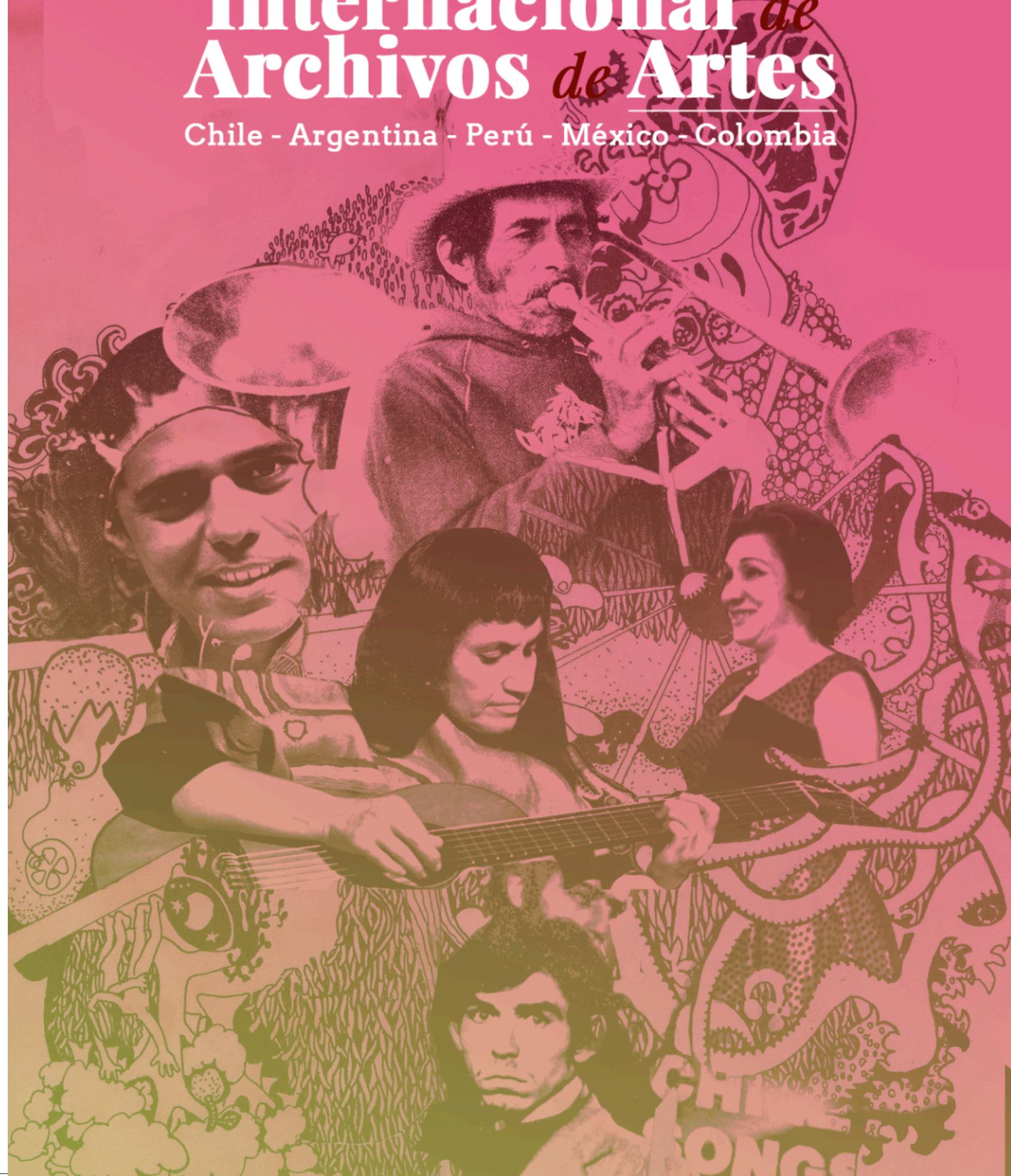


1er Encuentro Internacional de Archivos de Artes

Chile - Argentina - Perú - México - Colombia





Primer Encuentro Internacional de Archivos de Artes



Primer Encuentro Internacional de Archivos de Artes

Alejandra Wolff

LUCHO TAPIA, SANTIAGO DE CHILE

•Índice

Presentación: Del arte al archivo y del archivo al arte — <i>Alejandra Wolff</i>	viii
I. Construyendo saberes y aprendizajes a partir del archivo personal del artista michoacano Alfredo Zalce — <i>Yaminel Bernal Astorga and Luis Miguel García Velázquez</i>	1
II. La organización e investigación en archivos de la literatura: la experiencia de Casa de la Literatura Peruana — <i>María Rodríguez Jaime</i>	8
III. Cuando el archivo investiga: la experiencia de redes y colaboración en el Archivo MSSA — <i>María José Lemaître</i>	12
IV. Materiales y métodos para la redacción de la Política de Archivo MSSA — <i>Isabel Cáceres</i>	18
V. Imagoteca: la colección de imágenes sociales y políticas del CeDInCI. Reflexiones en torno a su construcción — <i>Natalia Efron and Eugenia Sik</i>	32
VII. Reflexiones de archivo desde el Centro de Documentación de las Artes Visuales / Centro Nacional de Arte Contemporáneo. — <i>Paulina Bravo, Paola Letelier, Jeannette Garcés, and Isidora Neira</i>	48
VIII. ¿No hay memoria sin saqueo? — <i>Sol Henaro</i>	56
IX. Del documento al monumento — <i>Isabel García Pérez de Arce</i>	66
X. Fragilidad y Excesos. Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992: reflexiones en torno a la exposición de fotografías de teatro de Jorge Brantmayer — <i>Patrizio Gecele Muñoz</i>	76
Catalogue	88
Cat. 3. Bud Fields with His Wife Ivy, and His Daughter Ellen, Hale County, Alabama	89
Cat. 4. Burrough's Family, Hale County, Alabama	91
Bibliography	93

Índice de ponentes	94
About	95
Introduction: A Tale of Two Photographers	96

Presentación: Del arte al archivo y del archivo al arte

Alejandra Wolff, Directora de Archivo y Patrimonio, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile

El pasado 28 y 29 de abril del 2022, se celebró el Primer Encuentro de Archivos de Artes de acceso abierto que organizó la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el apoyo de la Comisión del Programa de Archivos de Literatura y Artes del Consejo Internacional de Archivos, ICA.

Con el objetivo de crear una red de archivos artísticos latinoamericanos, donde compartir experiencias y discutir en torno a las prácticas documentales que caracterizan a los archivos de arte, se convocó a Instituciones e investigadores que custodian acervos, fondos y colecciones nacionales e extranjeras.

El encuentro contó con la participación de los Archivos Zalce, a cargo de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de Morelia, el Centro de Documentación Arkheia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, La casa de la Literatura Peruana, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, CeDinCi, de Argentina y los Archivos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Centro de Documentación de las Artes Visuales que forma parte del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. De parte de la Institución anfitriona participaron los Archivos de la Facultad de Arquitectura y Diseño junto a los Archivos de la Facultad de Artes.

La iniciativa contó con la Introducción de Heather Dean y David Sutton, Presidenta y Vicepresidente correspondientes de la Sección de Archivos Literarios y Artísticos del Consejo Internacional de Archivos. Mediante su presentación, los asistentes al encuentro pudieron acceder a las políticas y misiones que encarnan la comunidad suscrita, así como los desafíos y dificultades que deben enfrentar a la hora de resguardar los acervos culturales y artísticos. Con la urgencia que reclaman los tiempos presentes, se ha tornado perentorio preguntarnos por las lenguas, culturas y prácticas que nos representan, los registros y las formas en que elaboramos la representación del pasado, y contribuimos a interrogar los mecanismos bajo los cuales edificamos nuestras identidades. Crisis políticas, sociales y ambientales repercuten en las prioridades y gestiones administrativas de los registros y las

formas en que esos se activan y transmiten. En la era digital, las oralidades, performances y saberes originarios se tornan espacios en disputas de la representación. ¿Qué custodiamos y cómo lo hacemos? ¿Quién selecciona y desde qué lugar de enunciación se lleva a cabo su práctica? Son algunas de las preguntas que hoy importan. Propiedad intelectual, sistemas de guarda y clasificación de datos cada vez más inmersos en las redes del aparato digital con accesos y fuentes abiertas constituyen también una parte de los desafíos importantes cuando de registros de arte se trata.

Con el fin de pensar el vínculo entre arte y archivo, las artistas Voluspa Jarpa y Camila Donoso, presentaron la relación de sus obras con la necropolítica del archivo, es decir con la práctica de los olvidos. El arte, en cada caso, se encarga de activar y reflexionar la práctica archivística. En su presentación titulada *El Documento como vestigio de la no historia-simbolización del vacío*, Voluspa Jarpa señala la relevancia de la investigación y producción artística en la construcción de la Historia. A partir de lo que ella llama la pulsión testimonial, elabora el andamiaje conceptual estético de su trabajo. La relación entre testimonio y documento se torna el nudo de sus instalaciones, sacando a la luz el aparato mismo del ocultamiento, la censura y el secreto.

Por su parte, Camila Donoso, cineasta y guionista, compartió sus interrogantes en torno al género documental. Titulada *Archivos Transficticios*, su exposición trató sobre aquellas formas de silenciamiento al que son sometidos migrantes, disidentes y corporalidades no hegemónicas. Esa falta de archivo, queda subvertida en estos transrelatos que actúan como anversos y resistencia al dar lugar a las memorias inscritas en los cuerpos.

La convocatoria pretendió relevar la importancia de los Archivos y el Arte, como campos donde se disputa la representación. Los Archivos y las Artes juegan un rol en la construcción del imaginario colectivo, la memoria y la identidad de las comunidades que participan del campo artístico. ¿Qué define a los documentos de arte? ¿Desde qué lugar y con qué perspectiva crítica situamos nuestro compromiso con la institucionalidad del patrimonio artístico? ¿Qué hacer en tiempos de crisis de representación? ¿Cómo activar el acceso y participar de la investigación en y desde los archivos en la era digital, pandemia y postpandemia? ¿Qué políticas atraviesan los archivos y el arte? Estas y otras interrogantes conformaron el marco que impulsó este encuentro.

Este libro es la promesa y el compromiso de compartir estos diálogos, abrirnos a las preguntas y posibles respuestas. En esta edición, reunimos las ponencias de quienes participaron en la discusión con el propósito de fortalecer, ampliar y colectivizar el trabajo colaborativo que los archivos y las artes promueven como un derecho.

Agradecemos a quienes hicieron esto posible y a todos quienes generosamente compartieron sus experiencias y apoyaron nuestra labor.

Construyendo saberes y aprendizajes a partir del archivo personal del artista michoacano Alfredo Zalce

*Yaminel Bernal Astorga, UNAM
Luis Miguel García Velázquez, UNAM*

Alfredo Zalce Torres fue un destacado artista multifacético y pensador social que nació en Pátzcuaro, Michoacán, México en 1908. A través de su legado nos comparte los paisajes, la vida cotidiana, el quehacer de hombres y mujeres; el progreso de la época, así como las tradiciones populares, entre otros ejes. Considerado uno de los grandes muralistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX¹, fue crítico del sistema y se adhirió a las causas sociales, particularmente, con el gremio campesino y obrero. Se integró a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y dirigió la Escuela de Bellas Artes, pues tenía el interés de enseñar y formar a otros. Zalce, quien fuera discípulo de Diego Rivera, se le reconoce como miembro fundador de la Liga de Escritores Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular, además de muralista y grabador, probó de la escultura, la fotografía, la cerámica, la joyería, entre otras técnicas (Imagen 1). En el 2003 falleció a la edad de 95 años.



Imagen 1. Alfredo Zalce. Foto: Salvador Luna Perales. Recuperado en: *Alfredo Zalce, renovador de la gráfica mexicana*.

Para el 2014 la Fundación Alfredo Zalce y la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) establecieron un convenio de colaboración dando como resultado la llegada del archivo personal del artista a la Escuela; desde ese momento, y como parte de los postulados de la ENES, se consideró que los trabajos con dicho archivo se dieran a través de profesores y estudiantes. Así, el presente documento tiene como objetivo compartir la experiencia que se ha venido forjando en torno al archivo personal del artista Alfredo Zalce, mismo que ha implicado una aproximación rizomática entre archivistas, especialistas en historia, tecnologías, materialidad y, claro, en el arte.

El archivo pasó por algunas vicisitudes, sin embargo, ha sido punta angular para propiciar experiencias de aprendizaje situado en el estudiantado que hoy refleja una apropiación hacia este, mientras que especialistas y docentes han tenido la oportunidad de redescubrir al artista, al forjador. La obra de Zalce, en definitiva, trae de vuelta un tiempo y espacio que, en México, estuvo

marcado por movimientos sociales, lucha de clases y la necesidad de educar.

Hoy el archivo personal arroja diversos retos: ¿cómo pensarlo y conectarlo a partir del propio artista y el archivista, incluso de otras disciplinas?, ¿cómo compartirlo a los demás?, ¿de qué forma podría un repositorio digital sumar a estos procesos de difusión e interconexión hacia la enseñanza y la investigación? Cabe mencionar que estas reflexiones forman parte de un eje de investigación que hemos venido desarrollando en distintos proyectos, lo que nos ha llevado a realizar entrevistas con profesores y profesoras, grupos de discusión con alumnas y alumnos, todos ellos de la licenciatura de Administración de Archivos; así como con estudiantes que han realizado estancias de investigación con relación al archivo del artista por parte de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, aunando a la observación en el Laboratorio y durante las clases.

DE LA LLEGADA Y LOS PRIMEROS AVANCES EN EL ARCHIVO PERSONAL

Los documentos y distintos objetos de Alfredo Zalce fueron trasladados de la casa en donde se encontraban al área reservada del centro de documentación de la Escuela y permanecieron ahí por un tiempo. Como sucede en varios de los casos la llegada de este archivo no fue en las mejores condiciones, es decir, no se había hecho embalaje, inventario, incluso las cajas en su mayoría eran de cartón con alta acidez (propias de productos para huevo, jabón, papel de baño...), dentro de toda esta situación, y más allá del polvo y algunas telarañas, los documentos no presentaban afectaciones graves.

Entender el quehacer archivístico para la organización, descripción y catalogación de un acervo no siempre es fácil. El primer acercamiento a la documentación de Zalce fue por parte de la licenciatura de Historia del Arte, pues reconocían el enorme valor artístico y de conocimiento que tiene. Lo anterior, por un lado, generó una serie de actividades de difusión y proyectos que dieron paso a la primera adquisición de infraestructura para un mejor resguardo del acervo, pero, por otro lado, implicó que las primeras organizaciones fueran pensadas en términos de investigación, es decir, de temas que correspondían a intereses propios del arte. No había una concepción de archivo, tampoco se había dado un manejo metodológico ni acorde a los principios de la archivística.

Fue a mediados del 2016 que las autoridades de la ENES decidieron que dicho acervo debía pasar al resguardo de la

Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental (AAyGD) para su organización, catalogación y manejo en general. Los primeros trabajos que se realizaron fueron los siguientes:

- ◆ Se llevaron a cabo las gestiones ante las autoridades para que la escuela asignara un lugar que fungiera como archivo histórico, este recibió el nombre de Sala *Miantskuarhu*². Además, se asignó un laboratorio para realizar los trabajos de estabilización, elaboración de guardas, inventario, digitalización... de tal forma que en dicho laboratorio convergen profesores y estudiantes tanto para la conformación del archivo como para el proceso de enseñanza-aprendizaje. Contar con espacios asignados hizo posible realizar la mudanza del archivo a su nuevo espacio. Se trató de un proceso que llevó unos meses organizar y planear en el cual participaron profesores, estudiantes y personal de servicios generales, quienes desplazarían las cajas (Imagenes 2 a la 4).



Traslado del archivo personal del centro de documentación a la Sala *Miantskuarhu*. 1 de junio del 2017.



Diversos documentos (carteles, principalmente) que se llevaron a la Sala *Miantskuarhu* para su debido resguardo*. 1 de junio del 2017. Foto: Salvador Luna Perales.

- ◆ Fue necesaria la creación de un comité integrado por representantes de la Fundación y autoridades de la Escuela con el objetivo de analizar y proponer acciones en beneficio de dicho archivo.
- ◆ Fueron aprobados lineamientos para el manejo de la Sala *Miantskuarhu* y del Laboratorio de Archivística (Imagen 5).
- ◆ El Comité Académico de la licenciatura en AAyGD acordó que las materias de "Taller de Integración", de manera principal, tuvieran como proyectos aprendizaje el Fondo Alfredo Zalce (FAZ)³.



Interior de la Sala *Miantskuarhu* donde hoy se encuentra resguardado el archivo personal de Alfredo Zalce. Foto: Yaminel Bernal, abril del 2022.

INTERVINIENDO UN ARCHIVO PERSONAL

En la legislación mexicana lo relacionado con los archivos personales se vislumbra del artículo 75 al 77 como “archivos privados” en tanto sean de interés público. Si bien, no maneja tal nominación la Ley establece que los “privados” son aquellos “documentos o archivos cuyo contenido resulte de importancia o de relevancia para el conocimiento de la historia nacional, de conformidad con los criterios que establezca el Consejo Nacional, considerando los elementos característicos del patrimonio documental de la Nación” (Cámara de Diputados, 2018, pág. 20); de tal forma, que quienes posean un archivo de esta naturaleza deberán organizarlo y preservarlo, además de considerar estrategias de accesibilidad. Lo anterior, por supuesto, visibiliza a esos otros sujetos⁴ que antes no, necesariamente, estaban circunscritos con este deber, por tanto, no se tenía una claridad respecto a cuántos existen y en qué condiciones se encuentran.

Por su parte, Cruz Mundet define al archivo privado como aquel “relativo a una persona física o jurídica de carácter privado” (Mundet, 2011, pág. 83); es decir, desde esta aproximación los documentos son generados por un individuo o institución como resultado de funciones particulares; en cambio, archivo familiar lo perfila como aquel “relativo a una familia o grupo de familias emparentadas y resultado de su gestión patrimonial, personal y social [...]”, (*ibid.*, pág. 81). Claramente una de las grandes diferencias entre un archivo personal y uno familiar reside en lo que conocemos como unidad productora. En el primero, el sujeto, es únicamente quien produjo los documentos, lo cual complejiza el trabajo de identificación para el archivista, aunado a las múltiples colecciones documentales que pueden emergir. Mientras tanto, en el archivo familiar los productores pueden ser dos o más miembros, además de las colecciones. Esta situación propicia que la “línea divisoria” entre archivo personal y familiar sea muy delgada, a veces imaginaria. Lo cierto es que archivos tanto personales como familiares son determinantes en el devenir histórico de una sociedad; tienen el potencial de ser esa otra historia –la no oficial– que sirve a la construcción de la memoria histórica.

A partir de las incursiones al archivo de Zalce y conforme se fue integrando el equipo disciplinario de trabajo entendimos la naturaleza rizomática que estos presentan, es decir, cómo un documento conecta con otro hasta ir trazando subredes que se vinculan entre sí, de tal forma que estas subredes mantienen una constante: enlazarse con las vidas de otros artistas y personas, otros hechos,

incluso con otros archivos...⁵ experiencia en la que tanto el archivista como el investigador son piezas claves.

En este conjunto documental se tiene, por tanto, como eje central a Zalce, pero, si ponemos atención a esas raíces o subredes las posibilidades de saberes son inmensas. Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Rizoma* (2004) provocan esta manera de hacer y pensar las cosas. La propuesta de estos filósofos reside en retornar a esos conocimientos que no están en la superficie, a simple vista. Los rizomas son esas raíces subterráneas que emanan de la raíz principal y se desplazan por debajo (abriendo camino) dirigiéndose a otros lugares. Los archivos personales –aunque parezca contradictorio– nos dan la posibilidad de explorarlos más allá del propio sujeto y prestar atención a esos rizomas que conectan con otros, ejercicio que advertíamos ayuda el contar con un equipo interdisciplinario.

Una vez que los trabajos en el archivo de Zalce tomaron forma a través de las materias de Taller de Integración fue perceptible el cambio en el proceso docencia-aprendizaje entre los alumnos y las alumnas, así como en los profesores y las profesoras, ya que ahora se tiene la oportunidad de impartir los aspectos teóricos de la archivística con lo que corresponde al entorno práctico y, sobre todo, que se trata de situaciones que vivirán más tarde en sus ambientes laborales. El aprendizaje situado, por tanto, reside en generar experiencias cercanas a lo real; se busca que alumnos y alumnas de manera individual o grupal puedan resolver tantas dificultades como dudas bajo la guía del profesor, quien acompaña en el proceso y, en la medida de lo posible, ideó la situación que deben afrontar los estudiantes (Imágenes 6 y 7). Desde este lugar, si un alumno o alumna pregunta, por ejemplo: ¿puedo retirar la grapa de esta fotografía?, y en vez de que el docente responda: “si o no”, tiene la posibilidad de plantearle distintas preguntas para que el estudiante, poco a poco, decida si es o no recomendable quitar dicha grapa.

En el proceso que han llevado las y los estudiantes de la Licenciatura se ha tenido la oportunidad de dialogar acerca de las consideraciones que ameritan los archivos y la implementación de las tecnologías. Particularmente, en el caso de los repositorios digitales, se han tenido amplias discusiones sobre cómo se pueden incorporar elementos que (a) reflejen la personalidad del artista, (b) se dirijan a un público amplio a través de la divulgación, pero permitan una mirada especializada que promueva su estudio y (c) inserten los contenidos digitales en redes de conocimiento afines que permitan al FAZ ser asequibles desde diversos puntos de entrada en la esfera digital. El

trabajo realizado con distintos grupos de estudiantes en la materia de Taller de Integración, a partir de estos planteamientos, ha permitido proyectar, dentro de un ejercicio interdisciplinario que reúne la archivística y la computación, al repositorio digital del FAZ como un ambiente que potencie la accesibilidad, la personalización ante cada visitante y el dinamismo en el despliegue de sus contenidos, siendo la recuperación automatizada de información uno de los aspectos potenciales a desarrollar para atraer y conformar una comunidad usuaria a partir de sus intereses de investigación o estudio sobre la obra del artista.

Esta línea de desarrollo permitiría al público interesado llegar múltiples niveles de profundidad a partir de sus intereses personales, pero el ejercicio de aprendizaje situado en torno al tema le ha permitido al estudiantado proponer y delinejar –junto con el profesorado– estrategias que desde la creación del repositorio habiliten esta funcionalidad, permitiendo además la generación de ambientes digitales dentro del repositorio que permitan vincular los objetos y materiales del fondo con otros objetos multimedia de interés que, a su vez, se incorporen a partir de una lógica pedagógica o de divulgación que le permita ser parte de nuevos procesos educativos. De esta forma, las y los estudiantes han convenido que el repositorio digital podría reflejar aspectos trascendentes de la personalidad del maestro Zalce en tanto a su vocación como artista y formador.



Estudiantes y profesores de segundo semestre de la Licenciatura en AAyGD organizando bocetos de Zalce en el marco de Taller de Integración Básico II. Foto: Yaminel Bernal, febrero del 2020.



Estudiantes de segundo semestre de la Licenciatura en AAyGD organizando bocetos de Zalce en el marco de Taller de Integración Básico II. Foto: Yaminel Bernal, febrero del 2020.

CONSIDERACIONES FINALES

Son ya cinco años que el archivo personal de Alfredo Zalce está siendo organizado por parte de las profesoras y los profesores, los alumnos y las alumnas, así como por invitados, además de las aportaciones del grupo interdisciplinario que se ha sumado. Los trabajos de inventario y organización están próximos a concluir, aunado a que se está terminado de perfilar el cuadro de clasificación. Durante este proceso han sido por demás significativas las vivencias (con sus avances y dificultades) que todos los involucrados han experimentado al intervenir este archivo, desde nuestra experiencia con el aprendizaje situado no interesa resaltar algunos factores que creemos son cruciales retomar en la docencia-enseñanza con nuestros alumnos, lo que cada uno tiene por decir, son vivencias y resignificaciones que van más allá de los contenidos de las asignaturas.

1. La comunidad archivística de la Escuela ha generado un fuerte sentido de apropiación hacia el acervo del artista, muchos de ellos tuvieron su primer contacto

a los pocos meses de haber llegado al centro de documentación y han sido partícipes de su evolución a la Sala *Miantskuarhu*, así como sus avances en la organización.

2. Para los profesores y las profesoras, y, desde luego, para las y los estudiantes ven con satisfacción que las "tareas", "los ejercicios", "las actividades" que se realizan en el Laboratorio de Archivística tienen una utilidad, es decir tienen una "función real". Lo anterior, genera una gran satisfacción en ellos y ellas.
3. Docentes que ya conocían la trayectoria de Alfredo Zalce, ahora lo entienden de manera distinta; sobre todo, identifican las distintas conexiones que tiene su acervo con otros –ese pensar rizomático–.
4. La incorporación del aprendizaje situado propone un ambiente propicio para la enseñanza interdisciplinaria como, por ejemplo, ha sucedido en la integración de las tecnologías y la archivística para la elaboración de proyectos a partir de situaciones concretas en el FAZ.
5. Los estudiantes enfatizan, también:
 - ◆ La importancia de que cada docente de nuestra licenciatura tenga este tipo de experiencias⁶ en el Laboratorio, incluso que vincule sus contenidos desde el aprendizaje situado.
 - ◆ Destaca el aparato crítico que han desarrollado en cuanto a lo que se "debe hacer" y no se ha hecho o implementado en los trabajos archivísticos del Laboratorio. De igual forma, identifican que en ocasiones las prácticas en estos espacios con Zalce se vuelven "mecanizadas", una experiencia más cercana al servicio social, o bien a ya estar laborando. Lo anterior, por consiguiente, dista mucho del aprendizaje situado y del contexto docente.
 - ◆ Si bien, la mayoría de ellos y ellas reconocen la crucial que fue y es su aprendizaje con este acervo, sobre todo, por la diversidad de soportes que lo caracteriza; también destacan la necesidad de generar otros espacios de docencia-aprendizaje que ofrezca otros retos, además de Zalce.

FUENTES CONSULTADAS

Cámara de Diputados (2018). Ley General de Archivos, recuperado en: [https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/lfa/LFA_abro_15jun18.pdf]. Consultado el 8 de mayo del 2022.

Cruz Mundet, José Ramón (2011). *Diccionario de Archivística (con equivalencias en inglés, francés, alemán, portugués, catalán, euskera y gallego)*, España, Alianza.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2004). *Rizoma, introducción*, México: Ediciones Coyoacán.

NOTAS

1. Luego de que finalizara la Revolución mexicana (1910-1917), José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), creada el 3 de octubre de 1921, inició un proyecto nacional que impulsara la educación y la cultura en México, esto derivado del alto índice de analfabetismo que había en el país, aunando al rezago social. La apuesta fue enseñar de manera más accesible, contar con más profesores y escuelas, llevar a la educación a espacios rurales, pensar en espacios donde se pudiera expresar la historia, el desarrollo y las vicisitudes del país... y fue en este contexto que el arte se conectó. Lo anterior, entre otros factores, impulsó el muralismo en nuestro país de manera exponencial a través de artistas como Dr. Atl, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, quienes serían considerados la primera gran oleada de muralistas (1920-1940). Véase:(Recuperado el 10 de abril del 2022)
2. Del purépecha que significa *lugar de memoria*.
3. La licenciatura en AAyGD comprende ocho semestres (cuatro años) y en cada uno de estos los alumnos cursan una asignatura denominada "Taller de Integración" (básico, intermedio y avanzado) cuyo propósito es que el estudiante genere una experiencia y/o proyecto que conecte con las demás materias que lleva en ese momento, de tal forma que se vuelve una materia clave para vincular elementos teóricos con los prácticos.
4. "A cualquier autoridad, entidad, órgano y organismo de los Poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial, órganos autónomos, partidos políticos, fideicomisos y fondos públicos; así como cualquier persona física, moral o sindicato que reciba y ejerza recursos públicos o realice actos de autoridad de la federación, las entidades federativas y los municipios, así como a las personas físicas o morales que cuenten con archivos privados de interés público" (Cámara de Diputados, 2018, pág. 6).
5. El caso del archivo personal de Alfredo Zalce desde luego no es el único, sin embargo, es un claro ejemplo de cómo este acervo bien puede vincularse con el Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo dado que ahí se resguarda su expediente laboral, o bien con otros archivos históricos de la entidad que cuentan con

documentación de Zalce, así como en otras instituciones nacionales e internacionales que custodian y/o adquirieron obra del artista y cuyas primeras ideas están en el archivo de la ENES Morelia.

6. Particularmente, los docentes que por el “tipo de materia” que imparte pareciera no es necesario la incursión al laboratorio, o bien no han terminado de entender o implementar el aprendizaje situado.

La organización e investigación en archivos de la literatura: la experiencia de Casa de la Literatura Peruana

María Rodríguez Jaime, Casa de la Literatura Peruana

Esta ponencia busca plantear las rutas y desafíos en la construcción de un área de archivo dentro de un museo. Casa de la Literatura Peruana¹ es un museo y centro cultural que surgió en el año 2010, mientras que el área de archivo y conservación nació a fines del año 2018. Es decir, nos insertamos en una dinámica ya establecida de actividades vinculadas a la promoción de la lectura, y creación de nuevos lectores; de áreas con funciones bastante definidas como una biblioteca pública y un equipo encargado de idear y montar exposiciones museográficas; así también de docentes y mediadores responsables de difundir a todo público, sobre todo a los escolares y profesores de aula, recursos educativos diversos que profundicen sobre la literatura peruana. En este universo de profesionales, ¿por qué fue importante convocar archivistas? ¿Y cómo nos insertamos a esta dinámica?

