Hacia el paradigma del archivo de artistas y escritores

Ana BUGNONE
IdIHCS, FaHCE, UNLP - CONICET

DOI: https://doi.org/10.17184/eac.8467

Resumen: En este capítulo se propone una forma de trabajo e investigación sobre los archivos artísticos y literarios, llamada el paradigma del archivo. Se analizan dos dimensiones: la epistémico-archivística y la poiética. La primera se basa en el abordaje investigativo, interpretativo y archivístico de los archivos de artistas y escritores. La segunda trata del aspecto creativo del archivo, específicamente los usos que de él realizan artistas y escritores en la producción de sus obras. Por otro lado, se analiza el caso particular del archivo del artista Edgardo Antonio Vigo, ubicado en La Plata (Argentina), los procesos de digitalización, accesibilidad y democratización que se vienen realizando en esa institución.

Palabras clave: Archivo - artistas - escritores - accesibilidad - democratización

En los últimos años, se ha avanzado en el uso, producción, estudio e interpretación de archivos de artistas y escritores[1]. Se ha reflexionado sobre la masiva emergencia o rescate de archivos de artistas, especialmente de aquellos que produjeron desde los '60 y '70 en adelante[2], sobre las potencialidades que ello acarrea, así como sobre los riesgos de canonizar lo que fue producido como vanguardia. Suely Rolnik lo ha

[1] Este trabajo recopila y reflexiona sobre una serie de conversaciones y debates que venimos teniendo las y los integrantes y colaboradores del proyecto "Comenzar el archivo, comienzos en los archivos. Reformulaciones teóricas y metodológicas acerca de los lugares de archivación como espacios de emergencia, memoria y construcción de tradiciones", acreditado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, bajo la dirección de Graciela Goldchluk. A ella le debo gran parte de las preocupaciones y consideraciones que aquí aparecen. Otras partes de este capítulo retoman reflexiones presentadas en las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I Jornadas de Crítica Genética: "Las lenguas del archivo" de 2014 y en el I Congreso Internacional de la AAHD, Humanidades Digitales: construcciones locales en contextos globales (en coautoría con Mariana Santamaría) de 2016.

[2] Guasch, Ana María (2005), "Los lugares de la memoria: el arte de archivar para recordar", *Materia*, n° 5; Guasch, Ana María, *Arte y archivo 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, España, 2011; Longoni, Ana, "Trabajar contra un relato canónico", *Página 12*: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17758-2010-04-27.html (consultado el 08/02/2023); Rolnik, Suely (2010), "Furor de archivo", *Estudios visuales,* 7.

calificado como un "furor de archivo", afirma que "una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado" y se pregunta desde el punto de vista de "su propia carga poética", cómo es posible activar experiencias sensibles en el presente "con el mismo tenor de densidad crítica" que en el pasado[3]. Con una preocupación semejante, Ana Longoni, como parte de la Red Conceptualismos del Sur, cuestiona las clasificaciones y desactivaciones críticas en que han caído algunos estudios de las vanguardias de aquellas décadas, así como la mercantilización de sus trabajos.[4]

Desde una perspectiva foucaultiana, Andrés Tello[5], nos advierte sobre la problemática de la "máquina social del archivo", como base para el sostenimiento del capitalismo actual y la estructura del Estado, aunque señala que una posibilidad de salida es el "anarchivismo" como ruptura de la organización estructurante y jerarquizada del archivo. No es llamativo que, en ese panorama que se nutre de la sociedad disciplinaria, sean algunos artistas quienes han podido, según el ejemplo Foucault, rebelarse contra aquella máquina social del archivo.

La relación entre arte y archivo no es nueva y ha sido intensa. Se ha ubicado el origen de esa relación en la *performance*, durante los años '50[6], sin embargo, la historiadora del arte Anna Maria Guasch[7] sostiene que este vínculo tiene su origen en las primeras vanguardias del Siglo XX. Según la autora, es posible pensar que en las primeras vanguardias se dieron tres paradigmas: el primero se refiere a la ruptura con la concepción de obra única; el segundo trabaja con la multiplicidad y la reversibilidad del objeto artístico; el tercero es el "paradigma del archivo". Con respecto a este último, apoyada en la teoría de Benjamin Buchloh, Guasch dice 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' ", lo que estaría formando, en apariencia, un "estado de conformismo burocrático"[8]. Si bien resulta atractivo el planteo que realiza la autora, parece necesario precisar y determinar, al menos provisoriamente, el alcance del concepto "paradigma del archivo", con la idea de poner en discusión estas reflexiones –que parten del propio trabajo con el archivo-

[3] Rolnik, *op. cit.*, p. 116.

[4] Ambas autoras, sin embargo, han basado sus investigaciones en usos de archivos –entre otras fuentes- proponiendo usos productivos e innovadores. En este punto tal vez sería bueno señalar que *Archive's fever* es el título de la edición norteamericana de *Mal d'archive*, de Jacques Derrida, que nombra a un tiempo la compulsión de guardar todo y la posibilidad, cierta, de que algo (o todo) se pierda sin resto, sin huella y sin memoria de la huella. Señala Derrida en la mesa redonda "Archivo y borrador": "Si hay una preocupación y un sufrimiento del archivo es porque sabemos que todo puede ser destruido sin que queden restos. No solamente sin huellas de lo que estuvo, también sin memoria de la huella, sin el nombre de la huella. Es a la vez la amenaza del archivo y la posibilidad del archivo" (Derrida, Jacques, "Archivo y borrador", Goldchluk, Graciela; Pené, Mónica (comp.) (2013) [1995], *Palabras de archivo*, UNL, Argentina; CRLA, Francia, p. 233). Por otro lado, a menudo se señala la presencia del mercado en la proliferación de los archivos, relacionándolo con el fetichismo de la mercancía; sin embargo, lo que muestra el funcionamiento del mercado es que cuando predomina esta lógica los archivos se desguazan para obtener mayores ganancias. Es necesario distinguir, entonces, el archivo del *souvenir*.

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

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

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

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

para que otras intervenciones e investigaciones puedan ampliarlo. En este sentido, debemos diferenciar entre el uso que daremos a dicho concepto y la concepción a la que inmediatamente nos remite este significante: el "paradigma científico" de la teoría de Thomas Kuhn[9].

En la posdata que incorporó en 1969 a su libro *La estructura de las revoluciones científicas*, Kuhn reconoce haber utilizado el concepto de paradigma en dos sentidos distintos: uno "sociológico", que es "toda constelación de creencias, valores, técnicas, etcétera, que comparten los miembros de una comunidad dada"[10]; y otro, que es "una especie de elemento de tal constelación, las concretas soluciones de problemas que, empleadas como modelos o ejemplos, pueden reemplazar reglas explícitas como base de una solución de los restantes problemas de la ciencia normal"[11]. Para detallar brevemente esta concepción de Kuhn, es importante tener en cuenta que durante un período de "ciencia normal", el paradigma goza de cierta estabilidad, mientras es desarrollado y precisado a partir del trabajo de una "comunidad científica". Este conjunto de científicos que adhieren a un paradigma determinado, intenta explicar y predecir los fenómenos de la naturaleza dentro de los límites del paradigma. Así, un paradigma define un método, un lenguaje, ciertos principios, valores y reglas para la solución de problemas. Según Kuhn, cuando se establece un nuevo paradigma se produce un cambio de *gestalt* o de forma de ver, y la comunidad científica se adapta a ver el universo de una forma novedosa. De este modo, "aunque el mundo no cambia, con un cambio de paradigma, *el científico trabaja con un mundo diferente*"[12].

En nuestro caso, acotaremos, por un lado, y ampliaremos, por el otro, la noción de paradigma en comparación con la de Kuhn. El paradigma del archivo implica un conjunto de prácticas y saberes más limitado que el concepto de Kuhn, dado que, como se verá más adelante, se centra solo en un aspecto de la práctica científica, imposible de ser generalizado en los mismos términos que planteó el físico estadounidense. Pero, por otro lado, nuestra concepción del paradigma del archivo será más amplia, en tanto no abarca sólo una práctica epistemológica y científica, sino también archivística y creativa. Así, propongo pensar que el "paradigma del archivo" tiene dos dimensiones que pertenecen a órdenes diferentes, operan de modos disímiles y requieren de herramientas teóricas y metodológicas particulares. Estas son la dimensión epistémico-archivística y la dimensión poiética. Como toda clasificación, corre el riesgo de ser estrecha o esquemática, pero el objetivo es que a partir de ella las posibilidades de análisis e interpretación sobre los archivos de escritores y artistas se amplíen.

