

Cómo resucitar a una liebre muerta: tensiones y productividades en los archivos de la vanguardia

Irina Garbatzky*

“Así como se quiebra repentinamente la rosa/ contemplamos inermes/ la transformación de actos en escombros”, le recitó Alfredo Prior, el 20 de noviembre de 1998, a una liebre de peluche en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2006:35). Aunque dialogara con la performance de Joseph Beuys, de 1965, la de Prior no reflejaría exactamente los procesos de recuperación y museificación que quiero mencionar aquí; sería, en verdad, refractaria a ello y posiblemente indique otra vía de lectura. Sin embargo, el texto citado y su título, (*Cómo resucitar a una liebre muerta*), otorgan una imagen que impulsa la pregunta por los efectos de una serie.

Durante la primer década del 2000, las acciones de la vanguardia argentina del sesenta y de ciertas experiencias artísticas, poéticas y políticas de la llamada transición democrática han sido objeto de numerosas investigaciones, muestras retrospectivas, archivos y documentales. Por nombrar sólo algunos, se podrían mencionar los documentales biográficos de Oscar Bony, Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa, Néstor Perlongher, Batato Barea; las muestras retrospectivas de León Ferrari, Marta Minujín; la exposición del archivo de *Tucumán Arde*, la muestra y el libro *El deseo nace del derrumbe*, con los fragmentos y proyectos de obra de Roberto Jacoby; *Mataderos*, la compilación de los textos editados e inéditos de Ricardo Carreira.¹

Ciertamente la serie puede expandirse, y aunque son muy disímiles los casos, me gustaría plantear que, al menos en los momentos en los que voy a detenerme, la museificación no refiere unívocamente a una imposibilidad de profanación, tal como lo entendió Giorgio Agamben (2005). La serie de archivos y retrospectivas hace presente, en verdad, una puesta en tensión entre la estabilización de obras que fueron pensadas por fuera y en conflicto con su dimensión exclusivamente objetual y una serie de productividades del archivo, que abarcan no sólo su posibilidad de distribución, difusión y socialización, como núcleos de re-producción para los artistas, sino a su vez, formas de relatar experiencias dispersas en el arte y la cultura.

Archivos en uso, relatos del archivo.

Cuenta Graciela Carnevale que casi espontáneamente fue recopilando documentos y materiales del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, impulsada menos por un deseo de posteridad que de explicación de ese vertiginoso presente.² Cuando la entrevisté, a propósito de *Inventario 1965-1975*,

* U.N.R. / C.O.N.I.C.E.T.

¹ Los documentales a los que me refiero son: *Alejandro Kuropatwa*. Biografía documental. Dir.: Miguel Rodríguez Arias. Año: 2009. Video; *Rosa patria*. Dir: Santiago Loza. Año: 2008. Documental sobre Néstor Perlongher. Video; *Frenesí*, (video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de Noviembre de 1994), realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro. *La peli de Batato*. Directores: Peter Pank y Goyo Anchou. Documental. 150 minutos. 2010. *Cerca de Bony*, Director: Andrés Denegri, 30 minutos, 2006. Las exposiciones: *León Ferrari. Antológica*, Museo de Bellas Artes J.B. Castagnino, 2008; *Marta Minujin. Obras 1959-1989*, MALBA, 2010; *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, CCPE, 2008, *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos y escritos*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2011.

² “Durante mucho tiempo guardé los documentos del Grupo junto a otros que fui reuniendo a lo largo de todos estos años. Comencé a juntar artículos y notas de diarios y revistas de manera espontánea, buscando, quizás inconscientemente, una reafirmación de los hechos en

la muestra de los archivos de *Tucumán Arde* realizada en los túneles del Centro Cultural Parque de España, Carnevale agregó que dicha reafirmación del presente que suponía el documentar implicaba intelectualmente a los artistas, los impelía a una necesidad de producir herramientas conceptuales con las cuales “profundizar el riesgo”.³ La documentación, entonces, no venía solamente a comunicar o registrar una obra inasible, sino que colocaba a los actores de pie frente al abismo de la radicalidad de su experiencia. Con todo, es sabido que la documentación de *Tucumán arde* no fue pensada para insertarse en galerías y circuitos de exposición. El archivo, de alguna manera, resultaba un trastocamiento en su sentido de futuro.