Las exposiciones museográficas son una de las actividades principales de Casa de la Literatura Peruana. Giran alrededor de una autora o autor peruano, o de un tema cultural literario. La investigación que se realiza es con fines curatoriales e inicia con el mapeo de los archivos, esto es la búsqueda e identificación de archivos que contengan documentos de interés sobre el tema de la exposición. Estos archivos pueden ser archivos de

instituciones como municipios, gobiernos regionales, universidades, bibliotecas, en Lima y el interior del país. Así también, se identifican los archivos personales acogidos por las familias, allegados o amigos de un escritor o escritora, los cuales usualmente se trata de archivos poco conocidos y que guardan documentos inéditos.

Identificar estos archivos y sus documentos permiten construir una narrativa o un guion curatorial que finalmente dé como resultado la exposición museográfica. Las exposiciones buscan dar al público la oportunidad de observar de cerca una pieza original o que corresponda a la intimidad del escritor o escritora. Esta pieza puede exhibirse a través de una vitrina o a manera de un facsimilar: una reproducción idéntica del original que permite al espectador tener una experiencia no solo lectora sino también sensorial.

En ese sentido, Casa de la Literatura Peruana desde antes de la llegada de profesionales de la archivística, ya daba a los archivos un rol central: no solo es el protagonista de la exposición museográfica, sino también la fuente primaria clave para profundizar en el conocimiento del autor o tema literaria. Los archivos se mapean, se reconocen, se visitan y se indagan, también se generan vínculos, entre ellos y los

documentos que acogen. Se trata de hacer hablar al archivo.

Cuando se armó el área de archivo y conservación en Casa de la Literatura Peruana, el primer mandato fue ordenar la documentación acumulada: había documentos en custodia, objetos sueltos donados o que formaban parte de las exposiciones, periódicos, revistas, pinturas, material audiovisual, archivos completos en comodato, así también, una gran cantidad de imágenes digitales en discos duros externos.

De acuerdo a la evaluación de la documentación y bienes, se establecieron dos grandes grupos: las colecciones y los fondos de archivos:

◆ Colección Casa de la Literatura Peruana:

De acuerdo a la Norma ISAD-G Norma Internacional General de Descripción Archivística (2000), una colección es el “conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tener en cuenta su procedencia.” (p.16).

La colección Casa de la Literatura Peruana está compuesta en su mayoría por donaciones o bienes elaborados para una actividad específica. Destacan piezas como la máquina de escribir de la escritora Magda Portal, una réplica idéntica de la imprentilla que usara Manuel González Prada para imprimir la obra *Minúsculas* y la colección de la Imprenta Minerva, donada a Casa de la Literatura Peruana en el año 2016, compuesta por una máquina tipográfica adquirida por José Carlos Mariátegui en el año 1925 y un total aproximado de 3000 tipos móviles de madera y clichés de metal.

Algunas de estas piezas están en exposición, otras se guardan de acuerdo a su materialidad, y su control se hace por un inventario.

◆ Fondos de archivo:

Según la misma norma, un fondo es el “conjunto de documentos, con independencia de su tipo documental o soporte, producidos orgánicamente y/o reunidos y utilizados por una persona física, familia o entidad en el transcurso de sus actividades y funciones como productor.” (p. 17).

En Casa de la Literatura custodiamos los siguientes fondos de archivo:

◆ Archivos personales de los escritores peruanos Blanca Varela y Alejandro Romualdo.

- ◆ El archivo de la Editorial Sarita Cartonera, como el primer ejemplo de un fondo de archivo de una institución vinculada a la literatura peruana.
- ◆ El fondo de Casa de la Literatura Peruana que recoge la documentación que produce la institución en su trayectoria, en particular, la serie de las exposiciones museográficas.

Para construir una dinámica de trabajo verdaderamente interdisciplinaria y dialogante, fue fundamental para el equipo de archivistas y conservadores, difundir conceptos y herramientas básicos del trabajo en archivos, que permita a otros especialistas valorar los aportes de la disciplina y sumarla a sus propios procesos:

- ◆ La terminología archivística. Se requirió explicar los conceptos de fondo y colección, sus diferencias y particularidades en la organización.
- ◆ Los principios y normas archivísticas, en particular el principio de procedencia o respeto al origen de los documentos, en donde es fundamental conocer la trayectoria o historia de la persona e institución productora para el ordenamiento de su archivo.
- ◆ Los procesos técnicos que se ejecutan de forma ordenada y sistemática. Usualmente las instituciones apuestan por la digitalización sin reconocer los otros procesos anteriores como la clasificación y el ordenamiento, procesos igual de importantes y necesarios.
- ◆ La conservación ha sido uno de los procesos más compartidos e interiorizados con los colegas. Anteriormente se veía la conservación como una tarea a realizar previo al montaje de una exposición museográfica. Actualmente se reconoce que la conservación, y en particular, la conservación preventiva es un proceso transversal a todas las etapas de la exposición, desde el inicio de la investigación, la curaduría, la museografía, el montaje, el monitoreo durante todo el periodo de la puesta en escena, y finalmente, el desmontaje.
- ◆ Los instrumentos descriptivos. Ya lo decía Antonio Heredia (1991), hay una desproporción entre las demandas y los servicios de información; no solo se trata que las instituciones generan más información, sino también el aumento de los usuarios. Por otro lado, existe la idea de que el único medio de conocimiento de un archivo es el catálogo que describe las piezas o unidades documentales.

Frente a ello, proponemos la descripción multinivel que recupera en una primera instancia la información de fondo: del archivo y sus productores, la biografía o la historia de la institución, la información del contexto de producción de la documentación, la historia del devenir de los archivos. Este tipo de instrumentos no solo nos permite describir y hacer accesible más fondos de archivo en menos tiempo, sino también ofrecer información nueva y muy rica para la investigación de un escritor o escritora y sobre su vinculación con su archivo, para profundizar en su trayectoria y contexto.

En el ejercicio de este diálogo interdisciplinario ha sido importante derribar ciertos prejuicios con respecto a los archivos. En una reunión de equipo, unos colegas nos mencionaron que lo importante era “desarchivar los archivos”, tomando a colación a Patricia Funes, quien a partir del estudio del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) plantea que éste debe abrirse y hacerse accesible para que cumplan su función como garantes de derechos, esto es, que a través de esta documentación se hagan efectivas las reparaciones y la búsqueda de verdad y justicia de las víctimas de la dictadura argentina. Si bien Patricia Funes se refiere a los archivos de la represión, el llamado a desarchivar los archivos parte de un sentido común en el que los archivos se perciben como espacios cerrados y poco accesibles; sin instrumentos de descripción que permitan tener una idea de los documentos que ahí se guardan; desconocidos o solo conocidos por algunos pocos investigadores y eruditos.

Cambiar este “sentido común” fue un ejercicio importante de realizar: nos permitió afianzar que podíamos trabajar de manera interdisciplinaria con otras especialidades de la institución, en la apuesta por archivos abiertos, la implementación de las mejores condiciones de acceso a un público amplio y diverso, y con instrumentos descriptivos que permiten explorar y conocer los archivos de manera integral.

EL PROYECTO DEL REPOSITORIO

El Repositorio Institucional es un proyecto de Casa de la Literatura Peruana que se inserta en el movimiento de Ciencia Abierta y de promoción al acceso abierto, esto eso, el “acceso en línea, sin costo alguno para cualquier usuario, sin obstáculos técnicos (como el registro obligatorio o el inicio de sesión en plataformas específicas) a las publicaciones resultantes de la investigación, como son los artículos y los libros.” (CONCYTEC, 2021, p.6)

Así, se apuesta por hacer accesible, a través de una plataforma digital, la documentación que Casa de la Literatura Peruana produce y custodia. De esta forma aportamos a la cultura y educación del país pues se trata del primer repositorio a nivel nacional dedicado exclusivamente a difundir de manera abierta y digital, material sobre la literatura peruana.

El primer proyecto del Repositorio es la puesta en línea de la exposición permanente *Intensidad y altura de la literatura peruana*, la cual realiza un recorrido por la historia de nuestra literatura teniendo como eje la construcción de las identidades. La exposición se inauguró en el año 2015 y su preparación duró aproximadamente un año; en ese tiempo, la investigación fue bastante amplia, se recorrieron decenas de archivos y bibliotecas, se recopilaron diversas fuentes primarias de distinto soporte, y produjo gran cantidad de documentación de la investigación, la curaduría y la museografía.

Con este proyecto buscamos poner a disposición de los usuarios, las fuentes primarias halladas y sus instituciones de procedencia, no solo para dar a conocerlas como fuentes de estudio, buscamos también reconocer y visibilizar los archivos de la literatura peruana, disseminados a nivel nacional, sus instituciones, archivos y colecciones particulares de procedencia. También buscamos dar a conocer, a través de sus documentos, los procesos que ejecuta Casa de la Literatura Peruana para realizar una exposición museográfica, su enfoque sobre la literatura peruana, y sentar los criterios para construir una memoria institucional. Esperamos tener este proyecto listo para fines de este año 2022.

Construir este repositorio, como menciona Mariana Nazar (2021), se trata de pensar y decidir la puesta en acceso público no solo de las fuentes primarias halladas durante la investigación sino los archivos propios producidos por los equipos de trabajo. Ello constituye un desafío en tanto se tiene que garantizar: la normalización de estos documentos (que en un principio no fueron construidos para su difusión pública), la regularización de las licencias de uso público por parte de cada uno de los autores y autoras, y finalmente, y la construcción de los metadatos descriptivos que van a permitir a los usuarios y usuarias, acceder a estos documentos.

En estas reflexiones también es importante que participen las y los archivistas, con los marcos teóricos y metodológicos que conocemos, y con principios orientadores de acceso abierto de nuestras prácticas archivísticas.

BIBLIOGRAFÍA

CONCYTEC (2021). Directrices para repositorios institucionales de la Red Nacional de Repositorios Digitales de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto (RENARE)

<http://repositorio.concytec.gob.pe/bitstream/20.500.12390/2231/1/VERSI%C3%93N%20FI-NAL%20-%20GUIA%20ALICIA%202.0.1%20-%20ENERO%202021.pdf>

Funes, Patricia (2008). Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (30),27-39. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50903003>

Heredia Herrera, Antonia (1999). *Archivística General: teoría y práctica.* (5º ed.). Diputación Provincial de Sevilla.
<https://alexavidal.files.wordpress.com/2015/07/archivisticageneralteoriaypractica- antonia-heredia-herrera.pdf>

ISHIR, CONICET (17 de diciembre de 2021). Nota al pie. Archivo en poder del autor. [Video]. YouTube. Mariana Nazar: Nota al pie. Archivo en poder del autor

Norma ISAD-G Norma Internacional General de Descripción Archivística (2000)

<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:2700ee49-7b45-40c1-9237-55e3404d3a3f/isad.pdf>

NOTAS

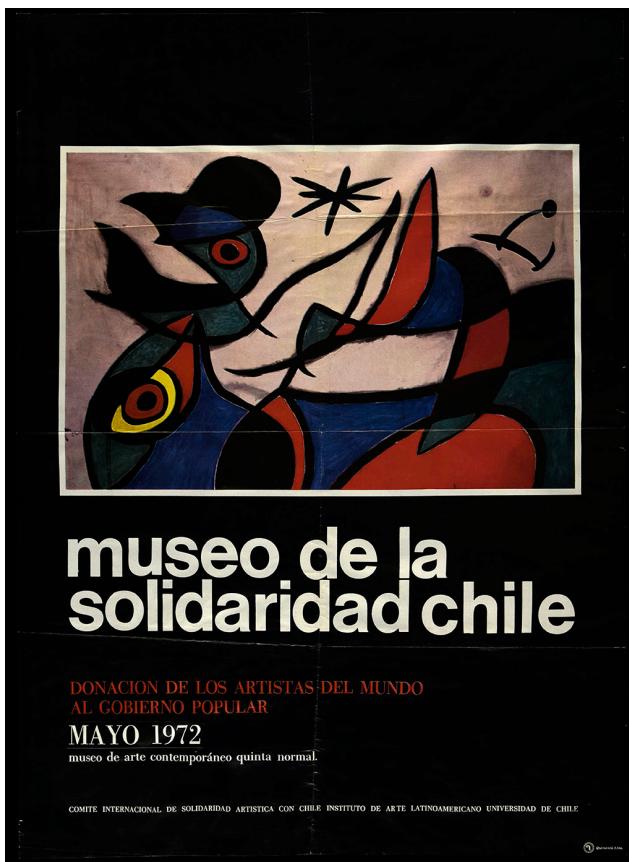
1. Página web de Casa de la Literatura Peruana:
<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/>

Cuando el archivo investiga: la experiencia de redes y colaboración en el Archivo MSSA

María José Lemaître, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

La historia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) es una historia polifónica, donde confluyen diversos pensamientos, redes de colaboración, afectos y resistencias. Es un Museo cuya historia y colección de arte moderno y contemporáneo commueve, basada en la solidaridad y fraternidad de artistas, intelectuales, mujeres y hombres, que desafiaron múltiples contextos sociales y políticos, algunos bastante hostiles, para que este proyecto único en el mundo se hiciera realidad y aún más, esté vigente hasta el día de hoy.

Este Encuentro Internacional de Archivos de Arte ocurre en un momento especial. El 17 de mayo de este año celebramos el aniversario número 50 del Museo. Ese mismo día, pero 50 años antes, en Santiago de Chile y en medio de un vertiginoso y entusiasta apoyo internacional hacia la Unidad Popular, se realizaba en el Museo de Arte Contemporáneo, ubicado en ese entonces en el Parque de la Quinta Normal, la primera exposición del Museo de la Solidaridad (MS)¹, un proyecto logrado gracias a una amplia red tejida por artistas, amigos y colaboradores tanto en Chile como en el exterior y apoyada por el mismo Presidente Salvador Allende y todo el aparato estatal.



Afiche de la exposición Museo de la Solidaridad. Donación de los artistas del mundo al gobierno de la Unidad Popular, Santiago, mayo 1972. Fondo Museo de la Solidaridad, cód. s0346, Archivo MSSA.

El Museo que alcanzó a cumplir casi dos años de funcionamiento, a realizar tres exposiciones, y reunir alrededor de 670 obras, quedó abruptamente suspendido luego del golpe de Estado de 1973, con la mayor parte de su colección escondida, algunas de sus obras desaparecidas y su comprometido equipo fundador huyendo hacia el exilio.

En 1975, cuando los intentos por rescatar las obras donadas de manos de la dictadura se habían agotado, las redes que hicieron posible este proyecto se rearmaron, ya no en Chile, sino en el exterior, haciendo surgir entre Cuba y Francia su segundo periodo: el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)². Esta vez no con el objetivo central de apoyar la vía chilena al socialismo y crear una colección de arte moderno y experimental de primer nivel para el pueblo, sino con la finalidad de apoyar la resistencia en Chile contra la junta militar, así como ser un testimonio directo de artistas e intelectuales; además de un instrumento político, financiero y de propaganda para la resistencia³.

En este nuevo periodo, que duró casi 15 años, las redes de solidaridad que se crearon a partir del MS sumaron nuevos agentes, países, pensamientos e intereses, haciendo de este proyecto una odisea, que fue posible principalmente gracias a una gestora cultural, que extendió sus redes y supo tejer nuevas relaciones afectivas, políticas y culturales, Miria Contreras, la Paya.



Retrato grupal colaboradores del MIRSA, inauguración de la exposición *Musée International de la Résistance Salvador Allende*, Palais des Papes, Centre de Congrès. Avignon, Francia, julio 1977. De izquierda a derecha (identificados): Julio Cortázar, Pilar Fontecilla, Dominique Taddei, Isabel Ropert, Miria Contreras, Jack Lang, Aníbal Palma y Monique Buczynski. Fondo MIRSA, cód. FTA-FE0014, Archivo MSSA.

Junto con el retorno a la Democracia en Chile en 1990 llegó también una nueva etapa, inaugurándose el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) a cargo de otra mujer, galerista y también gestora cultural que ya años atrás había jugado un rol importante en el equipo de trabajo del MS, Carmen Waugh. Con su gestión, comenzó el regreso no solo de las más de mil obras donadas por cientos de artistas en el exterior, sino también el retorno de su archivo, una memoria con múltiples voces, producida en distintos lugares y atesorada por sus muchos custodios.

Pero no fue hasta el año 2013 que este archivo viajado y protegido se oficializó, transformándose inmediatamente en una de las cinco áreas centrales del organigrama de nuestro actual museo. Y menciono esto porque creer que un archivo debe ser uno de los ejes centrales en la orgánica de una institución museal no es común en Chile, o no lo era diez años atrás, por lo que la visión a futuro que tuvo la actual dirección del Museo fue clave, inyectándole recursos, equipo humano y posicionando el archivo a la par con la colección.

El primer paso fue conformar un equipo de trabajo interdisciplinario para iniciar la organización y

sistematización de este fondo, con el fin de que estuviera conservado, catalogado y resultara principalmente accesible. Sin embargo, la lectura de cada carta, la revisión de una fotografía o archivo audiovisual con el que nos encontrábamos, generaba interrogantes, pero sobre todo ansiedad y deseo por reconstruir la historia detrás de este museo, que congregó y movilizó a muchos. Necesitábamos y queríamos conocer las razones, formas, procesos, dificultades, contextos y también los afectos involucrados en este proyecto, que hicieron posible lo imposible y que también sirvió como modelo para otras experiencias de museos y colecciones internacionales, formadas en base a la solidaridad, como fue el caso de la *Exhibición Internacional de Arte por Palestina* en 1978 o la iniciativa *Arte para el pueblo de Nicaragua* en 1981 o incluso la colección de arte contra el apartheid en Sudáfrica en 1979⁴.

EL CASO MEXICANO

Fue entonces, como en el 2015, de manera paralela a la ejecución de los procesos archivísticos de nuestro fondo documental, creamos un modelo de investigación a gran escala que no solo nos permitiera conocernos más, sino también reactivar muchas de las redes de colaboración que se crearon o revitalizaron en la década de los setenta y ochenta. Debía ser un modelo que estuviera en diálogo con los procesos de formación de nuestra colección, y como ella, tanto en el periodo del MS como el MIRSA, fue donada casi en su totalidad a través de envíos por países, acordamos que esa fuera la manera de abordar cada investigación: reconstruir diálogos, lazos y contextos entre Chile y el país donante. Desde un inicio acordamos como equipo que el modelo de investigación que aplicaríamos debía contemplar no solo un exhaustivo levantamiento y revisión documental, tanto en Chile como en el país a abordar, sino que también debía contar con fuentes orales, entrevistas y la realización de mesas de conversación donde participaran artistas, gestores y personas que fueron parte de la creación y evolución del Museo en sus distintas etapas. Una metodología que suponía una doble intención, deseábamos por un lado conocer la trastienda de estas donaciones, pero también incorporar al archivo nuevos materiales, reflexiones y lecturas.

Y tuvimos suerte, mucha suerte. Nuestro primer proyecto de investigación fue con México justamente el primer país que donó obras al MS. En noviembre de 1971, ya se realizaba en el Molino de Santo Domingo ubicado en Ciudad de México la exposición del primer envío Mexicano al Museo⁵. Y cuando hablo de que tuvimos suerte, lo digo porque coincidieron contextos, situaciones y personas que

permitieron que el proyecto fluyera de muy buena manera⁶. Nuevas redes de colaboración se estaban creando.

Otro de los puntos que acordamos al momento de diseñar este modelo, fue que debíamos contar con profesionales externos que llevarán la investigación a nivel de revisión, análisis e interpretación histórica, así como asociarnos a una institución cultural del país a estudiar. Esto por dos razones: la primera, porque un proyecto de estas características y envergadura era imposible realizarlo en solitario, en términos económicos y de recursos humanos, además de nuestro deseo de incorporar a la investigación nuevas miradas y lecturas. La segunda razón, quizás la más importante, es que el Museo siempre tuvo, a lo largo de su historia, en los distintos países desde donde recibió obras y operó, una institución cultural amiga con la cual dialogar y compartir experiencias y a la cual se podía pedir ayuda. Al igual que en la década de los setenta y ochenta los necesitábamos, nos necesitábamos.

La institución con la que nos asociamos e involucramos para este primer proyecto ya contaba con un recorrido importante en torno a archivos de arte y al trabajo en investigación, por lo que hablábamos un mismo lenguaje: el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, el MUAC.

En representación de aquella institución se sumó al proyecto la curadora y actual directora del MUAC Amanda de la Garza y el curador e historiador de arte Luis Vargas Santiago, que en aquel periodo era subdirector de programas públicos de aquella institución. La coordinación del proyecto estuvo a mi cargo y ellos lideraron la investigación. Los meses de ejecución fueron arduos e intensos, debido a que contábamos con un tiempo acotado para su realización, ya que el proyecto estuvo enmarcado adicionalmente con el 25º aniversario del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Chile y México que se cumplían el mismo 2015. Esto significó por lo tanto que el trabajo de levantamiento y revisión de archivos en ambos países fuera realizado en paralelo.

A este proceso le siguieron entrevistas a artistas, gestores e intelectuales que fueron parte de las redes afectivas, políticas y culturales de aquella época, tanto en México como en Chile, así como la realización de dos mesas de conversación que tuvieron lugar en las oficinas de la Fundación Alumnos 47 en México. Las mesas, una política y otra artística, compuesta por militantes, activistas y políticos chilenos y mexicanos que se encontraban en Chile en esos años y artistas donantes en el periodo del MS y el MIRSA respectivamente, buscaba a través de archivos e imágenes de la época, activar la memoria, reencontrarse

con un capítulo de la propia historia, compartir relatos y comprender incluso qué motivó ciertas decisiones. Su realización contribuyó además a descubrir que esta era una instancia sumamente valiosa para este tipo de investigaciones y que debía estar presente en futuros proyectos, ya que presentaba distintas voces, contextos y experiencias a partir de un mismo suceso.

Los resultados de la investigación fueron visibilizados a través de una exposición que se realizó tanto en México (MUAC) como en Chile (MSSA)⁷, casi de manera paralela y que sumó obra, archivos, entrevistas y cápsulas audiovisuales; también se desarrolló una publicación que incorporó las conclusiones de la investigación⁸, además una selección de archivos pesquisados en ambos países e imágenes de las obras de la colección Mexicana del MSSA y un taller sobre exposiciones de archivos dictado por Luis Vargas. Queríamos junto con realizar la investigación, sacar al Archivo de los kardex y las vitrinas, explorando nuevas formas de activación.

Lo enriquecedor de este proyecto fue constatar que, si bien nosotros buscábamos conocer y profundizar en la historia de nuestra institución, el proceso significó a la par un gran aprendizaje para nuestros compañeros mexicanos en torno a la producción artística de la época, las redes y agentes involucrados y de cómo estas acciones repercutieron y tuvieron impacto en una dimensión artística, cultural y política en su propio territorio.



Registro exposición *A los artistas del mundo...* Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977. Santiago, 2016. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fotografía: Loreto González. Archivo MSSA.

Registro exposición **A los artistas del mundo...* Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977. Santiago, 2016. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fotografía: Loreto González. Archivo MSSA.

Registro exposición *A los artistas del mundo...* Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977. Santiago, 2016. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fotografía: Loreto González. Archivo MSSA.

EL CASO CUBANO

El segundo caso de investigación que comparto con ustedes es el cubano, que fue diametralmente distinto al de México. Cuba fue un país crucial para el Museo en su primer periodo, pero principalmente durante el segundo, ya que desde La Habana se articuló en 1975 el MIRSA, a cargo de Miria Contreras en diálogo con los colaboradores que estaban en París.

Siguiendo la misma lógica del modelo aplicado al caso mexicano, buscamos un/a profesional que llevara la investigación y a una institución con la cual asociarnos. No era una tarea fácil, los lazos y redes que habían existido entre el Museo y Cuba anteriormente no se habían retomado en años y reconstruir aquellas confianzas, con un país que es cauto y receloso con su historia, no iba a ser sencillo, sumando todas las complejidades de comunicación que existían en ese momento en la Isla y que aún perduran. Sin contactos ni relación con investigadores cubanos, optamos por trabajar con alguien que conociera cabalmente la historia del Museo o por lo menos, una buena parte de ella y que tuviera la sensibilidad de adentrarse en un terreno desconocido pero fascinante, la historiadora de arte chilena, radicada en Nueva York, Carla Macchiavello.

Ahora venía la parte difícil, encontrar la institución con la cual establecer o más bien restablecer una relación. El centro de operaciones desde donde impulsó y coordinó Miria Contreras en Cuba el MIRSA fue Casa de las Américas, reconocida institución cultural, fundada por la guerrillera y política cubana Haydée Santamaría en 1959 y cuya relación con las artes visuales en Chile había estado sumamente entrelazada desde mediados de los años sesenta con la participación de artistas chilenos como jurados en la Exposición de La Habana. Lazos que se hicieron más estrechos con la Facultad de Arte de la Universidad de Chile desde 1967, cuando esta se volvió el principal interlocutor con Casa.

Fue un trabajo de hormiga el que realizamos por varios meses entre el 2016 y 2017 para encontrar la manera de

llegar a Casa de las Américas. Existía desconfianza, había varias heridas por sanar y relaciones institucionales que reparar. Para iniciar este proceso de recuperación fue clave la participación del diseñador y artista chileno Hugo Rivera-Scott quien se había exiliado en Cuba entre 1979 y 1992 y había trabajado en el taller de serigrafía de la Casa. Nuevamente las redes del pasado jugaban un papel importante para construir las redes del presente y futuro.

Con un financiamiento muy ajustado iniciamos el proyecto con el apoyo de Casa de las Américas, principalmente de su presidente en aquel entonces, Roberto Fernández Retamar; de la directora del Archivo Memoria, Silvia Gil; la directora del Departamento de Artes Plásticas Silvia Llanes; además de la artista Lesbia Vent Dumois, quien había sido directora de Artes Plásticas en la década de los ochenta; y Chiki Salsamendi quien también trabajó por aquellos años en Casa. Gracias a ellos logramos entrar en los archivos y memorias de la institución, altamente resguardados. Organizamos numerosos viajes a La Habana, para sumergirnos en los documentos, realizar entrevistas, comprender sus formas de operar y los afectos existentes detrás de ello. Realizamos también una mesa de conversación donde participaron las personas antes mencionadas, además de artistas cubanos y chilenos que experimentaron en primera persona el cariño y fraternidad del pueblo cubano con los exiliados. Esta instancia, al igual que en el caso anterior, fue activada por archivos, imágenes de la colección y preguntas moderadas por el equipo del MSSA y la investigadora.



Captura de registro audiovisual de la mesa de conversación realizada en Casa de las Américas, La Habana, octubre 2017. Archivo MSSA.

Ahora bien, el tiempo que nos ha tomado llevar a cabo este proyecto supera con creces el proyectado. Llevamos cinco años y esperamos lanzar la publicación que recoge este fascinante camino a finales de 2022. La espera no ha sido en vano, el tiempo invertido en reconstruir estos lazos ha dado frutos y sorpresas. Una de ellas se originó en el

penúltimo viaje que realizamos a La Habana con el equipo de investigación. En una de las reuniones que sostuvimos en Casa de las Américas, recorrimos parte de sus instalaciones y en una de ellas, en la sala de conservación encontramos en la última repisa de unas estanterías un grupo de cajas que tenían rotulado en plumón el nombre "Cajas de Lesbia". Lesbia Vent Dumois había sido directora del Departamento de Artes Plásticas en Casa al mismo tiempo en que Miria Contreras llegaba a la institución. Lo increíble de este hallazgo es que meses más adelante descubriríamos lo que contenían esas cajas: cientos de archivos, entre documentos y fotografías, que albergaban parte de los orígenes y memoria del MIRSA, que habían sido producidos y resguardados por Miria Contreras mientras estuvo en Casa de las Américas. Piezas documentales que gracias a la generosidad de aquella institución hermana habitan hoy en nuestro Archivo.

El aprendizaje que hoy podemos compartir a partir de nuestra experiencia de investigación es que estos proyectos han sido no solo un viaje al pasado para reconstruir nuestra historia y relevar aquellas voces que fueron olvidadas o no recordadas por lo que realmente hicieron, sino también la posibilidad de volver a trabajar colaborativamente y de tejer hoy nuevas redes de fraternidad, arte y política.

NOTAS

1. Zaldívar, C. (Ed.). (2013). 40 años Museo de la Solidaridad por Chile, fraternidad, arte y política 1971-1973. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
2. Yasky, C. & Zaldívar, C. (Eds.). (2022). Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende 1975- 1990. Ediciones MSSA.
3. Contreras, M. (1975, diciembre). Convocatoria a los artistas para la creación del MIRSA. Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3523>
4. Khouri, K. & Salti, R. (Eds.). (2018). Past Disquiet, Artist, International Solidarity and Museums in Exile (Museum under Construction). Museum of Modern Art in Warsaw. Exposición *Pasado Inquieto*. (2018). Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://www.mssa.cl/exposicion/pasado-inquieto/>
5. Catálogo *Los artistas del mundo al Pueblo de Chile*. 1er Envío Mexicano, Museo de Arte Moderno Santiago de Chile, Exposición Molino de Santo Domingo. (1971, 26 de noviembre). Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3523>
6. El proyecto contó con el apoyo institucional del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), perteneciente al Universidad Autónoma de México; la Agencia Chilena de Cooperación Internacional para el Desarrollo; la Agencia

- Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Embajada de México en Chile, a través de su Ex Embajador, Otto Granados Roldán.
7. Exposición *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977*. (2016). Museo de la Solidaridad Salvador Allende y Museo Universitario de Arte Contemporáneo. [<https://www.mssa.cl/exposicion/a-los-artistas-del-mundo-museo-de-la-solidaridad-salvador-allende->]
8. Álvarez, E. (Ed.). (2016). *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977*. Editorial RM.