[9] Kuhn, Thomas S. (1980), "Los paradigmas científicos", en Barnes, Barry; Kuhn, Thomas S. y Merton, Robert K. (Eds.), *Estudios sobre sociología de la ciencia*, Alianza, España, 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*, Fondo de Cultura Económica, México.

[10] *Ibidem*, p. 269.

[11] *Idem.*

[12] *Ibidem*, p. 191. La cursiva es mía.

1 El paradigma del archivo

1.1 La dimensión epistémico-archivística

Esta dimensión del paradigma se refiere a las formas de abordaje investigativo e interpretativo, por un lado, y archivístico, por otro, de los archivos de artistas y escritores. Se trata de plantear el archivo como foco de una investigación, donde se proponga acceder a él de forma más o menos ligada a los métodos que nos ofrece la crítica genética, la heurística y la hermenéutica y, al mismo tiempo, que se interpele críticamente la propia idea de archivo, de la obra como unidad cerrada y del documento como fetiche. Así, la dimensión epistémico-archivística abarca una concepción de la investigación con archivos que parte del reconocimiento de la importancia de los mismos para el análisis y la interpretación de trabajos artísticos y literarios, pero sin caer en el anhelo de que allí se encuentre la explicación de toda la obra y la intención del autor de un modo lineal y teleológico, sino con una mirada que dude de las certidumbres del documento como objeto transparente que dice todo lo que contiene y que aporta un origen único y fijo de la obra posterior. Graciela Goldchluk[13] ha llamado a esta operación epistemológica "el archivo como política de lectura", y afirma que:

> No basta con encontrar textos ocultos o manuscritos discretamente guardados, ya que no se trata de acrecentar el capital simbólico de un autor con más de lo mismo bueno conocido; sino de poner en cuestión una idea unívoca del autor. Precisamente, la lectura del archivo en tanto tal, permite ver filiaciones negadas, disputas solapadas y vacilaciones, en un rumbo que se impone sobre otros posibles y que el autor y su época buscaron imponer. Esta lectura, que confía en que el archivo tiene algo que decirnos más allá de lo que diga cada documento por separado, se afirma en las reflexiones de la crítica genética, que ve en los manuscritos de autor la oportunidad de trazar un mapa de tensiones no resueltas más que la de entronizar una firma con la constatación de su genio. Esta política de lectura nunca da por sentado el archivo, nunca piensa que el archivo "está ahí", sino que se dedica a revisarlo, lo que equivale a construirlo.

Desde esta perspectiva, Goldchluk y Stedile Luna[14] dicen que con "el archivo como política de lectura" se afecta la idea del autor y la obra entendida como sistema, en tanto se llena de indeterminaciones, de "agujeros internos". En el mismo sentido, Didi-Huberman[15] advierte que

> Cada vez que procuremos construir una interpretación histórica […], cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos –siquiera aproximativamente-

[13] Goldchluk, Graciela (2009), "El archivo por venir, o el archivo como política de lectura", Memoria Académica UNLP-FaHCE, Argentina: https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.3553/ev.3553.pdf (consultado el 08/02/2023).

[14] Goldchluk, Graciela; Stedile Luna, Verónica (octubre, 2012), *Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura)*, Ponencia presentada en III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana "La toma de la palabra", México.

[15] Didi-Huberman, Georges (2020), "El archivo arde", en Goldchluk, Graciela; Ennis, Juan (coord), *Las lenguas del archivo*, Libros de la FaHCE, Colección Colectivo Crítico (trad. Juan Ennis) *Acceso abierto en movimiento*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/libros/pm.4632/pm.4632.pdf (consultado el 08/02/2023).

> con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos. Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado.

Esto nos lleva a reflexionar sobre un efecto metodológico que tiene esta mirada epistemológica sobre el estudio de un autor o artista y su obra a partir de un archivo. Si bien no es novedoso sostener que se precisa un cierto distanciamiento de la voz del sujeto observado para poder convertirlo en objeto de investigación, lo que este enfoque afianza es la idea de separación de la intención del autor respecto de su texto u obra justo donde el archivo parece decirnos todo en relación con lo que el autor quiso hacer y decir. Esto significa que al mismo tiempo que el documento nos aporta empíricamente un dato, esa información pasa a perforar lo establecido como lectura unívoca e interpretación cerrada del autor y su obra, y aparece, entonces, el archivo como fuente de disidencias, interrupciones y vaivenes. Sigo, en este sentido, a Raúl Antelo, en este mismo volumen, cuando afirma que la imagen del archivo produce para el archivista

> un régimen centrífugo de evocaciones, un régimen que tiende mucho más a la movilidad y a la crítica de toda sustancialidad de la imagen, a través de una *gaya ciencia* de la imagen, indefinidamente lábil, nueva y afirmativa en su propia provocación.

Una posición como esta implica deshacer el camino transitado por la idea de un archivo cerrado, definitivo y que representa siempre un pasado, y, por ello, es posible sostener una perspectiva de estudio que contemple las temporalidades diversas –especialmente el porvenir- y los espacios intersticiales entre los documentos, así como entre estos y la obra. Podemos decir que, en términos de paradigma –y para retomar a Kuhn-, esta perspectiva involucra una serie de conceptos, herramientas y presupuestos de orden teórico y epistemológico que comienzan a ser compartidos por investigadores sobre obras literarias, artísticas y archivos.

Para que esta política de lectura pueda llevarse a cabo, es necesaria una política de archivo y a la vez, una perspectiva que abra la productividad de los archivos para fomentar esa política, para exigirla. Así, la segunda parte de esta dimensión se vincula con la práctica archivística e incluye una serie de conocimientos específicos sobre el archivo, su producción, organización, catalogación, conservación y digitalización. Para ello, deben tenerse en cuenta ciertas reglas archivísticas de primer orden, como el principio de procedencia –cada documento debe estar situado en el fondo documental del que procede sin mezclarse con los demás[16]-, y el principio de respeto del orden original de los documentos, entre otros. Según Heredia Herrera, "el principio de procedencia va a determinar, insisto, la condición esencial del archivo: su organicidad, resultado de dos actividades complejas como son [...] la clasificación y la ordenación"[17]. La aplicación de estos principios, sería lo que, según Tello, sienta las bases de la "máquina social

[16] Según Heredia Herrera, este principio es el más importante de la archivística y "es definido como: 'aquél según el cual cada documento debe estar situado en el fondo documental del que procede, y en este fondo en su lugar de origen'. Y junto a esto, todos los documentos se producen en un orden secuencial, lógico y natural." Heredia Herrera, Antonia, *Archivística general: teoría y práctica*, Diputación de Sevilla, España, 1993, p. 33-34.

[17] *Ibidem*, p. 34.

del archivo", es decir, aquel que sostiene y permite el mantenimiento del capitalismo y del Estado. Si bien es posible reconocer que estas reglas, que están desde el origen de los manuales de archivística, importan una organización jerárquica y estructurada, son, a mi parecer, las que permiten un manejo más autónomo de los usuarios de los archivos, independientes de las miradas hermenéuticas y heurísticas de los arcontes. En otras palabras, esos principios pueden tener un uso disensual respecto de aquello para lo que fueron producidos.

Por otro lado, es claro que en los archivos personales este orden de tipo orgánico –"secuencial, lógico y natural"[18]- no siempre existe, ya que en muchos casos se trata de una bolsa llena de documentos o de cajas caóticas, donde es el investigador quien decide, según criterios que debe hacer públicos, organizarlos en series y subseries, aunque siempre dejando sentada su ubicación en el orden original.

El aspecto archivístico del paradigma opera directamente sobre los documentos y, además, sobre la necesidad de que se apliquen políticas de rescate, conservación y accesibilidad pública a los archivos. Los dos primeros, el rescate y la conservación, se hacen fundamentales para evitar el deterioro y la pérdida de documentación. La accesibilidad implica no solo la disposición para su uso, sino, además, un uso abierto a la consulta sin restricciones o con la menor cantidad posible. En este sentido, la digitalización y la puesta en línea de los archivos son parte fundamental de una política archivística que tienda a la democratización, contraria a las prácticas individualistas y privatizantes de los fondos documentales tal como eran concebidos antiguamente. Recordemos entre los Siglos XIX y XX fue liberalizándose el uso de los archivos frente al carácter secreto del que gozaban. Desde ese momento, la consulta de los archivos, considerada como un derecho de los ciudadanos, ha ido en aumento. Sin esta condición archivística que va contra la idea de un archivo anquilosado, resulta sino imposible, al menos problemático, el uso de archivos para la investigación científica democrática y plural. Se trata, entonces, de garantizar tanto una ordenación adecuada que permita, por ejemplo, una accesibilidad más abierta y autónoma, como una decidida política de visibilización y recuperación que los proteja.

