

INTRODUCCIÓN

Estrategia archivo

Pedro Antonio Rojas Valencia

Cada día aumentan las prácticas artísticas que trabajan con archivos, documentos y testimonios, se trata de una estrategia que se ha tomado el mundo del arte: visitar el pasado para pensar el presente y el futuro. Las exposiciones más importantes del planeta han abierto sus puertas a prácticas artísticas que se preguntan por todo aquello que permanece oculto, marginado o perdido en los anaqueles de la historia. En el 2013, por ejemplo, la 55 Bienal de Venecia, comisariada por Massimiliano Gioni, tuvo como pieza central el *Palazzo Enciclopedico del Mondo*, patentado en 1955 por el arquitecto empírico Marino Auriti. La obra es un edificio a escala, diseñado para funcionar como una suerte de museo total. La imagen es sugerente y laberíntica, produce cierto vértigo imaginar un espacio que contenga todas las obras humanas, desde las primeras herramientas, lanzas y cuchillos de piedra, hasta los más sofisticados artefactos y avances tecnológicos, ordenadores, naves espaciales o prótesis robóticas.

El modelo a escala del *Palazzo* sobrepasaba la altura de cualquier espectador. El edificio central, con 136 pisos, estaba rodeado por cuatro torres dispuestas simétricamente, unidas por columnas, arcos y pórticos que permitían el acceso desde cualquier dirección. Si el imponente rascacielos fuera construido en la actualidad, sus dimensiones serían cercanas al Burj Khalifa o la Torre de Shanghái. Sin embargo, se trata de un proyecto que solo puede compararse con la Torre de Babel, un motivo bíblico que ha sido representado por numerosos pintores como Gustav Doré y Endre Rozsda. También se pueden encontrar descripciones literarias, Jorge Luis Borges, por ejemplo, la imagina como una biblioteca y afirma que entre sus volúmenes se encuentra:

(...) la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (Borges, 1974, p. 465)

Un espacio con estas características hace que nos preguntemos: ¿Cómo se puede reunir en un solo lugar la totalidad del conocimiento humano? Así mismo, otra pregunta es apremiante: ¿El arte contemporáneo más que un estilo podría ser comprendido como un caleidoscopio que se propone agrupar todo tipo de imágenes del mundo? Y de ser así ¿cómo se pueden agrupar documentos, prácticas o saberes, sin que exista una pérdida de singularidad, multiplicidad y diferencia? Si dicha apertura se ha realizado a cabalidad es tema de debate. Sin embargo, cada día las prácticas artísticas y curatoriales exploran criterios enciclopédicos, se proponen compilar, clasificar, redistribuir y actualizar el pasado. Mario Perniola, después de

asistir a la 55 Bienal de Venecia, diría que la historia del arte ha dejado de ser una continuidad lineal, una cadena de relevos entre movimientos o vanguardias artísticas: “Ya no se trata de entrar en competencia con tendencias que forman parte del mismo ámbito: defender por ejemplo el arte abstracto frente al figurativo. El punto de vista es ahora sintético, no analítico” (Perniola, 2016, p. 48).

Años más tarde, en la Bienal del 2015, también se puede encontrar un interés documental. La propuesta curatorial del nigeriano Okwui Enwezor, por ejemplo, se apropia de discursos de Karl Marx y Walter Benjamin, los cuales son interpretados en la sala central por músicos experimentales, vale la pena recordar una de las frases que se ha hecho cada vez más célebre desde ese momento: “la historia es un ángel que es empujado hacia el futuro”. Esta idea banjaminiana, inspirada en el *Angelus Novus* pintado por Paul Klee, define la propuesta curatorial, cuyo lema era *All the world's futures*. Finalmente, en la última edición de la Bienal, en el 2019, también se puede rastrear la preocupación por las interacciones entre el pasado, el presente y el futuro, basta conocer la apuesta curatorial del comisario norteamericano Ralph Rugoff que sigue un presagio chino: *May you live in interesting times*.