Materiales y métodos para la redacción de la Política de Archivo MSSA

Isabel Cáceres, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

PRESENTACIÓN

El Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) se establece el año 2014, a raíz de la recuperación de una parte importante de documentos de su gestión administrativa y museológica desarrollada entre 1971 y 1990^[^2]. Su riquísimo acervo lo componen alrededor de 10.000 documentos de diversa tipología, cuya clasificación y organización representa las sucesivas etapas de desarrollo del museo: Museo de la Solidaridad (1971-1973), Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1974-1990), Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1991- a la actualidad) (ver Figura 1). A ello se suma una biblioteca con catálogos, libros y revistas de temas relativos a la colección de arte moderno y contemporáneo, sus artistas, curadores, gestores del museo, así como también contiene colecciones de archivos de personas relacionadas con el museo en algún momento de su historia.

El enfoque institucional de resguardo, difusión y activación de su documentación histórica ha permitido al Archivo MSSA dar continuidad al desarrollo de sus fondos y colecciones documentales, promoviendo la investigación, desarrollando exhibiciones de archivos, difundiendo su patrimonio y quehacer, instalándose como un área de generación de conocimiento sobre la historia del museo y su colección única en su tipo Figura 2^[^3]. Por otra parte, el museo ha propiciado el desarrollo de una mirada sobre el archivo de amplio alcance situándolo no solo en la labor de la custodia, sino como actor clave que propulse la activación de sus fuentes en múltiples prácticas, acercándolo a la línea más contemporánea de la archivística y adhiriendo a la Declaración Universal sobre los Archivos del ICA (2010) en términos de facilitar el acceso a los documentos para fines culturales, administrativos o democráticos. En esta misma dirección, se ha propuesto desarrollar proyectos que promuevan la colaboración con otros archivos, museos y/o centros de documentación con similares características y objetivos, con la intención de generar redes de colaboración como

estrategia de divulgación y fortalecimiento de la misión y labor, enfatizando la importancia sobre este punto señalada por las organizaciones internacionales como IFLA (2009) e ICOM (2008)[^4] sobre las ventajas que resultan de la cooperación para la comunidad. Ambas ópticas son consideradas en razón de concebir su rol como determinante en la promoción de la cultura, la memoria colectiva, las identidades y el desarrollo social, antes que la mera custodia, cuya idea fundamental se sintetiza en que los Museos son creados por personas para las personas (ICOM, 2008) del mismo modo que los Archivos son creados por el pueblo para el pueblo.



Ejemplos de documentos contenidas en las Carpetas de artistas del Archivo MSSA, donde se puede encontrar documentación como registros fotográficos, catálogos de pequeño formato, currículum, recortes de prensa de artistas representados y no representados en la Colección de obras del MSSA.

En este contexto, durante 2017 y 2018, el Archivo MSSA comenzó la creación de su política de archivo, con el fin de esclarecer su misión, objetivos, principios y procesos. El fundamento de este esfuerzo, se asienta en el fortalecimiento profesional del Área de Archivo MSSA y de su responsabilidad sobre la custodia de los documentos. Ambos aspectos amparados en las directrices internacionales de buenas prácticas desarrolladas por el ICA y de los consejos o asociaciones de países con tradición archivística.

Para iniciar este proceso se ha redactado el presente documento que aborda las formulaciones teórico-prácticas sobre archivos y particularmente archivos de museos, recopiladas desde la bibliografía especializada, documentos de grupos de trabajo sobre archivos de museos y versiones de políticas de archivo de museos de diferentes instituciones ad-hoc. Su objetivo es tener a la mano herramientas conceptuales y metodológicas para la etapa de redacción, discusión, evaluación, acuerdos, toma de decisiones y formalización con respecto a la Política del Archivo MSSA.

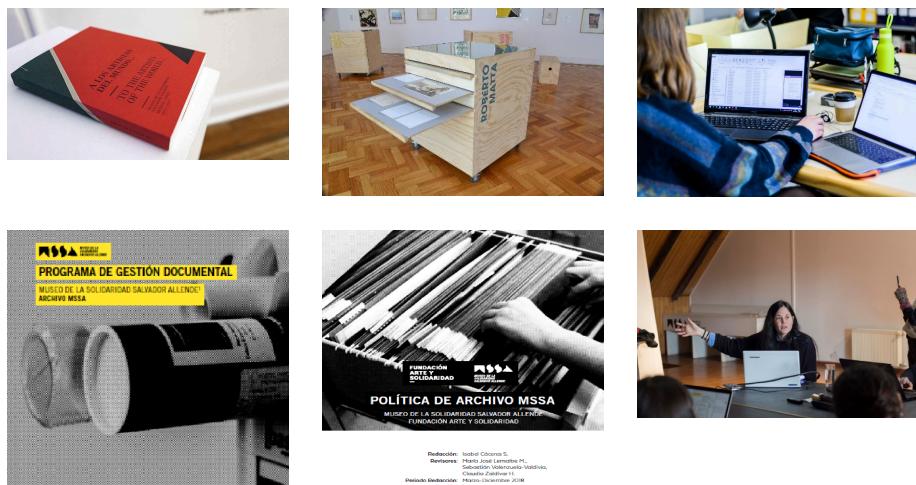


Figura 2. Archivo MSSA es un área activa del museo, desarrolla diferentes funciones y actividades desde acceso remoto a sus fondos y colecciones, difusión de investigación, publicaciones de sus política y apoyo a exposiciones.

1. ALCANCES DE ARCHIVO DE MUSEO Y SUS PRÁCTICAS

La vida organizativa, funcional y las actividades que realizan las instituciones, así como los propósitos y principios que las guían, se expresan en los documentos que diariamente produce y acumula. En esa producción y acumulación generada a lo largo de un tiempo no solo encontraremos los testimonios de las acciones y decisiones realizadas, sino que ellos conformaran su memoria, su identidad y su historia. Una organización capaz de reunir y usar sus documentos, tiene muchas más posibilidades de contar, interpretar, valorar, transmitir o reescribir su historia, su pasado y, en definitiva, ocupar un lugar. En los museos sucede lo mismo. Los documentos que diariamente generan como piezas claves de sus acciones y decisiones en un momento determinado y con los cuales se nutren y desarrollan acciones futuras conforman su propia historia y dan “vida” a la de sus colecciones cualquier sea su tipo. El establecimiento de un Archivo en un Museo que conserve, organice y de acceso a los documentos del museo o de agrupaciones documentales con características archivísticas es un potencial imprescindible que enriquece la misión de un museo, permitiendo que otras comunidades, externas a ellas, puedan valorarla, enriquecerse con sus contenidos, analizarla y aportar interpretaciones desde diferentes miradas, a la vez que los propios miembros del museo podrán tener a la mano su historia y mejorar su gestión. Si parte de esos archivos en los museos se perdieran probablemente se estaría descartando parte de importante de los aspectos que definen la política cultural y artística de un país, región, institución, comunidad, ya que, sin información disponible y organizada, las colecciones museos poseen escasa significación y pierden un lugar en las Historias. En vista de eso, al menos tres elementos demuestran la importancia de los Archivos de Museo: Desarrollo significativo de su Patrimonio al abordar de forma sistemática su acervo documental, permitir su uso e investigación para diversos asuntos por diferentes comunidades y, además, cumplir paralelamente con los requerimiento legal o código deontológico^[^5].

Los museos son reconocidos por su rol de conservar, investigar y difundir los “objetos” de sus colecciones las que, junto a los diferentes programas y actividades que ofrecen, estas ocupan el centro de sus operaciones y su atención. No obstante,

fondos o colecciones documentales procedentes de su propia organización, así como de otros ingresos posibles grupos de documentos, por ejemplo, de artistas de su propia colección, le permite al museo incrementar su patrimonio permitiéndole sacar más provecho a sus propias colecciones de objetos. Esto permite dar mayor contenido a las obras o las piezas de museos, ya que su comprensión como artefactos producidos en contextos culturales y sociales determinados que, desde su creación hasta su exhibición en los museos, dejan evidencia de sus complejidades socioculturales de diferentes maneras. Los documentos, como parte de ese sistema, testimonian hitos en la “vida” de estos objetos, así como también traslucen el fondo de las políticas o principios de las gestiones institucionales que mantienen a cierta pieza como parte de una colección en un museo (ver Figura 3)[#20]. Sus tránsitos desde la creación, traslado, venta, subasta, donación, apropiación, robo, exhibiciones, itinerancias, por ejemplo, dan significado a las obras y colecciones, pudiendo ser analizados y estudiados desde ámbitos tan diversos como el histórico, político, socioeconómico, geopolítico, género, migración, redes culturales e intelectuales, etc[^6].

Desde esta misma perspectiva, cuando las instituciones museales son analizadas a partir del conjunto de sus dinámicas de gestión que se producen en la administración de los museos, basadas en políticas locales, nacionales e internacionales, según sus diferentes ámbitos de acción, son los documentos que ella misma ha producido la principal fuente de investigación tanto para los propios miembros del museo como para cualquiera otro. El museo podría convertirse en un “laboratorio de conocimiento” ampliando su arco de funciones en virtud de sus archivos cuando estos se ofrecen organizados y accesibles.

Es ese sentido, es revelador que los museos más importantes más conocidos tengan sistemas y políticas de Archivo robustos y desarrollados completamente amparados en sus estatutos. Por ejemplo, considerado una referencia para todo el mundo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, que conserva sus archivos de exposición le permite relatar la trayectoria de esas actividades y el lugar que ocupa en los hitos de la historia de las exhibiciones contemporáneas: “Una vez más, la documentación revela en muchos casos el campo naciente de la historia del arte moderno y en muchos sentidos establece el canon para dicho estudio. Además de los espectáculos ahora obvios dedicados a Matisse y Picasso, los archivos de la exposición también revelan cómo a mediados de siglo, no era raro que el MoMA montara exposiciones dedicadas a temas no occidentales o no modernos. El concepto era mostrar la continuidad del pasado y del presente, y las similitudes en la forma histórica, “primitiva” y el arte moderno expresan conceptos humanos fundamentales.” [^7]

El uso intensivo de los archivos de museos en las ideas recientes de historiadores del arte latinoamericanos, también ha sido incorporado en sus investigaciones y metodologías, yendo a indagar a los archivos de estas instituciones en busca de claves artístico-políticas y a los archivos personales de los artistas depositados en museos, revelando cierto poder con las causas críticas del arte latinoamericano, considerando que es muy difícil desbaratar o abrir los lazos del arte latinoamericano sin ellos: “Los archivos han sido sacralizados y al mismo tiempo “desordenados” al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas. Ahora, como nunca antes, constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias; sobre todo cuando se trata de la historia del arte entendida como análisis críticos que confronta las obras con las fuentes y contextos y no solo con los rasgos del estilo. Estas alternativas de relectura se multiplican geométricamente con la

posibilidad de expandir la constitución y el uso de los archivos”^[^8]. Los paradigmas en torno al archivo desde el mero custodio a ser fuente de interpretación crítica de los procesos artísticos y culturales, impulsa a que ante este “nuevo” rostro del Archivo de museos tengamos que preguntarnos sobre su rol, responsabilidad y estatuto en su importancia, cuidado y accesibilidad.

En este sentido, comprender que las prácticas archivísticas en el desarrollo de un archivo de museo tiene consecuencias no solo al nivel de los documentos que refieren a las obras, sino que posee repercusiones en la historia de la propia institución y su contexto, implica una responsabilidad y una ética que marca toda la cadena de custodia de los documentos, desde que se generan hasta que ingresan al archivo. Por ejemplo, el modelo de gestión de archivos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) se fija tanto en la idea, el proceso de trabajo, hasta la concreción de las exposiciones: “Con la finalidad de incluir en el archivo documental que genera cada una de las muestras que presenta el MACBA todos aquellos documentos que permita, a mediano y largo plazo, estudiar aspectos del proceso de creación de las exposiciones y no únicamente valorarlas en tanto resultado o producto final”^[^9]. En este ejemplo, el ejercicio archivístico de valoración de los documentos de las exposiciones considera que los “documentos provisionales” producidos en el proceso de trabajo tienen valor permanente (Histórico-cultural), es decir no son eliminados o son considerados piezas relevantes, al contrario de lo que sucede muchas veces en nuestras instituciones que se conserva, si es que se conservan, solo los documentos como resultado de exhibiciones. El resultado de ese trabajo ofrece para el Archivo un expediente que no solo tendrá como documentos de la exposición el listado definitivo de artistas y obras, las fotografías del montaje y de la exposición, el borrador curatorial, sino también aquellos que dan cuenta de los ejercicios curatoriales, intelectuales y de gestión, borradores, planos de las salas con ejercicios de disposición de las obras, minutas de reuniones curatoriales, listados de obras provisорios, maquetas de catálogos, borradores de hojas de salas, etc. El eje de esta valoración estaría puesto en “visibilizar” relaciones en el marco de un proceso de trabajo que deja testimonio y alcances en aquellos documentos.

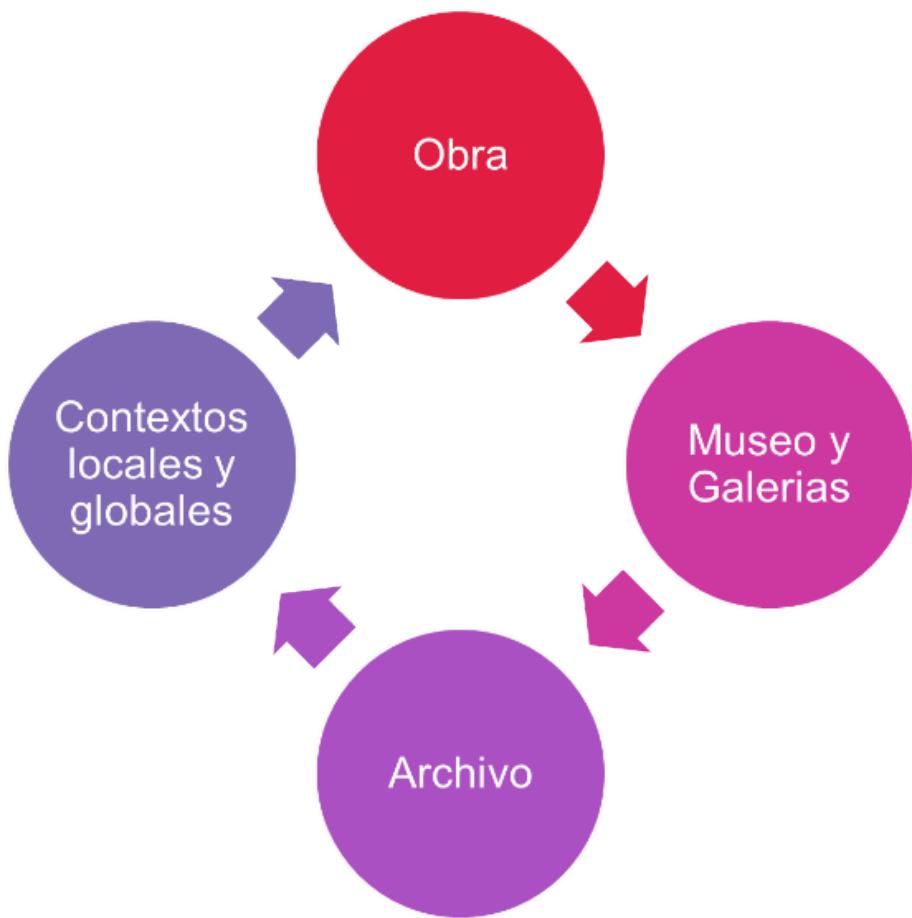


Figura 3.

Otro aspecto importante es que la responsabilidad frente al acopio, gestión y acceso a través de un Archivo en los museos se traduce en una mejor gestión de las colecciones, fortalece la transparencia, educación y, evitaría “fuga” o privatización de archivos de alto contenido o tipo de relación con los museos, por ejemplo, aquellos pertenecientes a escritores reconocidos de una región o ciudad, artistas, cultores o curadores, siendo los principales beneficiarios las comunidades cercanas.

En Chile, el texto *Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022*, editado por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, trianguló diferentes actores sobre la institucionalidad de las Artes Visuales. En el capítulo: Museos, Documentación, Archivo y Patrimonio, refleja la discusión sobre la importancia en una política general sobre los archivos en el campo de la visualidad, su mantención y acceso “la opinión que prevaleció fue que no basta con el trabajo con la obra, sino que también deben considerarse la multiplicidad de procesos y objetos que forman parte del patrimonio, tales como programas de las exposiciones, catálogos, documentos ligados a la curaduría, documentos técnicos sobre el montaje de obras, entre otros”^[^10]. Este documento resalta el valor de los documentos asociados a las obras y el lugar de los archivos para el conocimiento de las piezas y la bisagra que constituye para el acceso ciudadano y especializado^[^11].

2. ARCHIVO DE MUSEO

Una definición clásica de Archivo de museo refiere a que es aquel que identifica, preserva y gestiona de forma sistemática los documentos de valor histórico y permanentes con atributos administrativos, legales y de investigación y “recomienda políticas y procedimientos para la creación, el mantenimiento y la retención o disposición final de los documentos de uso corriente del museo de cualquier soporte y formato^[^12]. Sus propósitos pueden ser: Conservar y gestionar los documentos de valor histórico del museo, ya que son las fuentes de compresión de su rol a través del tiempo y contiene la memoria histórica de la institución. Servir de apoyo a la gestión administrativas, curatoriales y programáticas, ya que impactan positivamente en las actividades presentes y futuras de la institución. Dar amplio acceso a sus fuentes para la investigación^[^13].

El archivo sirve para apoyar la misión del museo en su responsabilidad sobre la preservación, difusión y comprensión de bienes patrimoniales únicos. Conserva los documentos legales, oficiales, administrativos y curatoriales, los cuales deben estar organizados y descritos. Por otra parte, los documentos relacionados con las obras refuerzan las funciones del museo como centro de investigación, debate y difusión del arte, pensamiento y la cultura^[^14].

3. DESARROLLANDO UNA POLÍTICA ARCHIVO MUSEO

Política de Archivo es “un conjunto de reglas y procedimientos que las organizaciones archivísticas utilizan para gestionar todas las operaciones de su organización”^[^15]. En específico, una política de archivo de museo describe los parámetros para el funcionamiento del Archivo y de comprensión del museo para plantear estándares, contenidos y formas de desarrollo de sus fondos archivísticos en diálogo con la misión del museo. La creación de una política de archivo es una de las principales tareas en el establecimiento de un Archivo en una institución. Su redacción debe ser considerada no solo para cumplir con este paso inaugural, sino para declarar de compromiso institucional de que se llevarán a cabo todos los procesos expresados en ella y estos serán conocidos por todos^[^16]. Si bien en manuales y guías se indica que los pasos para la organización de archivos, la creación de una política permite apropiarse de los aspectos éticos y cognoscitivos sobre el trabajo con la documentación que se conserva o que se es capaz de conservar en un Archivo, es desde allí que las sucesivas decisiones e intervenciones con los materiales tienen sentido.

El proceso de creación e implementación de una política es mucho más importante y beneficioso para el museo que la política en sí misma. La política puede parecer como el resultado final, pero en realidad, el resultado final es una amplia comprensión de la ética y los procedimientos, que influye en el funcionamiento del museo. Hay muchas maneras diferentes de crear políticas: Cada museo tiene su propio conjunto de desafíos, que requiere consideración en la formulación de políticas. Se alienta a los museos para tomar tiempo para explorar sus circunstancias y articular con precisión en sus políticas. Formulación de políticas deben integrarse para ser eficaz. Cada uno de los documentos oficiales del museo deben hablar con una otra de manera consistente e integral para apoyar misión del museo^[^17].

El tiempo y espacio que una institución se otorga para pensar en su política es lo que la diferencia^[^18], porque es ese instante lo que le permitirá definir sus responsabilidades, a reconocer sus propósitos y los objetivos de desarrollar de sus

fondos y colecciones de acuerdo a criterio o pautas previamente reconocidas, lo cual tendrá muchos más valor frente a su comunidad, cualquiera sea, al mostrarse “reflexivo y bien administrado”^[^19]. Un Archivo sin una política podría, por ejemplo, sobreponer sus colecciones sin objetivos definidos, dejar vacíos en fondos o colecciones documentales relevantes, destinar recursos a materiales no significativos en sus fondos preexistentes o, para el caso de los museos, muchas veces no se destinan recursos o esfuerzo a resguardar en condiciones óptimas u organizar los archivos institucionales de importancia histórica para la gestión de colecciones de su patrimonio artístico, lo cual podría ser negativo para la investigación y desarrollo las obras o patrimonio que preserva^[^20].

Un museo que redacta una política de archivo a través de su área especializada, que en ocasiones puede ser su centro de documentación, biblioteca o su área de colección que cree un área o equipo destinado a su archivo^[^21], le permite tener un rol activo frente al desarrollo de su patrimonio documental frente a, por ejemplo, el mercado del archivo del arte o frente al ofrecimiento en donación de un artista y despeja dudas acerca de la forma de adquisición o ingreso de sus materiales y su propósito. Por último, para que una política tenga impacto efectivo, “adquiera significado y suscite respeto formando parte central de la vida del Archivo, debe ser objeto de promoción efectiva y respetarse a lo largo de la escala jerárquica”^[^22], de otra forma a lo largo del tiempo tiende a transformarse en letra muerta, de allí es tan importante que la política sea revisada por todos, aprobada y socializada activamente.

Los objetivos de la Política de Archivo de un archivo de museo se pueden resumir en:

- ◆ Identificar la misión y visión del archivo de acuerdo con la **Declaración de la Misión y Principios del Museo**.
- ◆ Establecer los objetivos específicos y estratégicos del Archivo del museo.
- ◆ Definir los alcances y objetivos del desarrollo de sus fondos y colecciones documentales y su relación con la colección de obras.
- ◆ Especificar los procesos determinantes y permanentes en el tiempo para el desarrollo del Archivo.
- ◆ Exponer y dirigir prácticas y quehaceres cotidianos respecto de los documentos que se agregan a los diversos fondos.
- ◆ Establecer las funciones y responsabilidades entre los miembros del equipo.

4. PASOS PARA EL DESARROLLO DE UNA POLÍTICA DE ARCHIVO

Los contenidos de una política de archivo son particulares a cada tipo de museo y su elaboración debe tomar el tiempo necesario para considerar todos los tópicos que requieren abordar según sus propias características. Durante la elaboración de la política del Archivo del MSSA se consideraron las siguientes etapas para su elaboración:

- ◆ *Análisis institucional y diseño de marco conceptual*: cada museo posee un enfoque, misión, colecciones de obras, historia, equipos de trabajo, tipos de documentos, estrategias y programas distintos que deben estudiarse por completo

considerando los principios que guían a la institución con información escrita u oral, el objetivo de esta etapa es lograr un marco de conocimiento general sobre el museo en esos aspectos y de los documentos que conserva. Revisión del contexto normativo interno y externo, características de los fondos y colecciones, tipos de usuarios, equipo, infraestructura, financiamiento.

- ◆ *Diseño de política*: comenzar con la elección de los capítulos considerando el tipo de colección preexistente y que se planea desarrollar de acuerdo a la fijación de objetivos, las prácticas asociadas, flujo de trabajo, desafíos del archivo entre otros aspectos. La extensión de una política de Archivo es bastante variable, algunas recomendaciones abocan porque el lenguaje sea claro, directo y simple eso ayuda mucho más que uno rebuscado y sobreexplicativo, evitar redundancias. A veces la redacción puede resultar también mucho más colaborativa si se forma un Comité de Archivo encargado de su redacción y posterior revisión.
- ◆ *Evaluación*: se refiere al proceso en el que la Política de Archivo es puesta a evaluación por un comité formado por miembros del museo para dicha ocasión: Dirección, Colección, Conservación, Administración y Archivo.
- ◆ *Oficialización*: etapa en la cual la política de archivo es aprobada para su implementación y difundida a través de diferentes medios pertinentes tanto dentro como fuera de la institución que pueda ser conocida por todos.
- ◆ *Implementación*: se refiere al momento a partir del cual se ejecutan y se toma en cuenta para todo el quehacer archivístico las tareas y programas destinados a consolidar los propósitos de la política.
- ◆ *Revisión*: se refiere al tiempo establecido desde la publicación de la política hasta que establece una revisión, generalmente se revisa cada 2 años.

5. COMPONENTES DE UNA POLÍTICA DE ARCHIVO DE MUSEO.

Durante la etapa de diseño de la política planteamos preguntas que consideramos que era relevante que la política resolviera, esto también permitió identificar un “estado” de la situación del Archivo, dar prioridad a algunos elementos, dejar otros para el futuro o identificar aquellas cosas de las que no somos capaces de hacernos cargo. Presentamos algunos ejemplos [^23].

¿Tenemos claridad del rol que desempeña un Archivo de Museo?, ¿Se ha reflexionado, planteado y descrito la misión y objetivos del Archivo?, ¿Se conoce las funciones que cumplir al interior del Archivo?, ¿Qué tan listos y bien preparados nos encontramos para asumir cabalmente una tarea sustentable de custodia y conservación de los documentos que llegan a nuestros dominios?, ¿Contamos con un *workflow* o un modelo de gestión para el trabajo archivístico, coordinación del trabajo de registro, descripción, acceso, etc?, ¿Sabemos qué perfiles y competencias específicas necesitamos?, ¿Se cuenta con un manual de procedimientos que delineee las tareas de cada área y cada proceso?, ¿El personal del Archivo cuenta con la capacidad, soporte y sustentabilidad para desarrollar sus tareas?, ¿El Archivo cuenta con un sistema de gestión documental que permita la clasificación, ordenación y transferencia de documentos de Archivo centralizadamente?, ¿Se conocen los criterios y modos de adquisición de documentos?

También fue parte de la etapa de Diseño de la Política de Archivo del MSSA la revisión de políticas de archivo de museo de otros países en los que en general plantean los siguientes capítulos: misión, equipo, selección y valoración, adquisición, ordenación, descripción, seguridad y Acceso, programas, plan de desastre, política de preservación[^24]. Durante aquel largo proceso hicimos un cuadro comparativo desde dónde fuimos considerando aquellos aspectos relevantes a nuestro nivel de comprensión de la documentación existente en el archivo y del reconocimiento las oportunidades y logros que se deseaba alcanzar en términos institucionales, así fuimos formándonos una idea de cuáles podrían ser sus características y términos (Figura 4).

Algunos capítulos generales contenido en la bibliografía consideran:

Introducción: términos de la Política Archivo MSSA y objetivos.

Misión: Declaración que muestra el objetivo fundamental o razón de ser del Archivo cuyo fin es estimular el compromiso y trayectoria del Archivo.

Visión: enunciado principal sobre el planteamiento del Archivo a largo plazo, lo que quiere se espera sea en el futuro.

Propósito: declaración de los objetivos principales del Archivo MSSA.

Responsabilidades: conjunto de acciones que emprende el Archivo MSSA y sobre las cuales es capaz de dar cuenta.

Estructura del equipo: asociatividad entre los miembros del equipo del archivo que determina las responsabilidades, funciones, actividades, tareas con objetivos comunes.

Definiciones: nomenclatura asociada a la política y de uso común en el archivo.

Alcance: descripción de los atributos del Archivo MSSA y su organización, que ayuda a comprender su importancia en los distintos ámbitos legales, administrativos y culturales.

Adquisición: guía los procesos de adquisición de documentos al Archivo MSSA.

Valoración y eliminación: define los criterios de valoración para los fondos y series documentales. Y define documentos de importancia para el tratamiento archivístico del Archivo.

Organización y Descripción: considera los principios que guían la organización y descripción de los fondos y colecciones de Archivo MSSA, mencionando los principios científicos y estándares internacionales.

Gestión Documental: Define los criterios, alcances y objetivos del establecimiento de un programa de Gestión Documental en el MSSA y para gestión del ciclo vital de los documentos de la institución.

Acceso y uso: delinea las formas de acceso de miembros del museo y usuarios externos.

Conservación: establece los medios de localización, preservación, procesos de conservación de documentos y plan de desastre.

Guía para procedimientos específicos: guías que acompañan a esta política.

