”, en *El arte nuevo de hacer libros*, 18.

¹⁹⁸ Correspondencia completa se haya disponible en “Ulises Carrión e Octavio Paz *Plural* 16”, en <https://kza1.com/2016/07/08/ulises-carrion-e-octavio-paz-cartas-sobre-a-plural-16/> 6 octubre 2016

literarios. Los otros, precisamente por ser estructuras, no son propiamente literarios a mi juicio. Lo literario es aquello que emiten las estructuras...
¿Qué hace usted en Ámsterdam? ¿Piensa regresar a México?¹⁹⁹

La polémica que causa aquella comprensión de lo literario, reducido exclusivamente a “aquello que emiten las estructuras”, es decir, al “contenido”, motiva en Carrión una nueva carta:

dice usted que mis textos, porque son estructuras, no son literarios. No veo por qué. Mis textos son estructuras puestas en movimiento. Comienzan en un punto y terminan en otro. Lo que los diferencia de la “otra” literatura es que yo no introduzco ninguna intención, ningún contenido extrínseco... a la estructura misma... es su propio movimiento lo que constituye el contenido de la estructura.²⁰⁰

En estas líneas breves Carrión sintetiza su gesto literario al movimiento de las estructuras, constatando una filiación plena al *formalismo*. Hay que contextualizar que Carrión cuando arroja su comprensión de lo literario, no solo está influenciado del conceptualismo internacional, de Fluxus y la vanguardia artística de la posguerra (él ya reside en Europa y ha realizado estudios literarios en Inglaterra y Francia). La corriente teórica del estructuralismo es precisamente aquella que entrega muchas de las herramientas que le son productivas para hilar un discurso respecto de sus operaciones. La muerte del autor, la propuesta de una obra con vida propia, independiente de quien la hizo, gracias a su lógica y cohesión interna, son dimensiones que forman parte de esa filiación teórica.

Pero ¿a qué precisamente renuncia Ulises Carrión, no solo cuando deja su México natal sino cuando transforma radicalmente su modo de escribir? ¿acaso cuando pasa de ser un escritor mexicano en camino a la canonización, a un artista marginal inmigrante-holandés gay? ¿de un prosista literario mexicano a poeta

¹⁹⁹ Hellion, *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, 142.

²⁰⁰ Hellion, *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, 142.

internacional concentrado en la reflexión metalingüística? ¿cuándo abandona el español para reemplazarlo por el inglés?

Su prolífica y heterogénea obra producida en Ámsterdam –que abarca todos los medios posibles, el libro, la instalación, el video e incluso el archivo– permite suponer hoy que el abandono de la literatura implicó para Carrión más bien una renuncia a una idea específica y canónica de lo literario. De esta manera, no se trata de que Carrión haya reprimido su pulsión de escritura, de hecho el artista nunca cesó de escribir textos poéticos y textos teóricos. De un modo muy distinto lo que se propone es ampliar en todo momento las fronteras que convencionalmente definían el campo de lo literario: la literatura entendida como una disciplina, como un conjunto de “contenidos”, una tradición nacional compuesta por autores intocables, hombres de letras –siendo Octavio Paz o Alfonso Reyes, los referentes inmediatos–. Su identidad de género como artista homosexual, es a su vez una condicionante fundamental para su traslado a Europa –donde junto a su pareja establecerá una colaboración creativa que incluye entre otros la producción de *Ephemera*–, una práctica que el México de los setenta habría sido impensable, tal como advierte Yépez. Carrión no podía convertirse en otro “escritor mexicano”, portador y representante de todos los valores asociados a la identidad mexicana tradicional: nacional, discursiva y masculina²⁰¹. El mismo Carrión señalaba: “No puedo exigirle [al lector] que pase horas y días leyendo mi texto, notando de paso qué apropiadamente escojo los adjetivos, [...] y tomando además en cuenta que yo soy de tal nacionalidad, pertenezco a tal generación, tengo tales manías sexuales, pertenezco a tal partido, etcétera”²⁰².

Probablemente sea hoy su texto de artista más celebre “El arte nuevo de hacer libros”, de 1974, último escrito en lengua española, cuyo título es una alusión directa al polémico poema “El arte de hacer comedias” de Lope de Vega. Su versión completa

²⁰¹ Guy Schraenen cita un texto de Carrión titulado “I am a born foreigner”, de 1984, el cual no he podido encontrar en el marco de esta investigación. En él, como señala Schraenen, Carrión imprime su visión de México. La mención del texto de Carrión se encuentra en Schraenen, *We have won*, 15.

²⁰² Hellion, *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, 142.

se publicó por primera vez en revista *Plural* N°41 (1975) y ese mismo año tuvo una publicación en *Kontext* (Ámsterdam). A partir de allí ha tenido una extensa trayectoria de reediciones y traducciones constatable hasta el año 2012²⁰³. Allí se escriben sentencias tales como “Un libro es una secuencia de espacios”, “En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros”, “En un libro viejo todas las páginas son iguales”, “El espacio es la música de la poesía no cantada”, “El espacio existe fuera de la subjetividad”, “En el arte nuevo (del que la poesía concreta es solo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico: la página”, “Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos”, “El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos”²⁰⁴.

Sus reflexiones sobre el libro derivaron más tarde en la propuesta fundamental de una categoría nueva, el “Bookwork”, que en español ha sido traducida, naturalmente, como “obra-libro”. En su charla realizada en Washington en 1987 titulada “Libros comunes, obras-libro y libros de artista” –traducida al español y publicada por primera vez en 2012–, el autor somete a la audiencia a la revisión de diferentes libros mediante un video, con el fin de despejar su propio concepto de *Bookworks* a través de las afinidades y diferencias que sostienen respecto de los “libros comunes” y el “libro de artista”. Esto es fundamental en un momento en que la categoría de “libro de artista” ya está instalada dentro de los sistemas de producción artística, es ampliamente recepcionada y se le ha asignado una genealogía histórica muy clara que no solo se remonta a las vanguardias artísticas históricas, sino también a la obra

²⁰³ Esta trayectoria de reediciones y traducciones se describe en la presentación a “El arte nuevo de hacer libros”, en *El arte nuevo de hacer libros*, 34.

²⁰⁴ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *El arte nuevo de hacer libros*, 33-61. Este ensayo tiene una traducción en alemán: ver Ulises Carrión, *Die neue Kunst des Büchermachens* (Bremen: Weserburg Museum Bremen, 1992), s/p.

de Leonardo. Los *Bookworks* de Carrión, tal como él señalará, se ubican a medio camino entre los libros comunes y el libro de artista, y tratan “no de un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro”.

Si los libros de artista en general “no tienen ninguna conexión con un libro real tal como lo conocemos en la vida cotidiana”, señala Carrión, los *Bookworks* se asemejan más a los libros comunes en la medida del procedimiento de lectura: a ambos cabe el dar vuelta las páginas y la generación del sentido a partir de esa operación de lectura. Él continúa: “En las obras-libro la forma del libro es intrínseca a la obra misma. Eso significa que estamos hablando de obras que no pueden existir sino en forma de libros”. Si bien los *Bookworks* defienden un tipo de autonomía basada en la cohesión interna de la obra, cuyo valor entonces no depende del renombre de su autor o de su exhibición en galerías, puesto que “No necesitan un pedestal o luz especial”. A su vez, los *Bookworks* no documentan ni registran una realidad exterior, sino que proponen mediante su lógica interna un movimiento, un sentido, una reflexión, independiente de la “autorización”, del grado de legitimidad de quien lo hizo. Pero a diferencia de los libros comunes, los *Bookworks* crean ritmos de percepción específicos, que convierte a la lectura en una experiencia, que es particular en función de cada sujeto, de cada lectura. Además, los *Bookworks* son resultado de la ecuación de un individuo, a diferencia de los libros comunes. En ese sentido, dice Carrión, “hay una unidad entre la intención y la forma”²⁰⁵.

De esta manera el término de “Libro de artista”, tan comúnmente utilizado para caracterizar la obra de Ulises Carrión, no puede tomarse aquí a la ligera. Sus profundas reflexiones y sistematizaciones a propósito de este término, cuyas principales ideas han quedado expuestas anteriormente, permiten sostener que el gesto del artista se basó, al modo inverso de muchos de sus contemporáneos, no de

²⁰⁵ Todas las citas provienen de: Ulises Carrión, “Libros comunes, obras-libro y libros de artista”, *El arte nuevo de hacer libros*, 133-157.

“desacralizar” la obra de arte mediante la reproductibilidad. De otra manera, el gesto de Carrión supuso traer el libro, con sus características ordinarias, al Campo del Arte.

22. Citas anónimas²⁰⁶

Citas anónimas [*Anonymous Quotations*] se llamó el proyecto-instalación del escritor y artista conceptual mexicano Ulises Carrión, que el 31 de marzo de 1979 inauguró el programa curatorial “Actos de presencia” en una galería en Ámsterdam. La exposición solo abierta al público por algunas horas, invitaba al espectador/lector a recorrer la sala a través de citas anónimas dispersas por el espacio de la sala. La obra se organizaba específicamente a partir de una selección de fragmentos de cincuenta y un cartas del archivo personal de correspondencia privada del artista, recibidas en español, inglés y francés. Cada fragmento o párrafo seleccionado fue transcrito utilizando tinta roja sobre hojas de formato A4. En la exposición las cincuenta y un hojas con párrafos rojos, llevaban adjunta con un clip la fotografía en blanco y negro de la carta original. A su vez, en esas fotografías, pequeñas y a veces ilegibles, el artista tachó, también en color rojo, la identidad de los remitentes, impidiendo de esa forma al espectador/lector conocer los nombres de las personas que escribían. La identidad de los escritores entonces se deja en suspenso por medio de un gesto –la tachadura– y el uso del color rojo.

Citas anónimas convoca en su procedimiento a la edición artística anterior titulada *Ephemera* N°7. Ambas constituyen formas de trabajo a partir del archivo epistolario y en ambas, Carrión permite una reunión de voces y experiencias heterogéneas que traslucen escenas de la vida cotidiana. Sin embargo, en el procedimiento hay una diferencia fundamental: mientras en *Ephemera* el texto es

²⁰⁶ Avances leídos en el panel “Metodologías colaborativas I: desafíos a la noción de autor”, en Congreso LASA, Puerto Rico, mayo 2015; en el coloquio de Literaturas y Culturas Románicas, de la Universidad de Potsdam, en junio de 2015.

continuo y homogéneo y se privilegia la incansable aparición de nombres, en *Citas anónimas* lo que prima es la puesta en evidencia del montaje de textos fragmentarios y la ausencia de nombres propios. En el caso de *Ephemera* el lector no puede detectar a primeras que se trata de un conjunto de citas, lo que se haya oculto tras la caligrafía del artista. Para ello, de hecho, será necesario conocer la obra del artista, sus procedimientos estratégicos, leer sus textos. En esa obra, al autor le preocupó borrar toda huella del procedimiento y el origen de los textos, incluso, en la última página, en el colofón, se confirma expresamente que *Ephemera* N°7 es un número especial exclusivo del autor.

Citas anónimas en cambio funda su potencia en el montaje y la puesta en evidencia del origen fragmentario y colectivo de los textos. En su recorrido, el lector/espectador puede apreciar, pese a la tachadura de los remitentes, la diversidad de voces, lugares y experiencias que en la suma constituyen una enunciación colectiva a partir justamente del anonimato de estas voces:

“...By the way, the A-Z BOOK, which was published by Colorcraft-Brussel, is now sold through me. I bought the total stock left, since the owner from Colorcraft (involved with the book) retired. There were still about 1000 unbound copies in the warehouse, which I could not take because of problem of storing – so I had them destroyed...”

“...la situación acá la conoces mejor que yo, debido al control de la información, el aire es pesado, casi no se respira, mi lugar es aquí...”

“I am just back from Greece –where I worked two months with marble-...”

“... encore une chose: dès que tu es du mexique, je voudrais savoir si tu peux me faire avoir en traduction zapotec, mistec, quechuan, guaraní, deux mots: “ombre” et “lumière”. J’ai la traduction en náhuatl (ceualli-tlanexilllotl), en maya yucatec (booy-zazil) et maya-lacandon (aak-sak’i.nen)...”²⁰⁷

²⁰⁷ Reproducciones de las hojas de la instalación en *El arte correo y el gran monstruo*. *Archivo Carrión 2*. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez (México DF: Tumbona Ediciones, 2013), 146-152.

Estos cuatro fragmentos o párrafos son solo un ejemplo de los cincuenta y un textos expuestos. El artista holandés Michael Gibbs escribe una carta a Ulises Carrión a partir de estas *Citas anónimas*, en la que describe la muestra y releva además una serie de preguntas.

I enjoyed seeing your exhibition "Anonymous Quotations" (Anjeliersstr. 153, Amsterdam. 31 March) but wished it had been up for longer than one evening. You certainly believe in being ephemeral!

There was a lot to read in the show, not only the excerpts you selected, but also the complete letters, though some were difficult, being photographic reductions of the originals, or in Spanish, or French.

Who are the writers? ²⁰⁸

El carácter efímero de la exposición que rescata Gibbs se proyecta a su vez en el tipo de obra que se exhibe. La intervención de *Citas anónimas* es fugaz en Ámsterdam, en la medida que en solo un par de horas interviene la memoria de los espectadores/lectores que la recorren para luego desaparecer. Por su parte, el artista selecciona un tipo de textualidad también efímera, inscrita en el anti-género de las "escrituras menores", las cartas, que se exhiben diseminando relatos y experiencias sin conexión unas con otras.

Michael Gibbs, en la carta ya citada, resalta la importancia de dar cuenta sobre las actividades que rodean o constituyen la vida de los artistas, el proceso de construcción de obra más allá de las obras en sí u obras terminadas. Él escribe: "The letters reflect, and often describe the activities of the writers –that many of them are artists, some also involved in the mail art, made me appreciate the show as an art event. After all, art is an activity –it is what an artist does– and it includes the daily life

²⁰⁸ Michael Gibbs, [Dear Ulises Carrión], carta reproducción facsimilar en Schraenen, *Ulises Carrión. We have won!*, 40.

of the artist (sometimes in extreme cases, this daily activity is the art)”²⁰⁹. Aquellas actividades, aquellas experiencias, toda la vida cotidiana, se halla en la exposición doblemente resaltada por medio de la ausencia de nombres de los sujetos, de la tachadura que intencionalmente realiza el artista sobre los remitentes.

En español, el título de esta muestra se presenta doblemente sugerente por la ambigüedad semántica de “Citas anónimas”. Por una parte, levanta una reflexión sobre la “cita” como recurso textual creativo; por otra, enfatiza el encuentro, en la medida que la cita como recurso textual permite el encuentro de voces distintas en un mismo texto para la realización de un diálogo. Ambas acepciones en español, reúnen el significado de las palabras inglesas “quote” y “meeting”, siendo la primera la escogida para la traducción del título de esta obra. Sin embargo, no es posible saber a ciencia cierta si Carrión pensó en este juego lingüístico, puesto que su exposición en Ámsterdam forzó a utilizar en esa ocasión el título en inglés.

Como recurso textual, la cita consiste en dejarse asistir por la voz de un otro, para escribir apoyando lo propio. Carrión anota las citas en entrecomillado, como es la manera convencional. Además, estas incorporan el punto suspensivo en la apertura y en el cierre, remarcando con ello la condición de aislamiento a propósito de un flujo textual mayor que se hace latente. En esta obra el artista explota el recurso de la cita al extremo, en la medida que construye un texto solamente a partir de ellas, borrando de la dimensión del texto toda marca de su propia autoría. En este sentido, su escritura “a través de las voces de otros” camufla su autoría, transformando el rol tradicional: el autor deja aquí de identificarse con la “pulsión creativa” moderna, para devenir un tipo de editor, productor u organizador de contenidos dados previamente. Las intervenciones con tinta roja son la única marca del ego del artista que se ubica en la dimensión de lo gestual y no de lo textual, es decir, en los “afueras de la lengua” abriendo una posibilidad de expresión que sobrepasa el territorio de la palabra.

²⁰⁹ Gibbs, [Dear Ulises Carrión], 40.

La “cita” es también el encuentro o la organización de un encuentro. En *Citas anónimas* se produce el encuentro de cincuenta y un voces, pese a la ausencia de los cuerpos físicos de los escritores, su anonimato y el lugar de residencia disperso. Esta cita opera como una convocatoria deslocalizada, que en su puesta en montaje organiza y evidencia una comunidad y una enunciación asociada a ella. Implica una respuesta estratégica a estos “actos de presencia”, que es la demanda curatorial de la galería holandesa. ¿Cómo hacer presente desde la ausencia? Esta presencia es efímera, en la medida que solo dura un par de horas, y como toda “presencia” está definida por la fugacidad que marca la aparición-desaparición que interviene la memoria pese a la ausencia o distancia del cuerpo físico.

