Vers le paradigme des archives d'artistes et d'écrivains

Ana BUGNONE
IdIHCS, FaHCE, UNLP-CONICET

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8466

Résumé : Ce chapitre propose une méthode de travail et de recherche sur les archives artistiques et littéraires, appelée le paradigme de l'archive. Deux dimensions sont analysées : l'épistémico-archivistique et la poïétique. La première est basée sur l'approche d'investigation, d'interprétation et d'archivage des archives d'artistes et d'écrivains. La seconde traite de l'aspect créatif de l'archive, en particulier de l'utilisation qu'en font les artistes et les écrivains dans la production de leurs œuvres. D'autre part, il analyse le cas particulier des archives de l'artiste Edgardo Antonio Vigo, situées à La Plata (Argentine), et les processus de numérisation, d'accessibilité et de démocratisation mis en œuvre dans cette institution.

Mots-clés : Archive – artistes – écrivaines – accessibilité – démocratisation

Durant ces dernières années, on a avancé dans l'utilisation, la production, l'étude et l'interprétation des archives d'artistes et d'écrivains[1]. On a réfléchi sur l'émergence massive ou sur le sauvetage des archives d'artistes, et plus précisément ceux qui ont produit à partir des années 1960-1970[2], sur les potentialités que cela entraîne, ainsi que sur les risques de canoniser ce qui a été produit comme avant-garde. Suely Rolnik

[1] Ce travail réunit et réfléchit à une série de conversations et de débats entre les personnes intégrantes et collaboratrices du projet *Commencer l'archive, débuts dans les archives. Reformulations théoriques et méthodologiques* à propos des lieux d'archivages comme espace d'émergence, de mémoire, de construction des traditions, accrédité à l'Institut de Recherches en Sciences Humaines et Sciences Sociales de la Faculté de Sciences Humaines et de Sciences de l'Éducation de l'Université de La Plata, sous la direction de Graciela Goldchluk. Je lui dois une grande partie des préoccupations et considérations qui apparaissent ici. D'autres parties de ce chapitre reprennent des réflexions présentées dans les VI Journées Internationales de Philologie et Linguistique et I Journées de Critique Génétique : « Les langues de l'archive » de 2014 et dans le I Congrès International de la AAHD, Humanités Numériques : constructions locales en contextes globaux (coécrit avec Mariana Santamaría) de 2016.

[2] Guasch, Ana María, « Los lugares de la memoria : el arte de archivar para recordar ». *Materia, 5*, 2005, p. 157-183 ; Guasch, Ana María, *Arte y archivo 1920 – 2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011 ; Longoni, Ana, *Página 12,* « Trabajar contra un relato canónico », URL : http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17758-2010-04-27.html ; Rolnik, Suely(2012), « Archivomanie », *Rue Descartes* (4), p. 102-112.

a qualifié cela de « fureur d'archive » et affirme qu'« une véritable frénésie d'archives s'est emparée du territoire globalisé de l'art » et se demande depuis le point de vue de « sa propre force poétique », comment est-il possible d'activer des expériences sensibles dans le présent « mais en leur conservant une même densité critique » que dans le passé[3]. Avec une préoccupation semblable, Ana Longoni, membre du Réseau Conceptualisme du Sud, s'interroge sur les classifications et les désactivations critiques dans lesquelles quelques études d'avant-garde de ces décennies sont tombées ainsi que sur la commercialisation de leurs travaux[4].

Dans une perspective foucaldienne, Andrés Tello[5] nous met en garde contre le problème de la « machine d'archives sociales », comme base pour soutenir le capitalisme actuel et la structure de l'État, tout en soulignant qu'une possibilité de sortie est « l'anarchivisme » comme rupture de la structuration et de l'organisation hiérarchique des archives. Il n'est pas étonnant que, dans ce panorama nourri de société disciplinaire, ce soient des artistes qui aient pu, selon l'exemple de Foucault, se rebeller contre cette machine sociale des archives.

La relation entre art et archive n'est pas nouvelle et elle est toujours intense. On a situé l'origine de cette relation dans la *performance* pendant les années 1950[6]. Cependant, l'historienne de l'art Anna Maria Guasch[7] soutient que ce lien tient son origine dans les premières avant-gardes du XX^{e} siècle. Selon l'auteure, il est possible de penser que dans les premières avant-gardes eurent lieu trois paradigmes : le premier se réfère à la rupture avec la conception d'œuvre unique ; le deuxième travaille avec la multiplicité et la réversibilité de l'objet artistique ; le troisième est le « paradigme de l'archive ». En ce qui concerne ce dernier, Guasch en s'appuyant sur la théorie de Benjamin Buchloh dit que « este paradigma implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una 'estética de organización legal-administrativa » ce qui formerait en apparence un « état de conformisme bureaucratique »[8]. Même si ce que suggère l'auteur nous paraît intéressant, il semble nécessaire de préciser et de déterminer, au moins provisoirement, la portée du concept « paradigme de l'archive », avec l'idée de discuter de ces réflexions – qui partent de son travail avec les archives – pour que d'autres interventions et investigations puissent l'enrichir. En ce sens, nous devons distinguer l'usage que nous donnerons au concept

[3] Rolnik, *op. cit.,* p. 102.

[4] Cependant, ces deux auteures ont basé leurs recherches sur l'utilisation des archives -entre autres sources- en proposant des usages productifs et innovateurs. Sur ce point, il serait bon de signaler que *Archive's fever* est le titre de l'édition nord-américaine de *Mal d'archive* de Jacques Derrida, qui nomme, en même temps, la compulsion de tout garder et la possibilité, certaine, que quelque chose (ou tout) se perd sans reste, sans trace et sans mémoire de la trace. Derrida montre à la table ronde « Archive et brouillon » : « S'il y a un souci et une souffrance de l'archive, c'est parce qu'on sait que tout peut être détruit sans restes. Non seulement sans trace de ce qui a été, mais sans mémoire de la trace, sans le nom de la trace. Et c'est ce qui est à la fois la menace de l'archive et la possibilité de l'archive » (Derrida, Jacques (1998) *Mal d'archive*, Paris, Galilée, p. 209). D'un autre côté, on signale souvent la présence du marché dans la prolifération des archives en le mettant en relation avec le fétichisme de la marchandise. Cependant, ce que montre le fonctionnement du marché est que les archives se mettent en pièces pour obtenir de plus grands profits quand prédomine cette logique. Il est alors nécessaire de distinguer l'archive du *souvenir*.

[5] Tello, Andrés Maximiliano (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.

[6] Wilson, Simon ; Lack, Jessica (2008), *The Tate Guide to Modern Art Terms*, Londres, Tate Publishing.

[7] Guasch, Ana María (2011), *op. cit.*

[8] *Ibidem*, p. 10-11.

et la conception à laquelle renvoie ce signifiant : le « paradigme scientifique » de la théorie de Thomas Kuhn[9].

Dans le post-scriptum qu'il a incorporé à son livre en 1969 *La structure les révolutions scientifiques*, Kuhn reconnaît avoir utilisé le concept de paradigme selon deux sens distincts : un « sociologique », qui est « tout l'ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné »[10] ; et un autre, qui est un « élément isolé de cet ensemble : les solutions concrètes d'énigmes qui, employées comme modèles ou exemples, peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale »[11]. Pour détailler brièvement cette conception de Kuhn, il est important de prendre en compte que, durant une période de « science normale », le paradigme jouit d'une certaine stabilité tandis qu'il est développé et spécifié à partir d'un travail d'une « communauté scientifique ». Cet ensemble de scientifiques qui adhèrent à un paradigme déterminé tente d'expliquer et de prédire les phénomènes de la nature dans les limites du paradigme. Ainsi, un paradigme définit une méthode, un langage, certains principes, valeurs et règles pour la solution de problèmes. Selon Kuhn, quand un nouveau paradigme s'établit, un changement de *gestalt* ou de manière de voir se produit et la communauté scientifique s'adapte à voir l'univers d'une manière différente. De cette manière, « bien que le monde ne change pas après un changement de paradigme, *l'homme de science travaille désormais dans un monde différent* »[12].

Dans notre cas, d'un côté, nous limiterons la notion de paradigme et d'un autre côté, nous l'élargirons par rapport à celle de Kuhn. Le paradigme de l'archive implique un ensemble de pratiques et de savoirs plus limité que le concept de Kuhn étant donné que, comme on le verra plus tard, il se centre seulement sur un aspect de la pratique scientifique, impossible d'être généralisé dans les mêmes termes proposés par le physicien américain. Mais, d'un autre côté, notre conception du paradigme sera plus large puisqu'elle comprendra non seulement une pratique épistémologique et scientifique mais aussi archivistique et créative. Ainsi, je suggère que le « paradigme de l'archive » possède deux dimensions qui appartiennent à des ordres différents, qui opèrent de manières dissemblables et requièrent des outils théoriques et méthodologiques particuliers mais qui, cependant, font partie du même ensemble. Ce sont la dimension épistémique-archivistique et la dimension poïétique. Comme toute classification, elle court le risque d'être étroite ou schématique mais l'objectif est qu'à partir de celle-ci, les possibilités d'analyse et d'interprétation sur les archives d'artistes et d'écrivains s'élargissent.

[9] Kuhn, Thomas S. (1980) « Los paradigmas científicos », *dans* Barnes, Barry ; Kuhn, Thomas S. et Merton, Robert K. (éds.), *Estudios sobre sociología de la ciencia*, Madrid, Alianza, p. 79-102 ; Kuhn, Thomas S. (1994) « El camino recorrido desde La estructura de las revoluciones científicas », *Galileo,* n° 9, p. 19-32 ; Kuhn, Thomas S. (1999), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.