Figura 4 Cuadro comparativo de capítulos de algunas políticas de archivo de museo

Museum Archives. An introduction	Starting from Scratch: How to Create a Museum Archives. Sammie Morris	Sample Records Management Policy. Museum, Libraries, Archives. London	MOMA	Cleveland Museum Archives. Accessioning museum records	Record Management Manual. National Museum of women in the Arts	TATE Library and Archive	The MINT Museum Archives Collection Management Policy
Definition (Records, Archives, Profesional Papers, Manuscript Collections)	Mission statement	Introduction	Mission Statement	Introduction	Description of the Collection	Visión	Mission Statement and Purpose
Purpose	Access and use policy	Scope	Purpose	Record Types and Locations	Collection Policy: Official Records Personal Materials	Misión	The Mint museum archives is responsible for:
Appraisal of record (Policy general)	Collecting Policy	Purpose	Structure	Records Transfer	Disposition of Official Records: Appraisal of Records, Records Dispositions Schedules	Purpose	Ethics
Disposal of records (Policy general)	Staff Records Policy	Definitions Record, Record Management, record management programme.	Access	Records Transfer Form	Access and Restrictions to Archival Holding: Access, Restrictions,	Scope of the collection	
Records Management (Policy general)	Acquisitions Procedures	Responsibilities Senior Management, Record manager, managers, employees, human resources.	Staff	Direct Transfers	Guidelines for weeding Records: Draft; Routine Correspondence; Memoranda; Financial Records; Minutes and Reports, Press Clipping; Reference Materials; Multiple Copies; Miscellaneous;	New Collection acquisition. Internal collections External collections	
Cooperation with staff (Policy general)	Records Transfers Procedures	Policy	Definitions (Archives, Personal and	Appraisal	Guidelines for transferring	Collection Access	

			professional papers, Manuscript Collections, Records)	records to the archives	(Physical Access)
					(Digital Access)
					(Reference Service)
Maintaining the order of records (Policy general)	Processing and Description Procedures	Guidance on supporting procedures, related policies and the regulatory environment	Responsibilities	Description	Guidelines for managing electronic records
					Care of the Collection Environmental monitoring and control
					Conservation and preservation
Location of archives (Policy general)	Policies and Procedures for Destructions of non archival Records	Queries	Additional activities (Acquire, oral program)	Accession Records	Records Schedules
					Policy revision schedule
Official records vs. professional papers (Professional papers and non-archival materials)			Record Management	Database Fields	
Mon Archival Materials defined			Manuscript Collections		
Special Collections			Definitions of manuscript collections		
Access to archival holdings (Other Responsibilities of the museum archives)			Criteria for new acquisitions		
Restrictions (Other Responsibilities of the museum archives)			Access Policy		
Physical security (Other					

Responsibilities
of the museum
archives)

Requesting
dispositions of
papers

Determining
disposition of
papers

Donating
personal
papers

BIBLIOGRAFÍA

Chaplin, E; Tullock, J (2015). *Succes guides Successfully managing archives in museum.* Association of independent museum.

Elligott, M (2008). Perspective from the museum of Modern Art Archives, New York. *Atlanti.* (18) Trieste, 369-377.

Deiss, W (1984). *Museum Archives: An Introduction.* Society of American Archivists. Chicago.

Demb, S; Teuteberg, S. (2000). *Record Management Toolkit.* London Museums Hub. Museum, Libraries, Archives.

Duranti, L; Franks, P. (2015) *Encyclopedia of archival science.* Rowman by Rowman and littefield. New York. London.

Giunta, A (2010). Archivos Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata.*(1). abril. 20-37.

Gutiérrez Usillos, A (2010). *Museología y Documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos.* Ediciones Trea. Gijon, España.

Mckellar, S (1993). The Role of the Museum Archivist in the Information Age. *Archivaria.* (35).

Morris, S. (2006). Starting from Scratch: How to Create a Museum Archives. Research Publications. Paper 45. http://docs.lib.psu.edu/lib_research/45

Mignolo, W. Activar los archivos descentralizar a las musas. *Cuadernos portadillas.* MACBA.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2014). *Folding Exhibitions.*: MELA. Barcelona.

Museum of Women in the Arts. (2011 November) Records Management Manual. Institutional Archives.

Society of American Archivist. *Museum Archives Guidelines.* <https://www2.archivists.org/groups/museum-archives-section/museum-archives-guidelines>

The national Archives (2018, marzo). *Writing a Collections Development policy and Plan.*

Vicent, S. (1996) Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées: la place de l' archiviste. *Archives* (27-3). 53-77.

Whyte, D (Ed.) (2004). *Museum Archives. An introduction* (2^a ed). Society of American Archivists, Museum Archives Section

Yarrow, A; Clubb, B.; Draper, J. (2009) Bibliotecas públicas, archivos y museos: tendencias de colaboración y cooperación. Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas. *IFLA profesional Reports* (133).

Imagoteca: la colección de imágenes sociales y políticas del CeDInCI. Reflexiones en torno a su construcción

Natalia Efron, CeDinCi, Argentina

Eugenia Sik, CeDinCi, Argentina

"Todo catálogo es una máquina para atrapar la realidad. También es una expresión de un deseo de saber o, quizás, más modestamente, de arreglar. Quien cataloga se parece a un jugador. A un intelectual también"

(María Negroni, *Pequeño mundo ilustrado*)

PRIMERA PARTE

El CeDInCI¹ (Buenos Aires, Argentina) es un centro de documentación (biblioteca, hemeroteca y archivo) dedicado a la recuperación, preservación, conservación, catalogación y difusión de las producciones políticas y culturales de las izquierdas latinoamericanas, desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad.

Su acervo reúne la mayor colección de documentos sobre la cultura de izquierdas en América Latina, incluyendo la producción de las grandes corrientes políticas (anarquismo, socialismo, sindicalismo, comunismo, trotskismo, maoísmo, guevarismo, nueva izquierda, nacionalismos revolucionarios) así como la de los movimientos sociales (movimiento obrero, estudiantil, de mujeres, de derechos humanos, campesinos, artísticos e intelectuales). Ofrece además un cuantioso caudal de documentos y colecciones bibliográficas y hemerográficas de otras familias políticas (liberalismo, radicalismo, conservadurismo, nacionalismo, democracia cristiana, cristianismo social, peronismo y otros populismos latinoamericanos).

Dispone también de numerosas colecciones de arte y literatura, sobre todo aquellas vinculadas a la praxis política.

El CeDInCI nació como una asociación civil sin fines de lucro dedicada a la preservación del patrimonio documental y cultural de las izquierdas. El acervo inicial se constituyó en base al archivo personal del historiador argentino Horacio Tarcus, reunido a lo largo de veinte años. En 1997, con la adquisición del Fondo José Paniale, que reunía sobre todo prensa gremial y política de la primera mitad del siglo XX, nació la idea de transformar esos dos voluminosos fondos personales en un centro abierto a la consulta pública.

Desde la inauguración de su primera sede en abril de 1998, ese acervo inicial creció sustancialmente a través de donaciones, adquisiciones y canjes, contando en la actualidad con alrededor de 190.000 monográficas (libros, folletos y tesis), 10.000 títulos de publicaciones periódicas (revistas, diarios, periódicos, boletines) y 160 fondos personales de archivo. Además, ha reunido una serie de colecciones, con más de 4.000 afiches políticos y culturales y el mayor acervo existente de boletas electorales y de volantes sobre Argentina (más de 20.000 documentos).

Hoy el CeDInCI ofrece a la comunidad académica y a un amplio abanico de lectores una de las mayores bibliotecas latinoamericanas especializadas en historia social, política y cultural de América Latina. Asimismo, dispone a la consulta pública miles de colecciones de las más importantes publicaciones periódicas producidas en nuestro continente por organizaciones políticas, culturales, gremiales, estudiantiles, de derechos humanos, de mujeres, etc. En estos últimos años se ha convertido en el principal centro de referencia en ciencias humanas y sociales de la región, recibiendo asiduamente investigadores de las más diversas universidades de todo el globo, sobre todo de Europa y América.

La organización del patrimonio del centro se divide en dos áreas: la de Biblioteca-Hemeroteca y la de Archivos y Colecciones Particulares. Dentro de esta última se gestionan las colecciones de volantes y afiches mencionadas anteriormente, así como obras de arte, objetos y memorabilia. Dentro de los fondos de archivo se encuentran tres importantes conjuntos con documentación fotográfica: el fondo del ya desaparecido Diario La Razón de Buenos Aires, el del fotógrafo amateur Alfredo Alonso y el del periodista y escritor Hugo Gambini.

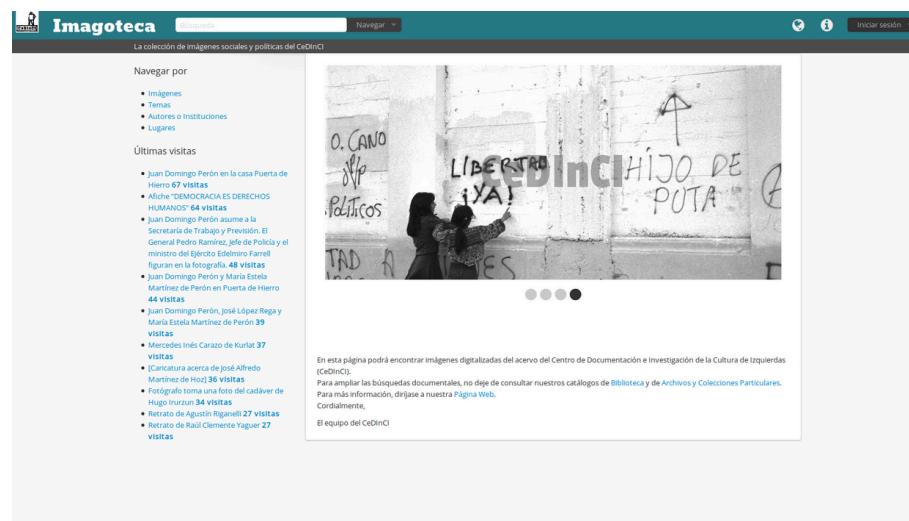
Historia de la Imagoteca²

La Imagoteca nació en el año 2016 a partir de la necesidad práctica de la institución de difundir documentos que ya se encontraban digitalizados a partir del avance de distintas líneas de trabajo: proyectos, pedidos de digitalización puntuales por parte de quienes consultan el CeDInCI, etc. Además de este objetivo más pragmático, la creación de la Imagoteca constituyó un esfuerzo por visibilizar la producción gráfica (diseño, fotografías, obras de arte) de diferentes culturas políticas argentinas y latinoamericanas, especialmente aquellas vinculadas a los movimientos y organizaciones contestatarias, alternativas o revolucionarias.

Buscamos a partir de este proyecto fomentar la consulta, investigación y reutilización de las imágenes con la intención de posicionarlas como objetos de estudio y no solo como fuentes documentales.

Dentro de los documentos a incluir se encontraba un acervo fotográfico de más de 3000 piezas documentales organizado y digitalizado varios años atrás, cuyos registros

se encontraban alojados en el catálogo de biblioteca/hemeroteca (ya que no existía el catálogo de archivos, que fue desarrollado en 2012). Además de este acervo fotográfico -compuesto de las imágenes del archivo del Diario La Razón y del fondo de Alfredo Alonso principalmente- se incorporaron cientos de ilustraciones, tapas de periódicos y revistas, afiches, volantes, retratos e insignias (o “logotipos”) vinculados a distintas corrientes políticas de izquierdas.

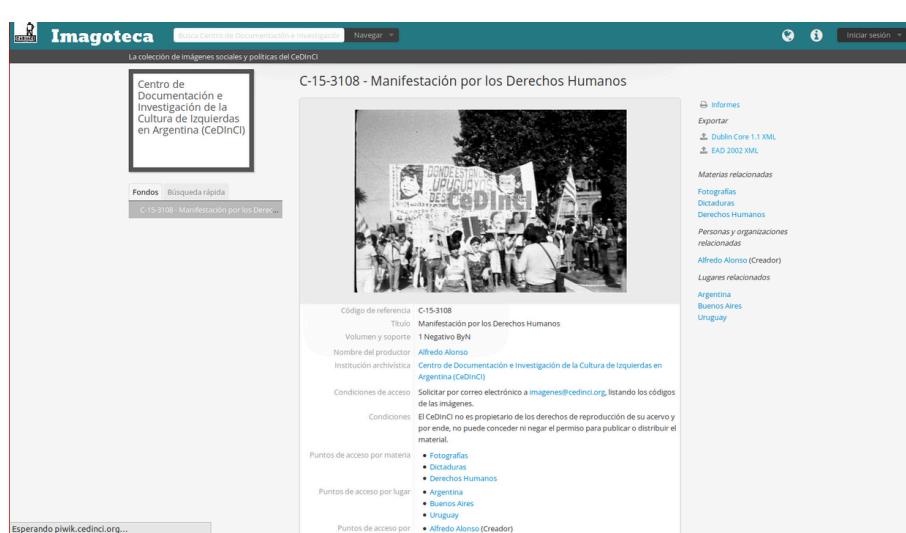


Captura de pantalla de la página de inicio de la Imagoteca (2016).

Para desarrollar la Imagoteca en 2016 se utilizó el sistema AtoM, ya que en el área de Archivos y Colecciones Particulares del CeDInCI previamente había implementado su guía bajo la misma plataforma. Plataforma que, hasta el día de hoy, alberga sus descripciones multinivel y algunos documentos digitalizados. En esa oportunidad, se evaluaron distintos *softwares*, pero convenimos que si bien no era un sistema pensado originariamente para la catalogación de documentos pieza por pieza y no ofrecía opciones atractivas para la visualización de imágenes, había otras ventajas que nos favorecían en tanto institución pequeña que lleva adelante diferentes tipos de proyectos:

- ◆ Al ser el mismo *software*, no era necesario instalar nuevos requerimientos para desarrollar la base de datos.
- ◆ El relativo poco desarrollo web que requiere el AtoM (casi un sistema *ready made*)
- ◆ la facilidad de adaptar ciertos elementos del sitio.
- ◆ La posibilidad de exportar tablas de datos y los objetos digitales de forma automatizada.

Con los años, la Imagoteca se transformó en una base de datos consultada para quienes requerían de imágenes, pero no se incorporó más documentación.



Ejemplo de un registro en la Imagoteca de 2016.

Desarrollo e implementación

En el año 2020, durante el confinamiento por el COVID, se evidenció aún más la necesidad de incrementar la disponibilidad de documentos digitales. Asimismo, durante los últimos años se habían digitalizado varias colecciones de documentos que, en muchos casos, ya contaban con un set de metadatos elaborados. Entre ellos:

- ◆ Más de mil afiches político-culturales (de una colección más amplia que cuenta con, aproximadamente, 3000 documentos).
- ◆ Varios centenares de fotografías, especialmente, retratos digitalizados de publicaciones periódicas, libros y fondos de archivo. Algunos de estos documentos se fueron digitalizando a partir del lanzamiento del _Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas _(donde también se incluyen retratos ilustrados o caricaturas).
- ◆ Centenares de Volantes político-culturales correspondientes a diferentes partidos políticos argentinos desde la década de 1970 hasta la primera década de 2000.
- ◆ Actualmente, se está desarrollando la digitalización y catalogación del acervo fotográfico del fondo de archivo del periodista Hugo Gambini. Al momento, se encuentran disponibles en línea más de 700 fotografías correspondientes a este acervo organizado a la usanza de los archivos de redacción: sobres y cajas temáticas ordenadas alfabéticamente.

En relación al *software*, en esta oportunidad se ha optado por el software *Omeka*, versión S (semántica). Esto se debe, en primer lugar, a que en el año 2018 desarrollamos dentro del CeDInCI un sitio de exhibiciones virtuales que nos permitía replicar *online* las diferentes muestras montadas en la sede de la institución. Para ese sitio de exhibiciones se había utilizado la versión *Classic* de dicho *software*, pero en esta oportunidad se optó por la versión S ya que permite trabajar y elaborar distintos esquemas de metadatos y presenta una mayor ductilidad en la construcción de colecciones y en la personalización de los campos, entre otras ventajas.

Cabe destacar que, una vez instalado el sistema por parte del informático Emmanuel Alcaraz, todas las decisiones en relación a la visualización del sitio, la catalogación, la selección de documentos y la migración de los registros fueron realizadas por quienes escriben el presente trabajo. Este hecho puede resultar anecdótico, pero por la dinámica propia de una institución pequeña, por la posibilidad de corregir o mejorar la visualización y la interoperabilidad del sitio en función de la información ingresada y por la agilización del proceso en su totalidad, la posibilidad de desarrollar una gran cantidad de tareas desde la interfaz web del sistema por personas no especialistas en sistemas informáticos es una gran ventaja.

En una primera instancia pusimos el foco en la presentación de los documentos, priorizamos la calidad de las imágenes, su correcta visualización, la posibilidad de agregar más de un objeto digital a un registro, la factibilidad de armar fácilmente colecciones y subcolecciones de distinto tipo y la construcción personalizada de campos hipertextuales e índices. Luego se tomaron decisiones curatoriales y estrategias para el mejoramiento de las descripciones existentes.

The screenshot shows the homepage of the Imagoteca platform. At the top, there is a dark header bar with the CeDInCI logo, a search bar, and a menu icon. Below the header, there is a banner featuring two figures and the text "La colección de imágenes sociales y políticas del CeDInCI". To the right of the banner is another logo for CeDInCI. Below the banner, the text "Les damos la bienvenida a Imagoteca" is displayed. A large button below the text says "Índices de temas | autores | lugares | tipos de documento". Below this button, there is a section titled "Navegar por las colecciones" with five categories: "Colección de afiches", "Colección de volantes", "Colección fotográfica", "Ilustraciones", and "Portadas de libros y revistas". Further down, there is a section titled "Navegar por documentos (incorporaciones más recientes)" with a thumbnail image of a portrait of Carlos Fuentes and some descriptive text about the image.

Cabe destacar que, como es un proceso de trabajo que se viene desarrollando durante años por distintas personas, hay formas de hacer diferentes que se van tratando de unificar y sistematizar. Se trata de ir indagando acerca de nuevas formas

de perfeccionar lo ya hecho pero, al mismo tiempo, se intenta disponibilizar la mayor cantidad de documentos posibles. Fuera de las decisiones pragmáticas de una política de catalogación, lo que se vislumbran son varios desafíos o problemáticas más amplias para ir definiendo la política de catalogación del sitio y el desarrollo de un manual de procedimientos (que ya tiene una primera versión orientada a la sistematización de los campos utilizados en la base de datos).

SEGUNDA PARTE: PREGUNTAS EN TORNO A LA IMPLEMENTACIÓN DE UN REPOSITORIO DE IMÁGENES

Durante el desarrollo de la plataforma/repositorio nos enfrentamos a algunos debates metodológicos y decisiones alrededor de la creación y rediseño de la nueva plataforma, la catalogación de documentos, la interrelación con los archivos existentes, el establecimiento de parámetros de trabajo que contemplen las particularidades de los documentos y sus usos posibles.

Por ese motivo queremos problematizar este proceso de trabajo integral teniendo en cuenta las tensiones entre obra y documento, las potencialidades de las colecciones, la sensibilidad y metodología archivísticas y las formas de describir (*representar*) documentos visuales ligados a las culturas políticas argentinas, sobre todo, a las corrientes de izquierda y movimientos sociales. Lo estructuramos a partir de diferentes preguntas:

1. ¿Por qué hacer una curaduría de las imágenes de un acervo?

Tenemos en cuenta que esta apuesta va en detrimento de la integralidad de un fondo de archivo y, aunque la selección sea virtual no deja de ser un recorte de un conjunto de documentos producidos de forma orgánica. Sin embargo, nos resultaba indispensable capitalizar el trabajo realizado anteriormente, utilizar otro tipo de recursos que teníamos a disposición que no estaban en línea –como los retratos del Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas–, teniendo en cuenta que el CeDInCI es un centro de documentación en el que hay distintos acervos y en el que no solo se reciben donaciones, sino que hay un acopio activo de documentos que no se encuentran en otras instituciones del país y de la región (como los volantes o los afiches). Comenzamos el proyecto sabiendo que en la descripción de cada documento deberíamos recomponer su relación como un conjunto pero con la certeza de que utilizar una base de datos relacional permitiría transversalizar las búsquedas (y el ordenamiento de los contenidos) y potenciar los usos y miradas sobre las imágenes.

Este recorte o “desmembramiento” fue compensado con la interrelación de los registros a partir de los campos descriptivos (hipervinculados) que permiten reconstruir de forma virtual la relación de cada imagen/obra con su documentación asociada, con los demás documentos con los que comparte la guarda primaria y con el Fondo/Colección del que forma parte. Por ejemplo, en el caso del fondo Gambini (y en el fondo del Diario La Razón) cada foto posee en la descripción campos que permiten asociarla a un sobre específico, a la descripción del fondo en el catálogo de archivos y, a partir de una colección creada con los documentos pertenecientes a un mismo fondo, también se hipervincula con otros *items* del mismo Fondo/colección al interior de la imagoteca.

Además, a partir de los hipervínculos se habilita, desde ya, un recorrido transversal de contenidos, temas, tipos documentales, geografía, fechas, etc.

Identificador FT0983

Título Retrato de Deolindo Felipe Bittel dando un discurso

Creador Gambini, Hugo
García, D.
Agencia Diarios y Noticias (DyN)

Tipo documental Fotografía

Descripción técnica Impresión gelatina y plata

Fecha 11/1981 [de publicación]

Lugar Buenos Aires (Argentina)
Argentina

Descripción [Transcripción del dorso:] Asunto: Vélez

Editor Reo n° 129

Tema Bittel, Deolindo Felipe
Peronismo

Es Parte De Fondo Hugo Gambini

Recursos <http://archivos.cedinci.org/index.php/bittel-deolindo-felipe>
relacionados

Institución de custodia Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

Derechos El CeDInCI no es propietario de los derechos de reproducción de su acervo y por ende, no puede conceder ni negar el permiso para publicar o distribuir el material.

Condiciones de acceso Solicitar por correo electrónico a imagenes@cedinci.org, listando los códigos de las imágenes.

Notas Nota de fecha: todas las fechas consignadas fueron obtenidas del mismo documento. Dicha información puede referir a la fecha del asunto fotografiado o a diversas instancias del recorrido institucional de la fotografía en las agencias de noticias, archivos y medios de comunicación. Los datos inferidos fueron consignados entre corchetes.
Nota de la archivista: Esta fotografía forma parte de una unidad documental compuesta que contiene diversos documentos asociados por su productor.

Localización FA-040-SOBRE-BITTEL-0418

Conjuntos de ítems Colección fotográfica

Retratos

Fondo Hugo Gambini



Registro del retrato de Deolindo Felipe Bittel (imagen 4). Allí se pueden observar los campos hipervinculados, entre ellos, la agrupación dentro de la Imagenoteca en torno al fondo Gambini y el enlace hacia la descripción archivística del sobre en el sistema AtoM.

Archivos y colecciones particulares | Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

Item Sobre N° 0418 - BITTEL, Deolindo Felipe

707 más

Hugo Gambini (Fondo) > BITTEL, Deolindo Felipe

Otros idiomas disponibles ▾

Área de identidad

Código de referencia AR ARCEDINCI FA-040-Sobre N° 0418
 Título BITTEL, Deolindo Felipe
 Fecha(s) • 2012-05-14 - ? (Creación)
 Nivel de descripción Item
 Volumen y soporte 77 docs.

Área de contexto

Nombre del productor [Gambini, Hugo](#): Historia biográfica:
 Escritor, periodista y editor. Fue redactor de periódicos, agencias de noticias, diarios, revistas, emisoras de radio y canales de televisión.
 Sus primeros pasos en el periodismo fueron en 1957 en el periódico socialista La Vanguardia, del que luego fue ...

Institución archivística [Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina](#)

Área de contenido y estructura

Alcance y contenido Artículos periódicos prensa nacional: 27. Recortes revista prensa nacional: 11. Recorte prensa sindical: 1. Revista prensa nacional: 1. Fotografías: 34. Comunicado: 1. Negativos fotográficos: 7.

Área de materiales relacionados

Unidades de descripción Las fotografías se encuentran catalogadas y digitalizadas en Imagoteca:
 relacionadas <https://imagoteca.cedinci.org/s/imagoteca/item-set/14080>

Portapapeles

Agregar

Explorar

informes

Explorar lista

Exportar

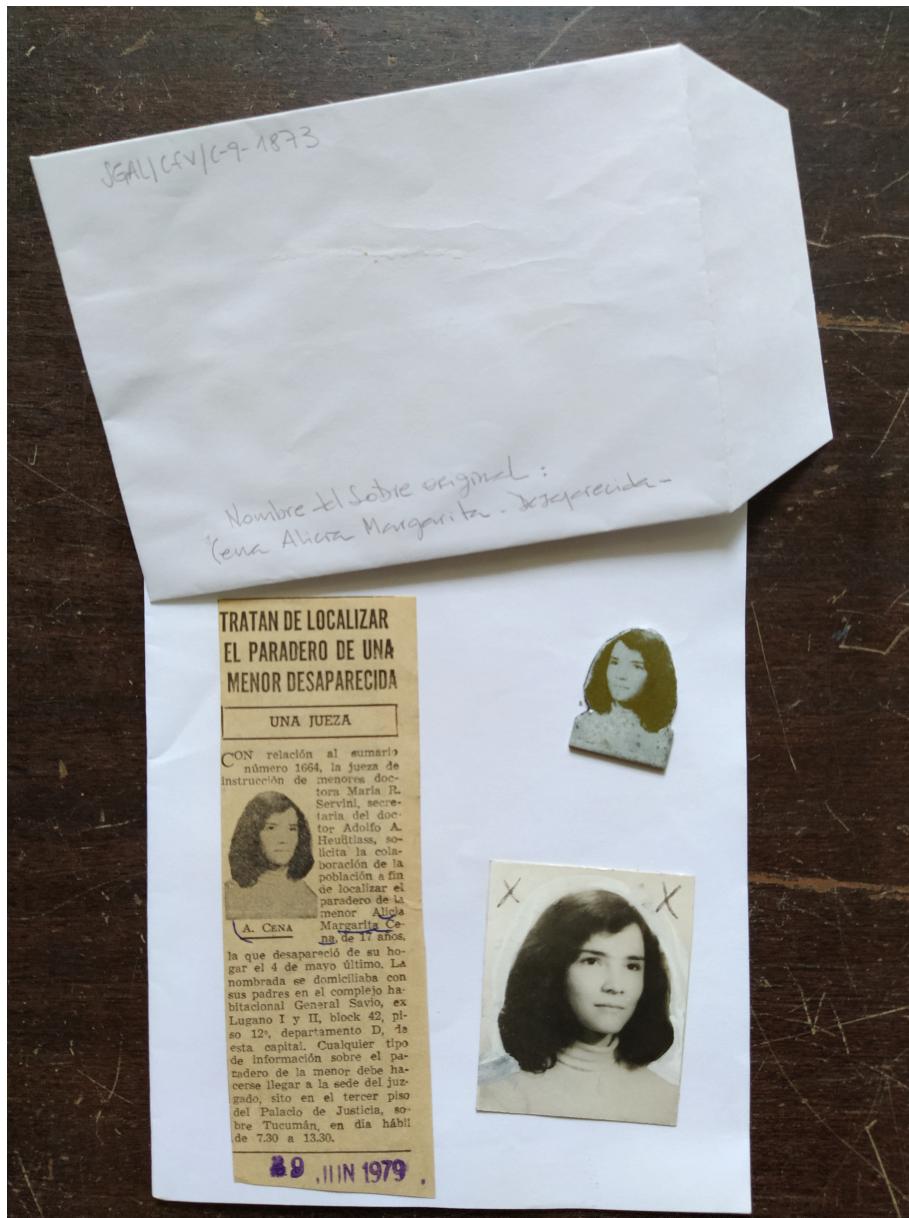
XML de Dublin Core 1.1

EAD 2002 XML

Personas y organizaciones relacionadas

Gambini, Hugo (Creador)

Descripción del sobre BITTEL, Deolindo Felipe del fondo Hugo Gambini en el sistema AtoM.



Sobre "Alicia Margarita Cena (menor desaparecida)". Fondo Diario La Razón.

2. Cuando un Fondo/Colección está compuesto por distintos tipos documentales ¿Cómo establecemos criterios y límites claros que nos permitan realizar la selección y desarrollar el sitio?

A priori, la respuesta resulta obvia: las decisiones que se toman (y se tomarán) para nutrir la Imagoteca se toman de acuerdo a las características de cada acervo. Citar algunos ejemplos de desafíos actuales permite ilustrar qué tipo de ponderaciones estamos llevando adelante para continuar con el desarrollo del sitio:

- ◆ En el caso del fondo Hugo Gambini se decidió digitalizar únicamente las fotografías ya que muchos de los otros documentos se encuentran en otros acervos (ejemplo: artículo en una publicación periódica). Además, esos

documentos no visuales que componen un sobre o una caja temática del fondo no guardan relación, en muchos casos, con las fotografías que allí se encuentran ni contribuyen a su contextualización. Por otra parte, hay sobres y cajas que contienen únicamente fotografías. Asimismo, hay un interés por priorizar la disponibilización de documentos fotográficos en línea ya que hay pocos acervos con documentos visuales disponibles en línea en el país.

- ◆ En el caso del fondo del diario *La Razón*, por el contrario, hace más de 15 años se digitalizaron únicamente los documentos fotográficos. Pero al tratarse de un archivo de redacción *stricto sensu*, con los años hemos visto que es perentorio incorporar los documentos que contextualizan unívocamente a la imagen, ya que en los sobres se reponen los datos de la publicación y el sentido que le quiso dar el diario no solamente al publicar la(s) fotografías, sino también al archivarla. En las imágenes 7 y 8 se observa un ejemplo de un sobre del cual tenemos publicado en la imagoteca una fotografía de una mujer desaparecida. El recorte del periódico aporta más información que, en este caso, buscaba la familia de la víctima. La reposición de esa información en línea permite garantizar de manera más plena el acceso ciudadano a los archivos para poder garantizar derechos.
- ◆ La colección de afiches político culturales fue creada y sostenida por el CeDInCI y se compone de materiales provenientes de diferentes donaciones (constituyan un fondo de archivo o no) y por el acopio de documentos por parte del equipo de trabajo de la institución. En el caso de este tipo documental, hay que destacar la doble característica de los carteles, ya que son, por un lado expresión artística y al mismo tiempo documentos efímeros con un carácter meramente informativo. En este caso, teniendo en cuenta además el tamaño de los documentos, se decide digitalizar todos los carteles, independientemente de su valor estético. Creemos que no se pueden seleccionar los documentos con mayor elaboración visual ya que esto obstruiría futuras lecturas estéticas sobre los documentos.