Para finalizar esta parte, es importante destacar que la dimensión epistémico-archivística no está exenta de tensiones. La convivencia de los elementos epistemológicos y archivísticos mencionados hace converger dos lógicas heterogéneas, aunque no contradictorias: por un lado, la lógica archivística precisa del ordenamiento físico y del principio de procedencia y, para dar lugar a una adecuada accesibilidad, hace hincapié no solo en una espacialidad organizada, sino también una cronología propia del orden original; por otro, la lógica epistemológica propone una mirada discrónica hacia el pasado, ajena a la teleología, y concibe a la obra o al libro no como una unidad, sino como una espacialidad dispersa, múltiple. Así, dos temporalidades y dos espacializaciones que responden a sistemas distintos permiten, como veremos en el caso del archivo de E. A. Vigo, un abordaje singular, siempre abierto al futuro, donde el archivo no pueda cerrarse –interpretativa y archivísticamente-, sino que pueda leerse en el porvenir.

[18] *Idem.*

1.2 La dimensión poiética

La dimensión poiética del paradigma del archivo versa sobre las prácticas creativas y productoras por parte de artistas y escritores que trabajan con el archivo. Implica la creación de obras que surgen de, introducen o producen un archivo, ya sea a partir de la reescritura, la reproducción o la composición de trabajos donde lo ya escrito o producido se sitúa en un lugar privilegiado. El aspecto poiético del paradigma no se refiere, entonces, a la producción de archivos personales o institucionales, sino a su uso en términos creativos. Se posicionan aquí las operaciones que usufructúan el libro ya escrito, el documento guardado, la obra producida, fotografiada o publicada. Esta dimensión se relaciona con lo que Guasch define como "las propuestas de archivo en el campo artístico [que] ya empezaron a actuar como sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro"[19]. Según esta autora,

> el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley).[20]

El primero se puede ejemplificar con los proyectos de Walter Benjamin y August Sander, y el segundo con el de Aby Warburg y en las artes plásticas, con Kasimir Malevich, Marcel Duchamp y Hannah Höch, así como con Gerhard Richter en los años 60, entre otros. En un texto anterior, Guasch[21] hacía referencia a la relación entre arte, archivo y memoria, y señalaba que estamos en presencia de un "giro" hacia la consideración de la obra de arte como archivo. Considero que este giro puede ser analizado en mayor profundidad para conocer sus particularidades e implicaciones.

En la dimensión poiética, lo que importa no es la mera reproducción por parte de los escritores o artistas, pese a que utilicen, en términos empíricos, las palabras o imágenes de un archivo, sino las formas materiales y contextuales que constituyen ese proceso creativo. Es por ello que se ponen en jaque las nociones de original y copia. El archivo aparece como material de trabajo del artista o el escritor, a veces como un elemento preexistente, otros, como resultado de una producción creativa. Estos recursos de apelación textual y visual al archivo pueden entenderse como una operación que se nutre del mismo para decir algo nuevo, incluso cuando se trate de usos de documentos u obras ya existentes. De este modo, enfatizo el término poiético porque lo que surge en estos casos no es la mera repetición o copia, sino la práctica creativa y productiva de los artistas y escritores.

El recurso de tomar textos, imágenes u obras que forman un archivo para hacerlos re-circular juega con la tensión que se genera al rechazar el aura originaria de la obra

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

previa, es decir, en términos benjaminianos, "una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía".[22] De este modo, estos artistas y escritores realizan un gesto de distanciamiento respecto de la pretensión de originalidad como aspecto constitutivo de la obra, al mismo tiempo que una sustracción del archivo respecto de la función de documentación de un pasado inmóvil y definitivo. Esto significa una reactivación creativa del archivo a partir de su labilidad en relación con el tiempo y la concepción sacralizada como espacio de resguardo bajo un cierto poder de consignación. Sin embargo, lo dicho no implica que los usos de materiales de archivo en las obras conlleven un sentido siempre opuesto al que tenía la obra previa, sino que la propia operación comporta una serie de rupturas más allá de los temas de los textos e imágenes que se utilicen.

Para terminar de comprender ambas dimensiones del paradigma del archivo, parece útil remitir a la idea de Antelo, según la cual "los archivos son espacios simbólicos semovientes, donde siempre hay metamorfosis y transformación, a pesar de que estas consecuencias no provengan de un gesto subjetivo externo, sino que sean un efecto del mismo material que allí se acumula"[23]. En el mismo sentido, el autor sostiene que el archivo en un *canteiro de obra*, es decir, un área de construcción o de trabajo de una obra, "un espacio de incesante deconstrucción y reconfiguración axiológica"[24]. ¿Cómo se archiva un *canteiro de obra*? ¿Cómo se piensa su espacialidad en tanto "espacio simbólicamente semoviente"? ¿Qué se crea a partir del efecto de la metamorfosis? Las ideas de *canteiro de obra* y de "espacio simbólico semoviente" dan cuenta de la ductilidad y del estado de permanente construcción que tienen los archivos personales de artistas y escritores, propiedades fundamentales para comprender hasta qué punto el paradigma que los contiene no puede atarse a concepciones donde el archivo sea considerado como una estructura cerrada de una vez y para siempre, tanto en lo que concierne a su empleo en la investigación y archivística, como a su uso creativo, artístico.

2 El caso del archivo de Edgardo A. Vigo

En esta parte del capítulo reflexiono sobre el paradigma a partir de mi experiencia con el Archivo de Edgardo Antonio Vigo durante más de una década, desde que comencé una larga investigación sobre su obra y luego, una indagación más profunda sobre el propio archivo. Como parte de la labor con las fuentes de dicho archivo, trabajo, además, desde aquel momento, como voluntaria en el espacio que lo alberga, la Fundación Artes Visuales de La Plata y su Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). La práctica cotidiana en diversas tareas, tanto investigativas como archivísticas, son la base del estudio de este archivo y el sustento para pensar el paradigma del archivo. Es, por ello, una puerta abierta a que otras investigaciones amplíen la propuesta teórica del paradigma del archivo en función de otros casos y exploraciones.

[22] Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Argentina, p. 75.
[23] *Cf.* Antelo, Raúl, "La potencialidad del archivo" en Goldchluk, Graciela (coord.), *El archivo como política de lectura*. Traducción de Delfina Cabrera, en este volumen.
[24] *Idem.*

2.1 Estrategias de preservación y democratización

Teniendo en cuenta la propuesta que presento para pensar el paradigma del archivo en sus dos dimensiones, me interesa en este apartado profundizar en la primera, especialmente en la política archivística y su específica relación con la perspectiva epistemológica que describí antes, a partir del caso del archivo de Vigo.

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) fue un artista vanguardista, hoy valorado y reconocido en todo el mundo por su trabajo con el arte correo –que él llamaba "comunicación a distancia"-, las poesías visuales, las xilografías, los objetos y la edición de revistas, especialmente, *Diagonal Cero* y *Hexágono'71*. Su multifacética actividad implicó también un trabajo como ávido lector de teorías del arte moderno y contemporáneo, especialmente de las vanguardias y neovanguardias, y una interesantísima tarea como teórico. Antes de morir, decidió entregar todo el material que resultó de más de cuarenta años de trabajo a la actual directora de la Fundación Artes Visuales de La Plata, Ana María Gualtieri. Dicha documentación, sus obras y su enorme biblioteca forman hoy parte del Centro de Arte Experimental Vigo, perteneciente a la Fundación. Esta es una institución creada para administrar, conservar y difundir el archivo, la biblioteca y la obra de Vigo.

Una parte fundamental del voluminoso material que se alberga en dicho centro está compuesta por el acervo de su Fondo Documental, un conjunto de miles de documentos que el artista se encargó de guardar casi obsesivamente, como si fuera consciente del riesgo de pérdida del archivo del que nos habla Derrida. Dentro del fondo, se destaca por su importancia y el interés en las consultas la serie Documentos Personales, un grupo de 36 cajas ordenadas cronológicamente por el propio Vigo, quien las denominó *Biopsia*. En ellas guardó mes a mes, año a año, documentos sobre su actividad artística, editorial, teórica, de divulgación, a través de manuscritos, invitaciones, catálogos, recortes periodísticos, fotografías, correspondencia, obras, entre otros tipos documentales. Estas cajas constituyen el material de consulta más frecuente para investigaciones de diverso tipo, que van desde trabajos de escuela secundaria hasta tesis de posgrado y exposiciones en diversos museos de Argentina y otros países del mundo.