[10] *Ibidem*, p. 269.

[11] *Idem.*

[12] *Ibidem*, p. 191.

1 Le paradigme de l'archive

1.1 La dimension épistémique-archivistique

Cette dimension du paradigme se réfère aux manières d'aborder les archives d'artistes et d'écrivains, d'un côté, d'un point de vue de l'investigation et de l'interprétation et d'un autre côté, d'un point de vue de l'archivistique.

On tente d'envisager l'archive comme centre d'intérêt d'une recherche, où on se proposera d'y accéder d'une forme plus ou moins liée aux méthodes que nous offre la critique génétique, l'heuristique et l'herméneutique et en même temps, on s'interrogera de manière critique sur la propre idée de l'archive, de l'œuvre comme unité fermée et du document comme fétiche.

Ainsi, la dimension épistémique-archivistique englobe une conception de la recherche qui part de la reconnaissance de l'importance des archives pour l'analyse et l'interprétation de travaux artistiques et littéraires mais, sans tomber dans le désir d'y trouver là, l'explication de toute l'œuvre et l'intention de l'auteur dans un mode linéaire et téléologique, mais plutôt avec un regard qui doute des certitudes du document comme objet transparent qui dit tout ce qu'il contient et qui apporte une origine unique et fixe de l'œuvre postérieure. Graciela Goldchluk a appelé cette opération épistémologique « l'archive comme politique de lecture » et affirme que :

> Il ne suffit pas de trouver des textes cachés ou des manuscrits discrètement conservés, puisqu'il ne s'agit pas d'augmenter le capital symbolique d'un auteur avec plus du même ; mais remettre en question une idée unique de l'auteur. En effet, la lecture de l'archive en tant que telle permet de voir des affiliations refusées, des chevauchements de disputes et d'hésitations, dans une direction qui s'impose à d'autres possibles et que l'auteur et son temps ont cherché à imposer. Cette lecture, qui veut croire que l'archive a quelque chose à nous dire au-delà de ce que chaque document dit séparément, est affirmée dans les réflexions de la critique génétique, qui voit dans les manuscrits de l'auteur l'opportunité de dresser une carte des tensions non résolues plutôt que d'introniser une signature à la constatation de son génie. Cette politique de lecture ne prend jamais l'archive pour acquis, ne pense jamais que l'archive « est là », mais se consacre plutôt à le réviser, ce qui équivaut à le construire.[13]

Depuis cette perspective, Goldchluk et Stedile Luna affirment qu'avec « l'archive comme politique de lecture »[14], on affecte l'idée de l'auteur et de l'œuvre comprise comme système, puisqu'elle est plein d'indéterminations, de « trous internes ». Dans cette même idée, Didi-Huberman remarque :

[13] Goldchluk, Graciela (2009) Memoria Académica UNLP-FaHCE, « El archivo por venir, o el archivo como política de lectura » URL : http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Goldchluk.pdf.

[14] Goldchluk, Graciela ; Stedile Luna, Verónica (2012), « Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir (El archivo como política de lectura) », communication présentée lors du *II Congrès international de littérature latinoamericaine « La toma de la palabra »*, México D.F.

> Chaque fois que nous tentons de construire une interprétation historique […], nous devons prendre garde à ne pas identifier l'archive dont nous disposons, fût-elle proliférante, avec les faits et gestes d'un monde dont elle ne donne jamais que quelques vestiges. Le propre de l'archive est sa lacune, sa nature trouée. [15]

Cela nous amène à réfléchir sur un effet méthodologique que ce regard épistémologique a sur l'étude d'un auteur ou d'un artiste et son œuvre à partir d'une archive. Même s'il n'est pas nouveau de soutenir que l'on a besoin d'une certaine prise de distance de la voix du sujet observé pour pouvoir le transformer en objet de recherches, cette perspective consolide l'idée de séparation de l'intention de l'auteur par rapport à son texte ou œuvre juste où l'archive semble nous dire tout en rapport avec ce que l'auteur a voulu faire et dire. Cela signifie qu'au même moment où le document nous apporte empiriquement une donnée, cette information perfore ce qu'il y a d'établi comme lecture univoque et interprétation fermée de l'auteur et son œuvre et l'archive apparaît alors comme source de dissidences, d'interruptions et de va-et-vient. Je partage l'idée de Raúl Antelo dans ce même volume quand il affirme que l'image de l'archive produit pour l'archiviste :

> Un régime centrifuge d'évocations, un régime qui tend beaucoup plus vers la mobilité et la critique de toute substantialité de l'image, à travers un gai savoir de l'image, indéfiniment labile, nouvelle et affirmative dans sa propre provocation.

Une position comme celle-ci implique de défaire le chemin transité par l'idée d'une archive fermée, définitive et qui représente toujours un passé et c'est pour cela qu'il est possible de soutenir une perspective d'étude qui contemple les temporalités diverses -l'avenir spécialement- et les espaces interstitiels entre les documents, ainsi qu'entre les documents et l'œuvre. Nous pouvons dire qu'en termes de paradigme – et pour reprendre Kuhn – cette perspective implique une série de concepts, d'outils et de présupposés d'ordre théorique et épistémologique qui commencent à être partagés par des chercheurs sur des œuvres littéraires, artistiques et sur des archives.

Pour que cette politique de lecture puisse être menée à terme, une politique d'archive est nécessaire et en même temps, une perspective qui ouvre la productivité des archives pour fomenter cette politique, pour l'exiger. Ainsi, la deuxième partie de cette dimension est liée à la pratique archivistique et inclut une série de connaissances spécifiques sur l'archive, sa production, son organisation, son catalogage, sa conservation et sa numérisation. Pour cela, certaines règles archivistiques de premier ordre doivent être prises en compte, comme le principe de provenance -chaque document doit être placé dans le fond documentaire d'où il est tiré sans se mélanger avec les autres[16]-,

[15] Didi-Huberman, Georges (2006), « L'image brûle », *dans* Zimmermann, Laurent (éd.). *Penser les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 22-23.

[16] Selon Heredia Herrera, ce principe est le plus important de l'archivistique et « Il est défini comme : « celui selon lequel chaque document doit être situé dans l'archive documentaire d'où il provient, et dans cette archive à son lieu d'origine ». Et parallèlement, tous les documents sont produits dans un ordre séquentiel, logique et naturel. » (Heredia Herrera, Antonia (1991), *Archivística general : teoría y práctica*, Sevilla, Diputación de Sevilla, p. 33-4).

et le principe de respect de l'ordre original des documents, entre autres. Selon Heredia Herrera, « le principe de provenance déterminera, j'insiste, la condition essentielle de l'archive : son organicité, résultat de deux activités complexes telles que […] la classification et l'agencement. »[17]

L'application de ces principes serait ce qui, selon Tello, jette les bases de la « machine des archives sociales », c'est-à-dire celle qui soutient et permet le maintien du capitalisme et de l'État. S'il est possible de reconnaître que ces règles, qui sont à l'origine des manuels d'archivistique, importent une organisation hiérarchique et structurée, ce sont, à mon avis, celles qui permettent une gestion plus autonome des utilisateurs des archives, indépendante de les vues herméneutiques et heuristiques des archontes. En d'autres termes, ces principes peuvent avoir une utilisation disparate par rapport à ce pour quoi ils ont été produits.

D'un autre côté, il est clair que dans les archives personnelles, cet ordre de type organique -« séquentiel, logique et naturel »[18]- n'existe pas toujours, puisque, souvent, on parle d'un sac rempli de documents ou de boîtes chaotiques, où c'est le chercheur qui décide de les organiser en séries et sous-séries selon des critères qu'il doit rendre publics, bien qu'en laissant toujours établi leur place dans l'ordre original.

L'aspect archivistique du paradigme opère directement sur les documents et, en plus, sur la nécessité d'appliquer des politiques de sauvetage, de conservation et d'accessibilité publique aux archives. Les deux premiers, le sauvetage et la conservation sont fondamentaux pour éviter la détérioration et la perte de documentation. L'accessibilité implique non seulement la disposition pour leur usage mais aussi, en plus, un usage ouvert à la consultation sans restrictions ou avec le moins possible. En ce sens, la numérisation et la mise en ligne des archives sont des éléments fondamentaux d'une politique archivistique qui tend à la démocratisation, contrairement aux pratiques individualistes qui privatisent des fonds documentaires tels qu'ils étaient conçus anciennement. Rappelons que cela s'est passé entre le XIX^{e} et le XX^{e} siècle quand l'usage des archives a commencé à se libérer face au caractère secret dont elles jouissaient. À partir de ce moment, la consultation des archives, considérée comme un droit des citoyens a augmenté. Sans cette condition archivistique qui va contre l'idée d'une archive ankylosée, l'utilisation d'archives pour la recherche scientifique, démocratique et plurielle est au moins problématique et même presque impossible. On essaye alors de garantir aussi bien un classement adéquat qui permette, par exemple, une accessibilité plus ouverte et autonome, qu'une politique décidée de visibilisation et de récupération qui les protège.

Pour terminer cette partie, il est important de souligner que la dimension épistémologique-archivistique n'est pas exempte de tensions. La cohabitation des éléments épistémologiques et archivistiques mentionnés fait converger deux logiques hétérogènes bien qu'elles ne soient pas contradictoires : d'un côté, la logique épistémologique a besoin du classement physique et du principe de provenance et pour donner lieu à une accessibilité adéquate, elle met l'accent non seulement sur une spatialité organisée mais aussi sur une chronologie de l'ordre original ; d'un autre côté, la logique épistémolo-

[17] *Ibidem*, p. 34.
[18] *Idem.*

gique propose un regard diachronique vers le passé, lointain à la téléologie et conçoit l'œuvre ou le livre non pas comme une unité mais comme une spatialité disperse, multiple.