Este interés por revisar el pasado también se puede encontrar en La documenta de Kassel, por ejemplo, en la 14 edición, que se realizó en el 2017. Allí el polaco Adam Szymczyk y la curadora griega Marina Fokidis, propusieron como lema curatorial *Aprender de Atenas*. Una de las obras que tuvo mayor acogida fue la obra de la artista argentina Marta Minujín, la propuesta consistía en la creación de una réplica a escala real del Partenón griego. El material con que edificó el nuevo emblema de la cultura fueron miles de libros prohibidos, aquí se puede identificar —en un gesto irónico— un monumento que actualiza un pasado remoto que ha intentado ser borrado, justamente por el papel preponderante que ha desempeñado la censura en la cultura occidental.

En América Latina este impulso también se ha hecho notorio, por ejemplo, en la treceava versión de la Bienal de La Habana, realizada en el 2019, que tenía por lema *La construcción de lo posible*. Esta exposición comisariada por Ibis Hernández, José Fernández, José Manuel Noceda, Lisset Comp-te, Margarita González, Margarita Sánchez y Nelson Herrera tenía como propósito abrir un espacio de discusión sobre la libertad de expresión, en el marco de los debates en torno a la nueva constitución cubana. Debe mencionarse que, además de los trabajos de numerosos artistas basados en documentos históricos, también fueron notorios los espacios para la recuperación de saberes tradicionales, cantores, artesanos y costureras hacían parte de la exposición.

En Colombia la producción artística cercana al arte archivo también se puede encontrar en distintas plataformas expositivas, entre ellos quisiera referirme brevemente al 44 Salón Nacional de Artistas, realizado en el 2016 en la ciudad de Pereira. La curaduría fue propuesta por Rosa Ángel, Víctor Albarracín, Inti Guerrero, Guillermo Vanegas, Pamela Desjardins, Ximena Gama, María Isabel Rueda y Mario Llanos. La exposición tenía como consigna una sola palabra: “Aún”. En sus lineamientos conceptuales dejan claro que les interesa mostrar cómo el arte encuentra los medios para sobrevivir, incluso en un estado de amenaza constante, lo cual tomaba sentido si se tiene presente que el Salón Nacional, concebido en 1940, cumplía 76 años. Un ejercicio de revisión del pasado está implícito en la curaduría que se centra en la persistencia del arte. Este evento fue de suma importancia en la región centro occidente del país, porque —al mismo tiempo— generaba la pregunta por la construcción del presente artístico en nuestro territorio.

También quisiera referirme al Festival Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC) realizado en la ciudad de Manizales, que se ha consolidado como uno de los proyectos de divulgación artística con mayor alcance en la región. En los últimos cinco años he tenido la suerte de ser director de este evento junto a los artistas Alejandra Murcia Santafé y Sebastián Rivera Ruíz. Algunas de las líneas curatoriales que he propuesto se relacionan

estrechamente con el arte archivo, en general, han hecho referencia al arte en nuestro contexto y la construcción del futuro a partir de la apropiación del pasado. Son numerosas las obras presentadas que dialogan con estas temáticas. Recuerdo, especialmente, el trabajo de la artista francesa Julie Pichavant, quien en la cuarta versión del festival, en el 2019, presenta una acción titulada *Bocas de ceniza*, utilizando todo tipo de documentos recolectados en su investigación en la costa colombiana: imágenes religiosas, postales, música y testimonios desgarradores.