Como inicio de una nueva etapa en la estrategia de preservación y democratización del fondo, se realizó un diagnóstico sobre el archivo en el que se concluyó que era imprescindible mejorar el acceso, optimizar el servicio y reducir la manipulación de originales. Para ello, se obtuvo un subsidio de la Universidad de Harvard para comprar equipamiento, digitalizar la serie Documentos Personales y poner en línea en la página WEB del Centro. Así, se concluyó que podía realizarse una digitalización completa de las cajas que forman la serie. Esto implicaba mucho más que solicitar y obtener un subsidio que financiara el proyecto: constituía un cambio en la política de archivo. Significaba, además de resguardar el uso del papel para evitar su deterioro o pérdida, ampliar al extremo la visibilización y accesibilidad del archivo, donde, sumada a la información sobre el artista, hay un enorme volumen de documentos que funcionan como fuentes de la historia del arte, una historia *otra*. Así, parte del proyecto involucró ofrecer libre y gratuitamente en la WEB de la institución todo lo que se digitalizara, en el marco de una política de democratización que comenzó con este proceso y continúa hasta hoy. El CAEV se involucró, así, en la preservación digital de los documentos,

asociándose para esta tarea con la Universidad Nacional de La Plata, teniendo en cuenta que es clave el vínculo con una institución pública cuyo trabajo y reflexión sobre los archivos físicos y digitales se encuentra en permanente desarrollo, además de asegurar su circulación por fuera del circuito mercantil. Candás Romero afirma que

> la preservación digital ha de desarrollarse como una tarea global, continua y compleja, en la que han de tenerse en cuenta los factores físicos y lógicos de la información, así como un tratamiento de descripción formal correcto y adecuado. De ahí se deriva la importancia de imbricar las tareas de preservación digital en el conjunto de actuaciones desarrolladas en la gestión de cualquier centro de información.[25]

Solo en la serie Biopsia hay unos 18000 objetos digitales, hoy expuestos para ser utilizados libremente en el sitio de Internet del Centro de Arte Experimental Vigo. En este espacio virtual se agregaron, además, en forma digital, todas las revistas editadas por Vigo, libros y ediciones de arte correo, ediciones del Museo de la Xilografía, catálogos y fichas de poesía visual, así como documentación ligada a otros artistas y espacios institucionales con los que Vigo estuvo vinculado, como el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Desde junio del año 2014 -cuando el proyecto finalizó- hasta noviembre de 2017 hubo 17.655 sesiones de ingreso a la página del CAEV, 12.902 usuarios y 22.899 visitas a páginas. En cuanto a la distribución por países, puede observarse un amplio abanico de procedencia de los usuarios interesados en la página de la institución, siendo Argentina el país con mayores visitantes, seguido de Estados Unidos y Brasil. (Fig. 1)

Para abarcar un área mayor de divulgación del archivo y garantizar la permanencia en el tiempo de los objetos digitales, se realizó un convenio con la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, a partir del cual las imágenes digitales de toda la serie forman parte del espacio ARCAS[26], un portal de acceso abierto que incluye colecciones de fuentes útiles para la investigación. Esta incorporación no solo amplifica la accesibilidad y visibilidad del archivo, sino que garantiza el mantenimiento y conservación de los objetos digitales. Para ello, se está realizando actualmente un minucioso trabajo de catalogación de cada uno de los documentos que conforman la serie para agregar los metadatos[27] necesarios y brindar mayor información al visitante. Los metadatos son fundamentales en la preservación digital, ya que "una correcta identificación y descripción de los documentos provee de la información necesaria para el tratamiento de los mismos".[28] Al mismo tiempo,

[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.

[26] ARCAS, Repositorio de Fuentes de Interés para la Investigación: http://arcas.fahce.unlp. edu.ar/arcas/portada (consultado el 19/02/2023).

[27] Los metadatos son "elementos o estructuras de organización de la información que, asignados a cada objeto de información electrónica, la clasifican, categorizan o describen. Son, en definitiva, datos sobre datos, información estructurada sobre la información distribuida" (Méndez en Candás Romero, *op. cit.*, p. 129).

[28] *Idem.*

se vincula con la política de acceso abierto[29] que, promovida desde una institución, implica también un desafío, en tanto que debe alejarse de hábitos arraigados según los cuales resguardar señalaba un corte con la mirada (en francés, *garder* y *regarder*). Paradójicamente, en el mundo digital cuanto más se mira más se resguarda.

País	Número de visitas	Porcentaje del total
Argentina	10.484	59,38%
Estados Unidos	1.837	10,40%
No declarado	1.113	6,30%
Brasil	627	3,55%
España	369	2,09%
Reino Unido	368	2,08%
Rusia	282	1,60%
México	255	1,44%
China	236	1,34%
Chile	221	1,25%

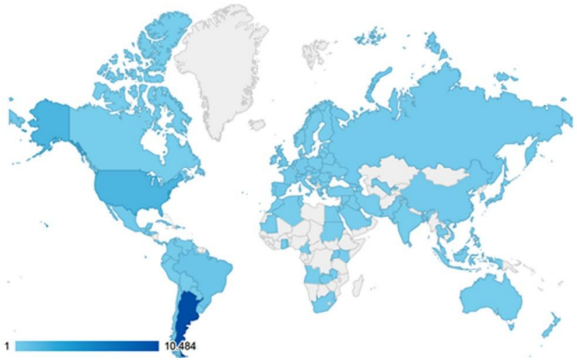


Figura 1: *Google Analytics*

La puesta en línea de estos documentos generó no solo las visitas virtuales, sino también un incremento de las visitas físicas al archivo por parte de investigadores y curadores de diversas partes del mundo. Con esta constatación, es posible afirmar que abrir al público y mejorar la accesibilidad en Internet, lejos de alejar a los visitantes al archivo físico, los alienta a conocer el espacio donde se alberga el Fondo documental para avanzar allí en sus investigaciones, ya sea académicas o curatoriales.

En la misma Universidad, se llegó también a un acuerdo para la digitalización y puesta en línea de ediciones, revistas y libros de Vigo en el repositorio institucional de la UNLP, SEDICI[30] (Servicio de Difusión de la Creación Intelectual), el cual, al igual que ARCAS, incrementa la circulación de las imágenes digitales de dichos

[29] "El movimiento de acceso abierto a la literatura científica (*open access*) propone que los usuarios puedan leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar los textos completos de los artículos científicos y usarlos con cualquier propósito legítimo, sin que medien barreras económicas, legales o técnicas más que las que supone Internet en sí misma. Es decir, el acceso abierto es una manera gratuita y libre de acceder a la literatura científica. La única restricción para la reproducción y distribución en el ámbito del acceso abierto es la de otorgar a los autores el control sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocidos y citados", según se explica en el blog "Acceso abierto en movimiento" de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP (Acerca de, párr. 6).

[30] SEDICI, Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata: http://sedici.unlp. edu.ar/ (consultado el 19/02/2023).

documentos, al mismo tiempo que los protege. La UNLP es junto al Centro Vigo responsable de la preservación digital a tiempo indefinido de los objetos digitales de la obra y archivo de Vigo.

A estos proyectos se suman otros, como la creación de la audioteca dentro del archivo de Vigo, una serie que se propone ordenar, reunir, catalogar y dar a conocer las poesías sonoras de Vigo y otros artistas, además de recuperar testimonios y movimientos performáticos sonoros cuya información existe en el Fondo documental pero que hasta el momento no se encontraba reunida bajo un mismo criterio.

Este proceso iniciado hace ocho años, involucró un desafío al funcionamiento tradicional del archivo, a la modalidad oscurantista e individualista que operó durante mucho tiempo en los archivos en general y a la presencia de la institución como tamiz que seleccionaba qué y a quién dar a conocer los documentos. Según Derrida, el archivo envuelve un poder de un tipo particular: el poder arcóntico establece la autoridad y el orden, al mismo tiempo que ubica un domicilio para el archivo, donde los arcontes -los cuidadores del archivo- tienen la potestad de interpretar. Derrida afirma que "nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación."[31] El archivo también implica, para este filósofo, un poder de consignación, en el sentido de reunir signos, brindar unidad para evitar el desmembramiento, la separación. ¿Cómo plantearse, entonces, la accesibilidad y la democratización del archivo? ¿Hasta qué punto se renuncia al poder arcóntico en cuanto los documentos se transforman en imágenes digitales? ¿Qué sucede con su domiciliación? En estas preguntas se involucran prácticas fundantes que deben ser revisadas para reinterpretar el funcionamiento de los archivos. Si en el archivo no leemos el pasado, sino aquello del pasado que vive en el presente, es decir en su futuro, acaso sea la voluntad de transferir a los pueblos el poder de lo escrito lo que pueda jugarse en esta puesta en común no sólo de la obra de un autor en tanto producto, sino de una masa documental que permite, bajo nuevas condiciones de archivación, ejercer nuevas lecturas.