Sobre "Alicia Margarita Cena (menor desaparecida)". Fondo Diario La Razón.



Afiches de la colección de afiches político culturales del CeDInCI.

3. Preguntas y desafíos al describir una imagen

Al iniciar el proceso de catalogación de las imágenes nos preguntamos cuál era la mejor forma de realizar una descripción que contemple a usuarios potenciales, a posibles reutilizaciones y a la diversidad tipológica con la que nos enfrentábamos. Una de los interrogantes nodales se puede sintetizar así: **¿Centramos la descripción en los aspectos formales, en los temáticos o en sus usos en tanto objeto cultural?**

Finalmente, optamos por el mismo *set* de metadatos para todos los documentos ya que eso nos iba a permitir asociaciones transversales a las distintas colecciones y tipos documentales. En torno a la recuperación y sistematización de la información se tomaron decisiones específicas para cada conjunto o colección particular en función de la información que poseía (o tenía asociada) cada imagen. Entre ellas:

- ◆ En el caso de fotografías de prensa, publicadas o que forman parte de unidades documentales compuestas, la información se desprende inicialmente de la documentación asociada, inscripciones en sobre o información que se desprende del mismo documento/obra. Luego se avanza en la investigación: se identifican personas y se asignan descriptores del tesoro institucional que nos permiten hacer una descripción más acertada.
- ◆ Los afiches y los volantes poseen información textual, que en una primera instancia es fundamental para catalogarlos. En el caso de este tipo de documentos se suceden otras problemáticas: la identificación del título (en los afiches, sobre todo), las autorías convergentes en el mismo documento, la datación, entre otras. ¿Cómo podemos organizar y priorizar la transcripción de un texto que no posee una lectura lineal y en donde interviene el diseño y la imagen como elementos claves para su comprensión?

Luego de una primera capa de descripción, además de lo concerniente a la lectura de la información escrita, se realiza una descripción de orden formal en algunos documentos visuales. En otras palabras: aventurarse a describir el contenido de un documento en un lenguaje natural para que se puedan recuperar otros términos y también dar más accesibilidad a los documentos, sobre todo a aquellas personas con discapacidad visual.

!

Descripción Contiene ilustraciones alusivas a trabajos en el campo e indígenas.

Descripción Ilustrado con retratos de José de San Martín, Remedios de Escalada, Juan Domingo Perón, Eva Duarte de Perón y del Coronel Domingo A. Mercante, una ilustración sobre la batalla de San Lorenzo y una fotografía del 17 de octubre de 1945

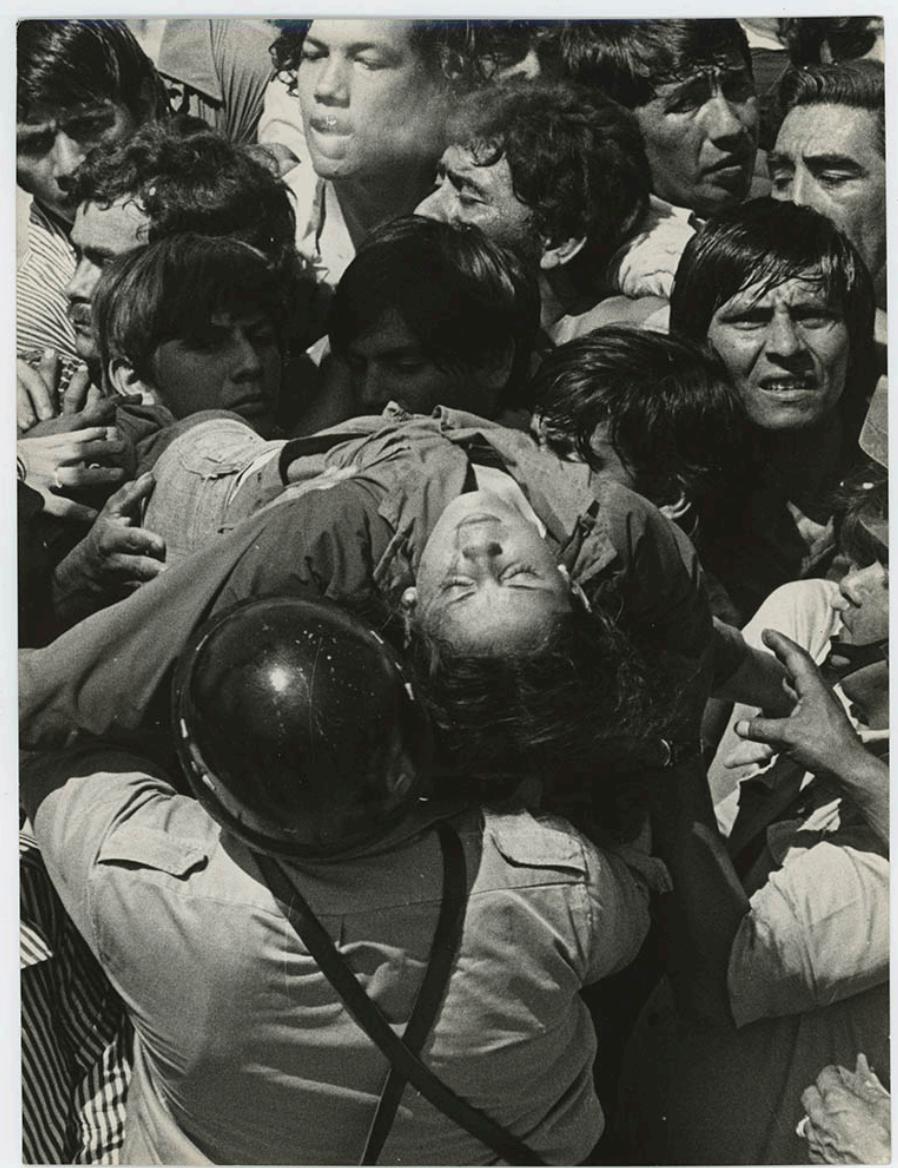
Descripción La ilustración muestra una representación de Stalin, siguiendo a una persona gigante con la inscripción Hitler.

-
- ◆ Otro caso a contemplar es el de las fotografías, que muchas veces presentan escenas más opacas que obligan a realizar un abordaje de mayor profundidad. Cada descripción puede volverse una investigación en sí misma que necesita de conocimientos previos específicos, no solo en relación con lo temático sino en relación con su materialidad.

Por ejemplo, no es lo mismo catalogar una foto realizada con impresión *offset* que tuvo un determinado uso específico (ejemplo: diario, revista, afiche o libro) que una imagen impresa en papel con gelatina y plata (una fotografía como la conocemos o la conocíamos hasta hace algunos año) que pudo haber sido revelada por su mismo autor, la agencia de noticias o la redacción de una publicación, aspecto que podría implicar la relación con un negativo, una cámara y quizás también una vinculación directa con el momento o persona retratada. La materialidad agrega al abordaje temático una capa de información sobre los sistemas de producción y usos de esas imágenes/objetos que estamos analizando; y para poder diferenciar un dibujo en tinta, lápiz, acrílico o su reproducción por algún sistema mecánico se requiere un conocimiento específico. Posteriormente es necesario la estructuración de esa información en el esquema de metadatos utilizados.

Es decir, que a la hora de describir esta imagen tendríamos que tener formación en Fotografía, Artes, Historia, Archivística y/o Bibliotecología. Creemos que es necesario trabajar con equipos interdisciplinarios, darle tiempo a la pesquisa y aún así, es posible no llegar a resultados certeros y completos, ¿Cómo hacemos en estos casos? ¿Publicamos la fotografía igualmente aunque no tengamos información básica?

En este camino, se abre otra tensión entre lo útil y lo inútil. ¿Sirve una foto sin información en la base de datos? ¿Sirve hacer una descripción “estándar”?



Un ejemplo para reflexionar acerca de estos interrogantes es la Imagen 11. La misma, forma parte del Fondo Gambini y se encontraba en un sobre titulado “Guerrilla” junto a otras 18 fotografías con escenas de operativos militares y algunas vinculadas presumiblemente al Operativo Independencia³. Un título posible podría ser “Grupo de personas levantando a una mujer”, pero la imagen no expone de forma clara y transparente qué está pasando. ¿La mujer está muerta, desmayada o es una puesta en escena?

A partir de la información contextual de la fotografía y por los pequeños avances en la investigación empezamos a reponer parte de la información sobre el conjunto de fotos del sobre donde se encontraba la imagen analizada. Sin embargo, cualquier agregado a la primera descripción podría inducir a una lectura incorrecta y a la replicación de modo erróneo en las siguientes reutilizaciones de la imagen. Podríamos pensar los siguientes títulos:

- ◆ “Militantes recuperan el cuerpo de una compañera caída en combate”

- ◆ “Grupo de personas traslada el cuerpo de una militante fallecida”
- ◆ “Escenificación realizada para justificar la represión y los operativos militares en Tucumán”

Aunque la foto se encuentre en un sobre denominado “Guerrilla”, no se puede terminar de reconstruir el tipo de escena, los roles que ocupan los personajes. No queda claro si la mujer era militante o no del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, agrupación que se desplegaba en el monte tucumano en la fecha que tienen asignadas el resto de las fotos del sobre de la unidad documental compuesta).

El modo en el que un epígrafe –en este caso un Título o Descripción en una base de datos– condiciona la lectura de la imagen es un tema bastante trabajado y desarrollado por distintas personas que han dedicado sus reflexiones al análisis de las imágenes, como Gisèle Freund o Susan Sontag. Asimismo, el valor de verdad de una fotografía es algo que también ya fue muy discutido y no vamos a sumergirnos en este texto. Lo que nos interesa aquí es la tensión que se genera entre una descripción fidedigna y una descripción aséptica que no termina de dar cuenta de la complejidad de una imagen.

Por otro lado, combinar los tiempos y necesidades institucionales con un ideal de descripción no es tarea sencilla y es otra variable que vuelve a poner sobre el foco esta tensión a la hora de abordar una imagen. ¿Cuánto tiempo podemos dedicar a la descripción de una imagen?

Al mismo tiempo, el ejemplo de la Imagen 11 nos invita a reflexionar acerca de la fina línea que existe entre “sobre analizar” y describir lo obvio lo observado, lo que está en la superficie. Sin una acertada descripción que habilite su encuentro de forma directa o indirecta las imágenes se pierden.

4.1 ¿Cómo habilitar la reutilización/reapropiación?

Otro de los problemas reside en la confección de puntos de acceso: en este caso, es evidente la falta de un vocabulario especializado para las culturas políticas argentinas y latinoamericanas. El CeDInCI fue generando su propias categorías conceptuales en el catálogo de biblioteca, que luego fue retomado en el área de archivos una vez desarrollado el sistema AtoM. Recientemente, la experiencia del *Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas*⁴ y del sitio *Sexo y Revolución*⁵ introdujeron nuevas problemáticas en las conceptualizaciones que se venían realizando en cuanto a la definición de categorías que definan a los partidos políticos y los movimientos sociales y a las experiencias vitales e identitarias en un sentido amplio.

Es por esto que se hace indispensable generar puntos de acceso eficientes, que potencien la vinculación con otras obras/documentos y que permitan el acercamiento de usuarios especializados y no especializados. Creemos fervientemente que en la Imagoteca, los descriptores construyen un recorrido iconográfico y visual en torno a un cierto suceso o temática, por ejemplo, la masacre de Trelew⁶ o el 1º de Mayo⁷.

Consideramos que no se acaba todo con los descriptores temáticos. Además del acceso por tipo documental que ya planteamos, creemos necesario seguir avanzando en la aplicación de un vocabulario controlado para procesos de impresión, para la descripción de las características físicas y para el género de los documentos.

PALABRAS FINALES

En esta presentación quisimos reponer someramente casi la totalidad del proceso de desarrollo de un sitio orientado a documentos visuales. Creemos que si bien estos dilemas se relacionan con la construcción de un acervo determinado en el que se priorizan las colecciones, mucho de lo aquí planteado aparece a la hora de describir fondos de archivo de distinto tipo. Asimismo, la sistematización de lo aquí planteado nos permite proseguir en las reflexiones para mejorar nuestro propio trabajo. Sobre todo, pensando en los próximos documentos a disponibilizar, ya que también tenemos una aproximación realista a los tiempos institucionales, al equilibrio de esfuerzos entre el trabajo pormenorizado con algunas imágenes y la catalogación de un amplio volumen de documentos.

Cabe destacar, para finalizar, que los objetivos próximos del proyecto de la Imagoteca son:

- ◆ Continuar con la descripción de las fotografías del fondo Gambini
- ◆ Digitalizar la documentación asociada del Fondo La Razón
- ◆ Subir al sitio de la imagoteca la Colección de Arte Político del CeDInCI

Fuera de estos objetivos concretos, creemos firmemente en la necesidad de seguir analizando nuestras prácticas para poder responder varios de los interrogantes presentados en esta oportunidad.

NOTAS

1. <https://cedinci.org/>
2. <http://imagoteca.cedinci.org>
3. Esta atribución a un momento particular de la historia de nuestro país es una hipótesis que se construye a partir de la vinculación por semejanza de las imágenes con publicidades que se realizaban en la época para promocionar el Operativo. Al mismo tiempo se encontraron algunas de las fotografías del sobre “Guerrilla” publicadas en la Revista 7 días ilustrados donde confirmamos la referencia geográfica.
4. <http://diccionario.cedinci.org>
5. <http://sexoyrevolucion.cedinci.org>
6. Imágenes recuperadas a partir del punto de acceso “Masacre de Trelew (1972)” en la Imagoteca: <https://imagoteca.cedinci.org/s/imagoteca/item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=M>
7. Imágenes recuperadas a partir del punto de acceso “1º de Mayo” en la Imagoteca: <https://imagoteca.cedinci.org/s/imagoteca/item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=1>

Reflexiones de archivo desde el Centro de Documentación de las Artes Visuales / Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Paulina Bravo, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Chile

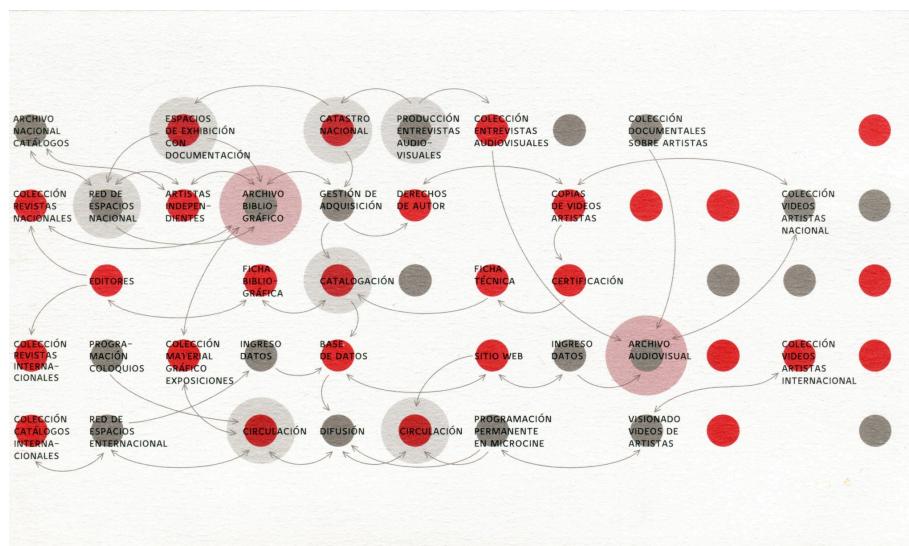
Paola Letelier, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Chile

Jeannette Garcés, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Chile

Isidora Neira, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Chile

El Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) abrió sus puertas en julio del año 2006 en el Centro Cultural Palacio La Moneda, albergando un archivo especializado en la producción chilena contemporánea de artes visuales, en un marco temporal que consideraba (en un primer momento) desde la década de 1970.

Desde su inauguración se propuso llenar un vacío en el resguardo y acceso al patrimonio documental vinculado a las artes visuales, recopilando, gestionando, conservando y difundiendo fuentes fundamentales para la historia del arte en Chile.



Invitación a inauguración del CEDOC en el Centro Cultural Palacio La Moneda. El día 07 julio 2006.

Es así como, durante los 12 años que se situó en el centro de la ciudad, quienes trabajaron en este espacio lograron conformar diversas colecciones bibliográficas, audiovisuales, de material gráfico de exposiciones, de catálogos, así como de entrevistas, entre otros.

Junto con la labor de recopilación documental, se realizaron acciones de difusión (como exposiciones y activaciones de archivos), así como de fomento a la investigación tales como el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, que durante su desarrollo, ha permitido relevar el trabajo investigativo en este campo mediante la publicación de jóvenes investigadores/as.

Desde su inauguración hasta hoy, el CEDOC se ha enfrentado a diferentes desafíos. Los equipos de trabajo han variado, el crecimiento de su acervo ha implicado la toma de decisiones respecto a su organización, su difusión y su alojamiento (tanto virtual como físico), y su relación con el medio se torna cada vez más relevante considerando el enorme interés de instituciones, artistas e investigadores/as, por los archivos relacionados a las artes visuales.

Con esto presente, al abordar el trabajo en una institución que este año cumple 16 años, para el actual equipo fue necesario (*y tarea obligatoria!*) revisar los documentos producidos a lo largo de su historia para comprender cómo continuar.

Sobre la gestión del CEDOC, y como consecuencia de la revisión que hemos realizado de sus documentos de archivo, más específicamente del fondo de archivo del CEDOC, encontramos aspectos importantes que han sido abordados desde su fundación, y que continúan vigentes en la gestión actual. Solo por mencionar dos: el tema de los derechos de autor, que ha sido un desafío constante, y la publicación de un catálogo en línea, como la herramienta principal para acceder al acervo. Ambos puntos nos obligan a estar constantemente revisando el archivo institucional con el fin de atender las decisiones tomadas por equipos anteriores y, desde ahí, pensar el futuro de estas y otras herramientas fundamentales para el desarrollo del CEDOC y el cumplimiento de sus objetivos.

Casi con fines de clasificación, para abordar la historia de nuestra institución (o productor del fondo) hemos periodizado esta historia, planteándonos una primera etapa del CEDOC desde el 2006 al 2017, y una segunda etapa del 2018 al presente.

Esto responde a que el CEDOC fue cedido en comodato al Centro Nacional de Arte Contemporáneo el año 2018, mediante un convenio entre la Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (luego Subsecretaría de las Culturas y las Artes, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo, espacio inaugurado el año 2016 como iniciativa de este Ministerio, tiene como misión promover y estimular la creación, experimentación, reflexión y comprensión del arte contemporáneo chileno, en conexión con la escena latinoamericana e internacional, uno de cuyos ejes es la investigación, así como la conservación y puesta en valor del “patrimonio contemporáneo”, asegurando el acceso a este a través de diversas acciones.

Es así como el CEDOC se sitúa en una nueva institucionalidad y en el contexto de una Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022, que define ámbitos de acción y objetivos, uno de los cuales establece el “Contribuir al fomento, resguardo y reconocimiento de las colecciones y archivos, vinculados a las artes de la visualidad en todo el país” (Ámbito Patrimonio Cultural)(CNCA, (s.f), p. 88).

En cuanto a documentación y archivo, esta política menciona además la necesidad de prestar atención a la documentación y a los archivos relativos al campo de las artes visuales en todas sus fases, señalando: “no basta con el trabajo con la obra, sino que también deben considerarse la multiplicidad de procesos y objetos que forman parte del patrimonio, tales como programas de las exposiciones, catálogos, documentos ligados a la curaduría [y] documentos técnicos sobre el montaje de obras” (CNCA, (s.f), p. 33-34).

En la actualidad el CEDOC/CNAC, continúa en la línea de resguardo, estudio y difusión de publicaciones y archivos, con el objetivo de ser una plataforma para la documentación, investigación y difusión del patrimonio del arte contemporáneo nacional, buscando promover la investigación a través de diversas acciones, como apoyo y atención especializada a investigadores/as e instancias que incentivan la producción de conocimiento como el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, que este año presentará su décima publicación y su decimoprimera convocatoria.

En este marco, quisiéramos compartir, dos programas de trabajo que desarrollamos actualmente, el primero es el “Programa de Archivos Regionales de Arte Contemporáneo” que tuvo una primera etapa con el Museo de Arte Moderno de Chiloé y el año pasado, una segunda etapa en la Región de Los Ríos.

Este Programa es un gran desafío, ya que busca apoyar el rescate, la preservación y el acceso del acervo documental ligado a las artes visuales contemporáneas en los diversos territorios que conforman nuestro país, con el fin de elaborar un levantamiento a nivel nacional que permita visibilizar las problemáticas vinculadas a estos acervos documentales.

Y el segundo, el “Programa de Archivos de Arte Contemporáneo” en el que se enmarca, solo por mencionar un ejemplo, el comodato del Archivo Guillermo Deisler. Durante octubre del año 2021, este archivo compuesto por más de seis mil documentos y obras, fue traspasado en comodato al MINCAP, para ser custodiado en

el CNAC, y hoy es permanentemente consultado por investigadores e investigadoras nacionales e internacionales.

Ambos programas nacen con el objetivo de generar apoyo permanente en líneas como la identificación, conservación, difusión y acceso de aquellos fondos documentales relevantes para el estudio del arte contemporáneo en Chile, dando cumplimiento así a la Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017 - 2022.

Por otro lado, y volviendo a la recapitulación de la historia institucional, una de las líneas que el CEDOC ha impulsado desde sus orígenes y es imprescindible evocar en una instancia como esta, es la realización de las Jornadas de Trabajo sobre Políticas de Archivos en Arte.

Estas comenzaron el año 2015, con una primera instancia convocada por Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente, equipo a cargo del Archivo Yeguas del Apocalipsis, y se realizó con la colaboración del equipo del CEDOC coordinado, entre los años 2010 y 2016, por Soledad García Saavedra y constituido por Sebastián Valenzuela, referencista (2015 - 2018) y Miguel Hernández, bibliotecólogo (2012 - 2017).

La invitación a esa primera jornada señalaba que su propósito era el de “generar una instancia de reflexión y debate colectivo sobre las metodologías, estrategias conceptuales y políticas que usamos al trabajar con archivos¹.“ Se convocó de manera personalizada a quienes trabajaban con archivos de artistas para conversar en torno a 4 ejes propuestos: Arquitectura de archivo, Políticas de uso de los archivos, Economía de archivo, y Poéticas de archivo. La invitación sumaba al menos 3 preguntas junto a cada eje, con la finalidad de llevar las interrogantes que planteaba el grupo organizador, algo más decantadas o, más bien, rumiadas, y poder compartir estas reflexiones que surgían desde el saber producido en la práctica.

La jornada reunió a 26 profesionales que, desde sus distintas disciplinas, estaban trabajando en o con archivos relacionados a las artes visuales; desde archivos personales, archivos institucionales y archivos de organizaciones (privadas y públicas).

El acta de la jornada de trabajo del 23 de octubre del 2015, consta de 18 páginas en las que se da cuenta de las discusiones impulsadas por determinadas presentaciones. Cada tema es señalado con una frase subrayada que da paso al punteo que ordena los distintos argumentos que se escucharon ese día. El párrafo finaliza con el nombre entre paréntesis del autor/a de aquella intervención.

La página número 18 cierra con el título “temáticas pendientes”, señalando: “En relación a las políticas públicas sobre archivos, en un contexto en que no existen políticas nacionales de archivo, quedó como pregunta pendiente la posibilidad de articular una acción colectiva para contribuir en este plano².“

Para pensar en un nuevo encuentro (este año 2022) ha sido fundamental la revisión de las jornadas anteriores y las distintas dinámicas sostenidas en cada una de ellas. Nos parece sumamente relevante comprender que estas jornadas, que llevan 4 versiones de carácter anual (2015 - 2018), surgen desde las voluntades de quienes trabajaban archivos ligados a las artes visuales, desde la necesidad de compartir experiencias de trabajo y conocer a quienes planteaban posibles soluciones.

Estas voluntades personales e institucionales dieron pie a un tercer encuentro (2017), en el que se estableció un programa público desde el Centro Cultural Palacio La Moneda (programa elaborado por Ignacio Szmulewicz, coordinador del CEDOC

2017-2020, Sebastian Valenzuela y Miguel Hernández), difundido a través de redes sociales, en el cual el público interesado podía asistir a las presentaciones luego de completar un formulario de inscripción. Ese fue el último encuentro realizado en dependencias del Centro Cultural Palacio La Moneda.

Un año más tarde, la jornada del año 2018, se organizó nuevamente desde el CEDOC, pero esta vez, desde su nueva ubicación, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, lo que no sólo implicaba el cambio del espacio físico, sino también el traslado del CEDOC a la Subsecretaría de las Culturas y las Artes.

En esa oportunidad, Ignacio Szmulewicz convocó nuevamente de manera personalizada a quienes trabajan archivos relacionados a las artes visuales, tal como se había hecho en años anteriores, y se planificó una jornada de trabajo de 3 días en el Museo de Arte Moderno de Chiloé (Castro, Región de los Lagos). Esta vez, el encuentro se enmarcó en lo que fue el catastro de archivos de las artes de la visualidad que daba continuidad a las mesas de trabajo realizadas con distintos museos de arte en torno al levantamiento de la Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022.

Para ese cuarto encuentro, los nombres de quienes participaron se hacían familiares y, desde hace algunos años, muchos de quienes participaron de estas jornadas mantenían contacto, amistad y curiosidad por el trabajo realizado en otros archivos.

Los diferentes archivos convocados año tras año fueron reconocidos en el Informe *Estado de los Archivos de Arte Contemporáneo en Chile: definiciones, oportunidades y requerimientos del sector*³, publicado el 2019 por la Macro Área de las Artes de la Visualidad (AA.VV.), en conjunto con el CEDOC, ambos parte de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes del MINCAP, y realizado con el objetivo de “generar indicaciones que apunten a la implementación de la Política de las Artes de la Visualidad 2017 - 2022”.

Luego de este breve recuento de acciones, documentos y desafíos, como equipo concluimos que nos queda mucho por hacer. Los requerimientos expuestos en el Informe citado condensan las discusiones y observaciones presentes en cada encuentro. Ante esto, nos parece fundamental dar cuenta del desarrollo de estas jornadas y posicionarnos desde el rol público del CEDOC para contribuir a las necesidades del medio de manera concreta, relevando las voluntades personales e institucionales que han forjado un camino de trabajo y reconocimiento en torno a los archivos de arte en Chile.

Y entonces a partir de esta revisión, queremos compartir algunas preguntas que a nosotras como equipo nos convocan y creemos que podrían servir de invitación a reunirnos nuevamente.

Se trata de tres líneas de trabajo que estamos desarrollando.

La primera, que consideramos una línea de trabajo fundamental, en el contexto de la comunidad de archiveros y archiveras, es evaluar críticamente los criterios archivísticos que han sustentado las denominaciones y tratamientos de los conjuntos documentales que custodiamos. En nuestras reuniones de equipo en más de una oportunidad nos preguntamos por qué el concepto de fondo es tan poco utilizado en los archivos. Y si tenemos la premisa de que la utilización del concepto de fondo es consecuencia de la aplicación del principio de procedencia, cabe preguntarse por la aplicación de principios archivísticos en nuestras instituciones. Mantener el vínculo

de procedencia de los documentos con sus productores o productoras, y de las relaciones de los documentos entre sí, es fundamental en nuestro trabajo.

Otros principios archivísticos, como el de integridad de los fondos, deberían servir como fundamento para alertarnos como comunidad que trabaja con archivos de arte cuando, por ejemplo, somos testigos de la fragmentación de fondos de archivos, poniendo las alertas cuando una institución solo compra una parte de un archivo: ¿qué pasa con el resto de documentos? ¿Cuánta información se pierde cuando se selecciona solo “lo importante”? ¿Cómo mantener la relación de los documentos entre sí, si se pierde ese conjunto orgánico? Solo por mencionar un ejemplo.

Sabemos que la aplicación práctica de estos principios fundamentales de la archivística en diversos contextos no es fácil, pero es un trabajo que se debe realizar en conjunto con artistas, responsables de legados, colectivos de arte, instituciones en el campo del arte y sobre todo archivistas.

Otra línea tiene relación con el desafío que significa trabajar con archivos que constituyen espacios políticos en los que se reflejan las funciones y actividades de quienes los y las producen, sean artistas o instituciones en el campo del arte. Esto nos invita a reflexionar sobre la importancia y necesidad de escribir la historia de las instituciones de archivo, con el objetivo de compartir los criterios y decisiones con los que hemos conformado los acervos, en un contexto post custodial en el que es imperativo dar cuenta de nuestras subjetividades a la hora de definir qué “ingresa” a nuestras instituciones.

Para ello, estamos convencidas debemos profundizar en la identificación del propio CEDOC como institución productora, cuestión que nos permitirá identificar políticas de forma retrospectiva, y poder plantearlas en el presente y futuro con una memoria del camino ya recorrido, definiendo y transmitiendo un rol claro, desde el ámbito de lo público, para aportar en la preservación del patrimonio archivístico vinculado a las artes visuales: dar cuenta de los criterios y políticas de archivo entendidas como decisiones y acciones relativas a la producción, uso y preservación de los archivos (que custodiamos) es una tarea ética que debemos transparentar a nuestra comunidad.

Durante el año 2021 se dio inicio al proceso de ejecución, evaluación y diagnóstico para la preservación digital de nuestra colección audiovisual. Esto, con el fin de recopilar la información histórica del acervo audiovisual presente en el CEDOC desde su creación, así como la documentación asociada a los permisos de uso y consulta por parte de sus autores/as y donantes, buscando también determinar el universo intelectual y técnico de los materiales audiovisuales para, posteriormente, elaborar un plan de preservación digital acorde a las necesidades de la colección en este nuevo contexto institucional.