No obstante, esto no necesariamente indica su momificación. Si bien el tiempo futuro de la vanguardia no significó el futuro del archivo, una productividad inusitada de los archivos puede leerse en concomitancia con ella. Una “victoria pírrica”, como sostuvo Andreas Huyssen (2001:55) al intentar deconstruir tanto la visión compensatoria del museo (el resguardo de la cultura), como las miradas apocalípticas que recibía (la espectacularización de la memoria). Huyssen intentaba desarticular una mirada sobre los éxitos o los fracasos de la vanguardia sustentada solamente en base a sus propios presupuestos museísticos. Una lectura que escapara a estos protocolos, decía, dejaría en evidencia que algunas de sus absorciones hacia dentro de los museos habían ocasionado un efecto inesperado, desde la propia transformación democratizadora de la institución, – la apertura de los límites que rodeaban una élite social–, hasta su posibilidad ambivalente de reelaborar narrativas múltiples o volverse centro de grandes espectáculos.

Inventario fue una muestra que colocó a *Tucumán arde* en las galerías de una institución prestigiosa y que al mismo tiempo elaboró estrategias de uso, mediante fotocopias de los documentos, accesibles para los visitantes y a través de un catálogo que colocaba a disposición del público la información de un material hasta entonces *an-archivado*, es decir, sujeto a la dimensión privada del nombre propio. La tarea de los investigadores dio paso, – a partir de una organización ramificada, que recababa lo recopilado por Carnevale y el material donado por otros participantes–, un pasaje hacia el sentido de bien común y público que todos los Archivos sustentan.⁴

De modo que no se trata de una mirada que compense lo que Peter Bürger leyó como un fracaso de la vanguardia en la imbricación entre arte y praxis vital, sino de un interés por preguntar qué posibilidades abre la puesta en escena de un patrimonio de las insurrecciones como acervo de prácticas de autogestión y transformación de los vínculos sociales. El archivo no se deslindaría del

los que estaba participando como integrante del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario” (Carnevale 2008).

³ “Era una necesidad de entender, porque creo que en el fondo no teníamos las herramientas conceptuales para pensar, elaborar y seguir ese camino alternativo. Habíamos roto absolutamente con toda especificidad del estatus artístico: con las instituciones, con los materiales y las formas tradicionales y no teníamos herramientas conceptuales para poder pensar, y pensarnos, en lo que estábamos haciendo. Además, profundizar, en ese momento, era correr más riesgos: era profundizar el riesgo. Y eso nos llevaba directamente al campo de la política” (Garbatzky 2008).

⁴ Intención que aparece explicitada en el mismo catálogo: “Nota sobre el uso: La publicación del siguiente inventario es concebida con el propósito de socializar en detalle el contenido del Archivo Graciela Carnevale en el período que se extiende de 1965 a 1975; y a su vez como puesta al alcance de una herramienta de uso para venideros estudios de especialistas o consultas de cualquier interesado. Entre el catálogo y la muestra existen diferencias y superposiciones: el primero excede a la segunda en tanto que potencia los elementos publicados por fuera dándolos a conocer para su uso; a su vez, la muestra supera a este inventario con la exposición de materiales posteriores a 1975 en calidad de derivas que fueron dándose hasta la actualidad.”

repertorio de saberes corporalizados, sino que lo acompaña y en algunos casos lo habilita. Como sistema de conocimiento paralelo a la escritura, resguardado a través una serie de gestos, prácticas, acciones, el repertorio actúa menos como un manual de instrucciones que como una partitura a punto de ser re-versionada (Taylor 2003), y permitiría explicar ciertas recuperaciones, especialmente aquellas hechas por artistas, que corrieron por fuera de las tareas de los archivos institucionales.⁵

No obstante, sería importante pensar si tanto los soportes durables (los huesos, los edificios, los textos, las grabaciones) como los efímeros, son capaces por sí mismos de no sucumbir ante las trampas fascinadoras del archivo, cuando sus objetos impiden la elaboración de un relato. ¿Cómo hacer productivas las reliquias? Arlette Farge lo resolvió casi literariamente; no se trata de escribir una novela, sino de elaborar una narración que deje a la vista los detalles que interfieren en el preconcepción de una totalidad de lo histórico. “Cuando, por ejemplo, se pregunta a un buhonero, sospechoso de robo, en qué año nació y contesta: ‘no sé el año, pero hará 17 años el día de San Carlos’, sería una lástima anotar tranquilamente en la ficha, ‘17 años’, en el apartado edad, pues faltaría todo cuanto sumerge esta información en un universo al mismo tiempo personal y colectivo” (1991:64-65).

Socializar los rastros de un episodio absolutamente reticente a su capacidad expositiva no necesariamente se realiza mediante la cita y el pastiche. Es posible, entonces, que la puesta en uso del relato abierto por las recopilaciones configure cierto lugar crucial para la determinación de su valor.