Estas preguntas muestran, también, la complejidad de la apertura y democratización digital del archivo. Y más aún cuando lo que se decide, como en el caso que analizamos, es una de las máximas expresiones de esa voluntad: la de digitalizar miles de documentos, armar una página WEB y colocarlos allí, libre y gratuitamente, al alcance de todos, sin ningún tipo de restricción personal, institucional o económica. ¿Qué significa esto para el poder arcóntico? Significa que hay dos movimientos paralelos y complementarios: en primer lugar, que se abre a la domiciliación múltiple, potencialmente infinita, de la imagen digital de los documentos en cada ordenador, en cada casa, en cada institución –aunque con la limitación de que quien acceda tenga la tecnología y la conectividad necesaria-; y, en segundo lugar, implica que estalla el poder de manejar la ley que regula la interpretación, el dominio hermenéutico de los documentos, localizados ya fuera del arcón e imposibles de ser controlados.

En cuanto a la primera consecuencia, es interesante lo que señala Goldchluk respecto de la digitalización del archivo: que esta constituye una nueva escena de domiciliación,

[31] Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, España. p. 5.

a partir de la posibilidad de tener las imágenes en nuestra casa o en nuestro escritorio de trabajo.

> La condición de lugar estable que supone el archivo entra en crisis con esta tecnología que consiste básicamente en que todas nuestras percepciones pueden ser escritas en un código digital y compartidas casi al infinito, sin posibilidad cierta de control sobre su circulación. La ubicuidad acecha; una nueva escena de domiciliación se hace necesaria.[32]

En relación con la segunda consecuencia debemos agregar que, además de multiplicar el poder hermenéutico, se pierde también un control heurístico, en tanto ya no hay un archivista mediando la búsqueda ni un descubridor único o privilegiado de manuscritos, croquis u obras, sino que basta la curiosidad y el tiempo para que cada uno bucee en los documentos digitales y produzca hallazgos o relaciones novedosas más allá de que las páginas ofrecen un cierto orden que suele ser bastante lineal.[33]

¿Esto significa que toda democratización implica una pérdida? Sí, la democratización, como la accesibilidad a cualquier derecho cultural, menoscaba el poder monopólico, tanto el que se puede ejercer sobre el archivo como sobre otros bienes culturales. Ahora bien, la pérdida de este poder es, al mismo tiempo y por el mismo efecto, una ganancia en términos de circulación, reapertura y reinterpretación de la información y de los bienes culturales que la contienen. De acuerdo hacia dónde se incline la balanza, resultará un mayor elitismo o una mayor accesibilidad.[34] Podemos sostener que hay implicada en esta parte de la dimensión epistémico-archivística lo que en términos de Rancière[35] es una redistribución de lo sensible. Según este filósofo, el orden social ubica sujetos, objetos, lugares, disposiciones y jerarquías, reparte lo común y permite que unos sean visibles y otros no, unos puedan hablar (que tengan *logos*) y otros, solo hagan ruido. El filósofo nos advierte que esta organización sensible puede, sin embargo, ser interrumpida por la política, concebida como una ruptura del orden de la dominación policial que produce un desacuerdo respecto de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido hacer, ver y decir. Así, se redistribuye lo sensible, en tanto aparecen otros cuerpos, voces y funciones. Esta separación respecto del orden sensible, parece estar en el centro de la democratización del archivo. Si el archivo implica un domicilio y un arconte, su mayor accesibilidad y digitalización, no solo amplían, sino que irrumpen sobre el poder arcóntico en los dos sentidos que mencionábamos antes: multiplican la domiciliación y los poderes hermenéuticos y heurísticos. De ahí que se presente un disenso con el orden que regula quién, cómo y dónde se establece un archivo. Este movimiento tiene una potencialidad particular a partir de la cual se refuerza la disyunción entre lo que los documentos dicen, la

[32] Goldchluk, Pené, *op. cit.* p. 41.

[33] Diríamos que virtualmente cualquier orden es posible, pero que la misma técnica de consignación, la visualización en una pantalla en este caso, produce un efecto de fragmentariedad que, de acuerdo con Chartier remite al códice medieval (Chartier, Roger (2008) *Escuchar a los muertos con los ojos*, Katz, Argentina, p. 12).

[34] Deberíamos señalar que esta nueva democratización genera, al mismo tiempo, nuevos excluidos, por lo que una alfabetización informática resulta necesaria, del mismo modo que los alcances del Archivo de Vigo son posibles por el acceso que ha obtenido la región a las comunicaciones.

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

interpretación del arconte y la lectura que haga el receptor del documento. Todo ello implica una idea de lector que se encuentra en igualdad de condiciones con respecto al propio arconte para el acceso –al menos a la imagen digital de cada documento- y en cuanto a la capacidad de realizar interpretaciones y hallazgos. Es decir, hay, en el fondo, una concepción de igualdad de las inteligencias, en el mismo sentido que Rancière[36] lo dice para la educación emancipatoria. Para este filósofo, la explicación por parte de un maestro en el ámbito de la educación funciona como la confirmación de una incapacidad, un "embrutecimiento" del alumno, a partir de un proceso mediado por la lógica escolar donde el maestro determina cuándo comprendió o no un asunto. Por el contrario, la lógica de la emancipación se basa en formas de apropiación del saber sin explicación, a través del adivinar, la intuición, el uso de analogías. En la vieja pedagogía, dice Rancière, hay un iluminado y cuanto más oscura es la ciencia, mayor es la necesidad de explicación, conforme el proceso de embrutecimiento también crece. Así, se fortalece la desigualdad, en tanto lo que está en la base es la verificación de la superioridad y la inferioridad. En cambio, en la emancipación, no hay jerarquías de las inteligencias, ya que lo que existe es la igualdad y solo a partir de ella es posible pensar la desigualdad social. Así, la política del archivo que proponemos pone en primer plano la accesibilidad -además del rescate y conservación-, como una estrategia de igualación que va contra la jerarquización en varios sentidos: en cuanto a la superioridad de quien detenta el poder arcóntico, del que tiene el poder de consignación del archivo, de quien domina una domiciliación cerrada. Es por este mismo efecto que, además de igualar, esta política se convierte en una forma de disonancia respecto del orden de sensibilidad.

Por otro lado, la digitalización y democratización del archivo confirman lo que Derrida sostiene en relación con que el archivo *aumenta* a medida que se suma conocimiento sobre él: "nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre al porvenir"[37]. De allí que, más que vinculado con el pasado, el archivo que relacione con el porvenir, es decir, con la venida de un acontecimiento que no puede ser predeterminado o conocido de antemano. Esta apertura al porvenir, que está en la base del archivo, consigue reforzarse en la actualidad a partir de varias estrategias, entre las que se encuentran una circulación libre y democrática de sus imágenes digitales, una perspectiva epistemológica des-unificadora de la obra como totalidad y desde trabajos literarios o artísticos que, en la producción creativa, proponen formas de pensar en el archivo, su potencia, su heterogeneidad. Esto es posible porque, retomando la frase de Kuhn, con un nuevo paradigma *el científico* –y podríamos agregar, el artista- *trabaja con un mundo diferente.*

2.2 Poiesis, archivo y vanguardia

Para avanzar un poco más en los términos del paradigma, es necesario recorrer la dimensión poiética del archivo en la obra de Vigo. Se sabe que las vanguardias artísticas se caracterizaron, entre otras cosas, por ir contra la obra de arte en su formato

[36] Rancière, Jacques (2003), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Editorial Laertes, España.
[37] Derrida, *op. cit.* p. 75.

tradicional y por oponerse a las instituciones y las relaciones que canonizan, museifican, consagran y mercantilizan obras y artistas. Una de las formas que desarrollaron los artistas de las vanguardias y, entre ellos, Vigo, fue el arte efímero. Si en este, la acción o la *performance* se caracterizan por durar sólo mientras se produce el hecho artístico, ¿cómo es posible pensar la conjunción de arte efímero y archivo en una misma poética? Uno, fugaz, el otro, perdurable. Vigo fue, en efecto, un artista que pudo articular vanguardia, arte de acción y archivo. Avanzaremos en este apartado sobre los modos en que Vigo explotó la dimensión creativa del archivo.