Inicialmente, la colección audiovisual del CEDOC nace como un conjunto de documentos digitales impulsado por la intención de recopilar los trabajos audiovisuales de artistas chilenas/os, incorporando títulos de videoarte y documentos audiovisuales vinculados a estas temáticas. Debido a la diversidad de formatos resultante de la evolución propia de la tecnología asociada a los documentos audiovisuales, fue fundamental contar con el apoyo de instituciones como la Cineteca Nacional para poder llevar estos títulos a un formato que permitiera más fácilmente la consulta de estos y así lidiar con la obsolescencia tecnológica.

Dentro de los desafíos que actualmente enfrentamos, encontramos la coexistencia de obras de videoarte junto a documentos, presentando un reto a nivel de descripción y de consideraciones técnicas, así como también a nivel de documentación necesaria. Las autorizaciones de uso y los cuestionarios para artistas son fundamentales para permitir y asegurar futuras consultas y utilización de estos en exhibiciones. Por otra parte, tras una revisión y diagnóstico realizada primeramente en la ejecución del proyecto, hemos establecido el fortalecimiento del CEDOC/CNAC como un punto de consulta y acceso del material audiovisual, debido a las características de su colección. Esto a su vez conlleva el desafío de la elaboración de un plan de preservación digital acorde a las necesidades institucionales, considerando que la consulta y uso de documentos audiovisuales en mediano plazo será completamente digital.

Es por eso que, junto a lo señalado anteriormente, también es importante para nosotras participar y contribuir en las discusiones actuales sobre el almacenamiento, conservación, acceso y proyección de videoarte en instituciones, lo que se ve reflejado tanto en el trabajo interno que realizamos como en “la puesta en uso” de lo que este trabajo nos ha permitido avanzar, ya sea en la colaboración en investigaciones externas o en acciones y actividades propias del Centro Nacional de Arte Contemporáneo del cual formamos parte. Tal es el caso de la exposición *40 años del Festival Franco Chileno de Videoarte*, en el que la gestión documental y técnica alrededor de la selección de obras de artistas chilenas/os y franceses participantes, ha puesto en evidencia la urgencia de incluir lineamientos específicos en los protocolos de trabajo que incorporen los desafíos propios de las obras audiovisuales.



Instalaciones actuales del CEDOC en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo. Fotografía de Sebastian Mejia, 2019.

REFERENCIAS

Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC), Centro Cultural La Moneda (CCPLM). (23 de octubre de 2015). *Jornada de trabajo sobre políticas de archivo en arte*. En Fondo Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Carpeta Antecedentes Jornadas de archivos. [Acta de reunión].

Consejo Nacional de las Culturas y las Artes (CNCA). (s.f.). *Política Nacional de las artes de la visualidad 2017-2022*. https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/08/politica_aavv.pdf

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Macro Área Artes de la Visualidad, Brodsky, V., Coddou, F., Pérez, S., Prieto, R., Centro de Documentación de las Artes Visuales – Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Szmulewicz, I., Novoa Donoso, S. y Sims Rubio, I. (2019). *Informe: Estado de los Archivos de Arte Contemporáneo en Chile: definiciones, oportunidades y requerimientos del sector*.

BREVE RESEÑA INSTITUCIONAL

El Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CEDOC/CNAC) resguarda, estudia y difunde publicaciones y archivos, con el objetivo de ser una de las principales plataformas para la documentación, investigación y difusión del patrimonio del arte contemporáneo nacional.

Busca promover la investigación a través de diversas acciones, tales como el apoyo y atención especializada a investigadores/as; instancias que incentivan la producción de conocimiento como el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, de carácter anual; o, el Glosario de Arte Chileno Contemporáneo, que se reedita periódicamente con la colaboración de diversas voces y miradas.

Asimismo, colabora en la custodia y protección del patrimonio archivístico vinculado a las artes visuales, además de organizar actividades de difusión como seminarios y conferencias sobre el tema.

El CEDOC/CNAC cuenta en su acervo con las colecciones del CEDOC Centro Cultural Palacio La Moneda cedidas en comodato el año 2018. Desde entonces, ha incrementado sus colecciones, que actualmente se organizan en categorías como Colección Histórica, Audiovisual, Hemeroteca, Archivo Guillermo Deisler, entre otras, las que pueden ser consultadas a través del Catálogo en Línea.

NOTAS

1. F. Carvajal, 9 de octubre del 2015, comunicación personal.
2. Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC), Centro Cultural La Moneda (CCPLM) (2015)
3. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio et al. (2019) Releemos este documento 6 años más tarde (2021), cuando como nuevo equipo CEDOC, formado entre revueltas y cuarentenas, nos planteamos la necesidad de continuar con estos encuentros que se efectuaron de manera periódica desde esa primera jornada del 2015.

VIII

¿No hay memoria sin saqueo?

Sol Henaro, UNAM

El título es una provocación, lo tomé prestado de un diálogo de la película *Museo* (Alonso Ruizpalacios, 2018) que retoma el robo en 1985 de varias piezas patrimoniales de origen maya y azteca en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. En una de las escenas uno de los protagonistas afirma “no hay memoria sin saqueo”, y partir de entonces esa frase apareció como una interpellación constante en mis reflexiones, pero con signos de interrogación: ¿acaso no hay memoria sin saqueo?

Llevar el cuestionamiento a las prácticas vinculadas con políticas de la memoria arrojó matices y reflexiones en torno a los límites éticos, a la relatividad de las justificaciones y la violencia o pertinencia que puede suponer la recuperación de prácticas, agencias, residuos o producciones. Como en todo -me parece- depende desde dónde, para qué y cómo se lleva a cabo el desplazamiento o integración. ¿Qué tipo de escenario de acción articulamos y qué estrategias o coreografías de sentido proyectamos para lograr nuestro(s) propósito(s)? ¿Qué políticas de confianza generamos y qué disposición autocítica aplicamos a nuestras prácticas profesionales en torno a legados documentales?. Desde luego, la interrogante vertebría muchas de nuestras reflexiones habituales desde el Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM) y nuestro quehacer como investigadores, archivistes-archiveres, custodies y como agentes que articulan, producen y facilitan información e intervienen en las políticas de la memoria.



Fondos documentales. Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

Situemos desde dónde operamos. El Centro de Documentación Arkheia surgió en la base del proyecto museológico para dar origen al MUAC, el Museo Universitario Arte Contemporáneo que abrió puertas en el sur de la Ciudad de México en 2008. Entre el cuerpo colegiado que intervino en su concepción destaca la voz de Olivier Debroise, historiador, crítico y curador sobresaliente y muy querido que lamentablemente falleció poco antes de inaugurar el museo. Olivier planteó modificaciones sustantivas en relación a la Colección MUAC y pertinentemente, en torno a los acervos documentales. Tuvo a bien generar un lugar y un estatuto de igualdad entre los acervos artísticos y los documentales que como muchos de ustedes saben tienden o tendían a ser secundarizados es decir, Debroise objetó la tradición de entender como bien principal a la obra artística y como algo complementario o accesorio al documento o al archivo. Aunado a ello también amplió el radio de interés reconociendo la relevancia de archivos no únicamente generados por artistas sino de aquellos provenientes de una comunidad amplia que participa activamente en la práctica artística: críticos, historiadores, museólogos, museógrafos, espacios independientes entre otros agentes que intervienen en la producción y circulación artística/cultural.



Vista externa del Museo Universitario Arte Contemporáneo. Foto de Kristina Reyes.

Concebido como un espacio de servicio público, Arkheia comprende la biblioteca (acervo bibliográfico) y los fondos y colecciones documentales (acervo documental) con el objetivo de ampliar y fortalecer el relato historiográfico de la práctica artística en México a partir de la década de los sesenta. Entre sus servicios ofrece consulta de insumos bibliográficos y documentales, brinda asesoría sobre sus fondos y colecciones, facilita préstamos del acervo para exposiciones nacionales e internacionales, archivos digitales para uso académico y de difusión además de participar activamente en los contextos y enclaves a los que es convocada la equipa para presentar el proyecto o reflexionar en relación a políticas de la memoria. Si bien el compromiso con la cultura material y la preservación es nodal, consideramos la consulta pública también como una estrategia de activación y preservación de la memoria y de los materiales mismos. Aunado al compromiso de servicio público apostamos por contrarrestar la idea tergiversada de que los archivos son lugares aburridos o para públicos metaespecializados y por ello, con el interés de convocar a nuevas usuarias, nos apetece preguntarnos por cómo hacer “más sexy al archivo” en tanto seducir y acercar a nuevas usuarias.

Nuestro primer fondo documental es el Fondo Histórico MUCA que recoge precisamente la historia de la institución que nos precede y de la cual heredamos su colección: el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, cuya gestión se mantuvo activa desde finales de los años cincuenta hasta la apertura en 2008 del nuevo museo, el MUAC. A partir de ese primer archivo hemos podido sumar al día de hoy un total de 56 fondos documentales más tres colecciones documentales; a cada uno de estos continentes de sentido se les aplica un conjunto de tratamientos para poder extender su vida y garantizar su acceso público: procesos de estabilización y restauración, catalogación, foliado, producción de guardas, traslado a guardas, digitalización, reprografía, difusión...



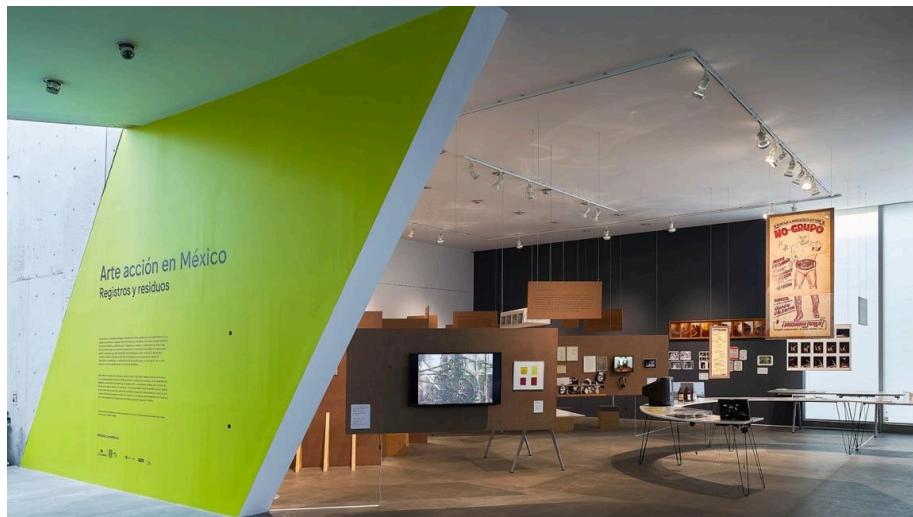
[Aspectos de labores cotidianas] Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM). Foto: Giovanna Enríquez.

Entendiendo la responsabilidad sobre estos legados, el MUAC ha impulsado desde su inicio la elaboración de políticas y lineamientos con el propósito de profesionalizar y garantizar la correcta preservación de los mismos. De igual modo de manera interna, el CDarkheia ha producido lineamientos y su manual de procedimientos para contribuir a una cultura de estructuración, estudio y revisión de los procesos que hay que tener en cuenta y actualizar periódicamente. Desde luego reconociendo que sigue siendo un ámbito en proceso de profesionalización, el de los archivos vinculados a práctica artística desde la institución museística, atendemos constantemente capacitaciones, visitas a otros acervos, conversaciones con colegas y mantenemos periódicamente un seminario interno para socializar y evaluar colectivamente las necesidades, límites y complejidades varias que supone nuestro quehacer cotidiano.



Vista externa del Museo Universitario Arte Contemporáneo. Foto de Kristina Reyes.

Uno de los proyectos que ha generado particular atención sobre el MUAC es las exposiciones de archivo que lleva a cabo, una estrategia que permite socializar y generar entramados curatoriales a partir de diversos materiales documentales provenientes de diversos fondos y colecciones principalmente del Centro de Documentación Arkheia con algunos préstamos externos procedentes de otros archivos o colecciones. Las exposiciones de archivo, como todo ejercicio de investigación y/o curaduría, pide administrar el deseo para priorizar materiales y nos permite ensayar diversos modelos de emplazamiento museográfico que intentan convocar lenguajes contemporáneos, lúdicos y propositivos que contrarresten la usual percepción de las exposiciones de archivo como experiencias soporíferas para el/la visitante[^1].



[Vista de la exposición: *Arte acción en México, registros y residuos*. 2019]. Cortesía: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC (DIGAV-UNAM).

¿Y qué es lo que mapeamos y conservamos para el Patrimonio Universitario? Esto sin duda es algo muy importante. El Museo Universitario Arte Contemporáneo –dónde tiene lugar el Centro de Documentación Arkheia– es una dependencia de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y la responsabilidad de generar un enunciado de memoria colegiado, académico y público resulta esencial, por ello inscribimos las obras y documentos ante la Dirección General de Patrimonio Universitario de la UNAM. Esta operación garantiza la correcta preservación de los archivos y la imposibilidad de volver a ser enajenados y se les ampara contra decisiones individuales que puedan vulnerarlos o ponerle en peligro. Aún con lo descrito, tenemos cierta resistencia a definir nuestro trabajo como “rescate”. Nos sentimos menos identificados con esa dimensión heroica y mucho más afines a la responsabilidad política de nuestra práctica. Nosotros no estamos descubriendo nada en tanto que las agencias convocadas al archivo existen y han marcado probablemente determinado(s) impacto(s) en el desarrollo del arte en México, lo que hacemos desde la institución es girar el reflector para lanzar luz sobre aquello que ha estado ahí, “abrir el pliegue de la memoria” y sumarnos a operaciones de restitución de sentido. Desde luego, y aunque lo considero una obviedad, no sobra decir que no creemos en la existencia de un relato total, pensamos más en microrrelatos que en una Historia del Arte fija y cerrada.

¿Cómo, quién y con qué objetivo(s) se recuperan prácticas? No es posible abordar aquí la singularidad de cada uno de los fondos y colecciones documentales que custodiamos por lo que señalaré específicamente dos casos a modo de ejemplo. Si bien cada archivo que integramos a la colección documental implica un proceso de investigación y un periplo administrativo complejo, resulta mucho más común el convocar fondos o archivos existentes que generar colecciones documentales que no han sido articuladas o incluso ni siquiera pensadas previamente. Nosotros nos sometemos voluntariamente a un proceso complicado e inusual al proponernos como un centro de documentación activo en la conformación de legados documentales que consideramos inaplazables: *Colección visualidades y movilización social* y *Colección visualidades y VIH en México*.

Cuando asumí el Centro de Documentación Arkheia en 2015 habían pasado muy pocos meses de la ominosa desaparición de los 43 estudiantes de la escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero. En medio de la rabia, dolor e indignación que suscitó este hecho me preguntaba cómo participar activamente del enjambre enardecido; de igual modo, de manera concomitante se discutía sobre la Ley General de Archivos que entraría en vigencia y cuya tutela estaba en riesgo de asignarse a la Secretaría de Gobernación, lo cual levantaba suspicacias sobre posibles borramientos, obstáculos para acceder a archivos y materiales así como testeos indiscriminados articulados desde intereses promovidos por El Estado. En ese enclave de tensión radical propuse al Comité de Adquisiciones de obra artística y documental MUAC la autorización para poner en marcha una colección en proceso que permitiera reunir y resguardar diversos residuos heterogéneos de cultura visual producida para acompañar o intervenir en movilizaciones sociales.^[^2] Conformada por materiales producidos tanto por civiles, activistas, diseñadores y artistas, la colección no pretende ser exhaustiva y si en cambio sacudir los límites de la institución, de lo que corresponde o no a un museo de arte contemporáneo y convocar a la corresponsabilidad en torno a las memorias.

Para destacar un material de la Colección visualidades y movilización social propongo los *Papalotes de los desaparecidos* que el artista y activista oaxaqueño Francisco Toledo produjo con los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos retomando una tradición de origen zapoteca que vincula tierra y cielo a través de la cola de las cometas (papalote^[^3]). Dándolos a volar a niños en la calle, Toledo lanzó una imagen poética poderosa al narrar que “como a los estudiantes de Ayotzinapa los habían buscado ya bajo tierra y en el agua, enviamos los papalotes a buscarlos al cielo”^[^4].



Francisco Toledo, *Papalotes de los desaparecidos*, 2015. Colección Visualidades y Movilización Social. Cortesía de Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM).

Como es imaginable, la operación de reunir residuos de origen heterogéneo vinculados con la cultura visual de movilizaciones no se encuentra exenta de

problemas y tensiones. Desde el comienzo nos cuestionamos si con ese ejercicio el museo cooptaba, neutralizaba o potenciaba; nos planteamos preguntas como estas para lejos de actuar de modo *naif*, hacernos cargo de la controversia que podría suscitar y entender cuál era la responsabilidad de un museo universitario al respecto. En el entendido de que era necesario correr los riesgos y no abonar a la postergación de articular esos legados, poco más tarde dimos inicio a la segunda estrategia documental que nombramos *Colección visualidades y VIH en México*. Tuvimos mucho cuidado de no convocar en ninguna de estas dos colecciones en proceso la palabra “arte” y dejarlo en un marco amplio de “visualidades” para, desde esa elasticidad, convocar una pluralidad de materiales sin la limitación o apelar a dicha categoría.

Para el segundo repertorio parcial tomamos como referencia iniciativas que nos antecedían como el *Anarchivo Sida*, impulsado desde el territorio español por el Equipo Re^[^5]. El detonador para llevarlo a cabo fue el deseo de acompañamiento a un afecto cercano diagnosticado con VIH y cuya experiencia me enfrentó a cuestionarme sobre mi conocimiento anquilosado o desactualizado en relación a la pandemia del VIH, a recordar la prolífica producción cultural que circuló en los años ochenta y noventa en México en relación a la crisis del sida y a considerar la urgencia de volver a traer el tema en la esfera pública específicamente desde un museo universitario cuyos públicos son principalmente jóvenes. En este caso además de dar inicio a la colección pudimos concretar una exposición, su programa público y una publicación que, a raíz de haber cerrado al mes por la llegada de la nueva pandemia COVID 19, tradujimos y adaptamos para socializar los contenidos a través de un micrositio en línea^[^6]. Fue muy estimulante, dentro de lo inquietante que fue producir contenidos y mantener investigaciones a distancia durante la pandemia, notar las bondades que ofrecen los micrositios como herramienta poderosa y útil para acervos documentales en tanto que favorece tiempo de consumo, lectura y de ingresar a revisar los materiales cuantas veces requiera el/la usuarie independientemente del contexto geográfico desde el cual acceda, aspecto que muchas veces las exposiciones *in situ* no necesariamente facilitan. En este caso también aparecieron cuestionamientos al interior de la equipa sobre a quien le correspondía hacer un relato de memoria sobre el VIH, dónde colocarnos –en mi caso desde mi condición de no VIH positiva–, cómo implicarnos con las comunidades involucradas y cómo entender el proyecto desde el acompañamiento solidario, político y en corresponsabilidad con generar, reunir y difundir legados documentales al respecto y en proceso.



Oscar Sánchez Gómez. *De la serie: Adherencias*, 2001. Colección Visualidades y VIH en México. Cortesía: Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM).

La(s) memoria(s) está(n) en disputa. Pero quizás no radique ahí necesariamente el mayor problema sino en lo que nos preguntamos, replanteamos y proponemos hacer al respecto. Las decisiones que tomamos afectan, intervienen, construyen, desplazan... Las memorias son sensibles. Convoco discusiones actuales, pero no nuevas, en relación al monumento: recordé específicamente una imagen emblemática de 1992 cuando derribaron la estatua del capitán español Diego de Mazariegos en San Cristóbal de las Casas Chiapas, en tanto símbolo de colonialismo y racismo. Esa acción fue preludio del levantamiento del EZLN un par de años más tarde en 1994. Las fotografías que circulan de ese acto siempre me han inquietado, ¿qué sentidos condensaba y representaba la imagen para las comunidades indígenas de esa región? En algún medio leí que uno de los que participaron del derribamiento decía que, aunque les volvieran a poner una nueva estatua del mismo sujeto, ya nunca sentirían miedo por lo que representaba, el velo se había descornado y el bulto ya no podía volver a ser visto igual. Este tipo de acciones en relación a la escultura pública, al monumento, se ha replicado en diversos contextos y momentos, muchos por su relación con capas de memoria que comprometen y cuestionan un pasado colonial pero también de unos años para acá, tanto otros leídos desde la mirada aguda de los nuevos feminismos y el deseo por desmontar críticamente representaciones patriarcales.

Es precisamente ahí donde aparece no sin causar titubeo o polémica la pregunta sobre ¿a quién le pertenece qué?, ¿Quién decide aquello que se coloca sobre la epidermis urbana? ¿Qué se representa simbólicamente y qué representa eso para las comunidades que conviven con ese cuerpo tridimensional? En el desacuerdo, impugnación o debate por nuevos sentidos y lecturas, ¿cómo nos vinculamos con esos residuos de memoria? Durante la primera etapa de la pandemia COVID 19, cuando el aislamiento era inapelable, la equipa del Centro de Documentación Arkheia nos dispusimos a ver películas en línea que posteriormente discutíamos colectivamente a través de la pantalla y acompañados con alguna bebida; una vía que encontramos para seguir juntos y seguir pensando colectivamente en torno a las políticas de la memoria. Una de las películas que vimos fue *Museo*, de la que precisamente sale el título de este texto; en otro momento vimos y conversamos en torno a *La Piedra Ausente* (Sandra Rozental y Jesse Lerner, 2013) que recupera otro

episodio real que tuvo lugar en 1964: el traslado de un monolito desde San Miguel Coatlinchan en Texcoco hasta el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, una deidad mesoamericana del agua (Tláloc o tal vez más correcto aludir a la deidad femenina Chalchiuhltlicue) que expone los conflictos que implica el desplazamiento del monolito para la comunidad en pos de una circulación y difusión “mayor” en tanto patrimonio nacional. ¿Saqueo? ¿Extirpación? ¿Qué implica un movimiento en una comunidad para fundar y darle sentido a otras? ¿Qué vacíos y qué nuevos sentidos entran en pugna?.

Al calor de esas cavilaciones recordé el texto *El paisaje en la ciudad: espectáculo, negocio y olvido* que presentó Rosa Olivares el segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) titulado *Arte y Ciudad*, en 2003[^7]. En el texto y posterior discusión ella sugería hacernos la pregunta sobre qué esculturas en el espacio público tenían sentido y por qué, cuáles habría que reubicar dentro de la geografía urbana, cuáles habría que guardar por un tiempo por determinados motivos y cuáles habría que volver a fundir. Era provocadora, absolutamente, pero este texto me ha vuelto a la cabeza de cara a muchas discusiones que están pasando ahora en relación al espacio público y el derecho a la memoria, a “otras” memorias.

Probablemente conozcan el episodio asociado a manifestaciones de nuevos feminismos y la columna del *Ángel de la Independencia* o bien, *la Victoria Alada*, ubicada en Paseo de la Reforma en la Ciudad de México. Tras la protesta masiva del 16 de agosto del 2019 el monumento había quedado visiblemente intervenido por el enjambre anónimo y colectivo de la manifestación; inmediatamente se multiplicaron descalificaciones y condenas a “los actos vandálicos sobre el patrimonio” y se ordenó la limpia y restauración del monumento. A ello, un conjunto de profesionales del cuidado del patrimonio, restauradoras y conservadoras, respondieron politizando su práctica, cuestionando el repudio social y deteniendo el borramiento de pintas y consignas sobre la superficie del monumento... Así surgió *Restauradoras con glitter*[^8]. Esta colectiva en su respuesta inmediata de condena a los crecientes feminicidios, lanzaron hashtags brutales por lo conciso e imperioso de sus mensajes #primerolasmujeresluegolasparedes o #lavida tambiénespatrimonio son dos de ellos. Las profesionales de la conservación del patrimonio desde luego no es que se negaran a atender al monumento, lo que pedían era parar y detenerse a pensar por esa capa de memoria actual que revestía al monumento, por la necesidad de documentar también esos testimonios sobre el mismo y preguntarse para quién y cómo se actualiza el/los sentido(s) del monumento.



Restauradoras con glitter. Vista noreste. Foto: Norma García Huerta para Restauradoras con Glitter, 2019.
Cortesía: Restauradoras con Glitter.

¿Fundir?, ¿limpiar?, ¿borrar?, ¿actualizar? ¿Dónde nos colocamos en relación a estas acciones? ¿E la solución borrar? ¿No es acaso el borramiento aquello contra lo que muchos de nosotros estamos peleando o resistiendo? ¿No es el borramiento también un acto de violencia? Además, por si quedara duda, también eso conforma nuestro pasado, nuestra memoria. ¿No tendríamos que abrir discusiones sobre cómo generar marcos críticos, cédulas críticas que enmarquen estas producciones y estas memorias de otra manera? ¿O realmente hay que fundirlo todo? No creo que sea la vía ni tampoco la solución.

Lejos de agotar la reflexión quería únicamente plantear algunas ideas que interpelan nuestro quehacer, en este caso al frente de un centro de documentación. Pensar la memoria como materia. El deseo es no operar con inercia en el campo del arte/política, memoria/archivo y preguntarnos, como alguna vez escuché decir a una querida amiga y compañera de la RedCSur, Javiera Manzi, ¿cómo entender nuestra militancia con las políticas de la memoria o bien, ¿cómo entendernos como activistas dentro del archivo?

"Se dice que la mejor forma de controlar a una sociedad es extender sobre ella un velo de la desmemoria. ¿Cuántos de nosotros estamos dispuestos a ver más allá de esa neblina?[^9]"

NOTAS

Del documento al monumento

Isabel García Pérez de Arce, Centro de Documentación de las Artes y Archivos Originales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica

Me gustaría aproximarme a este proyecto, desarrollado entre el 2006-11, no solamente en términos de la conformación de un archivo de arte contemporáneo y pensamiento crítico en Chile, sino desde las preguntas que suscitaron una política de archivo y la configuración de una estructura para un corpus de documentos que, desde sus inicios, se presentó como una plataforma: abierta, flexible y en constante evolución en sus formas de conformar las categorías.

El Centro Cultural La Moneda es un espacio ubicado bajo La Moneda, el palacio y sede de la Presidencia de la República, y es el proyecto que se inició en 2006. La Moneda, lugar donde se decidió construir este nuevo centro cultural, está marcada por el bombardeo del 11 de septiembre de 1973 y por la ruptura institucional generada por este bombardeo. Por lo tanto, la fecha histórica y la forma de ejecutar un proyecto también tienen relación con el contexto: es un proyecto de configuración o creación de una memoria colectiva.

El espacio del Centro de Documentación de las Artes (CEDOC) que me pidieron que diseñara era, de hecho, un espacio vacío. Por lo tanto, no sólo fue necesario definir lo que se incluiría en este primer archivo de artes visuales chileno, creado en un período de democracia, sino también diseñar su disposición.

Por lo tanto, partí interrogando el archivo desde el documento visual, como documentos de la memoria colectiva pero también individual.

Antes de empezar a integrar los primeros documentos en el archivo, organicé el seminario al que invité, entre otros, a la artista Rosangela Rennó. Es una artista brasileña que trabaja con documentos para cuestionar el documento como imagen y archivo. No lo cuento como una anécdota, sino para referirme a la forma en que se cuestiona y propone este proyecto. Un registro nacional de documentos. Dentro de la categoría de espacios institucionales, un subconjunto está formado por los espacios alternativos independientes que, a partir del año 73, formaron este fondo

documental que tenía que ver con las fuentes escritas secundarias, pero donde la frontera entre la obra de arte y los documentos era bastante porosa, sobre todo por los vínculos entre los artistas intelectuales, los filósofos y el arte de la performance que existían en aquella época.

Hay mucho que decir sobre esta experiencia y, obviamente, sobre la política del archivo, la relación entre institución/arte/archivo y la distinción entre la obra y el documento. Pero creo que es importante volver al programa de archivos abiertos, concebido tanto como un programa como una metodología para construir estos fondos documentales, un programa que cuestiona los archivos al mismo tiempo que los construye. La relación con la memoria oral guió el primer eje de exploración y el primer enfoque metodológico, simultáneamente. La memoria oral como producción del imaginario, como producción de la memoria colectiva y como producción de la memoria individual que no solo acompaña la historia del documento o la historia biográfica de los autores, sino que nos interpela, apoyándose en un corpus colectivo de materiales. Se trata, pues, de una primera conferencia sobre las transferencias documentales y el origen del video en Chile. Para mí, el archivo de video fue muy importante, y mi punto de vista fue muy cuestionado en ese momento. Estamos hablando del año dos mil seis. La relación entre el video como documento y el video como obra artística. Esto me pareció, en su momento, fundamental, y una de las piedras angulares del proyecto era precisamente el hecho de que los archivos de artes visuales tuvieran esta memoria porque una producción importante de los primeros años, de los ochenta y finales de los setenta, tenía que ver con las grabaciones audiovisuales: un primer catastro y rescate de las piezas tenía que ver, por tanto, con las piezas documentales, las acciones artísticas, las performances construidas en esa época.