Ainsi, deux temporalités et deux spécialisations qui répondent à des systèmes distincts permettent, comme nous le verrons dans le cas des archives d'E. A. Vigo, un traitement singulier, toujours ouvert au futur, où l'archive ne pourra pas se fermer – de manière interprétative et archivistique – mais pourra se lire dans l'avenir.

1.2 La dimension poïétique

La dimension poïétique du paradigme de l'archive porte sur les pratiques créatives et productrices de la part d'artistes et écrivains qui travaillent avec l'archive. Elle implique la création d'œuvres qui surgissent d'une archive, introduisent ou produisent une archive, que ce soit à partir de la réécriture, la reproduction ou la composition de travaux où ce qu'il y a de déjà écrit ou élaboré, se situe à une place privilégiée. L'aspect poïétique du paradigme ne se réfère alors non pas à la production d'archives personnelles ou institutionnelles mais à leur usage en termes créatifs. Les opérations qui se positionnent aussi, ont l'usufruit du livre déjà écrit, le document rangé, l'œuvre produite, photographiée ou publiée. Cette dimension est en rapport avec ce que Guasch définit comme « les propositions d'archives dans le domaine artistique [qui] ont déjà commencé à agir comme un système discursif actif qui établit de nouvelles relations temporelles entre le passé, le présent et le futur »[19]. Selon cette auteure,

> L'archive contemporaine a fonctionné à travers deux machines ou *modus operandi* : celle qui met l'accent sur le principe de régulation du nomos (ou de la loi) et de l'ordre topographique, et celle qui met l'accent sur les processus dérivés des actions contradictoires d'emmagasiner et de conserver, et, en même temps, oublier et détruire les traces du passé, une manière discontinue et parfois pulsionnelle qui agit selon un principe anomique (sans loi).[20]

Le premier peut être exemplifié avec les projets de Walter Benjamin et August Sander, et le deuxième avec celui d'Abby Warburg et dans les Arts Plastiques, avec Kasimir Malevich, Marcel Duchamp et Hannah Höch ainsi qu'avec Gerhard Richter dans les années 1960 entre autres. Dans un texte antérieur, Guash[21] faisait référence à la relation entre art, archive et mémoire et montrait que nous sommes en présence d'un « tournant » vers la considération de l'œuvre d'art comme archive. Je considère que ce tournant peut être analysé en plus grande profondeur pour connaître ses particularités et ses implications.

Dans la dimension poïétique, ce sont les formes matérielles et contextuelles qui constituent ce processus créatif qui importent et non pas la pure reproduction de la part des écrivains ou des artistes malgré le fait qu'ils utilisent en termes empiriques les mots ou images d'une archive. C'est pour cela que les notions d'original et de copie

[19] Guasch (2011), *op. cit.*, p. 10.
[20] *Ibidem*, p. 15.
[21] Guach (2005), *op. cit.*

sont questionnées. L'archive apparaît comme matériel de travail de l'artiste ou de l'écrivain, quelquefois comme un élément préexistant, d'autres fois, comme le résultat d'une production créative. Ces recours d'appellation textuelle et visuelle à l'archive peuvent se comprendre comme une opération qui se nourrit de la même chose pour dire quelque chose de nouveau, même quand il s'agit de l'utilisation de documents ou d'œuvres déjà existants. De cette manière, j'emphatise le terme poïétique parce que c'est la pratique créative et productrice des artistes et des écrivains qui surgit dans ces cas et pas la pure répétition ou copie.

Le moyen de prendre des textes, des images ou des œuvres qui forment une archive pour les faire circuler à nouveau, joue avec la tension qui se génère au moment de refuser l'aura originaire de l'œuvre antérieure, c'est-à-dire, selon les termes de Benjamin « Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle ».[22] Ainsi, ces artistes et ces écrivains réalisent un geste de distancement concernant la prétention d'originalité comme aspect constitutif de l'œuvre et en même temps, une soustraction de l'archive concernant la fonction de documentation d'un passé fixe et définitif. Cela signifie une réactivation créative de l'archive à partir de sa labilité en relation avec le temps et la conception sacralisée comme espace de préservation sous un certain pouvoir de consignation. Cependant, ce qui est dit n'implique pas que les usages de matériaux d'archive dans les œuvres comportent un sens toujours opposé à celui qu'avait l'œuvre antérieure ; la propre opération comporte une série de ruptures plus loin des textes et images qui s'utilisent.

Pour terminer de comprendre ces dimensions de paradigme de l'archive, il semble utile de s'en remettre à l'idée d'Antelo, selon laquelle « les archives sont des espaces symboliques en mouvement où il y a toujours métamorphose et transformation, malgré le fait que ces conséquences ne proviennent pas d'un geste subjectif externe, mais qu'elles soient un effet du matériel même qui s'y accumule »[23]. Dans cette même idée, l'auteur soutient que l'archive est un *canteiro de obra*, c'est-à-dire une zone de construction ou chantier, « un espace de déconstruction incessante et de reconfiguration axiologique »[24]. Comment s'archive un *canteiro de obra* ? Comment se pense sa spatialité comme « espace symbolique en mouvement » ? Qu'est-ce qui se crée à partir de l'effet de métamorphose ? Les idées de *canteiro de obra* et d'« espace symbolique en mouvement » rendent compte de la ductilité et de l'état de permanente construction que possèdent les archives personnelles des artistes et écrivains, propriétés fondamentales pour comprendre jusqu'à quel point le paradigme qui les contient ne peut pas s'attacher à des conceptions où l'archive est considérée comme une structure fermée, une fois pour toutes et pour toujours, aussi bien en ce qui concerne son emploi dans la recherche et dans l'archivistique, que dans son utilisation créative et artistique.

2 Le cas de l'archive d'Edgardo Vigo

Dans cette partie du chapitre, je réfléchis sur le paradigme à partir de mon expérience avec les archives d'Edgardo Vigo, durant plus de 10 ans, depuis que j'ai commencé

[22] Benjamin, Walter (1996), « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* (1), 7-35, p. 20.
[23] *Cf.* Antelo, Raúl « La potencialidad del archivo », dans ce même volume.
[24] *Idem.*

une longue recherche sur son œuvre et ensuite, une investigation plus profonde sur l'archive proprement dit. En plus, comme partie du travail avec les sources de ces archives, je travaille, depuis ce moment, comme volontaire dans l'espace qui les accueille, la Fondation Arts Visuels de La Plata et son Centre d'Art Expérimental Vigo (CAEV). La pratique quotidienne dans diverses tâches que réalisent aussi bien des chercheurs que des archivistes sont la base de l'étude de ces archives et le fondement pour penser le paradigme de l'archive. C'est pour cela que c'est une porte ouverte à ce que d'autres recherches approfondissent la proposition théorique du paradigme de l'archive en fonction d'autres cas et explorations.

2.1 Stratégies de préservation et démocratisation

En prenant en compte la proposition que je présente pour penser le paradigme de l'archive dans ces deux dimensions, dans cet aparté, je m'intéresse à approfondir la première, spécialement dans la politique archivistique et sa relation spécifique avec la perspective épistémologique que j'ai décrit précédemment, à partir du cas des archives de Vigo.

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) fut un artiste avant-gardiste, aujourd'hui estimé et reconnu dans tout le monde pour son travail avec l'art postal – qu'il appelait « communication à distance »- les poésies visuelles, les xylographies, les objets et l'édition de revues, spécialement *Diagonal Cero* y *Hexagono´71*. Son activité multifacette impliqua aussi un travail d'avide lecteur de théories d'art moderne et contemporain, spécialement des avant-gardes, des néo-avant-gardes et un travail impressionnant comme théoricien. Avant de mourir, il décida de remettre à Ana Maria Gualtieri, la directrice actuelle de la Fondation d'Arts Visuels de La Plata tout le matériel accumulé durant plus de quarante années de travail. Cette documentation, ses œuvres, et son énorme bibliothèque forment partie, aujourd'hui, du Centre d'Art Expérimental Vigo, qui appartient à la Fondation. C'est une institution créée pour administrer, conserver et diffuser les archives, la bibliothèque et l'œuvre de Vigo.

Une partie fondamentale du volumineux matériel qui se conserve dans ce centre est composée de l'héritage de son Fonds documentaire, un ensemble de milliers de documents que l'artiste s'est chargée de garder de manière presque obsessive, comme s'il était conscient du risque de perte de l'archive dont nous parle Derrida. À l'intérieur du fonds, la série Documentos Personales qui contient un groupe de 36 boîtes, ordonnées chronologiquement et nommées *Biopsia* par Vigo, se démarque par son importance et l'intérêt qu'elle éveille dans les consultations. À l'intérieur, il rangea mois après mois, année après année, des documents sur son activité artistique, éditoriale, théorique, de divulgation, à travers des manuscrits, des invitations, des catalogues, des coupures de journaux, des photographies, de la correspondance, des œuvres, en autres. Ces boîtes constituent le matériel le plus fréquemment consulté pour des recherches de type différent, par des étudiants de collège-lycée ou pour des thèses de doctorat et des expositions dans divers musées en Argentine et dans d'autres pays du monde.