A partir del estudio de archivos artísticos, Sven Spieker intenta desafiar la idea de que los artistas modernistas se resistieron a romper con el modelo del archivo ordenado racionalmente, cifrado como el ideal de control total de la modernidad en el siglo XIX. Propone, en cambio, pensar

> una alternativa que exponga el trasfondo irracional de la conexión archivística modernista y que le dé su necesaria tracción histórica [...] Los archivos no registran la experiencia tanto como su ausencia, marcan el punto donde la experiencia falta de su propio lugar [...] ¿Hay una parte del archivo que escapa al control archivístico, un 'más allá' del archivo que permanece inaccesible a sus herramientas de búsqueda?.[38]

Esta cuestión, que para Spieker implica una paradoja, es un puntapié para comprender el carácter que Vigo atribuyó a su archivo. En relación con la pregunta que se hace Spieker, la cuestión es indagar sobre las condiciones en que el archivo de Vigo en tanto vanguardista conserva las formas racionales de legibilidad y búsqueda del modelo administrativo, al mismo tiempo que se propone romper con el problema del original y la copia, de la archivación y la creación.

Vigo se ocupó de resguardar no solo documentos tales como invitaciones, catálogos, correspondencia, etc., sino también registros de sus obras efímeras, proyectos y obras presentadas, publicadas o que no habían salido al mundo público. Como dijimos antes, organizó la serie Documentos Personales, llamada *Biopsia*, de modo cronológico, en la cual dispuso los documentos en cajas correspondientes a cada año y ubicó al inicio de cada una un *curriculum vitae* anual que operaba a modo de índice de lo que se encontraba dentro. Colocó en las *Biopsia* los recortes de diarios y revistas, catálogos, críticas, cartas, obras, anotaciones personales, textos de conferencias o clases, que exhaustivamente ubicó en el mes y año correspondientes. Desarrolló, así, una obsesión por resguardar, archivar, ordenar y, de algún modo, proteger su producción artística y, al mismo tiempo, transformó su archivo en una construcción de sentidos cruzados entre prácticas vanguardistas y registros administrativos. Entre las particularidades de la obra de Vigo cabe mencionar que cuando realizaba acciones artísticas, hacía fotografiar o "certificaba" por medio de documentos muy cercanos al discurso jurídico lo que allí ocurría y sumaba a su archivo, además, una descripción detallada de cada una de sus actividades.

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

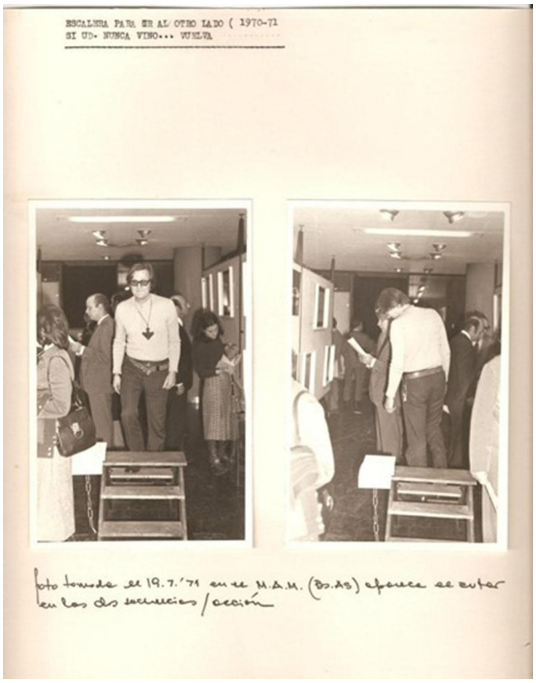


Figura 2: E. A. Vigo, *Escalera para ir al otro lado. Si Ud. nunca vino… vuelva*[39]

En este punto, es imprescindible tener en cuenta que Vigo, además de artista, fue un empleado de los Tribunales judiciales. Según su testimonio, había adoptado ese espacio como propio aun cuando fuese un lego y decía "puedo ser libre en mi taller, en mi lugar de trabajo, en mi escritorio, puedo ser un burócrata y sin embargo ser libre"[40]. Los hilos, las arandelas de metal, las carpetas de cartulina y los sellos formaron parte de la materialidad de sus trabajos artísticos e inmediatamente los remiten a su función judicial. Asimismo, la utilización de las formas textuales y los géneros de los escritos judiciales –especialmente la certificación y la prueba- como parte de sus obras es otro de los indicios de la presencia constante de un sistema estructurado sobre las bases de la gestión y la práctica tribunalicia.

Al combinar elementos de esta actividad con su tarea artística, Vigo creó, por un lado, obras en las que incorporaba cualidades del mundo legal, y por otro, se ubicó justo *en* la oposición entre "la calidad efímera de lo 'vivo' " y "el archivo [que] favorece el pensamiento racional, lineal, supuestamente objetivo y universal"[41]. Vigo había bregado por un tipo de práctica artística que llamó "revulsiva", es decir, cambiante, no representacional e imposible de ser expuesta de un modo tradicional, y al mismo tiempo, archivó cuidadosa y funcionalmente los relatos, registros o explicaciones de aquella búsqueda. Lo efímero y soluble de las acciones que Vigo produjo o instó a

[40] Vigo, Edgardo (1995), Entrevistado por Curell, Mónica, Centro de Arte Experimental Vigo, Argentina.
[41] Taylor, Diana (2012), "Guardar como", *E-misférica*: http://www.artemasarchivo.cl/index.php/material/guardar-como-diana-taylor/ (consultado el 08/02/2023).

realizar al público parecían exceder los límites que él mismo estaba dispuesto a aceptar por una radicalidad que no grababa o no contabilizaba datos de lo consumado. Es, tal vez, por ese motivo que procuró generar con el archivo una estructura organizada de hechos sucesivos.



Figura 3: E. A. Vigo, *V Señalamiento Un paseo visual por la plaza Rubén Darío*[42]

En cuanto a la funcionalidad del archivo, como se mencionó, Vigo colocó al comienzo de cada caja un *curriculum vitae* del año correspondiente. Anotó allí un resumen mensual de cada actividad desarrollada e información de la ubicación dentro de su fondo documental de las revistas y libros en los que se publicaban notas y obras suyas. Cada CV opera, así, como una ficha de identidad que remite a legajos o expedientes propios, tal como sucede en las oficinas administrativas donde consta información personal. Luego de este *curriculum* ubicó cada uno de los registros de esas acciones, notas de diarios, ensayos, explicaciones, críticas, fotografías, etcétera, incluidas en ese año. Así, la absoluta cronología de las cajas se corresponde con la organización al interior de cada una de ellas y, en los casos en que agregó documentación de otro año, está indicado con una nueva carátula que advierte el cambio de fecha. Si bien este sistema no está presente en las 36 cajas, una gran parte de ellas lo mantiene.[43] A ello se suma que cuando se refiere a una revista o un libro en que fue publicado un trabajo

[43]En las primeras cajas de la serie Documentos Personales Vigo dispuso, en general, carátulas temáticas, y en las últimas, carátulas individuales de cada envío de obras a diversas convocatorias.

suyo, advierte que hay una copia en el archivo o coloca frases como “ver: página 40” o “ver: catálogo en antecedentes”, entre otras.

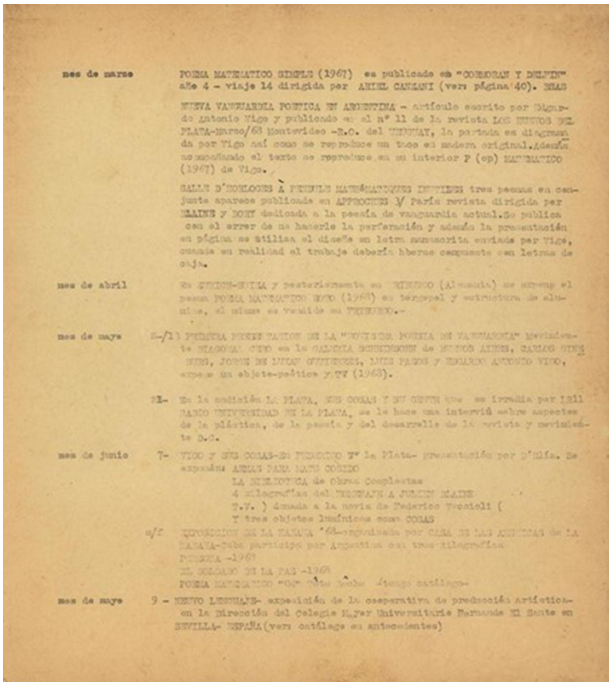


Figura 4: E. A. Vigo, *Curriculum Vitae*[44]