En el 2020 propuse realizar un ejercicio retrospectivo/prospectivo. En dicha ocasión contamos con la presencia de Anna María Guasch, quien ha sido una de las investigadoras más agudas en torno a la práctica del arte archivo. Sus publicaciones han sido difundidas por distintos espacios académicos, especialmente en *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Allí describe lo que ha denominado el *giro al archivo*, con las siguientes palabras:

Una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, la memoria histórica y que buscan introducir significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del que parten (la mayoría de los artistas han sido etiquetados de «conceptuales», pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., nada tiene de «tautológico», sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. (Guasch, 2004, p. 14)

En aquel momento hablamos sobre la manera en que la práctica del arte archivo y su teorización ha comenzado a hacer parte no solo de los grandes escenarios del arte, sino del circuito de ciudades intermedias, como Manizales. También mencioné que mis estudiantes recurren generalmente a la revisión de árboles genealógicos, álbumes fotográficos, cartas de sus

padres, en fin, a todo tipo de documentos olvidados, generando propuestas que me gusta denominar máquinas del tiempo. Finalmente, dejé claro que el objetivo del festival no se podía reducir a la simple superproducción de recuerdos; se trata de fortalecer un entramado de relaciones, una suerte de ecosistema artístico, que abandona la linealidad y comienza a poner en diálogo el llamado *giro archivo* con los contextos sociales, políticos y culturales de nuestras latitudes.

El arte archivo no se puede comprender desde los lugares comunes con que se aborda el arte conceptual, porque no se trata —en términos estrictos— de la desmaterialización de la obra, ni de formulaciones lógicas, tautologías o paradojas, tampoco del protagonismo de una idea sobre una realidad concreta, mucho menos un ejercicio artístico en que el arte queda absorto ante su propia figura y no encuentra otro camino que hacer referencia a sí mismo. El arte archivo es, ante todo, una estrategia, en el sentido foucaultiano del término. En este sentido, el archivo no puede ser entendido como un medio racional para resolver un problema o lograr un objetivo, ni como la capacidad de predecir los movimientos del enemigo y actuar en consecuencia, tampoco se reduce a la comprensión de la historia a la manera en que la lógica dialéctica había propuesto —tanto en sus versiones idealistas como materialistas— que consiste en “hacer jugar los términos contradictorios en el elemento de lo homogéneo” (Foucault, 2007, p. 44).

Por el contrario, Michel Foucault propone una transformación: “A esta lógica de la dialéctica les propongo, más bien, sustituirla por lo que llamaría una lógica de la estrategia que tiene por función establecer cuáles son las conexiones posibles entre términos dispares y que siguen siendo dispares” (2007, p. 44). En *La arqueología del saber*, el filósofo francés sostiene que un archivo no se trata del conjunto de documentos que dan cuenta de acontecimientos que tuvieron lugar en un momento específico, sino de una manera de ordenarlos, de hilarlos y de permitir la producción de nuevos documentos. En otras palabras, no se trata de una simple colección que pretenda registrar y conservar los discursos, sino de explorar las

condiciones para que algo se pueda decir, en términos estrictos, se trata de un “sistema de discursividad” (1985, p.54).

En el campo artístico estos postulados filosóficos han sido estudiados constantemente, incluso cuando se hace referencia al archivo como una forma de pensamiento en red¹. En este campo la singularidad de la obra no parece tan relevante como la capacidad de comprenderla como una multiplicidad. En este libro nos referiremos a prácticas como apropiaciones, traducciones, cartografías, colecciones, entre otras. Teniendo presente que tienen de suyo la generación de anacronismos y discontinuidades históricas. Quisiera recordar las palabras de Giorgio Agamben que nos permiten tematizar el arte de nuestro tiempo, cuando sostiene que es contemporáneo “aquel que no coincide perfectamente con él [con el presente] ni se adecúa a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual” (2006, p. 2). Así mismo, el crítico Boris Groys dirá que “Cada exposición importante o cada instalación está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro” (2008, p. 72). Pero el giro archivo no solo consiste en un cambio en la manera en que se concibe el arte en el plano temporal, sino en el plano espacial, porque trabajar con documentos le permite hacer referencia a territorios precisos: “una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión

¹ Jacques Derrida, en *Mal de archivo*, sostiene que la palabra “archivo” no solo tiene relación con el tiempo y la historia, sino con la manera en que se concibe el inconsciente en el sentido freudiano: “¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al origen, más también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido? Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad (el arconte, el arkhefon, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anámnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento” (Derrida, 1997, p. 45).

en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica” (2008, p. 75).