En este punto, voy a mencionar dos casos. El primero encuentra varias similitudes con *Inventario*, no sólo en cuanto al equipo de investigadores intervinientes.⁶ La idea de “archivo en uso”, reaparece en el prefacio de *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos y escritos*, un libro que es asimismo el catálogo de la muestra homónima sobre la obra de Roberto Jacoby realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, durante mayo de 2011. El libro posee entradas no lineales de lectura, ya sea por “conceptos-fetichismo” o “núcleos epocales”, y lleva por consigna una hipótesis: “La franca dispersión de ámbitos, intereses, formatos y referencias teóricas que parece un rasgo constitutivo de Roberto Jacoby, [...] evidencia todo lo contrario: la insistencia de un conjunto de [...] ideas-fuerza que emergen, toman consistencia, se reformulan cambian de forma, se vuelven más precisas, se abandonan” (Longoni 2011:10). El gesto del libro es por lo tanto el de abrir una lectura transversal de aquellas obras, materiales y desmaterializadas, sus proyectos, apuntes, bocetos y conversaciones. Su efecto se vuelve, por cierto, el otorgar entidad artístico-política a una serie de vivencias, cuestión que resulta central para entender la producción del artista, pero no lo hace sin problematizar, (aunque sea irónicamente, a través de la fragmentación de las formas), los modos en que esas experiencias vitales pueden ingresar a un museo.

La muestra sostuvo dos espacios, uno denominado “Gabinete de curiosidades”, donde algunos objetos de acciones aparecían detrás de vitrinas, casi como restos arqueológicos, y otro, “Archivo en uso”, que volvía accesibles para el visitante, en formato papel, digital y multimedia, material

⁵ Es interesante resaltar, por ejemplo, que el repertorio de acciones y poéticas insurgentes de *Tucumán arde* fue retomado en varias ocasiones desde los años 1983 y 1984 en adelante, no solamente por investigadores, sino especialmente por artistas. Pueden marcarse tres momentos importantes de esta reapropiación; el primero, efectivamente, durante los años de recuperación de la democracia, el segundo durante los '90, y el tercero durante la crisis económica de 2001 con experiencias como el grupo de contrainformación callejero “Arde! Arte”, entre otros. Ver Longoni (2005)

⁶ Me refiero particularmente a la labor de Longoni y la Red de Conceptualismos del Sur. El equipo que armó *Inventario* estuvo conformado por: Longoni, Carnevale, Fernando Davis y Ana Wandzik. El equipo del *El deseo nace del derrumbe* fue conformado por Davis, Daniela Lucena y Julia Risler.

documental de Jacoby, a través de una instalación de muebles y objetos personales que replicaba, a su vez, una performance de 1966: “Vivir aquí”, en la cual el artista se había mudado por un día a una galería de Buenos Aires.⁷

Para los investigadores de las vanguardias, especialmente para quienes intenten dilucidar qué hacer con los vestigios de sus manifestaciones –estoy recordando el deslinde que hizo Bürger entre obras y actos, gestos y manifestaciones, dejando de lado la dimensión no objetual del arte (1987:105)–, estos inventarios y catálogos permitirán pensar series que tramen esos objetos del siglo; aquellos que fueron, en palabras de Gérard Wacjman (2001), ausentes por definición.

Aún resta otra consecuencia inusitada: la “recopilación de la dispersión” de Jacoby, de sus “formas de vida”, arroja como saldo una serie de textos poéticos, teatrales, ensayísticos, autobiográficos, que funcionan dentro y fuera de su constelación. Un efecto de rematerialización en el libro, que en lugar de anclar, cristalizar o condensar una obra completa, la dispara hacia sitios de lectura imprevistos.

Similarmente, la reunión realizada por Gerardo Jorge y Adrián Carreira de la obra de Ricardo Carreira, *Mataderos*, con poemas, dibujos, bocetos, “papelitos” sueltos y hasta frases (“chistes epistemológicos”) usuales de sus formas de habla, da cuenta de su grado de discontinuidad. El libro resiste a cualquier lectura que no coloque en el centro una poética de la deshabituación entre el lenguaje, las acciones y los objetos, una búsqueda nodal para el artista. Como “muestrario de rastros” de su obra, escasamente registrada y documentada, el libro incorpora algunos relatos, en especial el epílogo de Ricardo Piglia, que reconstruye aquel desvanecimiento del arte, – e incluso de la literatura–, en una serie de acciones; como los proyectos de performance que consistían sólo en hablar frente a un público, rechazados primero y concretados hacia comienzos de los noventa.⁸