Con respecto al nombre de las cajas –*Biopsia*-, afín al juego de palabras que desarrolló toda su vida, Vigo evitó el término “biografía”, pero se acercó a él de un modo particular: la partícula “bio” mantiene un rasgo que refiere a la vida, mientras que al final, descoloca con una palabra del mundo de la medicina que poco tiene que ver con un archivo de artista. Sin embargo, “opsis” (ὄψις) significa vista, apariencia o aspecto: en las “Biopsia” está lo que puede verse de la vida de Vigo. No se trata ya de una muestra medicinal, sino de *una parte de lo vivido y de lo visible*, nunca completo. El artista juega así, por un lado, con una impresión totalizadora de su proyecto archivístico que contiene datos, fechas y actividades de forma estructurada y sistematizada, y por el otro, con la imposibilidad de mostrarlo completo. Es interesante advertir en este punto una consideración epistemológica: esta idea de totalidad que encierra el archivo de Vigo invita al investigador desprevenido a considerar que el archivo *es todo* lo que se precisa para conocer su obra, analizarla e interpretarla, como si el artista nos brindara allí todas las herramientas necesarias para estudiarlo. Además, el archivo nos da la idea de que es la propia voz de Vigo la que nos habla, contándonos la historia de su vida. Es complejo distanciarse de esa impresión cuando la cronología, la ubicación y el contenido del archivo pueden resolver gran parte del arduo trabajo de la investigación. Sin embargo, como vimos en la dimensión epistemológica del paradigma, el archivo nunca está completo, está hecho de perforaciones, de indeterminaciones. Es

allí donde debe recordarse que, como citábamos antes, el archivo como política de lectura se trata de cuestionar la idea unívoca de autor y de obra para poder ver las tensiones, los conflictos y lo irresuelto de una poética.

Como parte de la forma explicativa que asumía Vigo en su archivo, cuando incorporaba información, en general, si se trataba de trabajos propios, insertaba la fecha, una descripción de la obra o propuesta y una explicación de las circunstancias de su presentación. En 1968 realizó una acción en la exposición *Remember Grupo Sí*, en la que utilizó su *Objeto poético*.



Figura 5: E. A. Vigo, *Objeto poético*[45]

La narración de lo sucedido que se encuentra en el archivo intenta enmarcar la memoria de la acción y su posible interpretación:

> *Objeto poético* (1968) que fuera realizado para la *Expo/Remember Grupo Si* que tuviera lugar en la Alianza Francesa de la Plata en 1968, una vela escondida dejaba pasar por el [t]roquelado de las paredes en cartón la luz, previamente el salón a oscuras y con la gente sentada en el suelo. Posteriormente a la presentación del presente objeto, el público al batir de palmas, que daba un ritmo acelerado o pausado comenzó a pasarlo de mano en mano.[46]

[46] Vigo, Edgardo (25 de agosto de 1969), "No-arte-Si", *Ritmo*.

Vigo incorporó esta descripción en un artículo de la revista *Ritmo*, donde enumera y analiza algunos casos de desarrollo del arte vanguardista, centrados fundamentalmente en cambios como "la decadencia de la obra de arte inerte", la aparición del objeto, la participación del observador, las modificaciones en la crítica, el pasaje de la exposición a la presentación y del artista individual al agrupamiento, el arte en la calle, entre otros. Es decir que realiza una operación en la que primero construye el objeto y realiza con él una *performance*, luego lo documenta en su archivo, finalmente lo incorpora a un relato organizado sobre las nuevas formas de hacer arte. Repitió este procedimiento con diferentes obras o acciones en numerosas oportunidades.

El archivo de Vigo parece, a primera vista, una forma más o menos acabada de uso del poder arcóntico a través de una organización cuidadosa respecto de los límites de un relato posible sobre su contenido, un caparazón protector de interpretaciones. La información de cada año de su vida en la que confluyen datos sobre sus exposiciones, acciones artísticas, objetos creados, invitaciones a participar de charlas o en jurados, entre otros, pueden mostrar al archivo como un conjunto de informaciones ya procesadas cuya hermenéutica no tiene más que correlacionar empiria e historia, en una línea recta y teleológica hacia un destino preanunciado. Si bien hasta aquí al archivo de Vigo parece funcionar como una herramienta que intenta integrar y estructurar una mirada sobre su propia obra de un modo muy cercano al archivo administrativo y con un tono burocrático y judicial, llevó a cabo otras apropiaciones y usos que dan cuenta de diversas posibilidades más allá de la burocrática y racional. Así, además de la articulación de la construcción de un archivo cronológico y el uso de un tipo de organización cuyo modelo emerge del Siglo XIX, Vigo sostuvo otra operación en la que apostaba a la reutilización de los documentos: enviaba los registros de sus acciones y trabajos como obras para ser mostradas en exposiciones o publicadas en revistas, no sólo como recuerdo de lo que fue la obra primigenia, sino como nuevas creaciones mediadas por el poder del archivo. Es sabido que otros artistas utilizaron imágenes y documentos de archivo para producir sus obras y en ese contexto interesa destacar el caso de Vigo, quien produjo un cruce múltiple de estrategias que se centraron en su uso. De este modo, al mismo tiempo que Vigo se hace con el poder arcóntico –tanto simbólico como domiciliario-, desanda el camino de la totalidad y vuelve sobre el archivo para mostrar que lo que allí habita aún tiene vida artística, pues puede producir nuevas experiencias creacionales, sensoriales y artísticas. Donde lo arcóntico cierra, Vigo abre. Muestra así que no sólo los investigadores no podemos acceder a la totalidad del archivo, que esa acción no es posible, que siempre hay huecos, resto, faltas, sino que él mismo se deja llevar por el impulso creador que aguejera su archivo, y a la vez pone a circular esos mismos elementos en una lógica de las conexiones -dada por los nuevos contextos- que excede el lugar asignado en las "Biopsias", en tanto la obra puede más que la voluntad organizadora del artista, lo arrastra.

Algunos casos de estos usos desafiantes, diversos, dispares del archivo por parte del propio Vigo proporcionan una matriz posible para su interpretación. En 1972, Vigo llevó a cabo el *Señalamiento X*, la acción llamada *Del limonero*, que consistió en extraer jugo de limones, utilizarlo de diversos modos y luego reinyectarlo en las frutas. La acción, que se realizó en el espacio íntimo de su vivienda fue efímera, aunque Vigo la hizo fotografiar en sus distintas etapas tal como lo venía haciendo con otros

señalamientos. Si bien la "obra" tomó forma en el lapso que duró entre la recolección de los limones y la inyección de su jugo, sus proyecciones fueron más allá. Vigo armó un texto explicativo sobre los *señalamientos* y lo envió junto con dieciocho fotos para ser publicadas en la revista estadounidense *Ghost Dance*. Las secuencias están retratadas y ordenadas con los títulos:

> A. Dormir bajo el limonero. Levantándose. Emplazando la banderola y la caja.
>
> B. El despojamiento de los limones. Acción de reunir. La caja recolectora está llena. Exprimidor, detalle de la caja. Acción de exprimir.
>
> C. Elementos recolectores del líquido. La caja recolectora llena con embudo. El resto de los limones. Acción final: el levantamiento de la banderola.
>
> D. Utilización del líquido en varias escenas. Escena en familia. Escena de trabajo. Escena de la vida cotidiana (restaurant).
>
> E. Acción de colectar muestras. Jugo puesto en jeringas hipodérmicas. Acción de devolver el jugo a sus orígenes[47]



Figura 6

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



Figura 7



Figura 8

Figuras 6, 7 y 8 – E. A. Vigo, *X Señalamiento también llamado del limonero*[48]

[48]Vigo, Edgardo (1974), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

El texto "Tenth happening" dice:

> El señalamiento décimo documenta una 'acción' que termina devolviendo al limonero su propio producto, pasando a través de una serie de secuencias que demuestran varios pasos. Empleamos varios elementos que resultan 'constantes' en estas acciones como la banderola con la señal que ha aparecido desde el séptimo señalamiento [...] y constituye un tipo de 'código elemental'que indica un determinado lugar donde la acción se desarrollará.[49]

¿En qué se convierte una acción efímera cuando es "documentada" y publicada en una revista? En este, como en otros casos, Vigo reutilizó las imágenes de una acción para crear, a partir de allí, nuevas obras. Si a primera vista, el intento de ruptura con el carácter efímero que implica la conservación de sus imágenes fotográficas y su posterior archivación no hace más que afirmar una lectura privilegiada y lineal del suceso; su publicación como "obra" en otra instancia tiende a activar nuevas miradas en las que, frente a la ausencia física de la acción, funcione como disparador sensible o creacional. Como sostiene Herrera, al documentar las secuencias de las *performances:* El arte de Vigo es un arte de indicios, de huellas a seguir en pos de una historia en permanente proceso de construcción [...]. La fotografía [...] no cumple una mera función indicial y narrativa [...] presenta una *mise en scène.*[50]

En esta, como en otras operaciones semejantes, Vigo no sólo apunta a intervenir en la sensibilidad del receptor, sino también sobre el propio archivo, desdibujando parte de su cronología sistematizada y duplicando el efecto: uno, en la realización de la acción, el otro, en la publicación.