Comme début d'une nouvelle étape dans la stratégie de préservation et de démocratisation du fonds, on a réalisé un diagnostic sur l'archive où on a conclu qu'il était indispensable d'améliorer l'accès, d'optimiser le service et de réduire la manipulation

des originaux. Pour cela, on a obtenu une subvention de l'Université de Harvard pour acheter de l'équipement, pour numériser la série Documentos Personales et la mettre en ligne sur le site Internet du Centre. Ainsi, on a conclu qu'on pouvait réaliser une numérisation complète des boîtes de la série. Cela impliquait beaucoup plus que solliciter et obtenir une subvention qui finançait le projet : cela constituait un changement dans la politique de l'archive. Cela signifiait en plus de protéger l'usage du papier pour éviter sa détérioration ou sa perte, d'élargir à l'extrême la possibilité de rendre visible l'archive et de favoriser son accessibilité ou sur le site ou sur les ordinateurs même du centre, où, il y a un énorme volume de documents, en plus de l'information sur l'artiste, qui fonctionnent comme sources de l'histoire de l'art, une histoire *autre*. Ainsi, une partie du projet impliqua d'offrir librement et gratuitement tout ce qui se numérise, sur le site de l'institution et sur tous les ordinateurs installés dans le centre, dans le cadre d'une politique de démocratisation qui a commencé avec ce processus et qui continue jusqu'à aujourd'hui. Le CAEV s'est impliqué de cette manière dans la préservation numérique des documents, en s'associant pour cette tâche avec l'Université Nationale de La Plata, en ayant à l'esprit que le lien avec une institution publique est un élément-clé, dont le travail et la réflexion sur les archives physiques et numériques se trouvent en développement permanent, en plus d'assurer leur circulation en dehors du circuit commercial. Candás Romero affirme que :

> La préservation numérique doit être développée comme une tâche globale, continue et complexe, dans laquelle les facteurs physiques et logiques de l'information doivent être pris en compte, ainsi qu'un traitement de description formelle correct et adéquat. D'où l'importance de chevaucher les tâches de préservation numérique dans l'ensemble des actions développées dans la gestion de tout centre d'information.[25]

Dans la seule série Biopsia, il y a environ 18 000 objets numériques exposés, aujourd'hui, pour être utilisés librement sur le site Internet du centre d'Art Expérimental Vigo. Dans cet espace virtuel, on a ajouté, en plus, sous forme numérique, toutes les revues éditées par Vigo, les livres et éditions d'art courrier, les éditions du Musée de la Xylographie, les catalogues et fiches de poésie visuelle, ainsi que la documentation associée avec d'autres artistes et espaces institutionnels avec lesquels Vigo a été en relation comme le Centre d'Art et de Communication (CAYC).

De juin 2014 – au moment où s'est terminé le projet – à novembre 2017, il y a eu 17 655 sessions ouvertes sur la page du CAEV, 12 902 utilisateurs et 22 899 visites sur les pages. En ce qui concerne la répartition des pays, on peut observer un éventail de provenance des utilisateurs intéressés par la page de l'institution, l'Argentine étant le pays avec le plus de visites, suivi des Etats-Unis et du Brésil.

[25] Candás-Romero, Jorge (2006), « El papel de los metadatos en la preservación digital », *El profesional de la información,* vol. 15, n° 2, p. 128.

Pays	Nombre de visites	Pourcentage total
Argentine	10.484	59,38%
Etats Unis	1.837	10,40%
Non déclaré	1.113	6,30%
Brésil	627	3,55%
Espagne	369	2,09%
Royaume Uni	368	2,08%
Russie	282	1,60%
Mexique	255	1,44%
Chine	236	1,34%
Chile	221	1,25%

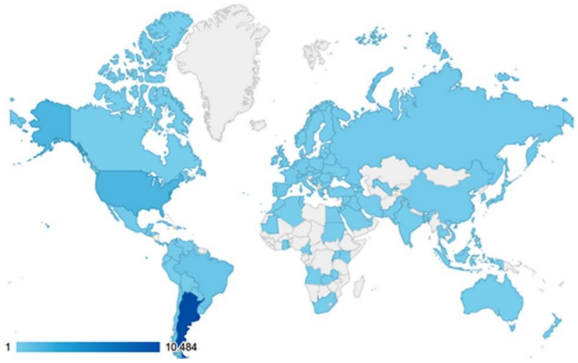


FIG. 1 : *Google Analytics*

Pour couvrir un domaine plus grand de divulgation de l'archive et garantir la permanence d'objets numériques dans le temps, on a réalisé un accord avec la Faculté de Sciences Humaines et Sciences de l'Éducation de l'Université Nationale de La Plata, à partir duquel les images numériques de toute la série ont fait partie de l'espace ARCAS[26], un portail d'accès ouvert qui inclut des collections de sources utiles pour la recherche. Cet ajout amplifie non seulement l'accessibilité et la visibilité de l'archive, mais, en plus, il garantit le maintien et la conservation des objets numériques. C'est pour cette raison qu'un minutieux travail de catalogage de chacun des documents de la série est actuellement en train de se réaliser pour ajouter les métadonnées[27] nécessaires et pour offrir plus d'informations au visiteur. Les métadonnées sont fondamentales dans la préservation numérique puisque « une identification et une description correctes des documents fournissent les informations nécessaires à leur traitement »[28]. En même temps, elle est liée à la politique d'accès ouvert[29] qui, promue depuis une

[26] ARCAS, Repositorio de Fuentes de Interés para la Investigación URL : http://arcas.fahce.unlp. edu.ar/arcas/portada.

[27] Les métadonnées sont des « Éléments ou structures d'organisation de l'information qui, affectées à chaque objet d'information électronique, le classent, le catégorisent ou le décrivent. Ce sont, en bref, des données sur des données, des informations structurées sur des informations distribuées » (Méndez *dans* Candás Romero, *op. cit.,* p. 129).

[28] *Idem.*

[29] « Le mouvement de libre accès à la littérature scientifique (*open access*) propose que les utilisateurs puissent lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, chercher ou mettre en relation les textes intégraux des articles scientifiques et les utiliser à des fins légitimes, sans barrières financières, juridiques ou techniques plus que celles que suppose Internet lui-même. En d'autres termes, le libre accès est un moyen gratuit d'accéder à la littérature scientifique. La seule restriction à la reproduction et à la distribution dans le

institution, implique aussi un défi, puisqu'elle doit s'éloigner d'habitudes ancrées selon lesquelles garder indiquait une coupure avec le regard (ce qui indique un jeu entre garder et regarder). Paradoxalement, dans le monde numérique, plus on regarde, plus on garde.

La mise en ligne de ces documents a non seulement généré des visites virtuelles mais aussi une augmentation des visites physiques de l'archive de la part des chercheurs et des commissaires d'expositions de différentes parties du monde. Avec cette constatation, il est possible d'affirmer que loin d'éloigner les visiteurs de l'archive physique, ouvrir au public et améliorer l'accès à Internet, les encourage à connaître l'espace où se conserve le Fonds documentaire pour avancer dans leurs recherches académiques ou curatoriales.

Dans cette même université, on est aussi arrivés à un accord pour la numérisation et la mise en ligne d'éditions, de revues et de livres de Vigo dans l'espace numérique de stockage d'informations institutionnel de l'UNPL, SEDICI[30] (Service de La Diffusion de la Création Intellectuelle), qui, comme ARCAS, augmente la circulation des images numériques de ces documents et les protège en même temps. Avec le centre Vigo, l'UNLP est responsable de la préservation numérique des objets numériques de l'œuvre et des archives de Vigo pour une durée indéterminée.

D'autres projets s'ajoutent, comme la création de l'audiothèque, à l'intérieur des archives de Vigo, une série qui se propose d'ordonner, réunir, cataloguer faire connaître les poésies sonores de Vigo et d'autres artistes, en plus de récupérer des témoignages et des mouvements performatifs sonores dont l'information existe dans le Fonds documentaire mais ne se trouvait pas réunie sous un même critère jusqu'à maintenant.

Commencé il y huit ans, ce processus a impliqué un défi pour le fonctionnement traditionnel de l'archive : pour la modalité obscurantiste et individualiste qui a opéré pendant longtemps dans les archives en général et pour la présence de l'institution comme tamis qui sélectionnait quoi et à qui faire connaître les documents. Selon Derrida, l'archive abrite un pouvoir de type particulier : le pouvoir archontique établit l'autorité et l'ordre, et en même temps, il situe un domicile pour l'archive, où les archontes -ceux qui prennent soin de l'archive- ont le pouvoir d'interpréter. Derrida affirme que « on ne renonce jamais, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation. »[31]. L'archive implique aussi pour ce philosophe un pouvoir de consignation, dans le sens des réunir des signes, offrir de l'unité pour éviter le démembrement, la séparation. Comment envisager alors l'accessibilité et la démocratisation de l'archive ? Jusqu'à quel point renonce-t-on au pouvoir archontique dès que les documents se transforment en images numériques ? Que se passe-t-il avec leur domiciliation ? Ces questions impliquent des pratiques fondamentales qui doivent être révisées pour réinterpréter le fonctionnement de l'archive. Si nous ne lisons pas le passé dans l'archive, nous lisons ce qui du passé vit dans le présent, c'est-à-dire dans son futur, peut-être que c'est la volonté de transférer

domaine du libre accès est d'accorder aux auteurs le contrôle de l'intégrité de leur travail et le droit d'être correctement reconnus et cités. », selon ce qu'explique le blog « Accès ouvert en mouvement » de la Faculté de Sciences humaines et Sciences de l'Éducation de la UNLP (à ce propos, paragraphe 6).

[30] SEDICI, Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata, URL : http://sedici.unlp. edu.ar/

[31] Derrida, Jacques, *op. cit.*, p. 1.

aux peuples le pouvoir de ce qui est écrit, ce qui peut se jouer dans cette mise en commun de l'œuvre d'un auteur en tant que produit et d'une masse documentaire qui permet, sous de nouvelles conditions d'archivage, d'exercer de nouvelles lectures.