El conjunto de textos expuestos evidencia con profundidad una historia, que es el registro de las historias anónimas. La trama de textos y la diversidad de relatos refleja el estado del arte de un momento en que los márgenes de las instituciones son en definitiva el lugar de la acción artística, más aún en el caso de Carrión, un artista inmigrante en Europa, de condición homosexual y proveniente de México. La presencia de estas voces constituye una enunciación colectiva que da profundidad a esa historia en los márgenes y la autogestión. Aunque nadie conozca a esas voces, ni los espectadores de la muestra ni los investigadores actuales que vuelven a revisar esta instalación histórica, estas continúan emergiendo y proporcionando sus relatos a pesar de la ausencia de sus nombres.

Jacques Rancière escribía en su ensayo “Política y estética de lo anónimo”: “No hay un ser-anónimo, sino devenires-anónimos. Y estos son siempre procesos de conversión de una forma de anonimato en otra”. Lo que le interesa al filósofo es destacar que el anonimato social no constituye al sujeto en su condición de víctima, sino que implica también un agenciamiento, una capacidad concreta de los sujetos de saber ocultarse, como un secreto que puede guardarse para emerger y transformar la

superficie del presente repentinamente²¹⁰. La instalación de Carrión nos muestra por una parte el sentido del anonimato social, de un conjunto de sujetos políticos cuyas vidas no han formado ni formarán parte de la Historia (con mayúscula). Sin embargo, por encima de ello, el hecho de que el artista recoja, recopile y reúna todas estas voces provoca una transformación en el anonimato de estas vidas.

El hecho mismo de que no podamos saber quiénes son –cuya metáfora es la tachadura roja sobre los nombres– excluye cualquier proyecto de biografía o trayectoria sobre estos nombres como individuos. “Lo anónimo adquiere consistencia gracias a su misma ausencia”, continúa Rancière. La presencia como un conjunto de voces, como una comunidad, transforma esa ausencia social e histórica de los anónimos en una capacidad positiva, en la medida que su expresión colectiva y heterogénea les permite hablar de algo y contar una historia que no es posible de escribir desde otros medios. “Es el nombre colectivo de la salida de esa condición anónima” diríamos con Rancière.

A su vez, el dispositivo artístico permite la sobrevivencia en el tiempo de estos relatos, sublima su existencia a pesar de lo trivial de sus relatos. El dispositivo transforma la condición muda y ausente de estos sujetos en una capacidad positiva de enunciación, de construcción de su propia historia como colectivo o comunidad heterogénea. De este modo el dispositivo genera un lugar de encuentro e interacción social, que constituye un tipo de biografía colectiva, en donde lo que prima es un tipo de relato basado en la pluralidad.

²¹⁰ Jacques Rancière, “Política y estética de lo anónimo”, en *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Bellaterra, 2005), 75. Rancière nos enseña sobre la potencia del arte en la transformación y activación del anonimato. Desde su perspectiva, la obra de arte se vuelve un dispositivo crítico que transforma la subjetividad política de los individuos: “es el nombre colectivo de la salida de esa condición anónima. Es el nombre bajo el cual los obreros pierden su identidad de «agentes sociales», en su lugar y en su ethos propios, para convertirse en los autores de una enunciación colectiva. Es el nombre bajo el cual los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia. Pero esta lengua y esta historia no son las de un grupo social”, Rancière, 77.

23. Huacherías²¹¹

En el proyecto del artista chileno Juan Castillo es posible de detectar una forma de arribo al presente actual, de aquellas estrategias artísticas que caracterizaron a los setenta latinoamericanos. El artista viene ensayando en las últimas décadas la producción de una obra en un dispositivo múltiple, que reúne distintos medios (texto, video, dibujo, instalación) y operaciones para la producción de sentido (entrevista, traducción, uso del té como pigmento). La fuerza de esta obra radica en que capta el movimiento y la heterogeneidad cultural propia de los tiempos globales, a través de esta propuesta de un dispositivo artístico múltiple, que se despliega como un *display* heterogéneo de medios. Las exposiciones en diversos lugares del mundo van funcionando como hitos en un proceso de investigación artística siempre en curso y nunca conclusivo. Es últimamente la noción de “huacherías” la metáfora o idea-fuerza que propone el artista para dar nombre a estas multitudes contemporáneas en tránsito, que a su vez, podría dar nombre también a estos dispositivos huachos, inespecíficos, transmediales, sin filiación a una tradición artística determinada o tributaria de una la cultura nacional.

Castillo reside en Suecia desde los años ochenta y desde ahí viaja y explora diferentes realidades culturales motivado por las problemáticas que empuja la migración y la globalización económica. La realización de entrevistas y la convocatoria de grupos de trabajo en cada una de sus estadías en los lugares de distintas partes del mundo, permiten levantar una serie de relatos que alimentan la obra múltiple de

²¹¹ Un avance de esta sección fue presentada en el panel doble *Mundos en común*, organizado junto a Constanza Ceresa (Universidad de Chile) en Congreso ILLI Jena, julio 2016. Las ponencias de este panel serán publicadas en un dossier en la revista *Estudios Avanzados*, IDEA, Universidad de Santiago de Chile, USACH, en julio 2017.

este artista y que constituyen un repositorio de memorias locales al modo de una biografía colectiva. Él explica:

Me interesa acercarme, conectarme con los demás, es mi base, mi alimento, me interesa la etnografía, el periodismo, pero no tengo esas profesiones, entonces el diálogo que trato de establecer no parte de allí, si no de la empatía que da la convivencia, voy y me instalo a vivir en los lugares que voy a entrevistar, converso de muchas cosas con los entrevistados, ellos saben de mi trabajo, conocen que les quiero preguntar dialogamos sobre esto y aquí comienza lo hermoso que se empieza a inventar una respuesta, surge la creatividad, por supuesto basado en sus experiencias, los veo como ellos arman su respuesta, es todo lo contrario a lo espontáneo, cuando resulta es energía pura.²¹²

En marzo de 2016 se inaugura en Galería Panam en Santiago de Chile la exposición *Huacherías*. Las dos salas que componen esta “ocupación” –que es la palabra que prefiere Castillo para nombrar sus exposiciones– están plagadas de retratos de personas anónimas cuyas vidas y experiencias no alimentan las grandes historias. El anonimato que asiste a estos retratos, dialoga con su figuración amorfa, irregular, corrida, manchada, andrógina, asexuada. En todos estos retratos se escriben pequeños textos que se montan sobre los rostros: son las citas que el artista recopila de las entrevistas que realiza y que luego él dispone al azar sobre estas caras ficticias.

Las entrevistas que el artista realiza se generan siempre a partir de un formulario tipo, organizado a través de preguntas muy generales. En el caso de *Huacherías*, la pregunta orientadora ha sido “¿Cuál es tu sueño?”. Las distintas respuestas van dotando de una textualidad en movimiento que transita a la exposición que se organiza por medio de estos textos diseminados por los lienzos con retratos, el suelo y los muros de la sala, y también los objetos, en este caso gobelinos baratos y seriados bordados con palabras. Es decir, las respuestas de las entrevistas que son registradas en video, luego son procesadas por el artista a través del dibujo, los retratos pintados, la selección y transcripción de citas, la traducción de palabras y la

²¹² Juan Castillo, “Huacherías”, en *Art Biennale Los Angeles California 2016*, s/p. (Catálogo)

recolección de objetos que materializan los diálogos orales. Esta suma de registros permiten hacer públicos los relatos de estas personas anónimas, a la vez que la creación de un dispositivo artístico que son las marcas del proceso de investigación del artista. Se articula un repertorio híbrido, que reúne lo visual, textual y performativo, que a medida de la trayectoria del artista, ha ido configurando un tipo de repositorio de memorias locales almacenadas en los dispositivos y que pueden ponerse luego en diálogo en otros contextos culturales diferentes al que las originó.

1) “Tuve otro sueño que la supera y ese sueño no solo se cumplió, si no que se duplicó, se llaman Martina y Paula”. 2) “Normalmente sueño que me muero y cuando despierto al día siguiente, deseo volver a ese sueño, porque es una experiencia increíble”; 3) “mi sueño más importante es que las desigualdades del mundo sean corregidas”; 4) “Y bueno me acuerdo muchísimo que yo estaba en aquella conquista de América en el mismo grupo de Aguirre”; 5) “Al final cuando ese ser es un tronco humano, dice ya eres mío, ya no estaré solo”; 6) “Quizás por los tiempos que corren es una manera de enmascarar la rabia que siento ante las injusticias y las promesas incumplidas”²¹³.

El arte implica en estas *Huacherías* la conformación de un medio de expresión para la enunciación colectiva. Este principio está dado por el gesto mismo de la recopilación de relato y experiencia, del salir a buscar, para luego desplegar, diseminar, hacer público, publicar, genera un dispositivo para la comunicación de las historias que no aparecen en los medios de comunicación convencionales. Se ejerce la comunicación desde y para una comunidad que se representa por medio de estos dispositivos creados por el artista en colaboración con los sujetos con los que trabaja. “El hecho de que esa gente que está acostumbrada a escuchar los discursos de los

²¹³ Estas respuestas son transcripciones de los textos que el artista agrega en sus lienzos con retratos de rostros pintados. Estos fueron expuestos en 2016, en galería Panam en Santiago de Chile. En ese sentido, las transcripciones son parte de mi proceso de recorrido y apreciación de la muestra.

otros, se escuche a sí misma y, además, se interese por escucharse a sí misma. La subversión, para mí, está ahí, en ellos, no en mis “mensajes”²¹⁴.

El efecto que tiene todo este despliegue de memoria y de relato transforma el estatuto mismo de la obra, que abandona cualquier noción de obra única, fija, original a partir de la construcción de un tipo de *display* heterogéneo. La instalación de este display, en Santiago de Chile, específicamente, relocaliza esta serie de memorias extranjeras, europeas, en la cultura local por medio de los textos, las imágenes, un video, los gobelinos y una mesa y una silla. Esta relocalización genera un nuevo movimiento, en la medida del encuentro y el diálogo entre las culturas y lenguas distantes. Este *display* heterogéneo devuelve al espectador visualmente voces, citas, relatos, imágenes, que se generan desde la recopilación y el despliegue de estas experiencias comunes y corrientes.

Así como en los años ochenta Castillo problematiza el tema del viaje a partir de la noción de “Odisea” que ya vimos en una sección anterior de este trabajo, desde 2015, él viene trabajando la noción de “Huacherías” que da título a sus últimas exposiciones. En este caso, la palabra *Huacherías* constituye, tal como el artista señala, una “idea-fuerza”. ¿Qué es una idea-fuerza? Juan Castillo reconoce que los conceptos, como tradicionalmente los entendemos, como categorías generadas por la teoría, no se corresponden con su trabajo, puesto que las ideas-fuerza que él propone no pretenden fijar una realidad determinada (a los conceptos los considera “muy poco enigmáticos, muy poco fértiles”), sino que operan como una fuerza que es continua y permanente, y que a lo largo de su trayectoria estas “ideas-fuerzas” se van activando en distintos momentos para producir nuevos sentidos, o para significar zonas complejas que él está trabajando. De esta manera *Huacherías* se entiende como una idea-fuerza en la medida que no es una categoría nueva, sino una fuerza cíclica que

²¹⁴ Juan Castillo, Carla Garlaschi y Rodrigo Araya. *Ritos de paso/ La aprendiz* (Santiago de Chile: Fondart, 2015), 15. El catálogo se imprime con ocasión de la exposición homónima realizada en la galería Doldprojects en Alemania.

ha acompañado toda la producción artística de Castillo, y que se retoma, y que luego descansa, desaparece, para volver a emerger de una manera muy distinta más tarde, como una “reserva de sentido permanentemente”²¹⁵.

Es importante también entender el rol que juega la palabra en este proyecto de arte. En los libros y exposiciones de Castillo, la palabra está siempre presente, ya sea con el único fin de desaparecer, o bien, para hacer aparecer aquello que se halla ausente. “Cada palabra es la condensación de una experiencia infinita [...] la condensación de toda una historia, de una larga experiencia [...] Entonces detrás de cada palabra no es solo la palabra sino que es la historia del hombre. Toda la experiencia está condensada ahí. Cada palabra que se inventa es un poema”²¹⁶.

La palabra “Huacherías” genera un tipo de agencia, de activación, de devenir, desde el concepto de huacho, que en el castellano de América Latina implica subordinación, aislamiento y ausencia de un reconocimiento social. El “huacho” tal como adelantaba Juan, forma parte sustancial no solo de esta tradición cultural sudamericana, sino en una dimensión global, que es la historia de la sociedad colonial. “Huacho”, palabra de origen quechua, “huak’cho”, y que significa “animal que ha salido de su rebaño” o también “sujetos que no poseen bienes” (tal como señala el historiador social chileno Gabriel Salazar). En Chile, escrito con la letra “g” pasó a identificar tradicionalmente a los hijos no reconocidos por el padre biológico, sujetos sin ancestros ni genealogía, e indirecta y peyorativamente al estatuto de la “madre soltera”, que debía ocuparse por la formación e infraestructura de los hijos desde la precariedad. Desde la historia y la antropología (tanto Salazar, como la antropóloga chilena Sonia Montecino, por citar algunos²¹⁷) reconocen al huacho como el cimiento

²¹⁵ Estas descripciones de la “idea-fuerza” me las comenta el artista cuando sostuvimos una conversación en Estocolmo, en septiembre de 2015.

²¹⁶ Castillo, Garlaschi y Araya. *Ritos de paso*, 17.

²¹⁷ Sonia Montecino, *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno* (Santiago: Catalonia, 2007); y del historiador chileno Gabriel Salazar, *Ser niño “huacho” en la historia de Chile (siglo XIX)* (Santiago de Chile: Lom ediciones, 2007).

de las sociedades coloniales, el motor de desarrollo del mestizaje. Salazar señala: “Los españoles tenían relaciones con mujeres indígenas pero esperaban casarse con españolas una vez que regresaran a la Península”.

La palabra Huacherías de Juan Castillo busca reconocer en cada sujeto al huacho que somos todos y ninguno a la vez, para romper la idea de las identidades fijas, de la alianza incorruptible entre identidad y territorio, entre nacionalidad y nación. Las Huacherías como léxico inventado y ajeno a cualquier diccionario, dota de una dignidad por medio de este sufijo “-ía” al huacho, y da nombre a una potencia emancipadora que magnifica a estos hijos “libres”, emancipados de un origen (familiar, territorial, nacional). El sufijo revierte entonces el valor de la semántica tradicional, desde la víctima al agente. Apropiarse de los conceptos despreciativos del colonizador y voltear su sentido, revertir la connotación, como acto de agencia y empoderamiento desde el lenguaje mismo, del cómo nombrarse como sujetos y cómo nombrar las prácticas menores, acción desde el lenguaje y el lugar de la enunciación. El sentido de emancipación del huacho, errático y errante, como quien se libra de las amarras “heredadas”, de esas identidades construidas por los discursos oficiales, de lo nacional y la patria, de lo regional, en este caso “lo latinoamericano”, identidades que operan alineando y alienando las subjetividades, determinando los comportamientos según una escala de valores y localizando geopolíticamente.

La noción de “Huacherías” se relaciona con muchos actos en mi vida, una serie de sucesos huérfanos, solitarios que desde la perspectiva de la memoria cobran la fluidez de un film, que toma diferentes caracteres de acuerdo al estado en que me encuentro cuando ellos se presentan en mi memoria. Estos fragmentos, los hechos en sí es lo que denominó “huacherías”, palabra inventada, proveniente de huachó y toda su tradición en nuestra cultura sudamericana²¹⁸.

Castillo explica además que esta propuesta conceptual tiene que ver con un ejercicio de memoria, con poner a la luz aquello que no es perceptible fácilmente: “es una

²¹⁸ Juan Castillo, mensaje de correo electrónico, 23 octubre de 2015.

palabra inexistente que viene de huacho, de solo, de sin historia reconocida, eso me interesa en la medida que lo que conocemos como nuestra historia, es una serie de lagunas o amnesias que nos ha impuesto la historia oficial”²¹⁹. Esta motivación por la memoria, por la visibilidad de experiencias difícilmente perceptibles, de experiencias que han sido puestas al margen arbitrariamente o no, lleva en este proyecto de arte al viaje y la recopilación de retratos y relatos de sujetos anónimos, muchas veces inmigrantes en sus lugares de residencia, en distintos lugares del mundo.