LA SALA DE LA TELE

La manera de abordar esta colección fue un seminario donde se invitó a las personas que trabajaron en ese momento y donde se empezaron a dar estos vínculos entre televisión, producción de video y las relaciones entre las personas que hacían cámara y el mundo periodístico, por ejemplo, y los propios artistas escénicos en escena. Por lo tanto, esta colección comenzó a configurarse a partir de estos cruces disciplinarios y colaboraciones políticas afectivas, habiendo construido esta particularidad de Chile de manera tan característica. En paralelo a este seminario en el Centro Cultural La Moneda, en una colaboración con la curadora Paz Aburto y la artista alemana Meyer Schneider, se creó una sala de televisión, con el fin de intervenir sobre la forma en que las personas ven la televisión en Chile, configurada en colaboración con la curadora Paz Aburto y el artista alemán Meyer Schneider, quien realizó una intervención en el centro de un living del centro de documentación. Se trata de una sala de televisión que invita a la gente a reunirse, y entonces organizamos encuentros con diferentes personas del mundo audiovisual y de la interpretación. A continuación, grabamos conversaciones sobre cómo vemos la televisión, pero también sobre los archivos audiovisuales, cómo recogemos, conservamos y producimos este tipo de material audiovisual. Una pregunta interesante que fue muy formadora en esta como performance casi activa en el Centro Cultural La Moneda. Durante varios días de conversación, con artistas, curadores, incluso arquitectos y filósofos, en torno al archivo visual, fue que recordamos o descubrimos aquellas primeras obras, las primeras performances y acciones artísticas firmadas en los años 70, que se habían transmitido oralmente. Todos teníamos distintos relatos, por ejemplo, de la acción de la estrella Carlos Lepe, del CADA, esos archivos en ese

minuto no estaban en acceso público. Entonces, ¿Cómo había sido traspasada esa memoria, digamos, colectiva, muchas veces a través de los relatos de los profesores que hablaban de estas grandes hazañas y que nosotros habíamos construido como una producción también imaginaria en relación con relatos de videos que nunca habíamos visto? Ese es un archivo ese que se constituyó ahí a través de estas conversaciones y como parte de un archivo de memoria oral.

HISTORIA DE LA DESAPARICIÓN

En 2007 se puso en marcha un segundo programa de archivo abierto -un programa de comisariado y construcción de archivos orales- con el título "Musulmán o historia de la desaparición". Consistía en una invitación a un archivo internacional aportado por Adam Nankervis, un artista de la performance, que abordaba la historia de la desaparición o la historia de la performance en Estados Unidos. Un archivo del fondo Franklin Furnace, archivo que existe hoy en día y que no existía en su momento, y que trataba de la relación entre las instituciones y los archivos. Fue muy interesante porque nos permitió crear un mapa de relaciones y conversaciones no solo con este comisario, sino también con gente del mundo cultural local, con nuestra comunidad de artistas y *performers*, para poner de relieve la relación entre el arte y la performance, y cuestionar precisamente cuáles son estas categorías, cómo las nombramos, qué categorías tenemos, cuál es nuestra relación con lo local y nuestra relación con estas categorías internacionales del campo del archivo.

¿Cómo situamos nuestra producción cultural? Este debate también nos permitió reflexionar sobre las categorías y los límites entre la obra, el documento y la actuación que estábamos estableciendo. Y, por otro lado, ofrecer una exposición abierta al público de este interesantísimo archivo de actuaciones a nivel internacional. Fueron conversaciones con Francisco Casas, de las Yegua del Apocalipsis, en torno a diferentes actuaciones de personas relacionadas con este mundo.

CYBERSYN: LETANÍA PARA UNA COMPUTADORA Y PARA UN NIÑO QUE VA A NACER

El hijo que viene al mundo solo confía en su madre,

como el pájaro que vuela en sus alas y en el aire.

El pueblo también confía, cuando tiene conducción

limpia y pura como el agua, tibia y clara como el sol.

Hay que para al que no quiera, que el Pueblo gane esta pelea.

Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia.

Como el sol que está quemando,

la espalda al oficinista,

que se sacó la corbata, voluntario en Melipilla.

Todos debemos entrar, en esta marcha terrena,

descorriendo telarañas, de ignorancia y dependencia.

Exigir los beneficios, que nos regala la ciencia.

Hay que parar al que no quiera, que el pueblo gane esta pelea.

Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia.

La cita anterior corresponde a la letra cantada y compuesta por Ángel Parra, durante los años 1971 y 1972 en Chile. Ángel Parra (1943-2017), fue hijo de Violeta Parra y uno de los cantores más importantes de Chile por su contribución al rescate de la Música Popular. Según el autor: “esta canción fue inspirada por las largas conversaciones que sostuvimos con Stad (Stafford Beer) en la Peña de los Parra, entre los años 1970 y 1972”. *El niño que va a nacer* hace alusión a la computadora del proyecto Cybersyn y al ambiente de división que se vivía en Chile¹ durante el Gobierno del Presidente Salvador Allende.

Por un lado, por las personas y grupos adherentes al “Proyecto del Socialismo en Chile”, los cuales, sin importar las privaciones expuestas por el receso económico, mantenían, a través de manifestaciones callejeras, el arte, la cultura, y el compromiso social, con una postura leal y de confianza. Es este compromiso el que está también detrás de iniciativas como el Museo de la Solidaridad. Se trata de la creación de una red de artistas internacionales, reunidos para crear un museo gratuito para el pueblo, o de la construcción del edificio UNCTAD III, que alberga la Convención de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo para los Países del Tercer Mundo, en abril de 1972, un edificio construido en un tiempo récord de 272 días.

Este programa de archivos abiertos, en el 2007, también tiene que ver con la construcción de un archivo, un proyecto emprendido por el artista audiovisual y curador de Nuevos Medios Enrique Rivera y por Catalina Ossa, y se hizo en co-producción con ZKM (Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe, por sus siglas en alemán)

Este proyecto, de gran interés, que aborda una reflexión sobre los Nuevos Medios de Comunicación y los inicios de Internet, ha permitido traer los archivos del ciberdiseñador de este mítico proyecto en Chile, en el que participó un equipo multidisciplinar que consiguió lanzar esta *start-up* de Internet en los primeros años del gobierno del presidente Salvador Allende.

Este proyecto de reconstrucción se encontraba también al interior del centro de documentación, donde se podían ver los documentos, las entrevistas realizadas a los autores de este proyecto que el ZKM cedió, además de una reactivación de un archivo cuya línea tenía que ver con dejar testimonios, se armó con este archivo donde se podían ver los materiales del Cybersyn: podías sentarte en la silla y hojear estos materiales, pero al mismo tiempo volver a dejar un testimonio. Hay testimonios que van construyendo también esa memoria colectiva. Cosas como “bueno yo vi esta silla que quedó en tal lugar... Yo supe de un ingeniero que trabajó en esto...” en fin. Se hizo una construcción colectiva de testimonios que se guardaron en este dispositivo para poder revisar material, pero al mismo tiempo un dispositivo de memoria oral nuevamente.

MIMESIS CAMUFLAJE Y RESISTENCIA

En 2008 se celebró la Bienal de Sao Paulo. Ivo Mezquita y Ana Paula Cohen fueron los comisarios: me invitaron con este programa de archivo abierto por dos razones. En primer lugar, conocer a Suely Rolnik, una teórica que, además de ser psicoanalista, ha trabajado sobre el tema de los archivos, en una mesa de trabajo que titulamos "La historia como materia flexible". Hablamos de la relación entre la memoria colectiva, la memoria individual, los recuerdos objetivos y la construcción de la historia en relación con los archivos y la imaginación. Por otro lado, también me invitaron a participar como comisario en este ejercicio de archivo abierto relacionado con todos los videos que pudimos guardar. Por eso siempre digo que es una metodología de exposición, pero al mismo tiempo es una metodología de trabajo, de guardar y construir un archivo. Se hace una pregunta, se interroga al archivo y se empieza a establecer ese vínculo, ese contexto o esa línea documental. Así que en este marco pudimos construir toda la línea de videos de artistas, en torno a los cuales nos interrogamos en la sala de televisión, de los que había mitos orales, pero que no habíamos podido ver.

Tuvimos la oportunidad de rescatarlos directamente con los artistas, con Carlos Leppe, también con el colectivo Acciones de Arte CADA, y ponerlos en acceso público, pudimos armar la colección de Juan Downey y todas estas preguntas en relación con estas piezas míticas y heroicas. A las personas que vivimos en esa generación y que habíamos escuchado a través de los relatos orales de profesores y gente que vivió en ese momento histórico que ahora se pusieron en acceso, se nos abrió una puerta muy interesante en relación a los vínculos entre videos de artistas y televisión que permitió además poner en contacto no solamente a estos actores, artistas, filósofos que montaron piezas documentales y piezas artísticas audiovisuales importantes, sino también con otras conexiones, en este caso con Sao Paulo, que tiene una colección muy interesante de performance, y pudimos hablar sobre las relaciones entre calle, televisión y activismo artístico, lo cual va configurando una relación no solamente distinta sino que amplía las categorías posibles en el archivo.

Para las personas que no vivimos en los años 70-80 y estudiamos arte o historia, conseguir estos videos era un proyecto imprescindible para poder encontrarse con la fuente original. Los artistas de mi generación, de los años noventa, hablaban sobre el mito de estos registros, acerca de la dimensión de estas obras heroicas para nosotros. Crecimos con esta formación, sin acceso a las fuentes originales, un vacío histórico y un mito como referente traspasado oralmente (...)

Para acercarnos a producciones audiovisuales de artistas en los años noventa en Chile es interesante observar la trayectoria del video desde sus inicios en Chile a finales de los 70 y su desarrollo durante los 80 hasta la dictadura en Chile y su finalización en el plebiscito nacional chileno para la salida del dictador en 1988. Para ello, nos referimos a una historia del video de artistas marcada por los espacios de circulación, encuentro y difusión local disponibles, dados en ese momento histórico y la singularidad de esta producción audiovisual local en relación con el contexto social y político. Al examinarlo desde la (breve) distancia histórica, podemos cuestionar las categorías capaces de organizar una mirada retrospectiva a la historia de las producciones de artistas internacionales en este caso titulada "Vídeo Vintage" en el Centro George Pompidou (imagen de portada del libro) o en el contexto de una mítica exposición organizada anteriormente por Berta Sichel en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía "Pioneros del video", persona que, durante los años noventa, organizó el programa público de cine y video del Museo Reina Sofía de Madrid, con una programación sin precedentes de videos y películas de artistas que se exhibían

en dicho museo en forma de programa mensual, asignando temas a las obras que trataba y a las adquisiciones que el fondo audiovisual incorporaba a la colección. Este programa lo recibí por correo desde París, impreso por el artista Joan Rabascall, quien me lo envió sagradamente todos los meses, después de que nos conocimos y entablamos una amistad en París cuando residí el año 1994 en esa ciudad, y quién se convirtió de manera espontánea y generosa en una suerte de tutor con el que yo compartí la tarea de crear un archivo audiovisual en Chile de videos de artistas y cineastas.

Esta trayectoria entre las categorías del audiovisual comparte espacios y abre un nuevo campo de producción con las nuevas agencias de publicidad que cobraron importancia con la llegada de la democracia: aparece una nueva forma de conocer a los artistas en la televisión, que más tarde integrará el videoclip, vinculado a las agencias de publicidad, y luego otros medios. La primera réplica de un departamento audiovisual en un museo, con el programa de cine y vídeo del Museo Reina Sofía como referencia, se creó a través del diseño de un espacio dedicado al desarrollo de un programa de televisión que pusiera en valor el panorama artístico emergente en los primeros años de la transición democrática. En el marco de un contrato entre el director del experimento televisivo, el realizador y publicista Juan Enrique Forch, y el director del Museo Nacional de Bellas Artes de la época, el teórico del arte Milan Ivelic, se llegó a un acuerdo para la grabación de un programa de televisión en un espacio de grabación y edición de material audiovisual, con equipos Betacam, que llevaba varios años sin utilizarse en el sótano del museo, y que fue objeto de un acuerdo entre Canal 2 Rock & Pop y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Este equipo fue utilizado por un grupo de jóvenes, en el que participé como productor del programa, que se emitió diariamente y en acceso libre bajo el nombre de "Programa Parque forestal sin número", difundiendo la dirección de este edificio público, así como nuestro compromiso con la creación de un archivo de entrevistas y exposiciones mostradas simultáneamente en el museo. La emisión de este incipiente programa comenzó el 16 de agosto de 1995.

Cabe destacar que Milan Ivelic, junto al artista Gaspar Galaz, había producido el programa Demoliendo el Muro, serie televisiva emitida en UCTV Televisión en dos temporadas (1983 y 1994), dando cuenta de conversaciones sobre el arte chileno en el museo, ambos como conductores del programa, cuya función durante la dictadura militar era difundir el arte chileno y el de los artistas bajo la dictadura.

En la conferencia, titulada "Lo subjetivo, lo colectivo, lo autobiográfico. Audiovisual en Chile durante la dictadura", me propuse examinar la trayectoria del video desde sus inicios en Chile hasta las primeras producciones de los artistas a finales de los años 70. Se configura en torno a una historia marcada por los festivales de videoarte franco-chilenos (los vínculos de una producción local y su relación o no con referentes internacionales), que son espacios de circulación, encuentro y difusión de estas piezas. En el contexto cultural quebrado por la represión y la censura de la dictadura militar de Pinochet, desde 1973, un determinado medio artístico comienza a utilizar la recién llegada cámara de vídeo, recurriendo a la doble función del registro audiovisual: como documento y como pieza audiovisual preponderante para una circulación en canales distintos a los establecidos por el discurso artístico oficial. Por ejemplo, en el caso del C.A.D.A., uno de los aspectos operativos fundamentales entre 1979 y 1984 fue la preocupación por contar con amigos, artistas y documentalistas que colaboraran en la grabación de sus acciones para la posterior producción de vídeos.

En este contexto de la segunda mitad de los años setenta en Santiago de Chile, el vídeo como medio permitiría a los artistas utilizar la estética de las prácticas artísticas internacionales –pero reappropriada y, por tanto, modificada– de acuerdo con las nuevas articulaciones estéticas, poéticas y políticas. Es fundamental subrayar que los primeros elementos fundacionales del videoensayo en Chile están constituidos por elementos autobiográficos y experimentales que surgen de la memoria colectiva. En el marco de estas colaboraciones, los vídeos que ofrecen nuevas narrativas audiovisuales tienden a una posible circulación descentralizada.

Cabe destacar que estas nuevas producciones audiovisuales han sido difundidas en espacios nacionales, así como en programas de televisión alternativos, buscando encontrar propuestas culturales alternativas a las oficiales sometidas a censura y, sobre todo, instalar un debate relacionado con el audiovisual y sus posibilidades estéticas y narrativas, en encuentros entre la comunidad artística chilena, organizados por la Embajada de Francia en Chile. Esta instancia es de vital importancia para entender el desarrollo del video en Chile, y por supuesto, para dar luces sobre el vínculo con los artistas que trabajaron con el video, dentro de este proceso, ya que instancias como estos festivales permitieron reunir documentos sociales y videos experimentales que convivieron y pusieron en tensión los círculos artísticos de Santiago, dando así mayor relevancia a la condición del audiovisual como medio de circulación, experimentación y reflexión durante la década de 1980 en Chile.

Esta oportunidad de reencontrarse socialmente en los festivales permitió que artistas, cineastas, fotógrafos y documentalistas organizaran en paralelo proyectos audiovisuales y artísticos, y que muchas veces intercambiaron roles entre el que realiza la obra y el que registra el acontecimiento. Un ejemplo de este tipo prácticas colaborativas, se encuentra en las acciones del CADA *Inversión de escena* (1979) y *Ay Sudamérica* (1981), las cuales contaron con diverso apoyo técnico de registro fotográfico y audiovisual, lo que permitió a los miembros del Colectivo documentar ambos acontecimientos de manera sensible y rigurosa como dan cuenta los videos sobre estas acciones. Aún más claro es el vínculo sobre otro tipo de acciones que permitían que destacados artistas se sumaran a estas prácticas colaborativas. Las imágenes documentales de los aviones alineados en el cielo del video *Ay Sudamérica* (1981), como las líneas sobre el pavimento, en un paisaje abierto e imponente con la cordillera como telón de fondo, en el video *una milla sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld, fueron registradas en cintas de 16 mm por el documentalista Ignacio Agüero, autor de *Cien niños esperando un tren* (1988) y *Aquí se construye* (2008).

Esto permite también vincular a estos videos y esta historia sobre las relaciones entre arte y televisión en Chile con una exposición mayor que se hizo en el MACBA, en la cual yo colaboré también con alguno de estos videos, que se llama “Está usted preparado para la televisión”, curada por Chus Martínez. Fue muy interesante mostrar estas particularidades, donde vemos que las memorias son diferentes, permitiendo también cuestionar cuáles son los centros y las periferias aquí y allá, cómo se cuenta, qué es la cinta de video aquí en Chile, qué es la televisión experimental en Europa. Es un enfoque comparativo que nos permite crear estas categorías particulares y lugares intersticiales, de alguna manera.

Sobre cómo vamos configurando el archivo fue tremadamente importante un programa explorativo, en torno al video de Carlos Flores, sobre cómo hacer videoarte en ese tiempo en Televisa, que es también un archivo de voces, de autores en el contexto de entrevistas y exploraciones de artistas en televisión con la dirección de Carlos Leppe, constituyendo una gran apertura. Por un lado, por la visualización del

material audiovisual durante la dictadura, y por otro, por las fuentes secundarias relacionadas con toda esta producción videográfica, todos los catálogos, la discusión crítica y teórica del periodo. Hoy también es accesible y está vinculado a este archivo, en torno al video de Carlos Flores y sus experimentos sobre cómo hacer video, cómo enseñar a hacer videos, cómo enseñar técnicas cinematográficas a un posible espectador, las utopías de la televisión y el arte de esa época, que eran compartidas internacionalmente pero que en Chile estaban vinculadas de manera muy específica a la condición local y más bien precaria, que percibimos en términos de producción cultural y especialmente de cine.

¿Cómo extender de manera activa la comprensión de esos términos de lenguaje local en un contexto internacional que ha homogeneizado palabras y categorías como 'utopía televisiva', 'circulación' y 'resistencia'?

¿Es posible relacionar definiciones y nombres globalizadores de diferentes contextos geográficos, obligándolos a converger en un léxico común del videoarte internacional?

El valor de un archivo está en la definición de las colecciones que agrupa y en la decisión de cómo nombrar lo existente sin bloquearlo. Así, ¿cuál podría ser el glosario de términos más preciso, y que de manera flexible pudiera nombrar los móviles de la historia del arte? ¿Cómo entender la circulación de ideas en *videotape* en los ochenta en Europa, a diferencia de la circulación de ideas en *video tape* en América Latina en el mismo período? Enlazar archivos de los años setenta y ochenta de distintas procedencias para una posible historia del videoarte, tomando en cuenta el registro en video de performance, y la experimentación con la televisión parece como mínimo imposible, pero, ¿se podría relatar una historia común sobre este medio? Y aun más, ¿se podría tramar una historia del video latinoamericano englobando las experiencias, por ejemplo, de los *happenings* y la poesía concreta brasileña, junto a las instalaciones argentinas y las variables del uso del video para acciones de arte político en Chile?

La función del archivo estaría en el esfuerzo de incluir nuevas palabras que representaran la ambigüedad implícita del movimiento de los términos, acercando interpretaciones para la construcción de imaginarios posibles que abarcaran tanto los elementos contradictorios, como el humor en la resistencia política, los sutiles ejercicios de camuflaje en el lenguaje y la construcción de visualidad desde la mimesis, adopción y comprensión de los contenidos conceptuales de circulación internacional.

Si la discusión de categorías de clasificación en la producción de video de los 80 se esfuerza por nombrar sus producciones audiovisuales y su profesionalismo específico como 'videoarte', 'cine de autor', 'documental' y 'reportaje político', el mapa de un archivo de videos debiera incluir ciertos vocablos que pudieran contener la experiencia de lo autobiográfico y los argumentos cotidianos del contexto social, incorporando las pequeñas historias o documentos emocionales para un arte político.

EL ESPACIO INSUMISO

Otro programa de archivo abierto en 2019, que me invitaron a comisariar, tuvo lugar en la Trienal de Chile. El curador Ticio Escobar me dijo que me había invitado a generar una línea curatorial para el archivo que teníamos, y le propuse trabajar sobre

un tema que consistía en la configuración y conformación de una colección de documentos relacionados con la imagen de la tipografía en Chile después del año setenta y tres.

Invité a Ronald Kay, teórico de la época, y trabajé a partir de la configuración del archivo como red de espacios, y de las reacciones de artistas y escritores de la época, para implementar esta exposición documental de piezas importantísimas que configuraron gran parte de lo que hoy es una escena que sigue siendo observada por su propuesta teórica y artística que todos conocemos. Catalina Parra, Carlos Leppe, Nelly Richard, Eugenio Dittborn Ronald Kay, son figuras culturales importantísimas en el arte crítico de los años 70 y 80.

Como configuración de la exposición y al mismo tiempo como metodología de trabajo, hemos configurado un diagrama sobre la escritura y la cultura visual en Chile después del golpe militar de 1973 hasta 1979, a partir de 1974 con la revista *Manuscrito*. Estos núcleos, estos nodos interconectados, se establecieron para poder observar estos archivos manteniendo una museografía vinculada al espacio de un centro de documentación, que permitía la observación de archivos físicos y una capa sonora, una historia que se puede escuchar, un rescate sonoro de la época que se vincula a los materiales que observamos. Me pareció interesante trabajar con la historia oral como testimonio, pero al mismo tiempo con la ficción.

Así, el quebrantahuesos conservado por la revista *Manuscrito* ya no aparece en la obra final. Se realizaron grabaciones de cada uno de los posibles lugares en los que podría haberse plasmado este manuscrito. Las diferentes voces no solo recrean, sino que también imaginan estas posibilidades.

UNCTAD III

Actualmente dirijo el Archivo de Originales de la facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Es un archivo donde confluyen varias disciplinas y me pareció importante además de nuestra función institucional, como es el caso del Centro Cultural La Moneda, resguardar, preguntar y sobre todo poner en acceso a estos materiales, que es algo que sí está funcionando. En la actualidad, este archivo, creado en 1994, cuenta con valiosísimos fondos relacionados con la arquitectura en el arte moderno, y sigue creciendo. Pero nos preguntamos cómo tratar lo que se llama la activación del archivo, cuál es la relación entre un repositorio y un archivo establecido.

Llevamos cuatro años trabajando con los arquitectos, y más concretamente con Hugo Gaggero, que donó al archivo todo el material relacionado con este edificio, relacionado con la arquitectura. Nos hemos reunido con él sistemáticamente, por medio de entrevistas orales y reuniones, pero también es necesario subrayar la relevancia actual de este material, ya que la UNCTAD III celebra su 50º aniversario. Por ello, vamos a crear una exposición a partir del Archivo Original, en el contexto institucional de la universidad, es decir, con el profesorado, un trabajo que integre a los estudiantes para interrogar este archivo. Por un lado, hemos puesto en marcha un proceso de conversación con los autores, de producción de entrevistas audiovisuales y conversaciones con académicos. En este caso, también trabajamos con los diseñadores que participaron en este proyecto de la UNCTAD III y cuyo trabajo forma parte de un archivo que Pepa Foncea, miembro del equipo de diseño de la UC encargado de la señalización de la UNCTAD III, está donando actualmente. Por ello, todo el trabajo se ha realizado para conservar este material, que va

acompañado de una conversación con ella y con los alumnos, que se interrogan sobre cada una de estas piezas. Así, el trabajo curatorial en este caso y este archivo abierto que se va a exponer en el actual GAM y originalmente en el edificio de la UNCTAD III, tiene que ver con la relación de la memoria de aquellas mujeres que trabajaron en la UNCTAD III, que trabajaron como estudiantes y que dejaron la universidad para trabajar en el gobierno de la Unidad Popular con Gui Bonsiepe, que trabajaron en el diseño directamente funcional de un proyecto de tanta importancia para Chile y para el mundo, que hoy celebramos su incorporación a la historia y su incorporación a la visibilidad de estos archivos que, aunque han despertado mucho interés y muchos mitos, hoy son parte de esa memoria y de esos archivos que se han hecho accesibles.

REFERENCIAS:

Archivo Abierto 4: Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile (Textos) Sao Paulo: Fundación Bienal de Sao Paulo, 2008. Textos de la exhibición realizada en la 28° Bienal de Sao Paulo, entre Octubre y Diciembre del 2008. Textos: "Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile"/ actos de desaparición" / Más información disponible en: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal> \

Isabel García, Teleanálisis en Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina,Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

Isabel García Pérez de Arce, Conferencia en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, *Lo subjetivo, lo colectivo, lo autobiográfico. El audiovisual en Chile durante la dictadura*, Madrid (2009). Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/residencias-investigacion-presentaciones-publicas>

NOTAS

1. Entrevista realizada en París al compositor, cantante y escritor Ángel Parra, quien relata su experiencia en torno al proyecto Cybersyn. Publicado el 3 nov. 2012, por Enrique Rivera.

Fragilidad y Excesos. Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992: reflexiones en torno a la exposición de fotografías de teatro de Jorge Brantmayer

Patrizio Gecele Muñoz, Centro de Documentación de las Artes y Archivos Originales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica

Mostrar el archivo es una forma de compartirlo y de hacer conocer prácticas, experiencias y recorridos que nos marcaron muy profundamente. Exponer el archivo tiene que ver con las preguntas que nos hacemos hoy desde nuestras propias prácticas. Exhibirlo es activarlo y al mismo tiempo intervenirlo. Cada montaje es una forma de reinventarlo ya que cada presentación es un nuevo dispositivo de visibilidad.

(Carnevale, Expósito, Mesquita, Vindel, 2015)

¿Cómo activar y compartir un archivo de fotografías de teatro? ¿Qué prácticas o metodologías nos permitirían difundir una colección de estas características? ¿De qué manera el archivo se convierte en obra y esta se convierte en archivo? La presente ponencia busca dar respuesta a estas y otras cuestiones a partir de un proyecto en particular: la exposición de fotografías de teatro de Jorge Brantmayer: *Fragilidad y Excesos: Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992*[^1], elaborada a partir del Fondo Documental que se genera desde las imágenes del fotógrafo nacional, donado el año 2020 al Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile[^2].

EL ARCHIVO DE FOTOGRAFÍAS DE TEATRO DE BRANTMAYER

¿Cómo aparece el archivo? En el año 2015, María de la Luz Hurtado, a partir de una investigación, se entera de que Brantmayer había sacado unas fotografías de la obra *Testimonio sobre las muertes de Sabina* (1979) del dramaturgo Juan Radrigán, dirigida por Gustavo Meza y con las actuaciones de Ana González y Arnaldo Berrios. A partir de esto, contacta al fotógrafo y este le dice que tiene, en una caja de zapatos guardada en el fondo de un armario, una colección de fotografías de obras de teatro, que había acumulado luego de que trabajara por casi diez años en la Revista Mundo Diners Club^[^3], fotografiando al menos dos obras cada fin de semana para que estas fotografías ilustraran la cartelera y crítica teatral de la revista.



Foto 8. Muerte accidental de un anarquista. Autor: Dario Fo. Compañía La Musaraña. Dirección: Gustavo Meza. Escenografía: Guillermo Ganga. Sala: Moneda. 1986. En escena: Oscar Olavarría, Edgardo Bruna, Hugo Medina, Patricio Torres. Autor: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

Al abrir la caja, nos encontramos con una colección de 1580 fotografías^[^4] en diapositivas a color que registraban la actividad teatral santiaguina de la última década de la dictadura en Chile, registrando 140 montajes teatrales, transformándose, sin dudas, en uno de los archivos de fotografías de teatro a color más grande y prolífico del teatro chileno, o en este caso capitalino, ya que la mayoría de las obras son de Santiago, excepto una que es de Valparaíso. Es importante aclarar que las imágenes fueron tomadas en las mismas funciones, por tanto casi no existen fotografías posadas, solo en algunos casos, la mayoría de ellas da cuenta de una acción escénica.



Foto 1. Montaje Archivo de Teatro Brantmayer 1983-1991 sobre caja de luz. diciembre de 2019. Fotografías realizadas sobre película reversible a color Kodak 35mm, EPR 64, EPP100, E200, ET 160. Autor: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

En este sentido, las imágenes también suponen la selección de un segundo de una obra que dura casi siempre entre 50 y 70 minutos. En términos materiales las fotografías se encontraban en muy buen estado de conservación y una de sus particularidades técnicas que llaman mucho la atención en términos visuales, son los intensos colores que proyectan, a pesar de la gran oscuridad de las salas de teatro y, la muchas veces, precaria iluminación de los montajes y espacios. Cabe destacar que, en este caso, Brantmayer estuvo y fue parte de todo el proceso, lo cual fue fundamental para contar con un punto de vista tecnico-fotográfico, que fue muy relevante, desde las primeras digitalizaciones, hasta los arreglos y retoques de luz de las fotografías seleccionadas por la curaduría. En este sentido el mismo artista fue reconstruyendo y resignificando su propio archivo.

¿CÓMO SE ESTUDIA Y DOCUMENTA UN ARCHIVO DE FOTOGRAFIAS DE TEATRO?

En un primer momento llega este archivo, se recibe, se ordena y organiza, luego se hace una primera digitalización para así poder investigar y ver las fotos de manera más ampliada. Luego se hace una identificación, un ordenamiento, una catalogación y una documentación. Si bien el fotógrafo había mantenido sus imágenes en un cierto orden, la única información que teníamos era el nombre de la obra, aun así, había bastantes fotografías sin identificar y algunas que estaban erroneamente identificadas, por lo tanto el trabajo de investigación en una primera instancia consistió en identificar a qué obra correspondía todas y cada una de las fotografías. Luego de esto, el trabajo consideró un orden y catalogación que se hizo a partir de las compañías, grupos teatrales o productoras que montaron cada obra y, a partir de eso, se le asignó un código a cada imagen.