Ces questions montrent aussi la complexité de l'ouverture et la démocratisation numérique de l'archive. Et plus encore, comme dans le cas que nous analysons, quand ce qui se décide est une des plus grandes expressions de cette volonté : celle de numériser des milliers de documents, créer une page Web et les mettre en ligne, librement et gratuitement, à la portée de tous, sans aucun type de restriction personnelle, institutionnelle ou économique. Qu'est-ce que cela signifie pour le pouvoir archontique ? Cela signifie qu'il y a deux mouvements parallèles et complémentaires : un qui s'ouvre à la documentation multiple, potentiellement infinie, de l'image numérique des documents dans chaque ordinateur, dans chaque maison, dans chaque institution – bien qu'avec la limitation que la technologie et la connectivité soient suffisantes ; et un autre qui implique qu'éclate le pouvoir de manier la loi qui régule l'interprétation, le domaine herméneutique des documents, localisés déjà en dehors de l'archonte et impossible de contrôler.

À propos de la première conséquence, ce que souligne Goldchluk nous voudrions souligner une idée qui nous semble intéressante concernant la numérisation des archives car cela constitue une nouvelle scène de domiciliation, basée sur la possibilité d'avoir les images chez nous ou sur notre bureau :

> La condition d'un lieu stable que suppose l'archive entre en crise avec cette technologie, qui consiste essentiellement en ce que toutes nos perceptions peuvent être écrites dans un code numérique et partagées presque à l'infini, sans possibilité certaine de contrôle sur leur circulation. L'ubiquité se cache ; une nouvelle scène de domiciliation est nécessaire.[32]

En ce qui concerne la deuxième conséquence, nous devons ajouter qu'en plus de multiplier le pouvoir herméneutique, on perd aussi un contrôle heuristique puisqu'il n'y a plus d'archiviste qui intervient sur la recherche, ni un homme unique et privilégié qui découvre des manuscrits, des croquis ou des œuvres, mais il suffit de curiosité et de temps pour que chacun se plonge dans les documents numériques et produisent des trouvailles ou des relations nouvelles plus loin du fait que les pages offrent un certain ordre qui est généralement linéaire.[33]

Cela signifie-t-il que toute démocratisation implique une perte ? Oui, la démocratisation comme l'accessibilité à n'importe quel droit culturel, réduit le pouvoir monopolistique, aussi bien celui qui peut s'exercer sur l'archive que celui qui peut s'exercer sur d'autres biens culturels. Cependant, la perte de ce pouvoir est, en même temps et par le même effet, un gain en termes de circulation, de réouverture et de réinterprétation de l'information et des biens culturels qui la contiennent. Selon vers où la balance

[32] Goldchluk, Graciela ; Pené, Mónica (2013) (comp.), *op. cit.*, p. 41.

[33] Nous dirions que, virtuellement, n'importe quel ordre est possible, mais que la même technique de consignation, la visualisation sur un écran, produit dans ce cas un effet fragmenté qui se réfère au codex médiéval d'après Chartier (Chartier, Rocher (2008), *Escuchar a los muertos con los ojos*, Buenos Aires, Katz, p. 12).

penchera, il en résultera un plus grand élitisme ou une plus grande accessibilité.[34] Nous pouvons supposer qu'est impliquée dans celle-ci de la partie de la dimension épistémique et archivistique, ce qui en termes de Rancière[35] est une redistribution du sensible. Selon ce philosophe, l'ordre social place des sujets, des objets, des lieux, des dispositions, des hiérarchies, répartit ce qu'il y a de commun et permet à quelques-uns d'être visibles et à d'autres non, à quelques-uns de pouvoir parler (qu'ils aient le *logos*) et à d'autres de pouvoir faire seulement faire du bruit. Le philosophe nous prévient que cette organisation sensible peut, cependant, être interrompue par la politique, conçue comme une rupture de l'ordre de la domination de la police qui produit un désaccord par rapport aux lieux occupés par chacun et par rapport à ce qu'il est permis de faire, de voir ou de dire. De cette manière, on redistribue ce qu'il y a de sensible, puisque d'autres corps, voix et fonctions apparaissent. Cette séparation, par rapport à l'ordre sensible, semble être au centre de la démocratisation de l'archive. Si l'archive implique un domicile et un archonte, sa plus grande accessibilité et sa numérisation élargissent non seulement mais aussi envahissent le pouvoir archontique dans les deux sens que nous mentionnions précédemment : ils multiplient la domiciliation et les pouvoirs herméneutiques et heuristiques. C'est pour cela que se présente un désaccord avec l'ordre qui régule, qui, comment et où s'établit une archive. Ce mouvement a une potentialité particulière à partir de laquelle se renforce la disjonction entre ce que les documents disent, l'interprétation de l'archonte et la lecture que fera le récepteur du document. Tout cela implique une idée du lecteur qui se trouve dans des conditions égales au propre archonte pour l'accès -au moins à l'image numérique de chaque document- et en ce qui concerne la capacité de réaliser des interprétations et des trouvailles. C'est-à-dire, il y a, au fond, une conception d'égalité des intelligences, dans le même sens que Rancière suggère pour l'éducation émancipatoire[36]. Pour ce philosophe, l'explication de la part d'un maître, dans le domaine de l'éducation, fonctionne comme la confirmation d'une incapacité, un « abrutissement » de l'élève où la logique scolaire est un intermédiaire dans le processus dans lequel le maître détermine quand le sujet est compris ou non. Au contraire, la logique de l'émancipation se base sur des formes d'appropriation du savoir sans explication, à travers le fait de deviner, à travers l'intuition et l'usage d'analogies. Selon Rancière, dans l'ancienne pédagogie, il y a un illuminé et plus la science est obscure, plus grande est la nécessité d'explication, comme le processus d'abrutissement grandit aussi. De cette manière, on renforce l'inégalité, puisque ce qui est sur la base est la vérification de la supériorité et de l'infériorité. Au contraire, dans l'émancipation, il n'y a pas de hiérarchies des intelligences, puisque ce qui existe est l'égalité et seulement à partir d'elle, il est possible de penser l'inégalité sociale. Ainsi, la politique de l'archive que nous proposons, met au premier plan l'accessibilité -en plus du sauvetage/soutien et de la conservation- comme une stratégie d'égalisation qui va à l'encontre de la hiérarchisation en plusieurs sens : en ce qui concerne la supériorité de celui qui détient le pouvoir archontique, de celui qui a le pouvoir de consignation de l'archive, de celui qui domine une domiciliation fermée.

[34] Nous devrions signaler que cette nouvelle démocratisation génère, en même temps, de nouveaux exclus ; c'est pourquoi une alphabétisation informatique est nécessaire, de la même manière qu'il est possible d'atteindre les Archive de Vigo grâce à l'accès aux communications que la région a obtenu.

[35] Rancière, Jacques (2007), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

[36] Rancière, Jacques (2003), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Barcelona, Editorial Laertes.

C'est pour ce même effet que cette politique, en plus d'égaler, se transforme en une forme de dissonance concernant l'ordre de sensibilité.

D'un autre côté, la numérisation et la démocratisation de l'archive confirment ce que Derrida soutient sur le fait que l'archive *augmente* à mesure que s'ajoute de la connaissance sur elle « on ne pourra jamais l'objectiver sans reste. L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir »[37]. L'archive, plus qu'en relation avec le passé, est en relation avec l'avenir, c'est-à-dire avec la venue d'un événement qui ne peut pas être déterminé ou connu d'avance. Cette ouverture vers l'avenir, qui est à la base de l'archive, réussit à se renforcer dans l'actualité, à partir de différentes stratégies, entre lesquelles on trouve une circulation libre et démocratique de ses images numériques, une perspective étymologique désunificatrice de l'œuvre comme tout et à partir des travaux littéraires ou artistiques qui, dans la production créative proposent des formes de penser à l'archive, sa puissance, son hétérogénéité. Cela est possible parce que, si on reprend la phrase de Kuhn, avec un nouveau paradigme, *le scientifique* -et nous pourrions ajouter, l'artiste- *travaille avec un monde différent.*

2.2 Poïesis, archive et avant-garde

Pour avancer un peu plus dans les termes du paradigme, il est nécessaire de parcourir la dimension poïétique des archives de l'œuvre de Vigo. On sait que les caractéristiques des avant-gardes artistiques étaient, entre autres choses, d'aller contre l'œuvre d'art dans son format traditionnel et de s'imposer aux institutions et aux relations qui canonisent, muséifient, consacrent et commercialisent les œuvres et les artistes. L'art éphémère a été une des formes développées par les artistes avant-gardistes et avec Vigo, parmi eux. Si dans celui-ci, l'action ou la *performance* se caractérisent par le fait de durer pendant que le fait artistique se produit, comment est-il possible de penser la conjonction/la jonction entre art éphémère et archive dans une même poétique ? L'un fugace, l'autre durable/éternelle. Vigo fut, en effet, un artiste qui réussit à articuler avant-garde, art d'action et archive. Nous avancerons dans cet aparté sur les formes de la dimension créative de l'archive qui ont été exploitées dans l'œuvre de Vigo.

À partir de l'étude d'archives artistiques, Sven Spieker essaye de discuter l'idée que les artistes modernistes se sont résisté à rompre avec le modèle de l'archive ordonné rationnellement, chiffré comme l'idéal de contrôle total de la modernité au XIX^{e} siècle. Il propose, en revanche, de penser :

> Une alternative qui expose le dessous irrationnel de la connexion archivistique du modernisme et qui donne à ces dessous sa nécessaire traction historique [...]. Les archives enregistrent moins l'expérience que son absence ; ils marquent le point là où une expérience manque [...]. Y a-t-il une partie de l'archive qui échappe au contrôle de l'archiviste, un « au-delà de l'archive » qui reste inaccessible à ses outils de recherche ?[38]

[37] Derrida, *op. cit.*, p. 75.