Huacherías establece una relación entre materialidad y memoria. En los retratos de estas huacherías se superponen textos, que son las citas de los testimonios que entregan las personas entrevistadas. Pero sobre esas citas, también, se encuentran una serie de palabras sueltas, escritas por el artista, que articulan una suerte de consignas, como si fueran mantras contemporáneos. Están escritos con té, que es el pigmento que también se utiliza para el dibujo de los retratos. Los mantras niegan toda idea de homogeneidad, de identidad en el sentido moderno, heredado, lo latinoamericano, lo indígena, lo africano, lo chileno. Estos mantras realzan la idea de un origen dispar, en definitiva, niegan cualquier idea de origen. “Ni africano ni nada” “ni na ni chileno” “Ni nada ni indio” “ni asia ni lejos” “ni negro ni áfrica” “ni viejo ni nuevo”²²⁰.

Juan Castillo nació en la ciudad de Antofagasta a 1.300 km al norte de Santiago, pasó sus años de infancia en la oficina salitrera Pedro de Valdivia en pleno Desierto de Atacama. El salitre configura un espacio de movimiento en una dimensión global y produce el lugar que reconocemos bajo el nombre de “pampa salitrera” o “pampa calichera”, territorio en permanente disputa. Hasta la actualidad incluso, con las demandas bolivianas de devolución del mar. Históricamente foco de modernidad en pleno desierto, lugar de cruce y contacto, pues la economía del salitre articuló una

²¹⁹ Castillo, “Huacherías”, en *Art Biennial Los Ángeles California, 2016*, s/p.

²²⁰ Textos que corresponden a mis transcripciones a propósito de los textos de la exposición en galería Panam en Santiago de Chile 2016.

comunidad multiétnica y multinacional. Hombres y mujeres llegan al desierto más árido del mundo en busca de trabajo, oportunidades, en busca de “vida”, lo que constituye una paradoja con la aridez propia a esa geografía. La nacionalidad de los trabajadores estuvo en ese contexto estrechamente asociada a la labor específica que estos desempeñaban en las oficinas. De esta manera, la gran mayoría de los dueños, profesionales calificados y empleados, eran europeos, entre los cuales predominaban los ingleses, los italianos y los alemanes. En cuanto a los obreros, chilenos, peruanos, bolivianos y chinos. No solo cruce de lenguas y nacionalidad, el salitre entrelaza también la historia social proletaria y la historia indígena, aunque se presume que estos últimos, los indígenas, no eran considerados “obrerros”, por lo tanto ni siquiera alcanzaban ese estándar en la fuerza laboral²²¹.

El uso del té lleva consigo la reactivación de una memoria personal, que conecta con la infancia del artista en las oficinas salitreras en el Desierto de Atacama en Chile. El té era uno de esos productos que regalaban a todos los trabajadores y sus familias en las salitreras. Es también un insumo colonial, el té que traen los ingleses de la India, y que ellos distribuyen en la pampa salitrera entre el mundo minero, puesto que son los ingleses mayoritariamente los dueños del salitre. El uso del té constata así, dicho sea de paso, los itinerarios globales complejos de las mercancías coloniales (a las que se suma, además del té, el tabaco, el café, el petróleo). Emerge una proyección aquí entre un recuerdo de infancia y la memoria del movimiento colonial. El té constituye la materialidad de ese recuerdo en movimiento, que el artista traslada al mundo de las migraciones contemporáneas, puesto que sus entrevistados por lo general son sujetos migrantes, que se mueven en la actualidad.

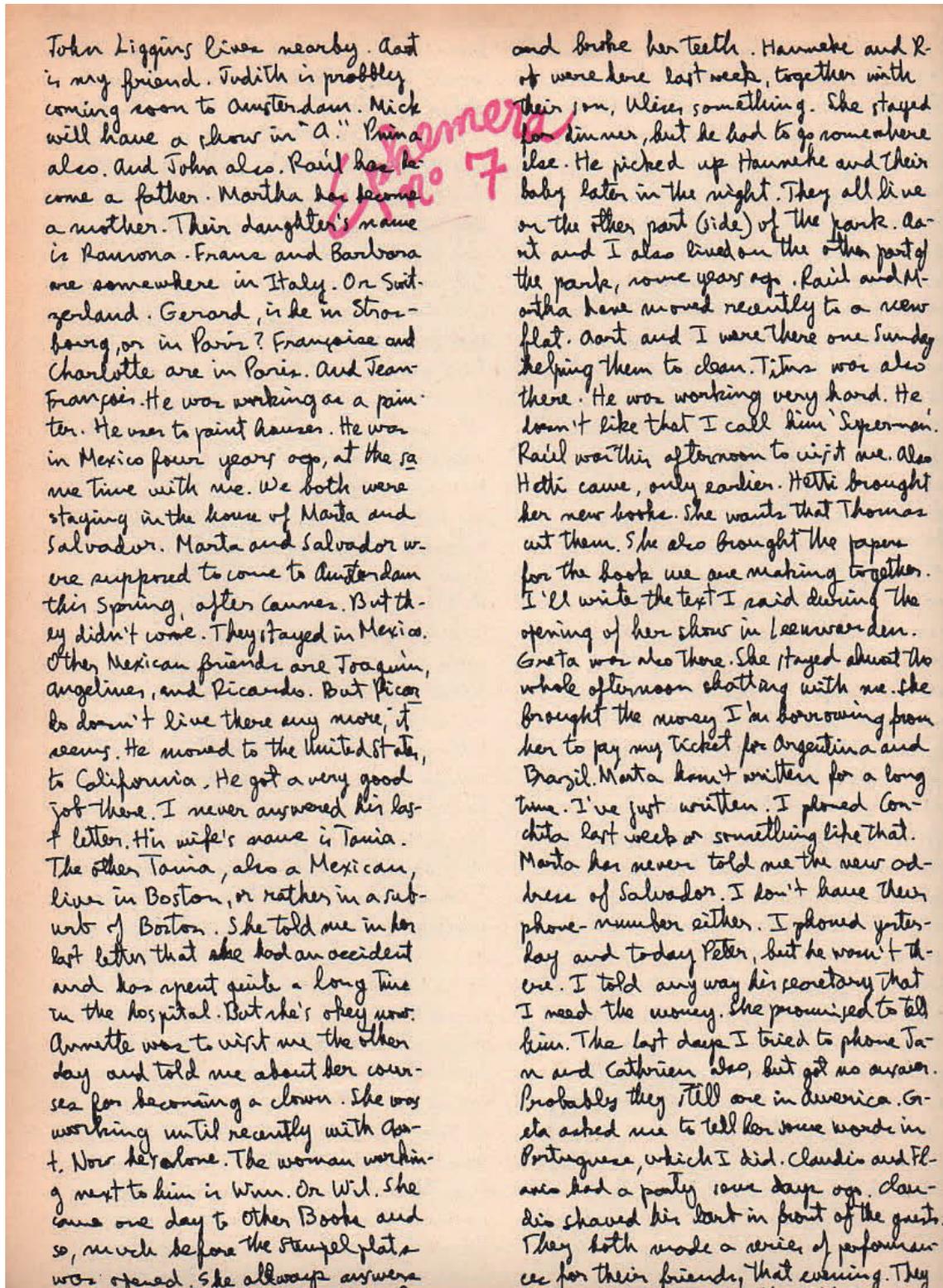
El té no es utilizado aquí para expresar una memoria de la cultura popular, es decir, representar las formas de vida en la salitrera o ejercer algún tipo de denuncia respecto del maltrato laboral, que sería una manera convencional de hacer memoria

²²¹ Ver Sergio González Miranda, “La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana”, *Chungará* vol.38, no.1 (Arica, junio 2006): 35-49.

en una lógica retrospectiva. De otra forma, hay un traslado del recurso, del té, y la propuesta de una economía de sentido a propósito de ese traslado. La memoria histórica del té, su memoria proletaria, su memoria transnacional, su memoria translingüística, se reactiva en la actualidad para hablar de otras cosas, de las problemáticas actuales, de la pluralidad de culturas en el globo y la convivencia de lo distinto, de los sueños y deseos de las vidas comunes. Es la materialidad del té, en este sentido, la que articula dos tiempos históricos distantes, el pasado de los movimientos de las salitreras y el presente de la migración de la fase de la globalización actual. El té permite un montaje de los tiempos históricos.

Pizarra del capítulo

Figura 32: Portada del ejemplar *Ephemer. A Monthly Journal of Mail Art and Ephemeral Works*, N°7, Ulises Carrión, Ámsterdam, 1978, 23 x 32 cm (cerrado), 8 páginas. Colección personal, donación gentileza de Juan J. Agius, albacea del archivo de Ulises Carrión.



Figuras 33 y 34: Páginas interiores del *Diario N°1*, de Mirtha Dermisache (Buenos Aires 1971). El ejemplar corresponde a la 3ª edición impresa bajo el sello Guy Schraenen éditeur, Amberes, septiembre de 1975. Colección personal, donación gentileza de Guy Schraenen, editor de la obra de Mirtha Dermisache.

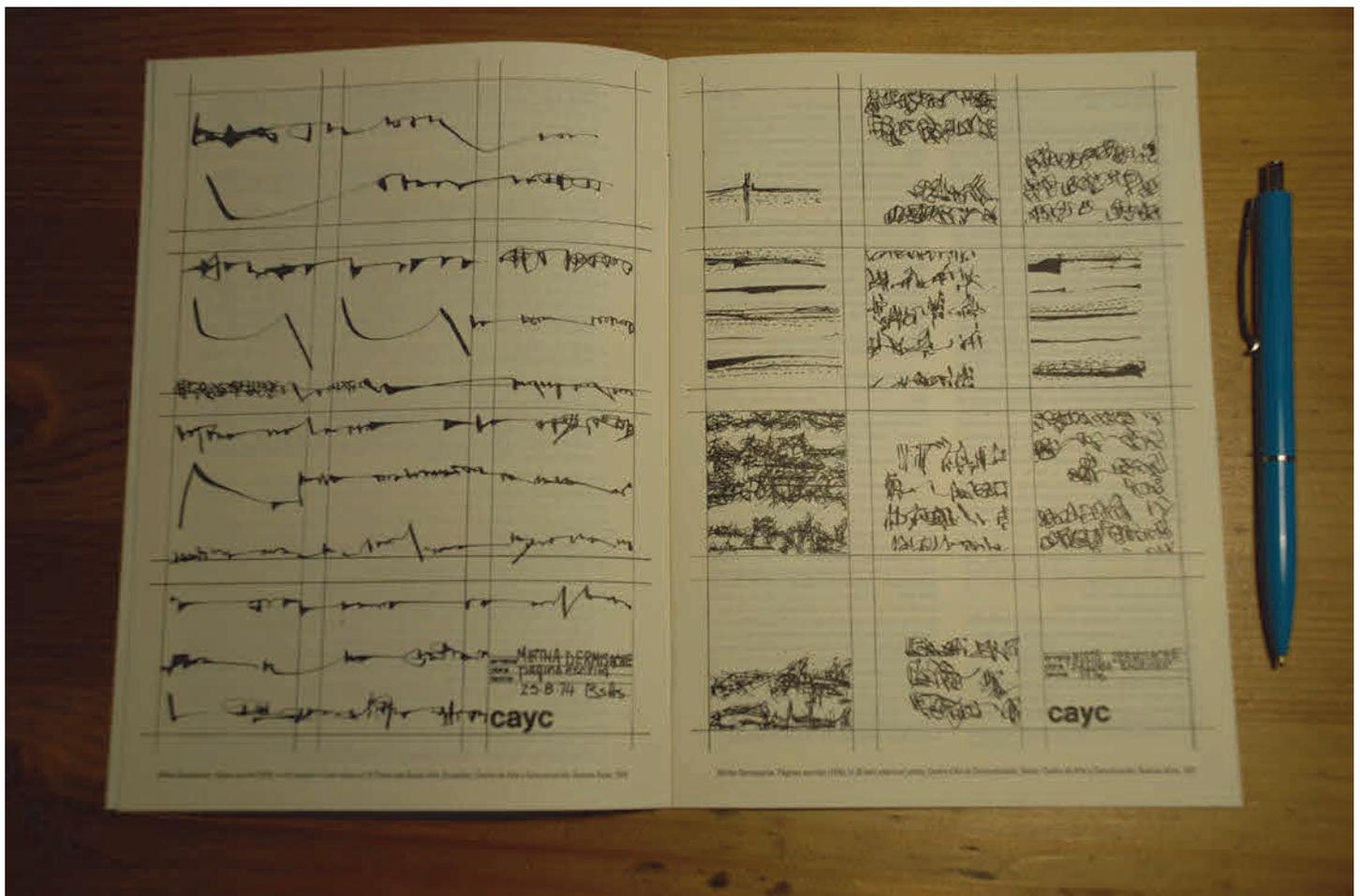


Handwritten text in Arabic script, appearing to be a list or series of entries, possibly related to a journal or diary.

Diario N° 1 Año 1 3ª edición Septiembre 1975
MIRTHA DERMISACHE
Guy Schraenen, éditeur - Kaasruil 11, 2000 Antwerpen, Belgique
© M.D. & G.S.
D/2058/1975-8

Handwritten signature or name in Arabic script, located below the printed text.

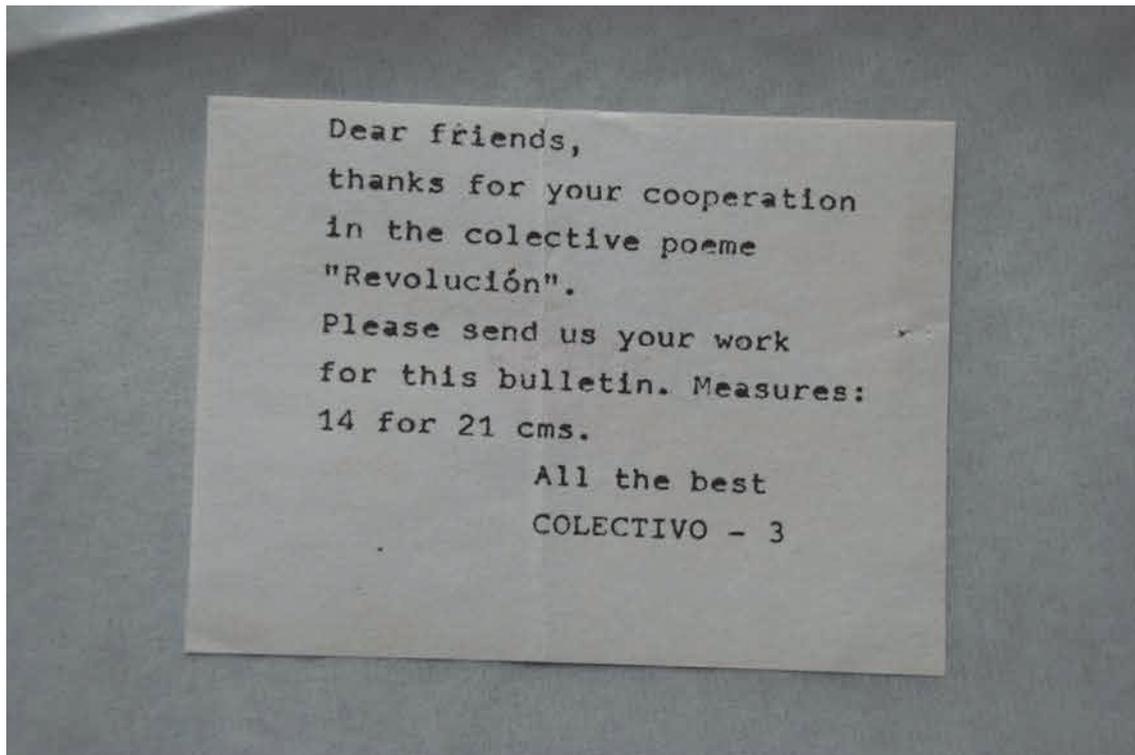
Figura 35: Reproducción de dos gacetillas del CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, con “grafismos” de Mirtha Dermisache. En Fajole, Florent, ed. *Mirtha Dermisache. Libros/ Dispositif editorial* (Saint-Yrieix-la-Perche Centre des Livres d’Artistes, 2008). Colección personal, donación gentileza del editor Florent Fajole.