En 1973 Vigo realizó *Acción de investigar una acción*: consistió en un proceso en el que seleccionó un sobre recibido por correspondencia (que él mismo había enviado sucesivamente a diversos destinatarios y luego devuelto a su domicilio) y fue retirando cada uno de los membretes que contenía adosados, convirtiéndolo en "objeto investigado". Hizo fotografiar las acciones por Juan José Estéves y guardó toda la información: el sobre, las fotos y la explicación, donde afirma, además, que a partir de ese año ha comenzado a coleccionar y organizar la correspondencia que recibe. Luego de realizar esta acción, reunió las fotografías en una carpeta, colocó una portada, un texto descriptivo en español y otro en inglés y lo presentó en diversas ocasiones.

[49] *Idem.*

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



Figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17 – E. A. Vigo, Acción de investigar una acción[51]

En el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) –dirigido por Jorge Glusberg y al cual en aquel momento Vigo pertenecía- se organizó una muestra donde se presentó este proceso. La *Revista Artinf* (15/07/73) -cuyo comité editor estaba formado por Silvia de Ambrosioni, Odile Baron Supervielle y Germaine Derbecq- publicó un recuadro con el título "Documento acción de Edgardo Antonio Vigo", donde describe la acción. En diciembre de aquel año, lo presentó cuando se realizó la muestra Arte Nuevo en la Galería de Arte de Buenos Aires.[52] El texto que forma parte de la carpeta, luego

[51] Vigo, Edgardo (1973), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

[52] En esa misma exposición, Vigo participó de *Investigación de la realidad nacional*, obra colectiva con Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala.

de describir el proceso completo realizado con el sobre, dice: "Ahora lo he retirado de la circulación *definitivamente*, pertenece a mi archivo, y como tal es un *objeto investigado*."[53]. En estas prácticas, Vigo pone de relieve que la contraposición entre efímero y coleccionable es, en realidad, el punto de juntura que emerge como parte de la producción del archivo en combinación con la vanguardia.

En el ensayo "De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar" Vigo describe las velas de Andy Suknasky, las cuales tienen un texto escrito que va desapareciendo mientras la vela se derrite, y relaciona este trabajo con la "desaparición de la obra" en tanto "obra única". Luego sostiene que "la no necesaria posesión del objeto por conservación material y la pérdida de importancia de coleccionarlos es una apertura hacia un hombre liberado de pesadas cargas que imposibilitan su traslado más ágil."[54] Elogia, así, lo efímero en el arte del arte y destaca la pérdida de lo coleccionable, que va de la mano con los cambios transitados en la obra de arte tradicional. No obstante, lo que él mismo realizó con su archivo es una colección de datos, documentos, información que hacen de sus trabajos efímeros, acciones y proposiciones, datos archivables y, en ese sentido, permanentes. Esto no significa, sin embargo, que esa permanencia sea sinónimo de estabilidad o inmutabilidad y allí es donde se evidencia la tensión o contradicción entre la vanguardia y el archivo.

Lejos de la idea que identifica un "ciclo de vida" en los documentos de archivo –tal como se considera en archivística las sucesivas etapas por las que pasa un documento-, los de Vigo no pasaban a estar inactivos, sino que –en consonancia con lo que plantea Frank Upward[55]- estaban insertos en un *continuum* que no diferenciaba entre pasado y presente, ni podían ser catalogados sólo como prueba o memoria. Así, el modelo administrativo del siglo XIX y la clasificación de documentos de archivo por su momento de actividad se ponen en cuestión por una práctica que se aisló de esas normas estructuradas.

Si en la construcción del pasado siempre hay un resto que queda fuera, el arte y la literatura resisten, inquietando la memoria, de modo que:

> Lo que resta en la literatura –como en otras experiencias con que está emparentada- puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberlo puesto en la cuenta". [56]

Esta afirmación tiene un paralelo con la fórmula de Derrida acerca de que el archivo no puede ser objetivado sin un resto, es decir que siempre hay algo que no se resuelve y queda incierto. Vigo parece insertarse en el instante en que memoria y recuerdo (pasado y resto, o también racionalización burocrática y disenso sensible) estallan en su contradicción.

[53] *Revista Artinf* (1973), Documento acción de Edgardo Antonio Vigo, vol. 18, n° 6.

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

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

[56] Dalmaroni, Miguel (2010), "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", *Telar,* vol. VI n° 7-8, p. 13.

¿Cuáles son los criterios de autenticidad de la obra y del archivo, si éstos son manipulados, reinsertos, puestos a circular y duplicados (o multiplicados)? ¿Cómo se resuelve la oscilación entre la obra, su documentación y la obra documentada puesta a circular? No se trata ya solo de un registro, ni tampoco de una obra producida a partir de un archivo, sino de una conjugación de varias partes: la documentación de Vigo funciona como almacenamiento de información y al mismo tiempo como material para la obra. Produce fricciones que interrumpen el archivo como poder totalizante, racional y burocrático. Hay tiempos superpuestos o anacrónicos, documentos viejos y al mismo tiempo presentes, hay resguardo y creatividad, pasado y porvenir.

Bibliografía

Acceso Abierto en movimiento, Biblioteca Prof. Guillermo Obiols de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) y del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-Conicet) de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina): http://accesoabierto.fahce.unlp. edu.ar/ (consultado el 19/02/2023).

ARCAS, Repositorio de Fuentes de Interés para la Investigación: http://arcas.fahce.unlp. edu.ar/arcas/-portada (consultado el 19/02/2023).

SEDICI, Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata: http://sedici.unlp. edu.ar/ (consultado el 19/02/2023).

Antelo, Raúl (2020), "La potencialidad del archivo" en Goldchluk, Graciela (coord.), *El archivo como política de lectura*. Traducción de Delfina Cabrera, en este volumen.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Argentina, 1989.

Candás-Romero, Jorge (2006), "El papel de los metadatos en la preservación digital", *El profesional de la información*, vol. 15 n° 2, p. 126-136.

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

Dalmaroni, Miguel (2010), "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", *Telar*, vol. VI n° 7-8.

Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, España.

Didi-Huberman, Georges (2020), "El archivo arde", en Goldchluk, Graciela; Ennis, Juan (coord), *Las lenguas del archivo*, Libros de la FaHCE, Colección Colectivo Crítico (trad. Juan Ennis) Acceso abierto en movimiento, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/libros/pm.4632/pm.4632.pdf (consultado el 08/02/2023).

Goldchluk, Graciela (2009), "El archivo por venir, o el archivo como política de lectura", Memoria Académica UNLP-FaHCE, Argentina: https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.3553/ev.3553.pdf (consultado el 08/02/2023).

Goldchluk, Graciela; Pené, Mónica (comp.) (2013) [1995], *Palabras de archivo*, UNL, Argentina; CRLA, Francia: https://www.unl.edu.ar/editorial/index.php?act=showPublicacion&id=1820 (consultado el 10/02/2023).

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

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

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

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

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

Kuhn, Thomas S. (1980), "Los paradigmas científicos", en Barnes, Barry; Kuhn, Thomas S. y Merton, Robert K. (Eds.), *Estudios sobre sociología de la ciencia*, Alianza, España.

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

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

Página 12, Longoni, Ana, "Trabajar contra un relato canónico": http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17758-2010-04-27.html (consultado el 08/02/2023).

Rancière, Jacques (2003), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Editorial Laertes, España.

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

Revista Artinf (1973), "Documento acción de Edgardo Antonio Vigo", vol. 18, n° 6.

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

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

Taylor, Diana (2012), "Guardar como", *E-misférica*: http://www.artemasarchivo.cl/index.php/material/guardar-como-diana-taylor/ (consultado el 08/02/2023).

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

Upward, Frank (1996), "Structuring the Records Continuum. Part One: Postcustodial Principles and Properties", *Archives and Manuscripts*, vol. 24, n° 2.

Vigo, Edgardo (1968), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

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*, Diagonal Cero, Argentina.

Vigo, Edgardo (1971), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

Vigo, Edgardo (1973), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

Vigo, Edgardo (1974), Serie "Documentos Personales", *Biopsia*.

Vigo, Edgardo (1974), "Tenth happening also called From the lemon tree", *Ghost Dance*, n° 18.

Vigo, Edgardo (1995), Entrevistado por Curell, Mónica, Centro de Arte Experimental Vigo, Argentina.

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