[38] Spieker, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press p. 3-4.

Selon Spieker, cette question qui implique un paradoxe, est un coup de pied pour comprendre le caractère que Vigo a attribué à son archive. Par rapport à la question que se pose Spieker, la question est de rechercher sur les conditions selon lesquelles l'archive de Vigo, en tant qu'avant-gardiste, conserve les formes rationnelles de ligibilité et de recherche du modèle administratif, et en même temps, se propose de rompre avec le problème de l'original et de la copie, de l'archivage et de la création.

Vigo s'est chargé de préserver non seulement des documents tels que des invitations, des catalogues, de la correspondance, etc. mais aussi des registres de ses œuvres éphémères, des projets et des œuvres présentées, publiées ou jamais montrées au public. Comme nous l'avons dit auparavant, il a organisé la série Documentos Personales, appelée *Biopsia*, de manière chronologique, dans laquelle il a organisé les documents par année, dans des boîtes correspondantes et a placé au début de chacune, un *curriculum vitae* qui fonctionnait comme indexe de tout ce qui se trouvait à l'intérieur. Il a mis dans les Biopsia des coupures de journaux et de revues, des catalogues, des critiques, des lettres, des œuvres, des annotations personnelles, des textes de conférence ou des cours qu'il a placés de manière exhaustive dans le mois et l'année correspondantes. Il a développé ainsi une obsession pour préserver, archiver, ordonner et d'une certaine façon, son archive est devenue une construction de sens croisés entre pratiques avant-gardistes et registres administratifs. Entre les particularités de l'œuvre de Vigo, il convient de mentionner que quand il réalisait des actions artistiques, il faisait photographier ou « certifiait » à travers des documents très proches du discours juridique ce qui se passait et ajoutait à son archive, en plus, une description détaillée de chacune de ses activités.

Sur ce point, il est indispensable de prendre en compte que Vigo a été employé des tribunaux judiciaires en plus d'avoir été un artiste. Selon son témoignage, il s'était approprié cet espace même quand il n'était pas spécialiste et il disait « Je peux être libre dans mon atelier, sur mon lieu de travail, à mon bureau, je peux être bureaucrate tout en étant libre »[39]. Les fils, les rondelles en métal, les dossiers en carton et les tampons formèrent une partie de la matérialité de ses travaux artistiques et font référence immédiatement à sa fonction judiciaire. De même, l'utilisation des formes textuelles et des genres des écrits judiciaires –spécialement la certification et la preuve- comme partie de ses œuvres est un autre des indices de la présence constante d'un système structuré sur les bases de la gestion et la pratique des tribunaux.

[39] Vigo, Edgardo (1995), *Entretien par Mónica Curell*, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

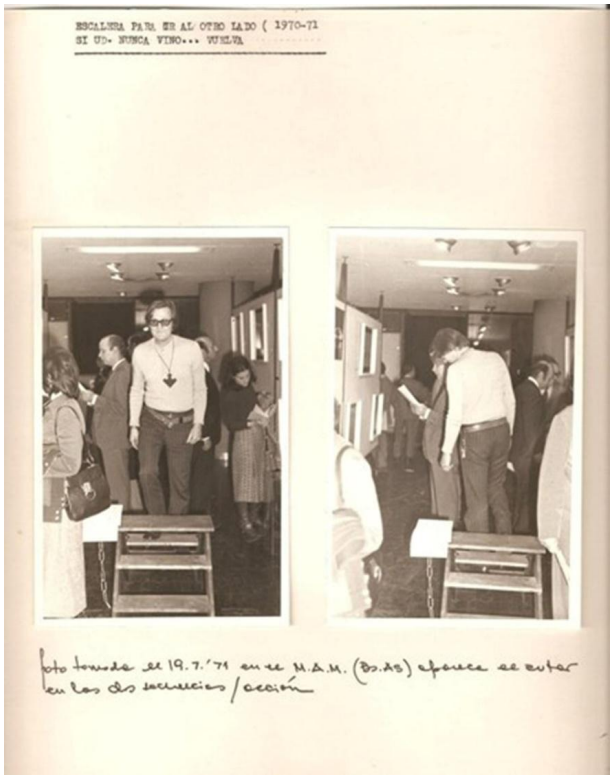


Fig. 2 : E. A. Vigo, *Escabeau pour aller de l'autre côté. Si vous n'êtes jamais venu…revenez*[40]

En combinant des éléments de cette activité avec son travail artistique, Vigo créa, d'un côté, des œuvres dans lesquelles il incorporait des qualités du monde légal et d'un autre côté, il se plaça juste *dans* l'opposition entre ce que Taylor appelle « la qualité éphémère du « vivant » et « 'archive [qui] favorise la pensée rationnelle, linéaire, prétendument objective et universelle »[41]. Vigo avait lutté pour un type de pratique artistique qu'il a appelé « révulsive », c'est-à-dire, changeante, non représentationnelle et impossible d'être exposée d'un mode traditionnel et en même temps, il archiva soigneusement et fonctionnellement les récits, les registres ou explications de cette recherche. Cependant, l'éphémère et le soluble des actions que Vigo a produit ou a demandé de réaliser au public, semblaient excéder les limites que lui-même était prêt à accepter pour une radicalité telle qu'il n'enregistrait pas ou ne comptabilisait pas les données de ce qui avait été consommé. C'est peut-être pour cette raison qu'il a essayé de générer avec l'archive une structure organisée de faits successifs.

En ce qui concerne la fonctionnalité de l'archive, comme on l'a mentionné, Vigo plaça au début de chaque boite, un *curriculum vitae* de l'année correspondante. Il y nota un résumé mensuel de chaque activité développée et à l'intérieur de son fonds documentaire, des informations de l'emplacement des revues, des livres dans lesquels on

[41] Taylor, Diana (2012) « Guardar como. E-misférica », 9 (1-2), 1-22, p. 2-3.



Fig. 3 : E. A.Vigo, *V signalement. Une promenade visuelle à la place Rubén Darío*[42]

publiait ses notes et ses œuvres. Chaque CV opère ainsi comme une fiche d'identité qui renvoie à des dossiers ou à des notes propres, comme il arrive dans les bureaux administratifs où figure de l'information personnelle. À la suite de ce curriculum, il plaça chacun des registres de ses actions, des notes de journaux, des essais, des explications, des critiques, des photographies, etcetera, inclus dans cette année-là. De cette manière, l'absolue chronologie des boîtes correspond à l'organisation à l'intérieur de chacune d'elles et dans les cas où il a ajouté de la documentation d'une autre année, cela est indiqué avec une nouvelle pochette qui prévient du changement de date. Même si ce système n'est pas présent dans les 36 boîtes, une grande partie d'entre elles le conserve. [43] À cela s'ajoute le fait que quand il se réfère à une revue ou à un livre dans lequel a été publié un de ses travails, il fait savoir qu'il y a une copie dans l'archive ou place une phrase comme « voir : page 40 » ou « voir : catalogues précédents », entre autres.

Par rapport au nom des boites-*Biopsia*-, proche du jeu de mots qu'il a développé toute sa vie, Vigo évita le terme « biographie », mais il s'en approcha d'un mode particulier : la particule « bio » maintient un trait qui se réfère à la vie, tandis qu'à la

[43]Dans les premières boîtes de la série « Documentos Personales », Vigo a mis en général des dossiers thématiques et dans les dernières, des dossiers individuels de tous les envois des œuvres à diverses convocations.

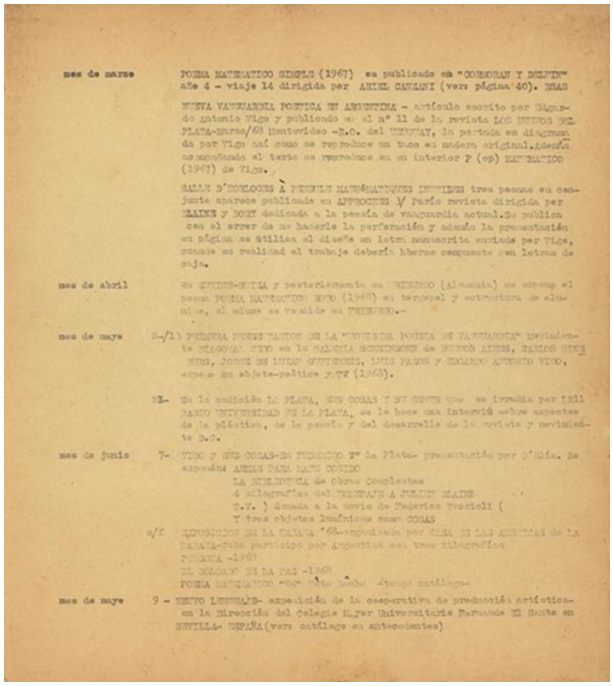


FIG. 4 : E. A. Vigo, *Curriculum Vitae*[44]

fin, il surprend avec un mot du domaine de la médecine qui a peu à voir avec les archive d'artiste. Cependant, « opsis » (ὄψις) signifie vue, apparence ou aspect : dans les « Biopsies », on trouve ce qui peut se voir de la vie de Vigo. Il ne s'agit pas plus d'un échantillon médicinal, mais d'*une partie du vécu et du visible*, jamais complet. L'artiste joue de cette manière, d'un côté, avec une impression totalisatrice de son projet archivistique qui contient des données, des dates et des activités de forme structurée et systématisée et d'un autre côté, avec l'impossibilité de le montrer complet. Il est intéressant de prendre en compte sur ce point une considération épistémologique : cette idée de totalité que contiennent les archives de Vigo, invite le chercheur pris au dépourvu à considérer que l'archive *est tout* ce dont on a besoin pour connaître son œuvre, l'analyser et l'interpréter, comme si l'artiste nous offrait là, tous les outils nécessaires pour l'étudier. De plus, l'archive nous fait penser que c'est la propre voix de Vigo qui nous parle et qui nous raconte l'histoire de sa vie. Il est complexe de se distancier de cette impression quand la chronologie, l'emplacement et le contenu de l'archive peuvent résoudre une grande partie du travail ardu de la recherche. Cependant, comme nous l'avons vu dans la dimension épistémologique du paradigme, l'archive n'est jamais complète, elle est faite de perforations, d'indéterminations. C'est là qu'on doit rappeler que, comme nous le citions avant, avec l'archive comme politique de lecture, on essaye de questionner l'idée univoque d'auteur et d'œuvre pour pouvoir voir les tensions, les conflits et ce qu'il y a d'irrésolu dans une poétique. Comme partie de la forme explicative qu'assumait Vigo dans son archive, quand il

incorporait de l'information, en général, s'il s'agissait de travails propres, il ajoutait la date, une description de l'œuvre ou une proposition ou une explication des circonstances de sa présentation. En 1968, il a réalisé une action à l'exposition *Remenber Grupo Si*, où il utilisa son *Objet poétique*