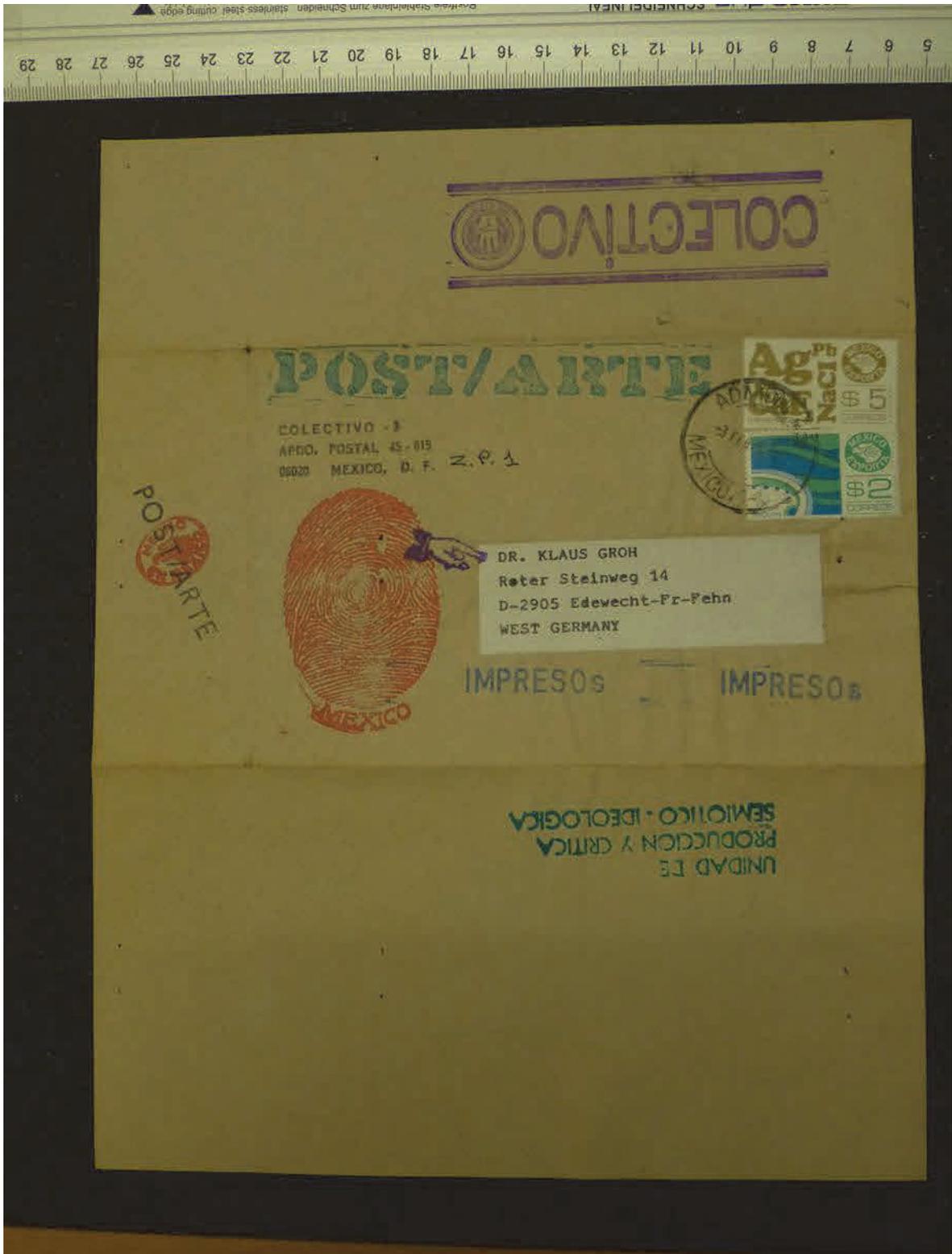
Figuras 36 y 37: Dos convocatorias del poema "Revolución" realizadas por el Colectivo 3, en México. Documentos conservados en Lateinamerika Fond, Archiv Klaus Groh, Weserburg Museum, Bremen.

-Colectivo-3, [Dear friends, thanks for], sin fecha [papeleta]

- Ver Colectivo-3, [Dear friends, we appreciate], sin fecha, Fond Lateinamerika Klaus Groh Weserburg Museum [hoja A4];



Figuras 38-42: Sobre de envío y ejemplar del boletín *Post/Arte* N°1; ejemplar *Pots/Arte* N°9, julio 1983. Ambos editados por el Colectivo 3, México DF. Documentos conservados en Lateinamerika Fond, Archiv Klaus Groh, Weserburg Museum, Bremen.



**MUSEO DEL CHOPPO
II MUESTRA INTERNACIONAL
DE TARJETAS POSTALES
- CRAAC -**

Laura Ellen

La tercera exposición de la Muestra Internacional de Tarjetas Postales "CRAAC" se realizará en el Museo del Choppo, en la ciudad de Los Angeles, California, el día 20 de Septiembre de 1961. En esta ocasión, la exposición contará con la participación de los artistas más destacados de la actualidad, tanto en el campo de la pintura, como en el de la escultura, la fotografía, la grabación, etc. La muestra será inaugurada el día 20 de Septiembre a las 10 de la mañana, y se prolongará hasta el día 27 de Septiembre. La entrada es gratuita para todos los visitantes.

No sólo se trata de arte, sino también de un momento de encuentro entre los artistas de diferentes nacionalidades, que se reúnen para intercambiar experiencias y conocimientos. Este momento es muy importante, ya que permite a los artistas conocer el trabajo y las ideas de los demás, lo que les ayuda a mejorar su propio trabajo.

El resultado de esta exposición será un libro de trabajo, que contendrá las obras de los artistas que han participado en la muestra. Este libro será distribuido gratuitamente a los artistas que hayan participado en la muestra. Además, se realizará una exposición de las obras que se han seleccionado para el libro.

El objetivo de esta exposición es promover el arte y el intercambio cultural entre los artistas de diferentes nacionalidades. Esperamos que esta exposición sea un momento de encuentro y de aprendizaje para todos los participantes.

La exposición de esta edición del CRAAC se realizará en el Museo del Choppo, en la ciudad de Los Angeles, California, del día 20 de Septiembre al día 27 de Septiembre de 1961. La entrada es gratuita para todos los visitantes.

20 de Septiembre de 1961.



TÓTH ÁRPÁD - HUNGRIA



Artistic work,
containing
concepts
expressed
through
the use of
color,
line and
form.

Ideas
spring
full-both
into the
minds
of many
at once.

ROXY GORDON E.U.A.

BARONI - ITALIA



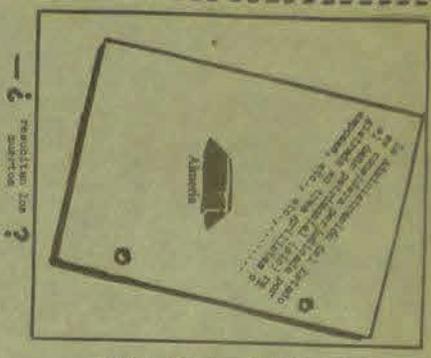
COLLINI-ITALIA



Dear friends,
thanks for your cooperation
in the collective postage
"Revolution".
Please send us your work
for this bulletin. Measures:
54 for 25 cms.
ATTN: the best
COLLECTIVE - 3

POST-ART: de entrada, la expresión anticon-
 con la red de producción del "arte-contra-
 (hall act), con la forma interactiva de
 "productores analógicos" que utilizan la moderna
 tecnología de comunicación — telecomunicaciones —
 para intercambiar opiniones, sentimientos y
 significados.
 El arte postal o arte-contra arte, el menos
 en México, con la vital tradición de las "cadáveres"
 el envío, además, de un mensaje con el cargo
 de que el destinatario lo copiare y envíare a
 otro posible destinatario, hasta que la cadena se
 corte. Así, llega a formar el carácter de medio
 realista.
 También, obviamente, entran en todas las
 tradiciones de la "Galería", sobre todo a partir
 de su expresión de "mensajes citados". En efecto,
 hoy, este sistema de expresión-remisión se
 promueve gracias a la costumbre y acostumbrada
 ción del arte oficial y a los elementos representati-
 o multimedios de la ideología dominante.
 Por tanto, entonces, nos toca a las perspectivas
 del arte realista, las hechas para producir
 y reproducir, en virtud de las técnicas actuales
 del multimedios y/o grabación — voz e imagen —
 y para transmitirlo, correo, teléfono, estampo,
 hasta teletransmisión, así, hasta por la
 deriva estética se perciben.
 Los artistas en el modo de contradicción que
 supone el arte como "mensaje analógico" de la
 a la demarcación de las formas de vida y
 de explotación social. Ello como base para
 la mejor conciencia humana.

POST/ART/TE



MTRQ MATA - ESPAÑA



WULLE - KOMSUKKUST
 ALEMANIA FEDERAL



BIG BROTHER IS WATCHING YOU
 1984 coming soon



A DE ARAUJO - BRASIL

¡ COLECTIVISTAS DE TODOS LOS PAISES,
 UNOS !

INTERNATIONALIST ARTS FESTIVAL
Anti-World War 3 and for the Future

So far, over 1000 artists and writers from
 46 countries have contributed work. The show
 has traveled from San Francisco in October
 1980 to Los Angeles, Tucson, Arizona and
 New York City in July of 1981.

Art is continually being accepted to keep
 the show current and vital as it continues
 to travel. The next showing will be in
 San Francisco in May 1982.

Send: Drawings, paintings, photos,
 poetry, video, music cassettes, etc.
 To: Internationalist Art
 PO Box 31424
 San Francisco, CA 94111 USA
 Deadline: April 10, 1982.
 No limit/No returns (unless by arrangement).

Send self-addressed stamped envelope for
 information of the show (within the USA)

PARTE

NO. 1-A ENERO 1982

COLECTIVO



Tomado de INTEGRACION-4
 Coord. Antonio Ladra
 J. Batlle y Ordoñez 3039/14
 Montevideo URUGUAY

- La Comisión de Cultura de la Asociación de Empleados Bancarios invita a la exposición de arte-correo sobre el tema "El 1º de Mayo" que se realizará en el local sindical de la Asociación. Esta exposición cuenta con el auspicio de las Naciones Unidas y la colaboración de la revista O DOS. La fecha límite de presentación es el 15-09-83. Técnicas y tamaños libres. Las obras pueden ser: postales, fotocopias, revistas, impresos, afiches, collages etc. Envíos a: Comisión de Cultura de AEBU, Camacú 575 - Montevideo - Uruguay



POST ARTE

No. 9 México, Jul. /83
 COLECTIVO -3
 APDO. POSTAL 45-675
 06020 MEXICO, D. F.

arte-correo/debate encuesta ■ mail-art/debate-inquest

ARTE CORREO: UN PRETEXTO PARA LA UNIDAD

Clemente Padín

"A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o ya dadas en el arte, alterando la función de los medios de comunicación ya sea trastocando la información que transmiten, ya sea valiéndose de las propiedades del 'canal' para la transmisión de sus propios mensajes: es el caso de las tarjetas postales que de objeto comercial se ha convertido, hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su fabricación, almacenamiento y consumo y, sobretodo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales, icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje.

"En las tarjetas postales expuestas es posible rastrear todas las corrientes artísticas del momento: desde las que se valen de la expresión plástica-verbal propias del concretismo y poesía visual hasta las que registran eventos y hechos propios de un lenguaje de la acción; desde las que registran las explosiones neo-dadaístas del Fluxus-arte hasta las más racionalizadas del constructivismo y arte computacional; desde las que utilizan el propio vehículo --la postal-- como obra en sí hasta las más ortodoxas realizaciones del conceptualismo; las que se preocupan por despertar procesos de acuerdo al repertorio del espectador a los que testimonian el acceso del cuerpo humano a categoría de fuente activadora de procesos artísticos (Body-art); desde las que solicitan la participación del espectador mediante propuestas y proyectos a las que rescatan aquellos aspectos de la vida diaria desatendidos por la habituación y el enajenamiento; desde las que son mero registro de la actividad artística de vanguardia a las que parasitan postales comerciales alterando la información original; desde las que difunden actitudes propias del pop-art, minimal-art, arte povera, junk-art, etc., a las que se valen de todas las tendencias aplicando el punto de innovación formal en lo social buscando reubicar los signos y textos en discursos no dados en arte".

De tal modo se caracterizaba al arte correo en la primera exposición de ese tipo que se realizaba en América Latina, en la Galería U de Montevideo, Uruguay, del 11 al 24 de octubre de 1974, con la participación de más de 400 artistas de 20 países.

En aquel momento no hacíamos más que valernos de un nuevo medio expresivo que nos llegaba de las naciones superdesarrolladas de occidente, de los centros artísticos metropolitanos

arte-correo/debate encuesta

que cumplían, a la perfección, su tarea de penetración y control de las culturas de nuestros países y de las élites intelectuales desposeídas, en general, de su identidad latinoamericana. Desde hacía varios años atrás intercambiábamos nuestras obras mediante el correo, pero no con la intención o determinación de valerlos de él como medio de trasmisión intrínseco de mensajes estéticos. Sólo en cuanto la vanguardia artística apreció las riquísimas posibilidades expresivas del nuevo medio, las posibilidades reales de constituir un canal de comunicación paralelo o marginal y se decidió a utilizarlas como factor esencial y determinante en sus obras, es que surge el arte correo, pero, en casi todos los casos, como fruto de experimentalismo y búsquedas estetizantes, totalmente imbuídas en sí mismas o bien como documentos de otras formas artísticas que poco o nada tenían que ver con el arte correo. Sin embargo, al ritmo de los profundos movimientos populares surgidos en nuestros países, que buscaban cambiar las programaciones socio-económicas, absolutamente injustas, fueron llevando a los artistas latinoamericanos a tomar conciencia del papel que debían jugar en la problemática instaurada a partir de los justos reclamos de sus pueblos, desoídos y aplazados una y otra vez.

Fue así que el nuevo medio expresivo se constituyó, en muchos de los casos, en el único medio de expresión con que contaban múltiples artistas, ya exiliados, ya silenciados, ya condenados a marginalizarse por el peso de los organismos de contención ideológicos de los sistemas. Y así, asistimos a la paulatina transformación del arte correo: de la delectante fruición estética a la denuncia pormenorizada de las pésimas condiciones de vida de las mayorías explotadas de América Latina cuando no a reclamos concretos de libertad y respeto de los derechos humanos, en torno a los cuales se comenzó a forjar una cierta unidad de acciones comunes, pese a la acción neutralizadora de las instituciones oficiales de contralor de la información estética que, hoy día, están mediatizando al arte correo con sus Bienales, sus Museos, sus coloquios premios, etc.

Unidad, como decíamos, no aliada aún, es decir, no estafada en algún órgano latinoamericano que nos una y nos permita actuar al servicio de nuestros pueblos y en particular al servicio de nuestros propios intereses en cuanto artistas, para poder enfrentar, de alguna manera, las dificultades que muchos de nosotros hemos tenido que sufrir frente a los poderes constituidos.

Por supuesto, dicha unidad no se debe al arte correo, sino a

mail-art/debate-inquest

la convergencia de opiniones en el tratamiento de nuestros problemas comunes que encontró en esa vía expresiva el medio casi natural de comunicación y que, hoy, se manifiesta en las múltiples exposiciones colectivas con temas referidos a nuestra realidad, en revistas de arte vanguardista que bucean en nuestro pasado artístico y rastrean los reales y significativos aportes que América Latina ha dado al mundo tales como el concretismo, la teoría del no objeto, el arte ambiental, el poema/proceso, las acciones y poemas públicos y otras corrientes y, sobre todo, por la permanente comunicación y solidaridad en torno a las expectativas de nuestros pueblos, de los cuales no somos otra cosa que voceros.

Abril/83

MAIL ART/DEBATE-INQUEST

Mail Art is a necessity which many artistic operators, in all the world, have felt. The most evident "purposes" which M. A. is pursuing are the need to feel near surmounting the difficulties of physical and, some times spiritual, distance and of the political and geographic barriers and the "natural contrast" with the, so called "official" art and with "its world" (like the squalid "chain": art-criticism-gallery). The total "elimination" of every barrier between the same mail artists is producing also a major "availability" for the Society which the same operator "is living" with more sensibility.

Ruggero Maggi



Figura 43: [Any creative act], hoja de convocatoria de proyecto de arte-correo, sin firma, con motivo de la libertad del prisionero chileno Ulises Gómez, 1984. Conservada actualmente en la colección particular de Carmen Trocker, Berlin.