Lo que estoy intentando explicar es que si ambas recopilaciones van más allá de un proceso de museificación es por su eficacia en la posibilidad de poner a funcionar lo anecdótico como la dimensión de un espesor acontecimental intransferible, que ambigua, opaca y que por eso otorga “el gusto de lo inacabado” de la historia. *El deseo nace del derrumbe* y *Mataderos* elaboran relatos de reconstrucción de obras marcadas por la dispersión entre arte, política y vida; pero este relato se construye en tensión respecto del registro, en virtud de poner a funcionar cierta idea de lo literario en el archivo de artista. Lo que resta son, sobre todo, textos, pero estas escrituras no indican solamente una performance perdida; son poemas, diarios, piezas teatrales, ensayos, historietas. El fragmento como proyección fracasada de una totalidad, la anécdota, la ocurrencia contingente, se tornan formas irrenunciables, aún sin ser equivalentes a una vida, o mucho menos su explicación secreta.

La eficacia del archivo

La pregunta por los desenterramientos y museificaciones de la vanguardia fue crucial para pensar el fin de la modernidad, pero no parece que el sentido de estos desenterramientos se trate exactamente de una reestructuración del presente a partir del retorno de lo menor, lo marginal o lo abyecto, como observaba Hal Foster hacia 1985 (Foster 2001). Pensar en las productividades de estas recuperaciones nos debería llevar más allá de las obras hacia una pregunta sobre la eficacia del archivo. Sabemos que el archivo supone un resto inobjetivable y que además de aparejar los principios de consignación y domiciliación genera un movimiento diferido, proyectado no sólo

⁷ Ver la conversación entre Longoni y Jacoby a propósito de la muestra:

<http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2011/jacoby.html>, y la reseña escrita por Franco Ingrassia: “El deseo nace del derrumbe” en

<http://audiodelica.posterous.com/tag/rese%C3%B1as>

⁸ Dice Jorge: “*Mataderos* presenta un ‘muestrario’ de poemas, prosas, frases y textos que son distintos productos o rastros de la relación entre Ricardo Carreira y el lenguaje verbal [...], límite siempre difuso cuando se trata del trabajo de un artista conceptual” (Carreira 2011: 120). En este punto es importante advertir que sólo una tirada de cien ejemplares, numerada, de la edición de Jorge anexó un DVD con una de sus últimas performances.

hacia la constatación del pasado sino, fundamentalmente, hacia la apertura de un acontecimiento por venir (Derrida 1997). En este sentido, si los objetos en dispersión que ciertos relatos reconstructivos recogen se situaron en un entramado de marginalidad, contracultura, políticas del cuerpo o formas de la teatralidad, su museificación creciente señalaría como interrogante el proceso de un desplazamiento del acento colocado en la eficacia de la acción hacia las posibilidades abiertas por los archivos, dispuestos como usinas productivas para el público o los artistas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio 2005. "Elogio de la Profanación." Profanaciones. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Bürger, Peter 1987. Teoría de la vanguardia. (Barcelona: Península).
- Carnevale, Graciela 2008. "Algunas Interrogaciones Sobre El Archivo'." Inventario. 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. (Rosario: CCPE/AECID).
- Carreira, Ricardo 2011. Mataderos. (Buenos Aires: Ediciones Stanton).
- Derrida, Jacques 1997. Mal de archivo. Una impresión freudiana. (Madrid: Trotta).
- Farge, Arlette 1991. La atracción del archivo. (Valencia: Institució valenciana d'estudis i investigació).
- Foster, Hal 2001. "Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo." Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Blanco, Paloma- Carrillo, Jesús - Claramonte, Jordi - Expósito, Marcelo (Comps.) (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca).
- Garbatzky, Irina 2008. "La reactivación de la vanguardia. Entrevista a Graciela Carnevale." La Capital 12 Oct. 4-5.
- Huyssen, Andreas. "Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas" En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Ingrassia, Franco 2011. "El Deseo Nace Del Derrumbe (una Reseña)." Disponible online: <http://audiodelica.posterous.com/tag/rese%C3%B1as>
- Longoni, Ana 2011. El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos. (Buenos Aires - Madrid: Adriana Hidalgo - MNCARS - La Central).
- 2005. "¿Tucumán Sigue Ardiendo?" Brumaria nº 5.
- Prior, Alfredo 2006. Cómo resucitar a una liebre muerta. (Buenos Aires: Mansalva).
- Taylor, Diana 2003. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. (New York: Duke University Press).
- Wajcman, Gérard 2001. El objeto del siglo. (Buenos Aires: Amorrortu).