Fig. 5 : E. A. Vigo, *Objet poétique*[45]

La narration de ce qui s'est passé dans l'archive tente de cadrer la mémoire de l'action et son interprétation possible :

> Objet poétique (1968) réalisé pour l'Expo / Remember Grupo Si qui avait eu lieu à l'Alliance Française de la Plata en 1968, une bougie cachée laissait passer la lumière à travers le découpage des murs en carton, la salle dans l'obscurité et avec des gens assis par terre. Après la présentation de cet objet, le public frappant des mains, donnant un rythme accéléré ou lent, a commencé à le passer de main en main.[46]

Vigo incorpora cette description dans un article de la revue Ritmo (1969) où il énumère et analyse quelques cas de développement de l'art avant-gardiste, centrés fondamentalement sur des changements comme « la décadence de l'œuvre d'art inerte », l'apparition de l'objet, la participation de l'observateur, les modifications dans la critique, le passage de l'exposition à la présentation et de l'artiste individuel au regroupement, l'art de la rue, entre autres. C'est-à-dire qu'il réalise une opération dans

[46] Vigo, Edgardo (25 août 1969), « No-arte-Si », *Ritmo*, n° 5.

laquelle, d'abord, il construit l'objet et réalise avec lui une performance, ensuite, il le répertorie dans son archive, finalement, il l'incorpore à un récit organisé sur les nouvelles formes de faire de l'art. Il répéta ce procédé avec différentes œuvres ou actions à de nombreuses opportunités.

L'archive de Vigo paraît à première vue, une forme plus ou moins terminée de l'usage du pouvoir archontique à travers une organisation minutieuse concernant les limites d'un récit possible sur son contenu, une coquille protectrice d'interprétations. L'information de chaque année de sa vie où convergent des données sur ses expositions, ses actions artistiques, ses objets créés, ses invitations à participer à des conférences ou à des jurys, entre autres, peuvent montrer l'archive comme un ensemble d'informations déjà traitées dont l'herméneutique doit mettre seulement en relation empirie et histoire, dans une ligne droite et téléologique vers un destin déjà déterminé. Mais, si jusqu'ici, l'archive de Vigo semble fonctionner comme un outil qui essaye d'intégrer et de structurer un regard sur sa propre œuvre d'un mode très proche à l'archive administrative et avec un ton bureaucratique et judiciaire, il mena à terme simultanément d'autres appropriations et usages qui rendent compte de diverses possibilités plus loin que la bureaucratique et rationnelle. Ainsi, en plus de l'articulation de la construction d'un archive chronologique et de l'usage d'un type d'organisation dont le modèle émerge du XIX^{e} siècle, Vigo soutint une autre opération où il pariait sur la réutilisation des documents : il envoyait les registres de ses actions et de ses travaux comme des œuvres pour être montrées dans des expositions ou publiées dans des revues, non seulement comme souvenir de ce que l'œuvre primitive a été mais aussi comme de nouvelles créations où le pouvoir de l'archive est un intermédiaire. On sait que d'autres artistes ont utilisé des images et des documents d'archive pour produire leurs œuvres et dans ce contexte, il est intéressant de souligner le cas de Vigo qui a produit un croisement multiple de stratégies qui se centrèrent sur son usage. De cette façon, en même temps que Vigo se fait avec le pouvoir archontique -aussi symbolique que domiciliaire- il refait en sens inverse le chemin de la totalité et revient sur l'archive pour montrer que ce qui habite là, a encore de la vie artistique car il peut produire de nouvelles expériences créationnelles, sensorielles et artistiques. Où l'archontique ferme, Vigo ouvre. Il montre ainsi que, non seulement, nous, les chercheurs, nous ne pouvons pas accéder à la totalité de l'archive, que cette action n'est pas possible, qu'il y a toujours des trous, des restes, des manques, mais aussi que lui-même se laisse entraîner par l'impulsion créative qui troue son archive et à la fois, met en circulation ces mêmes éléments dans une logique des connexions -donnée par les nouveaux contextes- qui excède le lieu assigné dans les « Biospsias », puisque l'œuvre peut plus que la volonté organisatrice de l'artiste, elle l'entraîne. Quelques cas de ces usages provocateurs, différents de l'archive de la part du propre Vigo, proportionne une matrice possible pour son interprétation. En 1972, il mena à terme le *Signalement X*, l'action appelée Du citronnier, qui consista à extraire du jus de citrons, l'utiliser de différentes manières et de le réinjecter ensuite dans les fruits. L'action qui se réalisa dans l'espace intime de sa demeure, fut éphémère, bien que Vigo la fasse photographier dans ses différentes étapes comme il était en train de le faire avec d'autres *signalements*. Même si l'œuvre prit forme dans le laps de temps qui a duré entre la cueillette des citrons et l'injection de son jus, ses projets furent plus loin. Vigo prépara un texte

explicatif sur les signalements et l'envoya avec 18 photos pour être publiées dans la revue américaine Ghost Dance. Les séquences sont photographiées et ordonnées avec les titres :

> *Séquence « A »* 01- Dormir sous un citronnier. 02- Se levant. 03- Plaçant la banderole et la boite.
>
> *Séquence « B »* 04- La cueillette des citrons. 05- Action de réunir. 06- Boite de la collecte est pleine. 07- Presse-agrumes, détail de la boite. 08- Action de presser.
>
> *Séquence « C »* 09- Eléments pour recueillir le liquide. 10- La boite de la collecte pleine avec l'entonnoir. 11- Le reste des citrons. 12- Action finale : la levée de la banderole.
>
> *Séquence « D »* Utilisation du liquide dans différentes scènes. 13- Scènes de famille. 14-Scènes de travail. 15- Scènes de la vie quotidienne (restaurant).
>
> *Séquence « É »* 16- Action de recueillir des échantillons. 17- Jus mis dans des seringues hypodermiques. 18- Action de rendre le jus à ses origines.[47]



Fig. 6

[47] Vigo, Edgardo (1974), « Tenth happening also called From the lemon tree », *Ghost Dance*, 18.



Fig. 7



Fig. 8

Figure 6, 7 et 8 – E. A. Vigo, *X signalement aussi appelé du citronnier*[48]

[48]Vigo, Edgardo (1974), Série « Documentos Personales », *Biopsia*.

Le texte « Tenth happening » dit :

> Le dixième événement documente une « Action » qui se termine par le retour au citronnier de son propre produit, en passant par une série de séquences qui démontrent les différentes étapes. Nous employons divers éléments les restes « constants » dans ces actions comme le drapeau de signalisation apparu depuis le septième événement […] et qui constitue une sorte de « code élémentaire » qui indique un lieu déterminé où l'action se déroulera. [49]

En quoi se transforme une action éphémère quand elle est « documentée » et publiée dans une revue ? Dans ce cas, comme dans d'autres, Vigo réutilisa les images d'une action pour créer à partir de là, des œuvres nouvelles. Ainsi, comme nous l'avons vu, il envoya à d'innombrables expositions et publia dans des revues des photographies d'action, des projets et des indications d'action, qui d'ailleurs, correspondaient à d'autres œuvres, ce qui se transforma en une pratique systématique. Si à première vue, la tentative de rupture avec le caractère éphémère qu'implique la conservation de ses images photographiques et leur postérieur archivage, ne font qu'affirmer une lecture privilégiée et linéaire de l'événement, sa publication comme « œuvre » en autre instance, tend à activer d'autres regards dans lesquels, face à l'absence physique de l'action, son image fonctionne comme déclencheur sensible ou créationnel. Comme Herrera le soutient, quand il documente les séquences des *performances* : L'art de Vigo est un art d'indications, de traces à suivre à la poursuite d'une histoire dans un processus permanent de construction […]. La photographie […] ne remplit pas une simple fonction indexicale et narrative […], elle présente une mise en scène.[50]

Dans cette opération, comme dans d'autres similaires, Vigo vise non seulement à intervenir sur la sensibilité du récepteur, mais aussi sur la propre archive, en esquissant une partie de sa chronologie systématisée et en dupliquant l'effet : l'un, au moment de la réalisation de l'action, l'autre au moment de la publication.

En 1973, Vigo réalisa *Action de faire des recherches sur une action* : processus qui consista à sélectionner une enveloppe reçue par correspondance (que lui-même avait envoyée successivement à divers destinataires et qui lui avait été rendue chez lui) et à retirer chacun des en-têtes qui contenait des pièces-jointes, en la transformant en « objet étudié ». Il fit photographier les actions par Juan José Estéves et archiva toute l'information : l'enveloppe, les photos et l'explication, où il affirme, en plus, qu'à partir de cette année-là, il a commencé à collectionner et à organiser la correspondance reçue. Après avoir réalisé cette action, il réunit les photographies dans un dossier, plaça une couverture, un texte descriptif en espagnol et un autre en anglais et le présenta à diverses occasions.