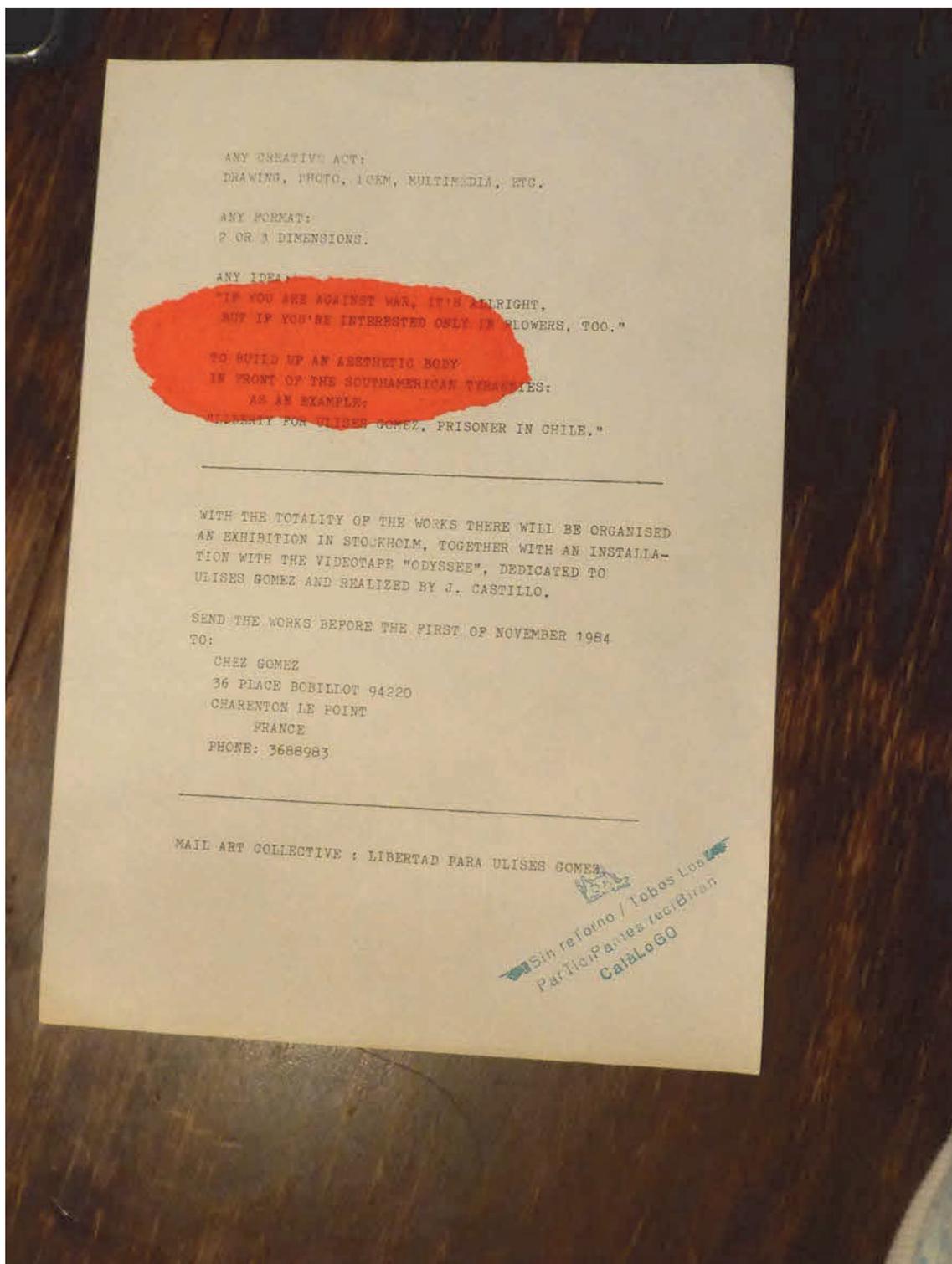
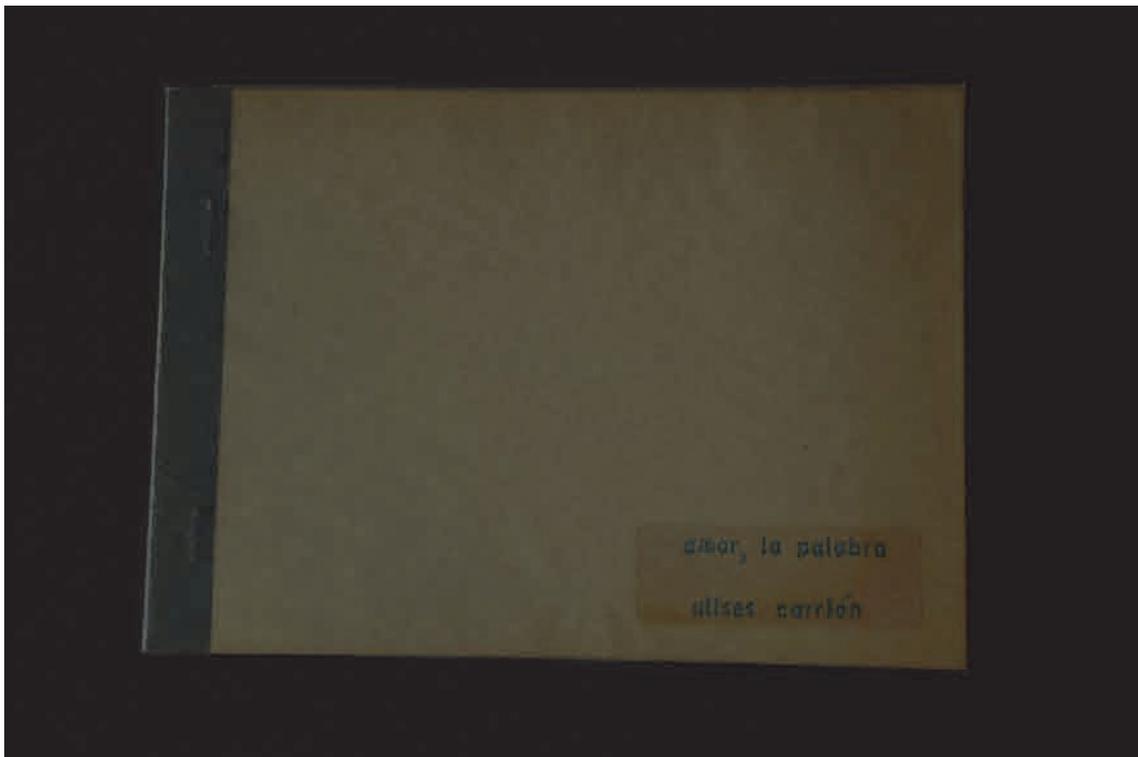


Figura 44-50: Algunos “Libros-obra” o “Booksworks” del artista mexicano Ulises Carrión conservados en el Archive for Small Press and Communication, Weserburg Museum, Bremen:

- Amor, la palabra* (Ámsterdam, In-Out Productions, 1973)
- Dancing with you* (Ámsterdam, In-Out Productions, 1973)
- Arguments* (Londres, Beau Beste Press, 1973)
- Body Monuments Inc* (Maastricht, Bonnefanten Museum, 1974)
- 6 Plays* (Ámsterdam, Kontexts Publications, 1976)
- Mirror box* (Ámsterdam, Stempelplaats, 1979)



leur! Eury - di - ce! Eury - di - ce!

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'leur!', 'Eury - di - ce!', and 'Eury - di - ce!'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

DANCING WITH YOU

- pons, quel sup - pli - ce! ré - pons

The second system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics '- pons, quel sup - pli - ce!' and 'ré - pons'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'cresc.' and 'f'.

Adagio

- moi! C'est ton é - poux, ton é - poux fi - dè - le, En - tends ma voix q

The third system is marked 'Adagio'. The vocal line has the lyrics '- moi! C'est ton é - poux, ton é - poux fi - dè - le, En - tends ma voix q'. The piano accompaniment features dynamic markings 'p' and 'fp'.

Ulises Carrion

Tempo 1"

- pel - le ma voix qui t'appel - le. J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, R

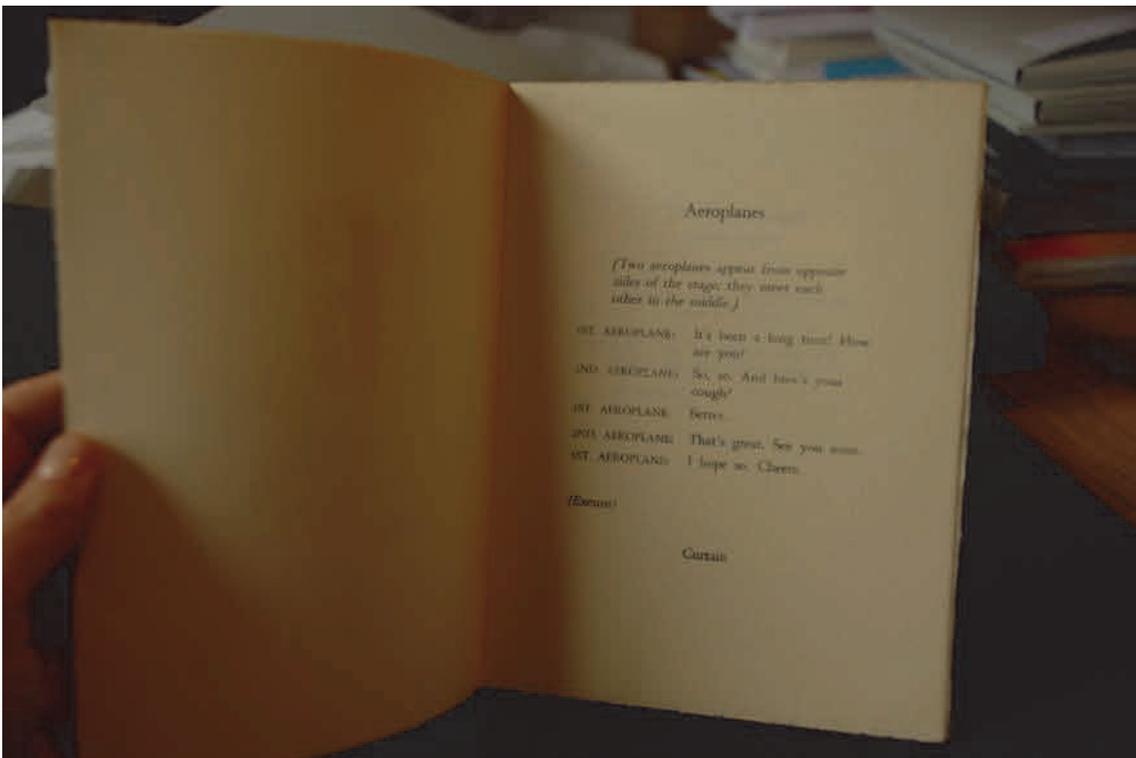
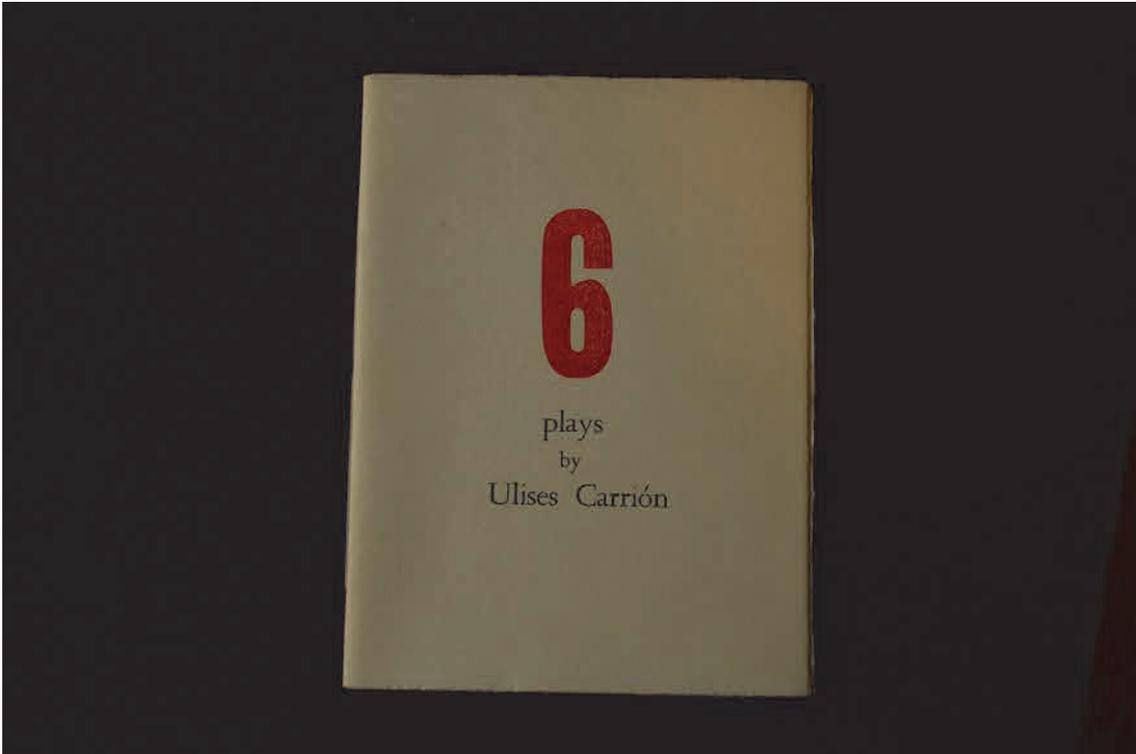
The fourth system is marked 'Tempo 1"'. The vocal line has the lyrics '- pel - le ma voix qui t'appel - le. J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, R'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'p' and 'fp'.

ARGUMENTS

BY ULISES CARRION

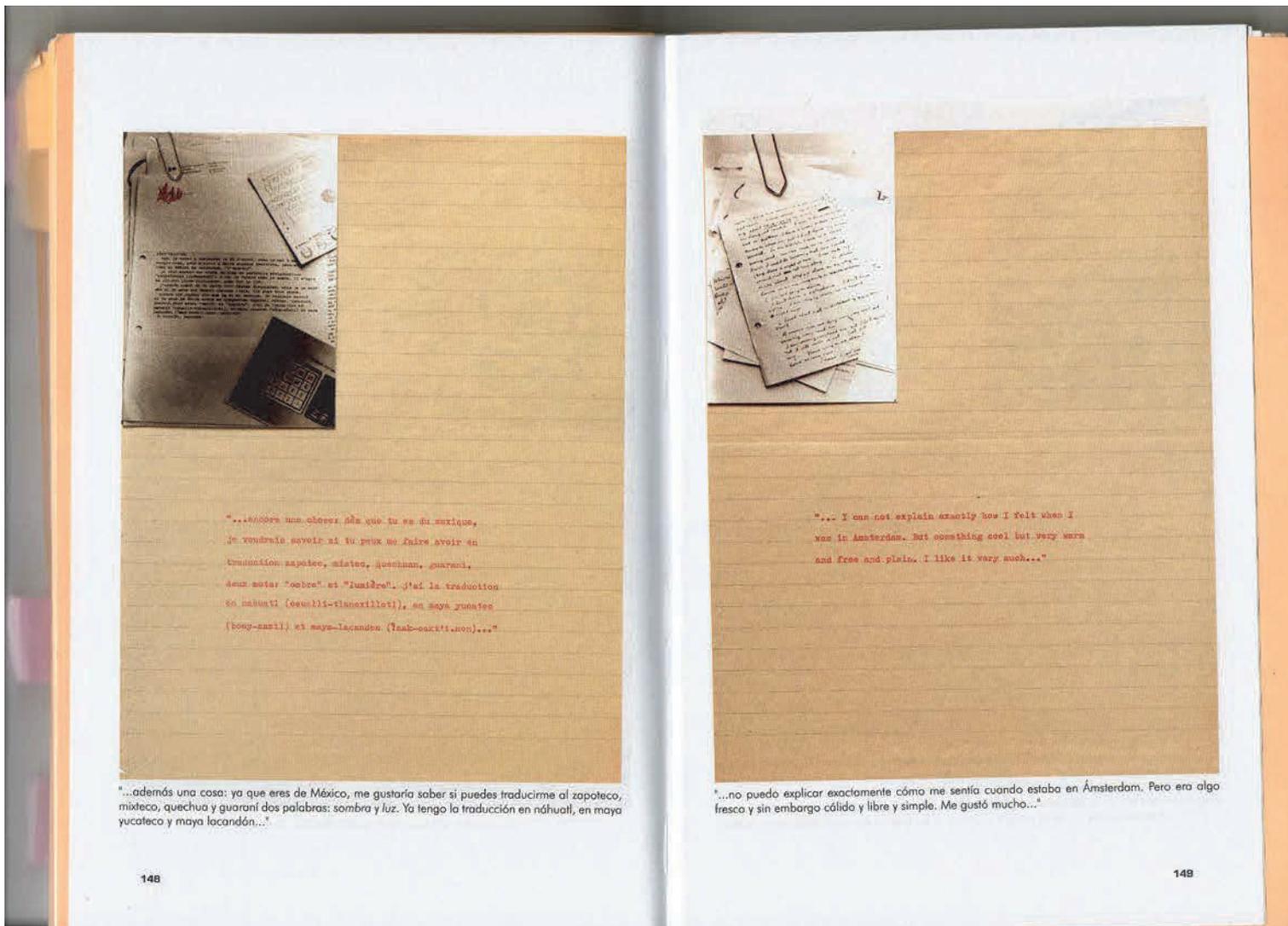
BEAU GHOSTE PRESS

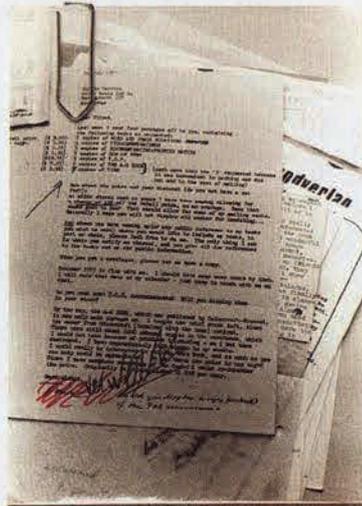
Body Moments in





Figuras 51-52: Reproducciones de algunas piezas exhibidas en *Citas anónimas*, instalación del artista mexicano Ulises Carrión, exposición realizada en la galería Void Distributors, Ámsterdam, 1979. Las imágenes se reproducen en *El arte correo y el gran monstruo. Archivo Carrión 2*. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez (México DF: Tumbona Ediciones, 2013), 148-149, 152.