El presente libro se inscribe en esta historia porque se pregunta por las estrategias de la producción artística, en tres ciudades colombianas: Manizales, Pereira y Armenia. Cada uno de los capítulos da cuenta de distintas prácticas artísticas que se sirven de la estrategia archivo. En el primer capítulo, *Archivos y narraciones discontinuas*, presento algunas de las paradojas que implica trabajar con la memoria y los recuerdos: la imposibilidad de recordarlo todo, la pregunta por lo que se olvida. Para dar cuenta del recurso que utilizan los artistas de las narraciones incompletas, fragmentarias, múltiples y discontinuas. De allí en adelante los capítulos dan cuenta de procesos de creación cercanos al arte archivo, escritos por artistas jóvenes que he invitado porque su actividad se ha destacado en la historia reciente del arte en la región. La mayoría de los trabajos que se refieren a continuación han sido presentados públicamente en exposiciones, en espacios expositivos como la Fundación Calle Bohemia de Armenia (Ospina, 2016), la Alianza Francesa de Armenia (Orozco, 2017), la Alianza Francesa de Manizales (Ospina, 2016), la sala Roberto Buriticá de la Gobernación del Quindío (Rubio, 2018) y la Pinacoteca de la Universidad de Caldas en Manizales (Ocampo, 2020). Así mismo dos de las propuestas han participado de exposiciones colectivas del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (Ospina, 2017 y Rubio, 2018) y en circuitos como Artbo (Ospina, 2018) e Imagen Regional del Banco de la República (Orozco, 2020).

El segundo capítulo, *Fe de erratas*, es un trabajo de la artista Quinaya Quimir, que tiene como punto de partida un álbum familiar, el cual contiene la obra del fotógrafo Manuel García Fernández. Su propuesta parte de someter la colección a procesos de catalogación y restauración digital, pero —poco a poco— se convierte en una práctica de apropiación e intervención a partir de *softwares* de restauración, que le permiten reflexionar sobre las presencias fantasmagóricas de las imágenes. En el tercer capítulo, *Cartografías: Mapas de mapas*, el artista Leandro Ocampo Morales toma distancia de la idea de que los mapas son representaciones objetivas o funciones prácticas.

Sostiene que se pueden convertir en archivos afectivos, que nos enseñan a transitar no solo por la ciudad sino por nuestros recuerdos. En el cuarto capítulo titulado *Las casas y los lugares de la memoria*, la artista Jennifer Rubio Leal nos recuerda que las casas son nuestros primeros contenedores de memoria. Por esta razón, realiza un vínculo entre memoria, territorio y movimiento, que le permite proponer distintas metodologías para el registro riguroso de todo aquello que solemos pasar por alto.

En el quinto capítulo la artista Erika Tatiana Orozco Lozano explora las repeticiones que se pueden rastrear en la cotidianidad, buscando relaciones con patologías clínicas como el trastorno obsesivo compulsivo (TOC) para proponer la traducción y retraducción de un testimonio. Finalmente, para terminar este libro, el lector se podrá encontrar en el sexto capítulo, *La curaduría en el límite difuso entre lo propio y lo ajeno*, una reflexión de la artista Andrea Ospina Santamaría, quien estudia la apropiación, la clasificación, la intervención, la modificación y la posproducción en el arte contemporáneo.

Para finalizar esta introducción, quisiera recordar que Pieter Brueghel el viejo, en 1563, pinta *La Torre de Babel* tan majestuosa que hace parecer diminuta la ciudad que la circunda, construida sobre lajas de piedra supera las dimensiones de una montaña y su cúspide comienza a ser atravesada por las nubes. Según el relato bíblico, en el momento en que los empeños humanos comienzan a alcanzar el cielo, el dios cristiano decide multiplicar las lenguas humanas y de esta manera evita que la construcción llegue a terminarse.