Foto 2. Patrizio Gecele (Investigador y productor), María de la Luz Hurtado (Directora y curadora), Jorge Brantmayer (Fotógrafo y autor) y Camilo Yáñez (Director de arte). Equipo Exposición en Muro de entrada en Sala de Artes Visuales de GAM, Santiago, enero 2020. Autor: desconocido. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

Una vez que el archivo ya estaba organizado y sistematizado comenzó el trabajo de documentación, es decir, identificar todos los datos o metadatos de cada una de estas fotografías, tarea que se llevó a cabo de manera bastante eficiente debido a que se logró digitalizar todas las Revistas Mundo Diners del periodo del archivo y a partir de este material pudimos documentar: año, compañía, espacio teatral y toda la ficha técnica-artística; autor de la obra, adaptación o traducción si fuera el caso, dirección, diseño de escenografía, iluminación y vestuario, producción y elenco.

El modelo de producción para llevar a cabo todo este proyecto es híbrido; por un lado tenemos todo lo que nos brinda la universidad: el respaldo institucional, los profesionales disponibles, la infraestructura y ciertos equipos técnicos, pero además estos proyectos requieren siempre de un financiamiento externo, en este caso el proyecto contó con el apoyo financiero de 3 proyectos e instituciones; la Vicerrectoría de Investigación de la UC, un proyecto estatal Fondart, y el aporte de privados como la Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción^[^5].

Luego de contar con estos recursos, se forma el equipo de investigación en el cual participan docentes^[^6] y un conjunto de estudiantes de la universidad, lo que nos permitió vincular este archivo entre distintas generaciones, muchos de los cuales no habíamos vivido en dictadura. Fue muy provechoso que el equipo de investigación haya sido intergeneracional, lo que nos permitió discutir y reflexionar desde diferentes posiciones; por un lado, la generación que habían vivido este periodo e incluso habían visto las obras del archivo fotográfico, y por otro lado, quienes habíamos nacido en democracia y no vivimos la dictadura, lo que hacía que nuestro imaginario fuese diferente y que además tuviésemos algunas ideas preestablecidas sobre este periodo y que el archivo vino a transformar, fragmentar y ampliar de manera considerable.

En términos de investigación histórica y artística fue significativo y revelador para el equipo, redescubrir una época tan estudiada como la dictadura chilena, pero a partir de nuevas imágenes y representaciones desde lo teatral, que, desmitificaban esta idea de “apagón cultural”, visibilizando un fuerte y animado ambiente teatral, cargado de potentes propuestas artísticas. Una vez iniciada la investigación, nos llamó la atención encontrarnos con otros temas, además de la represión y la violación de derechos humanos, que si bien se constata es un tema fundamental en el desarrollo teatral de la época, y hasta hoy, aparecieron con mucha fuerza propuestas en torno a la fiesta, el color, la música, el show, las lentejuelas, el *pop art* y manifestaciones populares, desde una mezcla estética muy interesante entre los imaginarios de lo antiguo y los de la modernidad neoliberal. Otro gran descubrimiento fue constatar la cantidad de propuestas feministas y de transgénero, que muchas veces se asocian a problemáticas posteriores a la dictadura y que por lo menos, desde las artes y el teatro, ya eran temas elaborados escénicamente, a veces de manera simbólica o indirecta y otras de manera concreta y muy expresiva.

A partir del visionado de todo este archivo surge el título: “Fragilidad y Excesos”; por un lado la fragilidad de este teatro, que estaba hecho la mayoría de las veces con muy pocos recursos, en esa época ni siquiera existían los fondos concursables que ofrece el estado actualmente, por lo tanto todo era hecho a partir de mucho trabajo, todo a pulso y también la fragilidad de los cuerpos de las actrices y los actores y todos los creadores, quienes se exponían muchas veces a propuestas que podían ser censuradas, y que por tanto suponían consecuencias más allá de la escena. Por otro lado el concepto de exceso hacía referencia no solo a los excesos de represión, sino también de fiesta, de locura, de desparpajo y de propuestas muchas veces grotescas, satíricas e irónicas.

Dentro del proceso, que fue largo y duró casi dos años, fuimos entendiendo que no toda la información podía extraerse de las revistas; además de que estas no contenían toda la información de todas las obras, sabíamos ya la información del elenco, pero, ¿Cómo identificar quién era quién en las mismas fotos? Es por esta razón que comenzamos a contactar y a reunirnos con los propios protagonistas de estas fotografías, así nace esta idea del archivo abierto, pues en este proceso fuimos compartiendo el archivo fotográfico con directores/as, actores y actrices quienes nos ayudaron sobre todo a identificar quienes salían en las fotos.

A partir de estos encuentros, se dio algo muy particular y único, los artistas y teatristas de este teatro comenzaron a entregarnos, donando o prestando, otros archivos que vinieron a ampliar el archivo original: afiches, programas de mano, documentos de proceso de creación y producción, certificados de censura y amenazas, además de otras fotografías. De esta manera, comenzamos a recibir y a acumular un montón de otros archivos que excedían, amplían y complejizaban el archivo inicial de fotografías de Brantmayer. Fue a partir de este hermoso fenómeno de red comunitaria, en dónde los propios teatristas abrieron sus archivos para compartirlos con la exposición, que integraron la idea del “Archivo Abierto” que sería el eje fundante de la investigación y creación de nuestra exposición. Así “en lugar de considerar al archivo como una institución que preserva el pasado, propongo verlo como un lugar compartido, un sitio que le permite a uno mantener al pasado incompleto o preservar a lo que Walter Benjamin se refirió como “la incompletud del pasado.”"(Azoulay, 2014).

LA IMPORTANCIA DE UN RELATO DE CONTEXTO EN LA MEDIACIÓN DE ARCHIVOS TEATRALES



Foto 3: Vista general del Muro de Contexto histórico Archivo Abierto y Audiovisual de Contextos de la exposición montada en Sala de Artes Visuales de GAM, enero 2020. Autor fotografía: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

¿Cómo se visualiza y comparte un archivo de estas magnitudes y características?

¿Cómo compartir estas 1580 imágenes respetando todas las autorías que están incluidas en el teatro? Compartir imágenes de obras teatrales supone exponer una obra colectiva, es decir, la fotografía teatral, no deja en evidencia solo la autoría del fotógrafo, sino que, además, un sinfín de autorías; una dirección, un diseño, de iluminación, vestuaristas y escenógrafos, e incluso si lo pensamos cualquier foto de una obra de teatro, existe gracias a una producción, y una gestión teatral que también permite su existencia y por tanto su fotografía. Además del archivo mismo, estas imágenes portan o son reflejo de lo que significaba hacer teatro en el Chile de dictadura de esos años (1983-1990). Así, para hacer una efectiva mediación de estas fotografías, en este caso, se hacía necesario la construcción de un relato que nos ayudara a comprender los contextos de creación y producción, no solamente de las fotografías, sino que de las obras teatrales que estas capturan.

En este último proceso es donde se produce algo muy interesante que es la formación de una nueva red. Comenzamos a contactar como colaboradores a todas estas compañías y a creadores de estas obras de teatro y en este punto comenzó a pasar algo muy bonito y significativo; que es que el archivo se fue ampliando, cada una de estos creadores nos fue pasando sus propios archivos; “Miren, yo tengo este afiche” “¿Les sirve este programa de mano?”, “Acá les entrego unas fotos que tengo de los ensayos”, y así, fueron apareciendo documentos muy importantes que nos hablaban de este contexto, que luego de una selección, fueron parte un muro dentro de la exposición que nos permitiera comprender las condiciones de creación/producción de estos montajes teatrales y por tanto comprender mejor el contenido y forma de las mismas fotografías del archivo.

Dentro de estos relatos de contexto fueron apareciendo muchos temas que tenían que ver con la contingencia política del momento; obviamente la violación a los derechos humanos en términos de asesinatos, tortura y prisión política, el exilio, la censura, el toque de queda, toda una historia de lo que significó la dictadura que ya ha sido bastante estudiada, pero casi siempre desde lo político, ahora pudimos entrar a este universo, pero desde la fotografía de Jorge Brantmayer. Así, Suely Rolnik constata que “el archivo como dispositivo o práctica es capaz de activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas a las que se vivieron originalmente, pero con el mismo tenor de densidad crítica”.



Foto 7. Las sirvientas. Autor: Jean Genet. Compañía Teatro El Conventillo. Dirección: Eugenio Guzmán. Vestuario: Alejandro Sieveking. Sala El Conventillo. 1985. En escena: Tomás Vidiella. Autor: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

La idea de archivo abierto responde a una necesidad colectiva, este es un archivo particular que se construye entre todos, poniendo en manifiesto al parecer una característica propia de este trabajo: el archivo llama al archivo. El archivo como obra fotográfica, en este caso, generó un tremendo entusiasmo que hizo que los teatristas nos donaran un montón de otros archivos de variados formatos, características y significaciones, que como materialidades que fueron fundamentales para comprender la complejidad de estas obras de teatro. Cómo teníamos tanto, finalmente optamos por compartir solamente materiales originales y aquellos que fueran más atractivos y que nos permitieran la construcción de pequeños caos o hitos desde los cuales exponer y presentar un relato a partir de ejes temáticos. Además de esta inmensa recolección, nosotros generamos material nuevo, creamos nuevos archivos; hicimos entrevistas y creamos nuevos audiovisuales y relatos.

CURADURÍA Y MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN

¿Cómo llevar a cabo una curaduría que lograra transmitir la esencia, energía e impresión que a nosotros mismos nos causaban estas fotografías inéditas, nunca antes vistas por otra persona que no fuera el fotógrafo? Así comenzamos a ver una y

otra vez cada una de las fotografías y desde un lugar sensitivo y expresivo, comenzó la selección de imágenes. En este proceso dejamos afuera, en una primera instancia, los contextos, las temáticas o las personas que participaron en cada uno de estos montajes: decidimos que el criterio de selección tenía que responder a una necesidad visual y sensitiva, el valor de las fotografías tenía que emergir de la propia foto, luego aparecería el contexto. Es por esto que, en equipo, fuimos seleccionando imágenes según lo que estas nos provocaban, llegando a elegir 110 fotografías para escanear en alta resolución, imprimir y montar en gran y mediado formato. A partir de la investigación y la reflexión temática-sensible de las imágenes, elaboramos cuatro ejes o campos curatoriales; que luego en la exposición ocuparon un gran muro cada una: a) Desamparo y desarraigamiento, b) Poder, violencias y parodia, c) Fiesta y destape y d) Identidades, rescate y construcción.



Foto 4. Vista general, atrás el Muro Fiesta y destape, al costado el muro Poder, violencias y al centro parte de los módulos con audiovisuales de la exposición montada en Sala de Artes Visuales de GAM, enero 2020. Autor fotografía: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

¿Y qué pasaría con el resto de las fotos? ¿Porqué no abrir y compartir el archivo completo? Así, decidimos que además de que expondríamos fotografías impresas y montadas en marco de aluminio, proyectaríamos a muro, de manera digital, el archivo completo, una foto, tras otra en un *loop* constante, cosa que si alguien quería ver todas las fotos podía hacerlo de pie o sentado en alguno de los dos sillones que había al frente y dejarse sorprender por un carrusel de imágenes, todas identificadas y documentadas en base a pequeños créditos a pie de cada fotografía.

Siguiendo con la idea de abrir el archivo, además de contar con las fotografías (impresas y proyectadas) y recrear todo un muro de contexto, consideramos fundamental contemplar audiovisuales que complementaran el relato curatorial de las obras fotografiadas, por esto es que el montaje elaboró 7 audiovisuales (en promedio de 20 a 30 min cada uno), dispuestos en 4 modulos y 8 pantallas ante los cuales los espectadores podían sentarse para ver y escuchar con audífonos; extractos de algunas obras grabadas, notas periodísticas sobre sus procesos de creación y

entrevistas a los creadores, puros materiales originales y de época, excepto una entrevista que le hicimos al director y autor teatral Ramón Griffero.



Foto 9. El Emperador Gynt. Autor: versión libre de Franklin Caicedo de la obra Peer Gynt de Heinrich Ibsen. Dirección: Lito Cruz. 1986. En escena: Franklin Caicedo. Autor: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

Además la exposición supuso la creación de un muro dedicado solamente a la selección de 27 afiches que nos parecieron relevantes desde el punto de vista visual y compositivo que permitían comprender otra arista del fenómeno teatral; la difusión teatral desde un material físico y gráfico que debía ser atractivo y convocante, sabiendo que en el contexto esta era la gran materialidad con la que se podía atraer a los espectadores del momento, considerando que no existían aún todas las plataformas digitales y redes sociales de nuestra era.

ARCHIVO Y OBRA; OBRA Y ARCHIVO

Uno de los aspectos más interesantes de todo este proyecto es que el archivo logró ser activado en diversos formatos que fueron más allá de la exposición. El contexto del año 2020 en Chile, sumando el reciente estallido social (octubre 2019) y la llegada de la pandemia del Covid al país (marzo 2020), no permitió que la exposición fuera visualizada por la cantidad de personas que se había proyectado, pues esta estuvo abierta solamente de enero a marzo del 2020 y luego se pudo abrir solo un mes más en diciembre de ese mismo año. Así, y motivados por la belleza de estas fotografías y gracias al apoyo económico de los proyectos ya mencionados, decidimos publicar al año siguiente un libro y un documental^[^7] sobre la exposición y el archivo de fotografías de Brantmayer, ambos titulados igual a la exposición: *Brantmayer. Fragilidad y Excesos: Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992*.

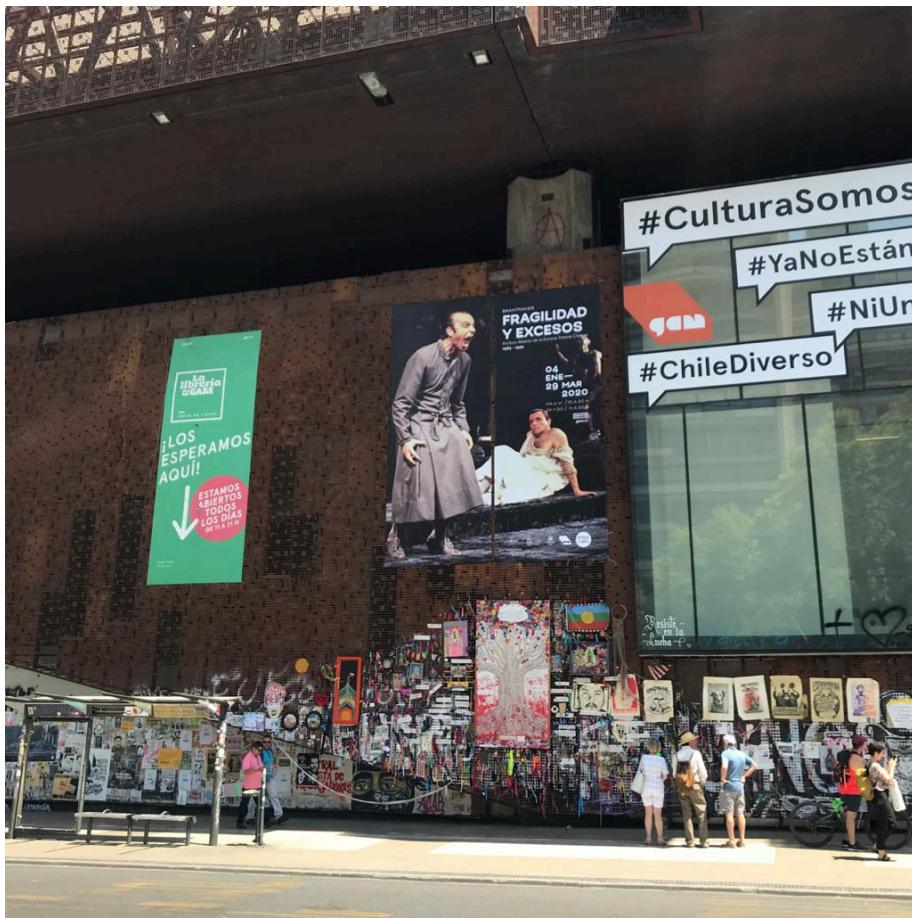


Foto 5. Frontis de GAM durante la permanencia de la exposición en su Sala de Artes Visuales, enero 2020, en donde se puede apreciar la gráfica de difusión de la exposición en diálogo con las gráficas e intervenciones visuales del Estallido Social que se produce en Chile en octubre del 2019 y se extiende al primer semestre del año 2020. Autor fotografía: Patrizio Gecele. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

También, al año siguiente, hicimos un conjunto de 5 cortos audiovisuales en base a la experiencia de actrices que habían sido fotografías por Bratmayer y generamos un encuentro y diálogo donde conversamos con 5 actrices diferentes sobre cómo habían sido los procesos de creación de sus personajes a partir de sus propias fotografías que eran parte de este archivo. Así el archivo vuelve hacia las creadoras, para establecer un diálogo casi cuarenta años después. Constatando la idea de que “una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera” (Sontag, 2006).

REFLEXIONES FINALES

A partir de este proyecto y todos los alcances sobre los cuales se ha reflexionado, podemos concluir una serie de cuestiones que tienen que ver, no solo con el tratamiento y la mediación de archivos, sino que también en relación al quehacer visual y la historiografía teatral. La idea más notable en relación al archivo abierto nos permite concluir cómo, en este caso, el archivo original, las fotografías, son imágenes, obra de arte y documentos que dan cuenta no solamente de un trabajo fotográfico, sino que también da cuenta de una obra artística y teatral. Constatamos

como el archivo fotográfico permitió la reconstrucción de una determinada obra o montaje teatral, dentro de un contexto determinado que desde el presente proyecta una activación social. En este caso, las personas han sido convocadas para ser parte de un reconocimiento, de una documentación en conjunto que, a su vez, generó más –y un nuevo– archivo. Así el archivo archiva una obra que a su vez produce una nueva obra archivística.



Foto 6. Bienaventuranzas. Creación colectiva basada en el Antiguo Testamento. Dirección: Andrés Pérez. Teatro Callejero. Plaza de Armas de Santiago /1983. En escena: Aldo Parodi, Carlos Osorio, Tabo Meneses y Andrés Pérez (agachado). Autor: Jorge Brantmayer. Fuente: archivo de la Escena Teatral UC.

Además de la múltiple generación de nuevos archivos, el mismo archivo es desmembrado, analizado y por tanto reinterpretado y representado por nuevas miradas que exceden el trabajo original del fotógrafo y así, a partir de este tratamiento y estudio, se han podido generar nuevos relatos que complejizan y rearticulan una historia pasada. Una vez más, constatamos esta idea de una memoria abierta y en constante cambio, que en este caso y desde el archivo, es activada y atravesada para reconfigurarse en una red colectiva. Así, una obra que es individual, y que nace desde un ser humano que fotografía el hecho teatral, se transforma en una obra sostenida y compartida por toda una comunidad. Una de los fenómenos más atractivos de esta exposición, es que retrata a una comunidad teatral que al momento de relacionarse con la obra, desde diferentes instalaciones conceptuales, vuelve a encontrarse y activarse desde una memoria en el presente

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Azoulay, A. (2014) Historia potencial y otros ensayos. Editoria T-e-eoría, DF, México.
- ◆ Carnevale, G.; Expósito, M.; Mesquita, A.; Vindel, J. (2015) Desinventario Esquivirlas de Tucumán arde en el archivo de Gabriela Carnevale (Pensar el archivo. Los archivos como legados significantes).
- ◆ Hurtado, M.; Brantmayer, J. (2020) *Fragilidad y Excesos: Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992*. Ocholibros. Santiago, Chile.

- ◆ Rolnik, S. (2008) Furor de Archivo. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. IX, núm. 18-19, 2008, pp. 9-22.
- ◆ Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. Capítulo: En la caverna de Platón.

NOTAS

Catalogue

**Cat. 3. Bud Fields
with His Wife
Ivy, and His
Daughter Ellen,
Hale County,
Alabama**

..... 89

**Cat. 4.
Burrough's
Family, Hale
County, Alabama**

..... 91

Cat. 3. Bud Fields with His Wife Ivy, and His Daughter Ellen, Hale County, Alabama

Artist	Walker Evans
Year	1936
Dimensions	19.4 x 24.4 (7 $\frac{5}{8}$ x 9 $\frac{5}{8}$ in.)
Medium	Gelatin silver print
Location	J. Paul Getty Museum

From mid-July to mid-September 1936, Evans took a leave from his position as an information specialist for the Historical Section of the Resettlement Administration to work with the writer James Agee on an assignment for *Fortune* magazine. They traveled to the Deep South to prepare an article on tenant cotton farming. In Alabama they documented the lives of farmers, including the Fields family. Evans found in this average American household the archetypal portrait of the everyman that he treasured.

The straight-forward style of this portrait emphasizes the family's hard life as much as their pride.

EXHIBITIONS

Walker Evans: An Alabama Record, the J. Paul Getty Museum (Malibu), April 7–June 21, 1992; *In Focus: The Portrait*, the J. Paul Getty Museum at the Getty Center (Los Angeles), January 27–June 14, 2009.

Cat. 4. Burrough's Family, Hale County, Alabama

Artist	Walker Evans
Year	1935
Dimensions	19.2 x 24.1 (7 9/16 x 9 1/2 in.)
Medium	Gelatin silver print
Location	J. Paul Getty Museum

Let Us Now Praise Famous Men, with text by James Agee and photographs by Walker Evans, was published in 1941. The book focused on three tenant cotton-farming families living in Hale County, Alabama, during the Depression. Agee invented the name "Gudger" for the book; this family's real name was Burroughs. The Burroughses hosted Agee and Evans for nearly a month, and this photograph was made at George Burroughs's request.

The family sits and stands against the side of their house, dressed in their best clothing, posing for a family photograph. George Burroughs, standing at the center, does not smile; rather, he looks proud and strong, his arms

extended across the shoulders of his wife and eldest daughter on either side of him. The photograph shows the Burroughses as they wished to be seen and differs from other photographs of them that express Evans's view, portraying their situation more bleakly.

EXHIBITIONS

Walker Evans: An Alabama Record, the J. Paul Getty Museum (Malibu), April 7–June 21, 1992; *The Public Record: Photographs of the Great Depression from the J. Paul Getty Museum*, Pomona College Museum of Art (Claremont), March 10–May 19, 2002.

Bibliography

Agee 1941

Agee, James, and Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. Boston: Houghton Mifflin, 1941.

Evans 1938

Evans, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 1938.

Kirstein 1938

Kirstein, Lincoln. *Photographs of America: Walker Evans American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 1938

Lynd 1929

Lynd, Robert S., and Helen Merrell Lynd. *Middletown: A Study in American Culture* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1929; reprint, Harvest/HBJ, 1956.

West 1939

West, Anthony. *Middletown and Main street*. *Architectual Review* 85. 1939.

Índice de ponentes

Alejandra Wolff

Directora de Archivo y Patrimonio

Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile

About

This is a starter theme for Quire, a multiformat digital publishing framework. Quire can be used to generate a web book, EPUB and MOBI e-books, and a PDF optimized for print; all from a single set of text files.

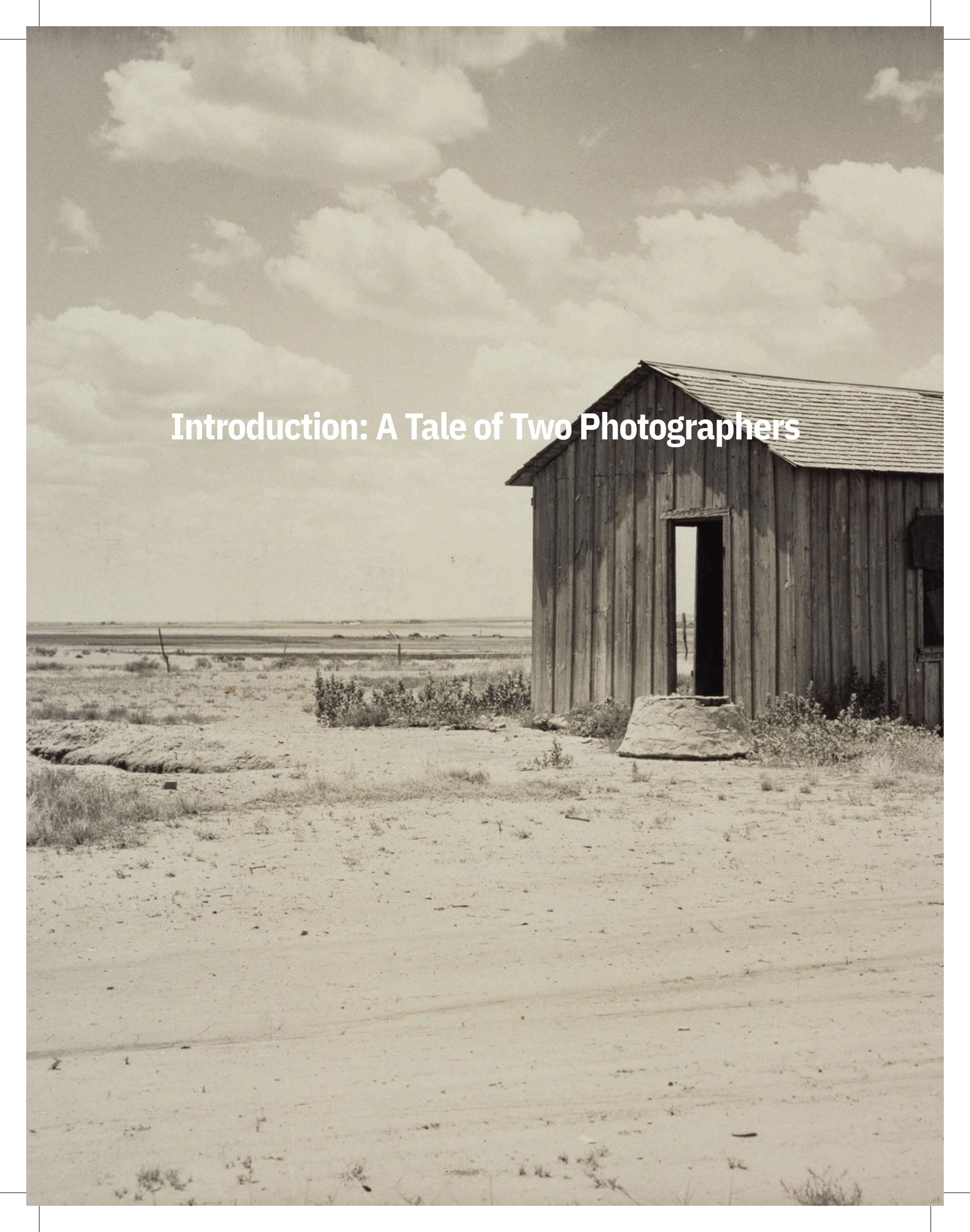
This starter theme allows for the quick customization of a few key styles to make your publication project your own.

- ◆ Modern and Classic type styles
- ◆ Cover and splash page images
- ◆ Accent color
- ◆ Background colors
- ◆ Navigation bar style

By diving further into the included style sheets and layout templates, there's almost no limit to what can be done.

The text excerpts included in this starter theme come from *Walker Evans: Catalogue of the Collection* by Judith Keller (Getty Publications, 1995) available for free download in the Getty's Virtual Library; *In Focus: Dorothea Lange* (Getty Publications, 2002); and from the J. Paul Getty Museum online collection records.

The images included come from the J. Paul Getty Museum online collection records under their Open Content Program. The pictures of Dorothea Lange and Walker Evans used in the Introduction, come from the Library of Congress Prints and Photographs Division.

A black and white photograph of a weathered wooden building with a gabled roof and a single doorway, situated in a vast, arid plain. The foreground is sandy ground with sparse, low-lying desert vegetation. The background shows a flat horizon under a sky filled with large, billowing clouds.

Introduction: A Tale of Two Photographers

Dorothea Lange had an extraordinary life and career as a prolific photographer. She worked for Arnold Genthe in his portrait studio in New York and studied photography with Clarence White at Columbia University. In 1918 she began to travel around the world to make her living as a photographer. She found herself stranded in San Francisco, so she opened a photographic studio there. Paul Taylor, who would become her second husband, hired her to document migratory workers in California.

In 1935 she began to work for the Resettlement

Administration, later known as

the Farm Security Administration (fig. 1). During this period, she made her most famous image, *Human Erosion in California (Migrant Mother)*, of Native American Florence Owens Thompson and her children in a pea-pickers' camp. Other less famous subjects included Japanese internment camps and scenes of workers in factories during World War II. Lange became the first woman awarded a Guggenheim fellowship, and she spent nearly ten years making photo essays for *Life* and other magazines. She also traveled extensively, making photo essays in Vietnam, Ireland, Pakistan, India, and elsewhere.

Walker Evans began to photograph in the late 1920s, making snapshots during a

European trip. Upon his return to New York, he published his first images in 1930. During the Great Depression, Evans began to photograph for the Resettlement Administration, later known as the Farm Security Administration (FSA), documenting workers and architecture in the Southeastern states (fig. 2). In 1936 he traveled with the writer James Agee to illustrate an article on tenant farm families for *Fortune* magazine; the book *Let Us Now Praise Famous Men* came out of this collaboration.

Throughout his career Evans contributed photographs to numerous publications, including three devoted solely to his work. In 1965 he left Fortune, where he had been a staff photographer for twenty years, to become a professor of photography and graphic design at Yale University. He remained in the position until 1974, a year before his death.