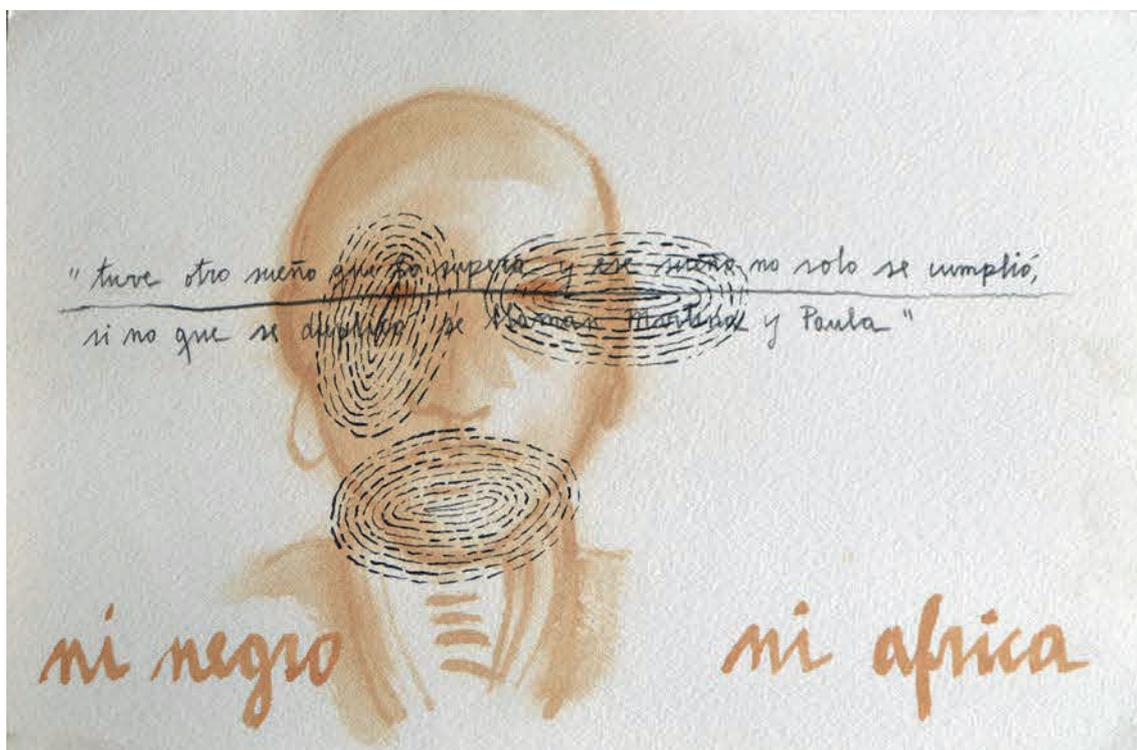




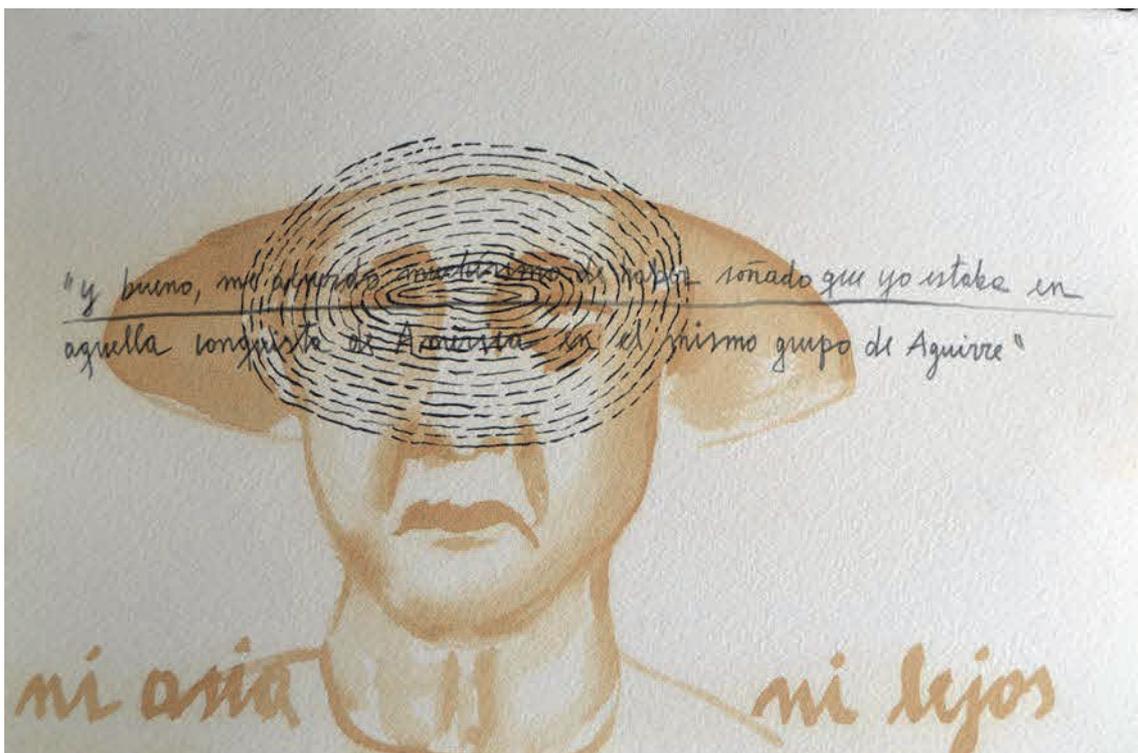
"... By the way, the A-Z BOOK, which was published by Colorcraft-Brussel, is now sold through me. I bought the total stock left, since the owner from Colorcraft (involved with the book) retired. There were still about 1000 unbound copies in the warehouse, which I could not take because of problems in storing - so I had them destroyed..."

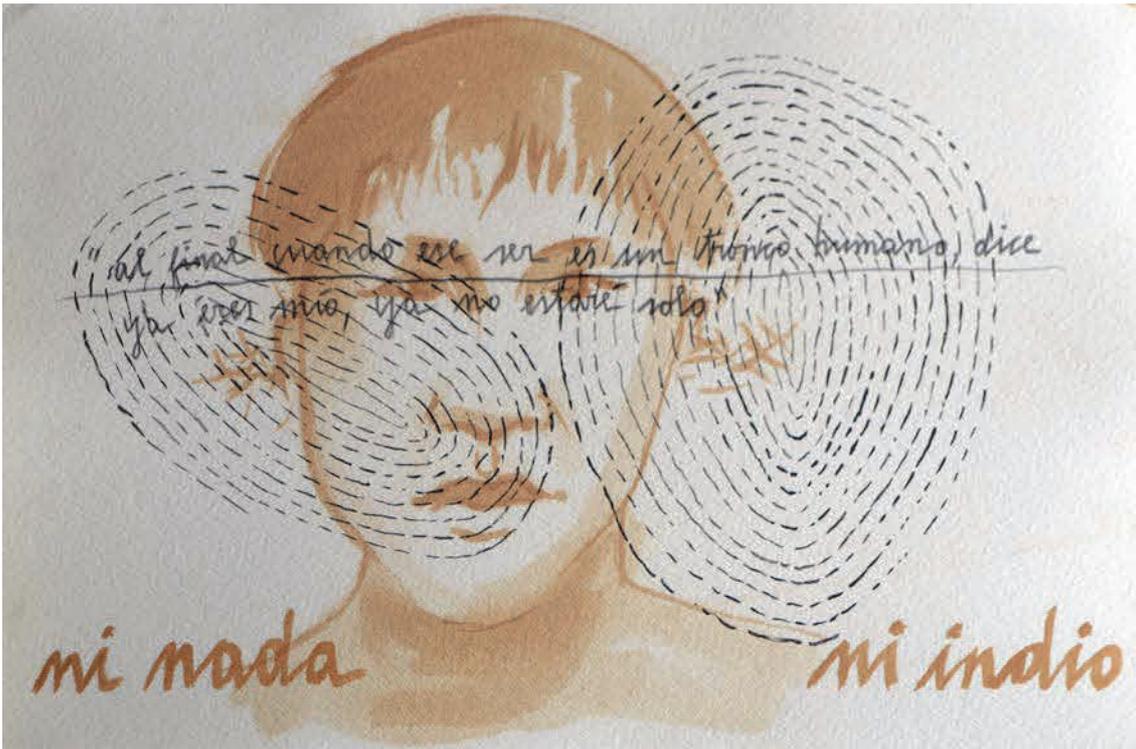
"...por cierto, el A-Z Book, publicado por Colorcraft-Brussel, ahora se vende a través de mí. Compré lo que quedaba del tiraje, ya que el dueño de Colorcraft (que participó en el libro) se retiró. Quedaban todavía unos mil ejemplares sin encuadernar en la bodega, que no pude llevarme por problemas de espacio —así que los destruí..."

Figuras 53-59: Fotografías de la exposición *Huacherías* del artista chileno Juan Castillo en Galería Panam, Santiago de Chile 2016. Gentileza de Galería Panam.









IV ¿CONOCIMIENTO VIVO? PALABRAS FINALES

I felt that in what we now call globalization, those ways of thinking [the postcolonials, the cultural studies, the critique of eurocentrism, expansion of the canon], they're very important, they should be used, surely we don't reject them, but they're not exactly what we need anymore, because there is a certain kind of simultaneity or contemporaneity to today's world which asks for something else. Rather than the tradition/modernity opposition, we really need to think of everything as modern.

Gayatri Spivak²²²

Probablemente las veintitrés secciones aquí desarrolladas confluyan en el interés particular de interpelar y sobre todo expandir los ejes principales que articularon las comprensiones del arte y la cultura a lo largo de la modernidad. La propuesta por deformar el tiempo histórico desde esta serie de iniciativas teóricas y metodológicas que he propuesto y desarrollado a lo largo de estas páginas, se ubica en el fondo de esa inquietud crítica.

Tal como desde un principio hemos señalado, la propuesta de estudiar estas memorias artísticas está motivada por indagar cómo ellas sortearon las dificultades de los contextos represivos latinoamericanos propios de los años sesenta, setenta y ochenta, y a su vez, cómo esas mismas estrategias además generaron toda una serie de desplazamientos en el ámbito cultural y epistemológico. En ese sentido, si bien este estudio se enmarcó en un período específico, los setenta latinoamericanos, no se trató tanto de indagar cómo las distintas prácticas y obras reaccionaron frente a la

²²²“Gayatri Spivak on *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*”, conversación con la autora, transcripción desde documento audiovisual, minuto 3', acceso 24 de septiembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=YBzCwzvudv0&index=3&list=PLg8swr-9kEY8an557rrHtvtdmXrNnzPFf>

coyuntura específica, sino más allá, de cómo estos proyectos de arte pusieron en vilo las categorías heredadas de la modernidad artística; instituyeron nuevas comprensiones sobre el arte y la cultura vinculadas a la vida; rompieron la condición cultural periférica de América Latina; y junto a ello, establecieron puentes y alianzas para la comunicación y convivencia descentrada.

Si en el contexto totalitario latinoamericano, la dupla margen/hegemonía ha servido de eje para la confrontación crítica por parte de los numerosos estudios que largamente se han ocupado de la producción artística de dicho período en América Latina; desde el giro multicultural de la teoría, es la categoría de “universalismo” la que he perseguido poner en crisis evidenciando su arbitrario deseo de homogeneidad. De esta manera, el presente estudio se desligó del enfoque historiográfico, para sostener una reflexión desde el campo de los estudios culturales. Una premisa importante en este sentido, ha sido que la teoría cultural actual con todas sus herramientas de deconstrucción y expansión del repertorio heredado, aporta hoy un andamiaje pertinente y productivo para entrar este presente-pasado de hace más de cuarenta años que permite reactivar sus memorias a partir de expectativas de futuro.

Una propuesta fundamental fue la vinculación de la metodología “arqueológica” y el giro multicultural de la teoría. Esta relación entre ambas vertientes teóricas permitió evidenciar la pluralidad y complejidad de un paisaje cultural que no se queda en la memoria de un solo continente, sino que atraviesa distintas regiones y lenguas producto de los movimientos históricos de soportes, la inauguración de canales alternativos para la comunicación y en general, toda clase de intercambios artísticos. El concepto de archivo, como un concepto negativo respecto del que ha defendido la archivística tradicional y disciplinaria, supone permitir la mirada ante realidades que no son evidentes a simple vista, difícilmente perceptibles, relegadas u olvidadas, cuyos actores y vidas anónimas no han formado parte de las grandes narrativas y relatos históricos. Por su parte, el giro multicultural focaliza la mirada en las zonas de la

convivencia, los puntos de contacto cultural, los diálogos desde la diferencia, y con ello, las ambigüedades y lo inclasificable.

Tal como advierte Spivak en el epígrafe que utilizo para encabezar este apartado, una vez des-cubierto, develado, revelado, este paisaje expandido y heterogéneo que define a la magnitud de la realidad actual, con sus mundos plurales y coexistentes, se ha cumplido un primer imperativo que dice relación con el reconocimiento y legitimación de aquello que históricamente ha permanecido ausente de la superficie del presente visible. En el mundo actual, y apoyados sin duda de las tecnologías digitales que aceleran cualquier proceso de diálogo como nunca antes en la historia de la humanidad, a partir de Spivak, sería posible afirmar que emerge un segundo imperativo: la puesta en relación de esos mundos plurales y coexistentes, la generación de una comunidad negativa, en el sentido que no puede “identificarse” ni “representarse”, puesto que emerge desde una nada, una ausencia de relato o narrativa común.

Las palabras de Spivak entonces convocan el ya célebre discurso “trans”, prefijo que reorienta el discurso y las prácticas culturales a las dimensiones de la interacción y la participación, pese a las diferencias culturales/ disciplinarias/ lingüísticas. Lo “trans” entonces se distancia del universalismo, en la medida que liga, vincula, conecta, al contrario del borrar, que es el modo impositivo de lo universal con su lógica homogénea. Lo “trans” invita entonces a vincular los mundos, a ponerlos en común, evidenciando la heterogeneidad de las partes participantes y sin configurar jerarquías.

Innumerables veces hemos escrito aquí “memorias artísticas”. Esa referencia, subraya la dimensión inmaterial con su carga transtemporal, y a su vez, confronta a la referencia también aquí utilizada de “obras-documentos”, que lleva consigo a contrapelo, un deseo de materialidad y una búsqueda de arraigo del pasado en el presente, el presente constatable, verificable, articulado desde la evidencia. También hemos dicho aquí “obras”, “obras de arte”, como una simplificación con fines

comunicativos, para apelar al sentido común. Cuando utilizamos “proyectos artísticos”, por su parte, pensamos en estrategias, relevamos prácticas y poéticas. ¿Cómo referirse al pasado permitiendo el acto de memorialización? ¿Cómo asir, captar, detectar el recuerdo sin con ello fijarlo? ¿Cómo se proyecta hacia delante la potencia remota y se la hace activa, sabiendo que ya no hay metarrelato posible ni página escrita que la soporte? ¿Con qué palabras se escribe sobre ello si la sintaxis con la que contamos es lineal, encasilladora y restrictiva? Hay inquietudes que nunca acaban aquí de resolverse.