Mientras el *Palazzo enciclopedico* y la Torre de Babel, buscaban la reunión del conocimiento, el castigo divino dispersó a los humanos por toda la faz de la tierra, se alejaron de la torre en todas direcciones y de esa sed de conocimiento solo quedaron, rastros, huellas y ruinas². El castigo por construir la Torre de Babel fue la imposibilidad del entendimiento mutuo, sin embargo, nunca he comprendido por qué la diversidad de lenguas, medios y lenguajes podría ser una condena. Las personas aquí reunidas han realizado sus propuestas artísticas a partir de documentos (colecciones, cartografías, enciclopedias, testimonios y apropiaciones), han explorado la noción de archivo como una estrategia de creación, pero cada una de ellas ha realizado una búsqueda singular, profundamente arraigada a sus experiencias personales y sus modos de expresión artística. Quizá la razón por la que este libro vale la pena es porque es un testimonio de que la humanidad conserva su anhelo de conocimiento (solo que ahora sabemos que es plural, heterogéneo y múltiple) y porque —a pesar de todo— en ocasiones logramos reunirnos para transitar los laberintos de la memoria, la historia y la creación artística.

² Se pueden encontrar numerosos relatos que advierten sobre los inconvenientes propios de la búsqueda de conocimiento. En la antigua Grecia, por ejemplo, se escribieron tragedias en las que un águila devora las entrañas de Prometeo por entregar el fuego a los humanos o en las que los destellos del sol queman las alas de Ícaro, quien no logra alcanzar el cielo y cae en el abismo ante los ojos de su padre. En la literatura moderna se puede encontrar la historia del doctor Frankenstein quien fue perseguido por la criatura a la que le otorgó la vida artificialmente, así como a Fausto, cuyos pactos con Mephistopheles producen la muerte de su amada entre sus brazos. También se tiene noticia de que en las primeras universidades, finalizando la Edad Media, se condenaba la curiosidad (*curiositas*), porque los doctos consideraban que se trataba de un camino que conducía más fácilmente al orgullo y la vanidad, que a la verdad y la salvación “La universidad medieval fue crítica del orgullo del conocimiento por el conocimiento, como también de la adquisición de conocimiento inútil para la salvación de las almas (*curiositas*). El amor a la verdad (*amor sciendi*) se inclinaba al conocimiento, en última instancia, no por su valor intrínseco, sino por su utilidad para la salvación” (Madrid, 2013, p. 356). En estos casos se trataba de un conocimiento asimilado como progreso, como avances de ciencia, me pregunto si los mismos argumentos se aplicarían al conocimiento proveniente del campo de las artes, pero —sobre todo— si ese temor al saber no es en sí mismo más peligroso que la búsqueda de un conocimiento, diverso, múltiple y heterogéneo, que profundice en la(s) historia(s) de la sensibilidad humana.

Referencias

- Agamben, G. (2006). ¿Qué es lo contemporáneo? Inédito en español [Curso de Filosofía Teorética en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia]. Disponible en: URL: <http://salonkritik.net>
- Borges, Jorge Luis. 1974. Jorge Luis Borges obras completas 1923-1972. Carlos Frías (ed). Buenos Aires: Emecé Editores
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Paco Vidarte (trd.). Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France: 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1985). *La Arqueología del saber*. Aurelio Garzón del Camino (trd.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. En: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Trd. Ernesto Menéndez-Conde). Durham: Duke University Press, pp. 71-80.
- Guasch, A. M. (2004). *Arte y Archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuadas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Murcia, A., Rivera, S., Rojas, P. (2020) Catálogo Festival Internacional de Arte Contemporáneo. Manizales: Universidad de Caldas. Disponible en: https://issuu.com/pedrosedimentos/docs/portafolio_fiac
- Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Alfredo Taberna. Madrid: Casimiro
- Madrid, R. (2013). El derecho a la libertad de cátedra y el concepto de universidad. *Revista chilena de derecho*, 40(1). 353-369.