[49] *Idem.*

[50] Herrera, María José (2004), *Vigo en (con) texto*, *dans* D. Besoytaorube (éd.), *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, p. 21.



Figures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 et 17 – E. A. Vigo, *Action de faire de la recherche sur une acte*[51]

[51] Vigo, Edgardo (1973), Série « Documentos Personales », Biopsia.

Dans le Centre d'Art et de Communication (CAYC) -dirigé par Jorge Glusberg et auquel appartenait Vigo à ce moment-là, une exposition a été organisée où on a présenté ce processus. D'un autre côté, La Revista Artinf (15/07/73) – dont le comité éditorial était formé par Silvia de Ambrosioni, Odile Baron Supervielle et Germaine Derbecq- publia un encadré avec le titre « documento acción de Edgardo Antonio Vigo » où l'action est décrite. En décembre cette année-là, il le présenta au moment de l'exposition Art Nouveau dans la galerie d'Art de Buenos Aires[52]. Le texte qui fait partie du dossier, après avoir décrit le processus complet réalisé avec l'enveloppe, dit : « Maintenant je l'ai définitivement retiré de la circulation, il appartient à mes archives, et en tant que tel c'est un objet en cours d'investigation. »[53]. Nous devons observer la tension qu'exerce Vigo sur la conception d'œuvre et d'archive puisque la même pochette où il dit qu'il a retiré cet objet de la circulation de forme définitive est celle qui recommence à circuler dans des expositions et des publications, non plus sous forme d'enveloppe -qui de fait est hors du courrier postal- mais sous forme d'une nouvelle œuvre, un objet étudié.

Dans ces pratiques, Vigo met en relief que l'opposition entre éphémère et collectionnable est, en réalité, le point de jointure qui émerge comme partie de la production de l'archive en combinaison avant l'avant-garde.

Dans l'essai « De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar », Vigo décrit les bougies d'Andy Suknasky, qui ont un texte qui disparaît au fur et à mesure que la bougie fond et il met en rapport ce travail avec la « disparition de l'œuvre » comme « œuvre unique ». Puis, il soutient que « la possession inutile de l'objet en raison de la conservation des matériaux et la perte d'importance de les collecter est une ouverture vers un homme libéré des charges lourdes qui rendent impossible son déplacement plus agile »[54]. Il faisait ainsi l'éloge de ce qu'il y a d'éphémère dans l'art de l'art et souligne la perte de ce qu'il y a de collectionnable, qui va de pair avec les changements transités dans l'œuvre d'art traditionnelle. Cependant, ce qu'il a réalisé lui-même avec son archive est une collection de données, de documents, d'informations qui font de ses travaux éphémères, des actions et des propositions, des données archivables et en ce sens, permanents. Cependant, cela ne signifie pas que cette permanence soit synonyme de stabilité ou d'immutabilité et c'est là où la tension ou la contradiction entre l'avant-garde et l'archive est évidente.

Loin de l'idée qui identifie un « cycle de vie » dans les documents d'archive –tel que l'on considère, en archivistique, les étapes successives par où passe un document- ceux de Vigo ne devenaient pas inactifs, mais -en accord avec ce que propose Frank Upward[55]- ils s'inséraient dans un continuum qui ne différentiait pas le passé et le présent, ni ne pouvaient être seulement catalogués comme preuve ou mémoire. Ainsi, le modèle administratif du XIX^{e} siècle et la classification de documents d'archive dans

[52] Dans cette même exposition, Vigo participe à *Investigación de la realidad nacional*, œuvre collective avec Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero et Horacio Zabala.

[53] *Revista Artinf* (1973), « Document action d'Edgardo Antonio Vigo », 18, 6.

[54] Vigo, Edgardo (1970), *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, p. 5.

[55] Upward, Frank (1996), « Structuring the Records Continuum. Part One : Postcustodial Principles and Properties », *Archives and Manuscripts*, 24 (2), p. 268-285.

leur moment d'activité, se remettent en question pour une pratique qui s'éloigna de ses normes structurées.

Si dans la construction du passé, il y a toujours un reste qui reste en dehors, l'art et la littérature résiste, inquiétant la mémoire de telle manière que :

> Ce qui reste en littérature -comme dans d'autres expériences avec lesquelles elle est liée- pousse à donner la parole à ce que le sujet de la culture ne nomme pas ou qui continue d'oublier à mesure qu'il pense l'avoir nommé et l'avoir mis sur le compte.[56]

Cette affirmation a un parallèle avec la formule de Derrida à propos de l'archive qui ne peut pas être objectivée sans un reste, c'est-à-dire qu'il y a toujours quelque chose qui ne se résout pas et reste incertain. Vigo semble s'insérer dans l'instant où mémoire et souvenir (passé et reste ou aussi rationalisation bureaucratique et dissentiment sensible) éclatent en contradiction.

Quels sont les critères d'authenticité de l'œuvre et de l'archive s'ils sont manipulés, réinsérés, mis en circulation et dupliqués (ou multipliés) ? Comment résout-on l'oscillation entre l'œuvre, sa documentation, et l'œuvre documentée mise en circulation. On ne parle déjà plus seulement d'un registre, ni d'une œuvre produite à partir d'une archive non plus, mais d'une combinaison de différentes parties : la documentation de Vigo fonctionne comme stockage d'information et, en même temps, comme matériel pour l'œuvre. Cela produit des frictions qui interrompent l'archive comme pouvoir totalisant, rationnel et bureaucratique. Il y a des temps superposés ou anachroniques, des vieux documents et en même temps des documents présents, il y a de la préservation et de la créativité, du passé et de l'avenir.

Bibliographie

Antelo, Raúl (2020), *La potentialité de l'archive*, Traduction de Delfina Cabrera, Dans ce volume.

Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires, Taurus.

Candás-Romero, Jorge (2006), « El papel de los metadatos en la preservación digital », *El profesional de la información, 15* (2).

Chartier, Roger (2008), *Escuchar a los muertos con los ojos*, Buenos Aires, Katz.

Dalmaroni, Miguel (2010), « La obra y el resto (literatura y modos del archivo) », *Telar, VI* (7-8).

Derrida, Jacques (1998), *Mal d'archive*, Paris, Galilée.

Didi-Huberman, Georges (2020), « El archivo arde », an Goldchluk, Graciela ; Ennis, Juan (coord), *Las lenguas del archivo*, La Plata, Libros de la FaHCE, Colección Colectivo Crítico (trad. Juan Ennis) *Acceso abierto en movimiento*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, URL : http://bibhumaesaa. fahce.unlp. edu.ar/acerca-de.

Goldchluk, Graciela (2009), « El archivo por venir, o el archivo como política de lectura », Memoria Académica UNLP-FaHCE, URL : http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Goldchluk.pdf.

Goldchluk, Graciela ; Pené, Mónica (comp.) (2013) [1995], *Palabras de archivo*, Santa Fe, UNL, Poitiers, CRLA.

[56] Dalmaroni, Miguel (2010) « La obra y el resto (literatura y modos del archivo) », *Telar*, VI (7-8), 9-30, p. 13.

Goldchluk, Graciela ; Stedile Luna, Verónica (octubre, 2012), *Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura),* Communication dans III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana "La toma de la palabra", México D.F.

Guasch, Ana María (2005), « Los lugares de la memoria : el arte de archivar para recordar », *Materia, 5.*

Guasch, Ana María (2011), *Arte y archivo 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.

Heredia Herrera, Antonia (1993), *Archivística general : teoría y práctica.* Sevilla, Diputación de Sevilla.

Herrera, María José (2004), *Vigo en (con) texto.* En Besoytaorube, Daniel (éd.), *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.

Kuhn, Thomas S. (1980), « Los paradigmas científicos », En Barnes, Barry ; Kuhn, Thomas S. y Merton, Robert K. (Eds.), *Estudios sobre sociología de la ciencia*, Madrid, Alianza.

Kuhn, Thomas S. (1994), *El camino recorrido desde La estructura de las revoluciones científicas*, *Galileo, 9.*

Kuhn, Thomas S. (1999), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Longoni, Ana, *Página 12*, « Trabajar contra un relato canónico », URL : http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17758-2010-04-27.html Rancière, Jacques (2003), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Barcelona, Editorial Laertes.

Rancière, Jacques (2007), *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires, Nueva Visión.

Revista Artinf (1973), Documento acción de Edgardo Antonio Vigo. *Revista Artinf, 18*, 6.

Rolnik, Suely (2010), « Furor de archivo », *Estudios visuales, 7.*

Spieker, Sven (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Taylor, Diana (2012), « Guardar como », *E-misférica,* URL : http://www.artemasarchivo.cl/index.php/material/guardar-como-diana-taylor/

Tello, Andrés Maximiliano (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo,* Adrogué, La Cebra.

Upward, Frank (1996), « Structuring the Records Continuum. Part One : Postcustodial Principles and Properties », *Archives and Manuscripts, 24* (2).

Vigo, Edgardo (25 de agosto de 1969), « No-arte-Si », *Ritmo.*

Vigo, Edgardo (1970), *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar.* La Plata, Diagonal Cero.

Vigo, Edgardo (1974), « Tenth happening also called From the lemon tree », *Ghost Dance, 18.*

Vigo, Edgardo (1995), Interviewé par Curell, Mónica, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Wilson, Simon ; Lack, Jessica (2008), *The Tate Guide to Modern Art Terms*, Londres, Tate Publishing.