Todas estas denominaciones –memorias artísticas, obras-documentos, obras de arte, proyectos artísticos– se pasean a lo largo de estas páginas para referir a un cuerpo deforme, sin límites precisos, y para apelar a distintas aproximaciones posibles o perspectivas de acercamiento, disciplinas diversas y campos de estudio. Cada una de estas podría convocar a uno de ellos, la historia del arte, la filosofía, los estudios de la memoria, los estudios culturales. La diversidad de formas del referirse, responde a esa imposibilidad de fijar en un solo nombre y una sola disciplina, y también, al merodeo que implica cualquier investigación sobre la memoria cultural, que es pura imprecisión e inespecificidad.

¿Será justamente tanta imprecisión la que determinaba aquella ciencia “trans”, esa ciencia negativa o no-ciencia que bajo el nombre de *archivología* fundó Derrida en un acto de habla a comienzos de los años noventa? Desde allí, solo podríamos afirmar que si la archivística tradicional evidencia, constata y coteja datos; la archivología, visibiliza mundos y en su acto mismo de visibilizar, multiplica los mundos. En la multiplicación hay apertura y expansión. Y con ello el sentido se desparrama, se dispersa, bajo el riesgo de incluso diluirse. Toda esa inespecificidad de denominaciones aquí utilizadas –“memorias artísticas”, “obras-documentos”, “proyectos artísticos”– constituye un ejercicio de y para lo transdisciplinario.

Esa manera “impropia” e inespecífica de asir y neutralizar el archivo de arte, tiene también otro efecto más en la escritura. Partamos de que la lógica rizomática del

archivo, que lleva al investigador de un documento a otro, de un repositorio a otro, y de un lugar a otro, así de forma infinita, genera un patrón de escritura basado en esa misma lógica de continuidades. La ramificación que es la lógica que tensa a este archivo rizomático, en la escritura asume un sentido metonímico: las características físicas de un soporte son las que nos llevan a centrar la mirada en otro soporte, producido en un contexto y momento distinto al primero; o la aparición de un nombre propio, de un autor, nos conduce hacia otra obra, de otro autor, que en alguna medida presenta una continuidad con el primer autor; la emergencia de una ciudad, por ejemplo, en un sello, motiva otro relato que presenta alguna relación de contingencia con dicha ciudad, y así sucesivamente.

Como respuesta, es la escritura por montaje una estrategia que permite establecer los cortes en dicha ramificación infinita, excesiva, poniendo un fin abrupto a un episodio para comenzar con otro distinto. Habíamos dicho que la necesidad de realizar estas interrupciones probablemente descolocarían al lector. Pero también le beneficiarían, en la medida que le brindarían un acceso descentrado al archivo, como si fueran múltiples ventanas, que asoman hacia una realidad parcial, fragmentaria, nunca panorámica. En este caso el rol del investigador/escritor sería solamente constatar esas conexiones infinitas y desde ahí trazar límites continuos para la percepción y comunicación del exceso. El archivo es rizomático y nunca detiene su expansión, no tiene línea ni centro. Y esa intensidad que este transmite, resonará tanto en el escritor como en el lector, al modo de un ruido o de un murmullo que pese a su baja intensidad no puede silenciarse, tal como es la vida de la memoria.

Advertimos en un comienzo al lector que los cortes podrían resultar abruptos y que la discontinuidad sería una característica de la experiencia de lectura. Ahora también debemos advertir al lector, que pese al exceso, muchos episodios, historias y documentos han quedado fuera de este relato, de estos *mundos comunes*. Las secciones aquí presentadas son solo una selección, una pequeña muestra, unas

pocas ventanas abiertas, restan muchísimas otras que podrán abrirse en otros momentos, desde otros lugares y con distintos fines críticos.

El exceso del archivo está ligado a una concepción heterogénea del tiempo, es más, es el archivo el que produce su propio tiempo, una temporalidad deforme, difusa. El tiempo histórico pierde aquí su linealidad tradicional –organizado como pasado, presente y futuro– y emerge como un montaje, en donde el presente está compuesto y tensionado por múltiples pasados. Cuando en el título de este trabajo escribí “redes artísticas” junto a la noción de “tramas documentales”, no hice otra cosa que hacer convivir a dos tiempos históricos, el de las historias constatables de la vida cotidiana del presente-pasado y el de la experiencia de investigación en el presente-presente. Esta convivencia simbólicamente es activada aquí por la equivalencia rizomática propia de ambas figuras (redes y tramas). La propuesta en este sentido permitió ver que las formas de arribo al presente actual del archivo, en función a su acceso y conservación deslocalizada, tienen su fundamento en las estrategias artísticas impulsadas en el pasado por estas memorias; a su vez, constatamos que esas estrategias del pasado condicionaron el acceso actual a las memorias y experiencias de investigación en el presente.

Pero no solo la dimensión del tiempo: a través de las palabras “redes” y “tramas”, también se anuda la dimensión del hacer, del trabajo, de los métodos y experiencias vividas de los cuerpos, los cuerpos de ayer y de hoy. Los métodos son los que viajan a través del tiempo. Sin duda que todas las acciones que han formado parte de la operación propuesta (el trabajo en los archivos alternos, el viaje recopilatorio, la investigación colaborativa, la lectura y escritura por medio de imágenes) se hayan afectadas por la lectura de las acciones estratégicas que propusieron estas memorias artísticas en el pasado. En este sentido, hay una transferencia de las “herramientas”, que transforma el rol tradicional pasivo del “objeto de estudio”.

La superación de la distancia entre el sujeto investigador y el objeto de estudio, emerge en esta investigación como una clave posible para reflexionar sobre el significado y el rendimiento de la “biopolítica” en el arte, o bien, sobre estas “artes para la vida”. La pregunta por qué significa realmente la biopolítica asociada al arte, acompañó el proceso de escritura de cada una de las secciones. Muchas veces rodeé este concepto y lo delineé por medio de formas y conceptos, sin conseguir y sin querer definirlo. Si para efectos del desarrollo de la investigación, mi objeto de estudio supuso una “barra de herramientas” para mis propias decisiones, el rendimiento biopolítico podría comprenderse justamente como ese movimiento de traspaso, de transferencia de un saber, de un saber que emerge de la experiencia de la vida y que puede reactivarse en otro contexto distinto, en otras condiciones. El rendimiento biopolítico podría implicar entonces pensar sobre cómo las artes y sus memorias podrían enseñarnos a vivir, en un sentido formativo y productivo, como una herencia de experiencias ya vividas que nos transfieren herramientas teóricas y metodológicas, que permiten imaginarnos y organizarnos, tanto individuos como colectivos, que nos permiten sobrevivir a las encrucijadas y dificultades y convivir en la diferencia.

Esta comprensión biopolítica que asocio a la relación sostenida con mi “objeto de estudio” termina por transformar la relación que establecemos con el corpus de trabajo, desde una relación “cientificista” a una relación afectiva. Entiendo aquí el afecto no como “amor” o “romanticismo”, sino como un motor para la productividad, para el movimiento de los cuerpos que interactúan unos con otros, para la generación de uno o múltiples deseos. Esta relación afectiva en tanto es distinta de la “romántica” se distancia de aquella concepción “terapéutica” ligada al arte, del arte en tanto “alimento del alma”, como resuenan algunos clichés asociados a este paradigma de la contemplación y la evocación. Aquella satisfacción “terapéutica” asociada al arte, fue reemplazada aquí por una productividad teórico-práctica, que delinea la investigación y organiza los modos de trabajo y de vida para la investigación. Preguntas como, cómo romper la distancia geográfica, cómo configurar comunidades, qué pasa cuando

convocamos permanentemente, cuando utilizamos imágenes para comunicarnos, cómo se revierte el desarraigo o cómo se aplaca la precariedad material propia de la vida nómada, todas esas preguntas condicionan saberes de sobrevivencia y convivencia que están aquí expuestas, en estas páginas, atravesando y produciendo un entrecruce de los tiempos.

Finalmente, un último alcance. ¿Será este rendimiento biopolítico una propuesta para evitar la monumentalización o fijación de memoria desde el trabajo académico y la escritura de una tesis? Es preciso recordar la crítica que largamente se ha sostenido frente al academicismo y su pensamiento científico-racional respecto de los riesgos que supone su iniciativa de trabajo con la memoria colectiva. En muchas ocasiones, y también en estas páginas, se ha puesto en tela de juicio el trabajo que ejercen las instituciones de la cultura respecto a la memoria de los cuerpos y las comunidades. La operación sobre la convivencia de los tiempos, el hecho de traer al presente actual las memorias del pasado, permitiría pensar una respuesta para la pregunta sobre cómo evitar la monumentalización, que no es otra cosa que la asfixia de las potencias críticas que transporta toda memoria. La revisión de los métodos tradicionales de investigación será siempre un imperativo y un desafío de constante creatividad por parte del investigador.

“Ciertas memorias producen ciertos mundos”. Es este mantra personal contemporáneo para la investigación y la escritura, el que será preciso posicionar entonces en la génesis misma de todo diseño de investigación.

V BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pretexto, 1996.
- _____. “El archivo y el testimonio”, en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000. 143-80.
- _____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *¿Qué es lo contemporáneo?* 2008, acceso 8 febrero 2015, <http://www.medicinayarte.com/img/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Aguirre, Pinorra. *ArchivoZonaglo*. Santiago de Chile: 2008 [película], acceso 12 de agosto 2016, http://arteuchile.uchile.cl/archivo_zonaglo/.
- Alonso, Rodrigo, *Sistemas, acciones y procesos. 1965 – 1975*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011.
- _____. “PROA TV. Última parte de la visita guiada del curador Rodrigo Alonso por la muestra *Sistemas*”, acceso 8 de mayo 2014, http://www.youtube.com/watch?v=eMltHVfHps4&feature=youtube_gdata_player
- Araujo, Jéssica. “Um registro sobre Anna Bella Geiger” [video de entrevista], acceso 21 diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Z77JPZnC-k>
- Assmann, Aleida. “Einleitung: Triumph und Trauma”, en *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2007. 12-7.
- _____. “Archiv in Wandel der Mediengeschichte”, en *Archivologie: Theorien Des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Eds. Ebeling, Markus, Knut, Stephan Günzel y Aleida Assmann. Berlín: Kadmos, 2009. 165-75.
- _____. “Canon and Archive”, en *A Companion to Cultural Memory Studies*. Ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2010. 97-107.
- _____. *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlín: Erich Schmidt, 2011.

- _____. *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser, 2013.
- Baroni, Vittore. *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa*. Bertio: AAA Edizioni, 1997.
- Bender, Cora, et al., ed. *Schlangenritual: der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlín: Akad. Verlag, 2007.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", acceso 8 de mayo 2014, http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm
- _____. "[Der Sammler]", en *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. 269-80.
- _____. "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010. 59-72.
- Berswordt-Wallrabe, Kornelia von y Kornelia Röder. *Mail art: Osteuropa im internationalen Netzwerk = Eastern Europe in International Network*. Schwerin: Die Museum, 1996.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: DIBAM/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.
- Bierbaum, Thomas, et al. *Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*. Berlín Occidental: NGBK, 1989.
- Blanco, Fernando A., Wolfgang Bongers, Alfonso de Toro, Claudia Gatzemeier, eds. "Archivo y memoria: culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010", en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 5, número especial (2013).
- Bongers, Wolfgang, ed. "Archivos de la memoria, 1970-2010: sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay)", en *Taller de Letras* 49, número especial (2011).

- Carrión, Ulises. *¿Mundos personales o estrategias personales?*. Tomo II. Ed. Martha Hellion. Madrid: Turner, 2003.
- _____. *El arte nuevo de hacer libros*. Archivo Carrión 1. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez. México DF: Tumbona Ediciones, 2012.
- _____. *El arte correo y el gran monstruo*. Archivo Carrión 2. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépez. México DF: Tumbona Ediciones, 2013.
- Camnitzer, Luis. *Didácticas de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: HUM/ Centro Cultural de España en Montevideo/Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008.
- Castillo, Alejandra y Cristián Gómez-Moya, eds. *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.
- Castillo, Juan, Carla Garlaschi y Rodrigo Araya. *Ritos de paso/ La aprendiz*. Santiago de Chile: Fondart, 2015.
- Castillo, Juan. "Huacherías", en *Art Biennial Los Ángeles California*. Los Ángeles, 2016.
- CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*. Londres: Centre of Art and Communication in Camden Arts Centre, 1971.
- Certeau, Michel de. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- _____. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Checa, Fernando. "La biblioteca de Aby Warburg: 'orientación' para la mente y 'arena' para la Historia del Arte", en *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Ed. Salvatore Settis. Barcelona: La Central, 2010. 7-23.
- Cocchiarale, Fernando. "Gravura...", en *Anna Bella Geiger. Local da ação*. München: Galerie Maeder, 1984. s/p.
- Deisler, Mariana, Paulina Varas y Francisca García. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2014.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1978.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- _____. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.
- Didi-Huberman, Georges y Knut Ebeling. *Das Archiv brennt*. Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007.
- Dittert, Franziska. *Mail Art in der DDR. Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde*. Berlín: Logos, 2010.
- Dupuis, Dorothee. "Anna Bella Geiger [entrevista]", *Terremoto 1* (febrero 2015), acceso 26 de agosto 2016, <http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/>
- Ebeling, Knut, Stephan Günzel y Aleida Assmann. *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlín: Kadmos, 2009.
- Erl, Astrid y Ansgar Nünning, eds. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2010.
- Ette, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie (ÜberLebensWissen I)*. Berlín: Kadmos, 2004.
- _____. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebensWissen II)*. Berlín: Kadmos, 2005.
- _____. *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebensWissen III)*. Berlín: Kadmos, 2010.
- _____. "Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften", en *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2010. 11-38.
- _____. *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlín: Kadmos, 2012.

- _____. "Worldwide: Living in Transarchipelagic Worlds", en *Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización*. A TransArea Symposium. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Fajole, Florent, ed. *Mirtha Dermisache. Libros/ Dispositif editorial*. Saint-Yrieix-la-Perche Centre des Livres d'Artistes, 2008.
- Flusser, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México DF: Siglo XXI, 2005.
- _____. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Foxley, Carmen y Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.
- Freire, Cristina y Ana Longoni, orgs. *Conceptualismos del Sur/Sul*, edición bilingüe (portugués y castellano). São Paulo: Annablume, 2009.
- Freire, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- Galende, Federico. *Filtraciones 1. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.
- Gallardo Saint-Jean, Ximena. *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- García, Francisca, ed. *Exclusivo hecho para usted. Obras de Guillermo Deisler*. Valparaíso: Sala Puntágeles, 2007.
- _____. "Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena", en *Revista Laboratorio* 3 (2010): s/p. Acceso 5 septiembre 2016, http://revistalaboratorio.udp.cl/num3_2010_art8_garcia/
- _____. "Was ist ein Intellektueller in einer Welt, in der das Bild untrennbar von der Politik wird?", *Alba Magazine* 3 (2013): 31-5.

- _____. "Poétesses chiliennes sous la dictature (1973-1990)", en *Dictionnaire des Femmes créatrices*. Tomo III. París: Éditions des Femmes, 2013. 3484-5.
- _____. "La práctica editorial alternativa: revisión de la barra de herramientas", en *Revista Observatorio Cultural 25* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2014): 58-61.
- _____. "Imaginar con palabras, escribir con imágenes: diálogos entre Gonzalo Millán y Guillermo Deisler", en *Revista Letras en Línea* (2014): s/p. Acceso 10 agosto 2016, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4648>
- García Moggia, Macarena, ed. *Archivo. Prospectos de arte*. Valparaíso: Índice, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Garrido, Rolando. "El gabinete como diálogo interartístico. Gonzalo Millán coleccionista, curador y postproductor de visualidad escrita", en *Universum*, Vol. 30, N° 2 (Universidad de Talca, 2015): 75-89. Acceso 12 de agosto 2016 http://www.scielo.cl/pdf/universum/v30n2/art_05.pdf
- Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina", en *Revista Errata 1* (2010): s/p. Acceso 9 de mayo 2013 http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu/1
- Glissant, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville, VA: The University of Virginia Press, 1989.
- Glusberg, Jorge, "C.a.y.c.: Información Latinoamericana", en *Revista CAL 3* (Santiago, 1979): 21-2.
- _____. *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Pamplona. Muestra del Grupo de Los Trece e invitados especiales*. Buenos Aires: Cayc, 1972.
- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institut / Univ. of London, 1970.
- Gómez-Moya, Cristián, ed. *Human Rights/Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2013.

- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México DF: FCE, 1990.
- González Miranda, Sergio. “La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana”, *Chungará* vol.38, no.1 (Arica, junio 2006): 35-49.
- Guiraldo, Santiago. “¿Puede hablar el subalterno? Gayatri Chakravorty Spivak. Nota introductoria”, en *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 298. Acceso 3 de junio 2016, http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf
- Gutiérrez Marx, Graciela. *Arte Correo. Artistas invisibles en la red postal*. Buenos Aires: Luna Verde, 2010.
- Hardt, Michael y Antoni Negri. “Value and Affect”, en *Boundary* Vol. 26, Nº. 2 (verano 1999): 77-88.
- _____. *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. Nueva York, NY: Penguin 2005.
- Hernández-Hernández, Pablo. *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid/Frankfurt, Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lazzara, Michael, Fernando A. Blanco y Wolfgang Bongers. “La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina”, en *A contracorriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America* 12.1 (otoño 2014): 1-13.
- Ludovico, Alessandro. *Post Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopee, 2012.
- MacGregor, Arthur y Oliver Impey. *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. Londres: House of Stratus, 2001.

- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Massó Castilla, Jordi. “Las ontologías de lo común en la estética y en el arte actuales”, *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* 49 (julio-diciembre, 2013): 533-47.
- Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. San Antonio: Editorial Economías de Guerra, 1995. Acceso 4 de abril 2016, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055093.pdf>
- Merewether, Charles, ed. *The Archive (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. Londres/Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2006.
- Mezzadra, Sandro, comp. *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficante de sueños, 2008.
- Millán, Gonzalo. *Strange Houses. Selected Poems by Gonzalo Millán*. Trad. Annegret Nill. Ottawa: Split Quotations, 1991.
- _____. *Trece lunas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Mistral, Gabriela. *Por la humanidad futura. Antología política*. Santiago de Chile: La Pollera Ediciones, 2015.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.
- Muñoz, Gonzalo. “Apuntes para una épica de las artes visuales en Chile”, en *Fuera de Serie*. Santiago de Chile: Galería Bucci, 1985.
- Penzin, Alexei. “Singularity”, en *Atlas of Transformation*. Eds. Zbyněk Baladrán y Vit Havaránek. Praga: Tranzit, 2010.
- Pineau, Natalia. “El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional”, en *ICAA Documents Project Working Papers* 1 (2007): 25-30. Acceso 17 de agosto 2016, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/publications/documentsprojectworkingpapers.aspx>

- Rancière, Jacques. "Política y estética de lo anónimo", en *Sobre políticas estéticas*.
Barcelona: Bellaterra, 2005. 75-82.
- _____. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2013.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: siglo XXI, 2007.
- _____. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2010.
- Rimmaudo, Annalisa y Giulia Lamoni. "Entrevista a Mirtha Dermisache", en *Mirtha Dermisache: Publicaciones y dispositivos editoriales*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011. 8-16.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. [Entrevista] *Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje*", acceso 14 de marzo 2014, en <http://vimeo.com/45483129>
- Rojas, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012.
- Rolnik, Suely. "Furor de archivo", en *Archivo. Prospectos de arte*. Ed. Macarena García Moggia. Valparaíso: Índice, 2010. 21-32.
- Romero, Pedro G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", en *Revista Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 5 (2007): s/p. Acceso 3 junio 2016,
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=14>
- Ruiz, Raúl. *El espíritu de la escalera*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

- Saccomanno, Guillermo. "El imperio de los signos", en *Página/12 :: Radar* (Buenos Aires, 15 de agosto 2004): s/p. Acceso 20 abril 2014, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-16.html>
- Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Salazar, Gabriel. *Ser niño "huacho" en la historia de Chile (siglo XIX)*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2007.
- Sant, Toni. *Franklin Furnace and the Spirit of the Avant-garde: a History of the Future*. Bristol: Intellect, 2011.
- Santa Cruz, Guadalupe. *Plasma*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- Santibañez, Ariel. "La visión mágica en la madera. Los gruñidos de la imagen actual. El libro como unidad artesanal. Guillermo Deisler al paso", en *Revista Tebaida* 6, Arica-Antofagasta (1971): 17-9.
- Sarlo, Beatriz. "Los estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", en *Revista de Crítica Cultural* 15, Santiago de Chile (1997): 32-8.
- _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo; una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Sarti, Graciela. "Dossier Grupo Cayc", Buenos Aires Ciudad - Centro Virtual de Arte Argentino, acceso 25 de abril 2014, http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/01_intro.php
- Schraenen, Guy. ed. *Ulises Carrión. "We have won! Haven't we?".* Ámsterdam: ASPC, 1992.
- _____, *Metamorphosen des Schreibens*. Bremen: Weserburg Museum, 1994.
- _____. *Out of print. An Archive as Artistic Concept*. Bremen: Weserburg Museum, 2001.
- _____. *Collected Writings. Essays – Statements – Interviews 1974 – 2013*. Ed. Bettina Brach. Bremen: Weserburg Museum, 2013. [Edición en CD]

- Schulenburg, Rosa von. *Arte Postale. Bildbriefe, Künstlerpost-Karten, Mail Art*. Berlín: Akademie der Künste, 2013.
- Schwarz, Isabelle. *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre*. Colonia: Salon-Verlag, 2004.
- Seligmann-Silva, Marcio. “Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo”, en *Remate de males* Vol. 29, N°2 (2009): 271-81.
- _____. “Para una filosofía del exilio. A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria”, en *Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ - Año I, nº 3* (2010): 20-41.
- Settis, Salvatore. *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: La Central, 2010.
- Taylor, Diana. “Acts of Transfer”, en *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2003.
- _____. “Diamela Eltit: What is Performance Studies?” [entrevista], *HIDVL Artist Profiles*, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Nueva York, 15 de diciembre de 2011, acceso 11 febrero 2015,
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl/hidvl-int-wips/item/1970-wips>
- _____. “Save as... Memory and the Archive in the Age of Digital Technologies”, en *Revista E-Misférica* Vol. 9, N°1-2 (2012): s/p. Acceso 7 de abril 2013,
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91>
- Valdés, Adriana. *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012.
- Varela, Mirta. “Intelectuales y medios de comunicación”, en *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Tomo II. Ed. Carlos Altamirano. Madrid: Katz, 2010. 759-81.
- Varios autores. “Archive as Method”, en *Field Notes 2*, número especial (Asia Art Archive, 2012): s/p. Acceso 7 de abril 2013,
<http://www.aaa.org.hk/FieldNotes/Details/1201>.

Varios autores. "Arte y Archivos", en *Revista Errata* 1, número especial (2010): s/p.

Acceso 9 de mayo 2013,

http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu/1

Varios autores. "Sujetos de/al archivo", en *Revista E-Misférica* Vol. 9, Nº 1-2, número especial (2012): s/p. Acceso 7 de abril 2013,

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91>

Varios autores. *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*. Buenos Aires:

MALBA, 2003.

Warburg, Aby. *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Ed. Ulrich Raulff. Berlín: Verlag Klaus

Wagenbach, 1988.

_____. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Eds. Martin Warnke, Claudia Brink. Berlín:

Akademie Verlag, 2008.

VI DOCUMENTOS CITADOS (por archivo o colección, ordenados alfabéticamente)

Archive for Small Press and Communication, ASPC, Weserburg Museum, Bremen

- Bruscky, Paulo. "Art Without an Original", sin lugar/ fecha. [hoja A4]
- Carrión, Ulises. *Amor, la palabra*. Ámsterdam: In-Out Productions, 1973. [libro]
- _____. *Dancing with you*. Ámsterdam: In-Out Productions, 1973. [libro]
- _____. *Arguments*. Londres: Beau Beste Press, 1973. [libro]
- _____. *Body Monuments Inc*. Maastricht: Bonnefanten Museum, 1974. [libro]
- _____. *6 Plays*. Ámsterdam: Kontexts Publications, 1976. [libro]
- _____. *Mirror Box*. Ámsterdam: Stempelplaats, 1979. [libro]
- Deisler, Guillermo. *Le monde comme il va*. Montevideo: Ovum, 1976. [cuadernillo, 13 páginas].
- Dermisache, Mirtha. *Diario N°1*, 3ª edición. Amberes: Guy Schraenen éditeur, 1975. [tabloide de periódico, 8 páginas]
- Geiger, Anna Bella. *Admissão*. Río de Janeiro: 1975. [libro anillado]
- _____. *Forms. Part 1*. Río de Janeiro: 1975. [carpeta]
- _____. *Sobre a arte*. Río de Janeiro: 1976. [libro anillado]
- _____. *O Novo Atlas*. Río de Janeiro: 1977. [libro anillado]
- _____. *Historia do Brasil!*. Río de Janeiro: s/f. [libro anillado]
- IAC, International Artists' Cooperation. Klaus Groh. *Press-information N°3*, Oldenburg, 1972. [hoja]
- _____. *Press-information N°4*, Oldenburg, 1972. [hoja]
- _____. *Press-information N°5*, Oldenburg, 1973. [hoja]
- _____. *Press-information N°22*, Oldenburg, 1976. [hoja]
- _____. *Press-information N°23*, Oldenburg, 1976. [hoja]

Núcleo Post/Arte. *Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México 1985-1986*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

[cuadernillo]

Schraenen, Guy, ed. *Latin American Assembling*. Amberes: Archive for Small Press & Communication, 1977. [sobre y hojas corcheteadas y plegadas]

Archivo de Guillermo Deisler, Santiago de Chile

Deisler, Guillermo. *Drucksache. Poemas visivos*. Oldenburg: Ediciones IAC, International Artists' Cooperation, agosto 1973. [Maqueta de libro de poemas visuales para ser publicado por el sello de Klaus Groh en Alemania]

_____. *Hábitat*, serie de tarjetas postales (distintos años de impresión).

_____. [Carta a Soledad Bianchi], Plovdiv, Bulgaria, 18 de agosto 1986. [hoja y sobre]

_____. "Arte latinoamericano. Un juicio y una propuesta y un desafío", 1987, manuscrito, 3 páginas.

_____. "Anteproyecto archivo y documentación sobre tendencias alternativas en el arte contemporáneo y en el ámbito de la comunicación artística", Halle/Saale, 5 de enero 1989, manuscrito, 3 páginas.

_____. "Algunos hechos que considero importante en mi biografía", Halle/Saale, 1990, manuscrito, 3 páginas.

Millán, Gonzalo. "Postrimerías" en *UNI/vers(;) N°9*, Halle/Saale, 1990, s/p. [hoja incluida en carpeta]

Wilson, Martha. *Flue. A Publication of Franklin Furnace Archive*, Vol. 3, N° 2 (primavera 1983): s/p.

Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo, La Plata

Quiñones, Darío. "Proyecto sobre las artes de acción en el cono sur de América Latina", Berlín, 1986. [hoja]

Deisler, Guillermo. [Carta a Edgardo Antonio Vigo], Plovdiv, 13 de mayo de 1984. [4 hojas]

Fond Lateinamerika, Archive Klaus Groh, Weserburg Museum, Bremen

CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Buenos Aires: 1972. [catálogo de exposición en Pamplona; carpeta]

Colectivo 3. *Post/Arte* N°1, México DF, enero 1982. [sobre de envío y boletín]

_____. *Post/Arte* N°8, México DF, marzo 1983. [boletín]

_____. *Post/Arte* N°4, México DF, agosto 1982. [boletín]

_____. *Post/Arte* N°9, México DF, julio 1983. [boletín]

_____. [Dear friends, thanks for], sin fecha. [papeleta, poema "Revolución"]

_____. [Dear friends, we appreciate], sin fecha. [hoja]

_____. [Discurso/Revolución. Poema colectivo], sin fecha. [hoja A3 plegada como díptico]

Colectivo-3, [Poema colectivo. Tema: Revolución], sin fecha. [hoja A4 plegada]

Ginzburg, Carlos. [Dos cartas a Klaus Groh], incluye adjunto dos láminas con "Arte ecológico". París, s/f (posterior a 1972). [hojas manuscritas + láminas gráficas]

Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o realizar*. La Plata: Editorial Diagonal Cero, 1970. [cuadernillo, 10 páginas]

Colección particular de Carmen Trocker (heredera de Darío Quiñones), Berlín

Deisler, Guillermo. Serie de tarjetas postales *Hábitat* (distintas fechas de impresión).

_____. [postal a Darío Quiñones], Plovdiv, 16 de julio de 1985. [tarjeta postal]

Sin autor. [Any creative act], convocatoria de proyecto de arte-correo, sin firma, con motivo de la libertad del prisionero chileno Ulises Gómez, 1984. [hoja]

Colección particular de Francisca García, Berlín, Alemania / Santiago de Chile

Geiger, Anna Bella. *Local da ação*. München: Galerie Maeder, 1984.

Carrión, Ulises. *Ephemera. A Monthly Journal of Mail Art and Ephemeral Works* N°7, Ámsterdam, 1978. [tabloide 23 x 32 cm (cerrado), 8 páginas]. (cortesía de Juan J. Agius)

Dermisache, Mirtha. *Diario N°1*. Dos ediciones:

-3ª edición Amberes: Guy Schraenen éditeur, septiembre 1975 (cortesía de Guy Schraenen)

-5ta. edición Buenos Aires: Florent Fajole éditeur, 1995 (cortesía de Florent Fajole)

Colección particular de Gonzalo Aguirre, heredero archivo de Gonzalo Millán, en Santiago de Chile

Millán, Gonzalo. *Archivo Zonaglo*. Santiago de Chile, 1996-2006. [fichas bibliográficas distribuidas en cajas de zapato]

Colección particular de Guy Schraenen, París

Diagrama del funcionamiento del Archive for Small Press and Communication, ASPC, realizado por Guy Schraenen. [hoja]

Recursos digitales

Carrión, Ulises. [Correspondencia con Octavio Paz] acceso 6 octubre 2016, en <https://kza1.com/2016/07/08/ulises-carrion-e-octavio-paz-cartas-sobre-a-plural-16/>

CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, "A.G.A.L.A", *Gacetilla Informativa* 37 (Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 2 de abril de 1971), en *ICAA Documents Project Working Papers* 1 (Houston: Museum of Fine Arts, septiembre 2007): 25-30, acceso 17 de agosto 2016, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/publications/documentsprojectworkingpapers.aspx>

Geiger, Anna Bella. *Rose Sélavy Mesmo (serie gráfica)*, en Dorothée Dupuis, "Anna Bella Geiger [entrevista]", acceso 16 de agosto 2016, <http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/>

Millán, Gonzalo. "Apuntes acerca de la poesía plástica", Rotterdam, 1983, manuscrito 4 páginas. Reproducido en la revista *Letras en Línea* (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile), acceso 31 de agosto 2016, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4228>

VII Entrevistas realizadas (por orden cronológico)

Dr. Anne Thurmann-Jajes directora del Centro de Publicaciones de artistas, Weserburg Museum, agosto de 2011

PD Dr. *Rosa von der Schulenburg*, directora de la colección de arte Akademie der Künste, Berlín, junio de 2013.

Guy Schraenen, director del Archive for Small Press & Communication, París, octubre de 2014.

Florent Fajole, editor de la obra de la artista Mirtha Dermisache, París, octubre de 2014.

Martha Wilson, artista y directora del Franklin Furnace Archive, Nueva York, mayo de 2014.

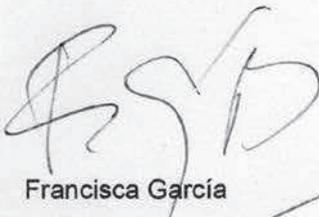
Carmen Trocker, albacea del archivo personal del curador chileno alemán Dario Quiñones, Berlín, diciembre de 2014.

Juan J. Agius, albacea del archivo de Ulises Carrión, Ginebra, agosto de 2015 (conversación vía Skype).

Juan Castillo, artista chileno radicado en Suecia, Estocolmo, septiembre de 2015.

Selbständigkeitserklärung zu meiner Dissertation mit dem Titel “Mundos comunes. Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos”

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die von mir angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.



Francisca García

Potsdam, den 24. Januar 2017