

Los archivos personales de artistas como contra relatos

María Verónica Basile

Instituto de Humanidades (IDH) – CONICET
Universidad Nacional de Córdoba-UNC (Argentina)

Resumen

En las últimas décadas puede observarse un mayor interés por los denominados fondos personales en ámbitos y usos que exceden la especificidad de lo archivístico. En estas líneas, se propone una reflexión sobre sus particularidades y potencialidades para la producción de conocimiento en las ciencias sociales y humanas. En particular, se explora el carácter memorial que portan y la posibilidad que ofrecen para la construcción de contra-relatos. Primero, se plantea una breve revisión de los debates y conceptualizaciones en torno a la problemática. En una segunda parte, se expone el trabajo con dos tipos de acervos personales: uno privado y otro en vías de conformación a partir de la confección de fuentes orales con registro audiovisual y la cesión de documentos para su digitalización en un archivo universitario. Las reflexiones se inscriben en el marco de una Historia Cultural Transdisciplinar y recuperan aportes de los subcampos de Historia Oral y Reciente.

Palabras clave:

Archivos Personales, Historial Cultural, Pasado Reciente, Memoria

The personal archives of artists as counter-stories

Abstract

Over the last decades, there has been a growing interest in the so-called personal collections in areas and uses that go beyond the specificity of the archival field. This paper proposes a review on their particularities and potentialities for knowledge generation in social and human studies. In particular, it discusses the memorial nature of archives and the possibility that they offer for generating counter-narratives. First, a brief review of the debates and conceptualizations surrounding the issue. Secondly, two types of personal collections are reviewed: a private one and another in process of being formed as a result of oral sources with audiovisual record and documents transfer for their digitization. The reflections are inscribed in the framework of a Transdisciplinary Cultural History and recover contributions from the subfields of Oral and Recent History.

Keywords:

Personal Archives, cultural History, Reciente Past, Memory

Arquivos pessoais dos artistas como contra histórias

Resumo

Nas últimas décadas, pode se observar um interesse maior pelos chamados fundos pessoal em áreas e usos que vão além da natureza específica do arquivamento. Neste alinhamento, propõe-se uma reflexão sobre suas particularidades e potencialidades para a produção de conhecimento nas ciências sociais e humanas. Em particular, explora o caráter memorial que eles carregam e a possibilidade que oferecem para a construção de contra narrativas. Primeiro, coloca-se uma breve revisão dos debates e conceptualizações entorno do tema. Na segunda parte, apresenta-se o trabalho com duas categorias de arquivos pessoais: um particular e outro em processo de constituição através da criação de fontes orais com gravação e audiovisuais e a transferência de documentos

Palavras-chave:

Arquivos Pessoais, História Cultural, Passado Recente, Memória

para digitalização em um arquivo universitário. As reflexões estão inscritas no marco de uma História Cultural Transdisciplinar e recuperam contribuições dos subcampos da História Oral e Recente.

Introducción

Iniciado el siglo XXI, concomitante con el «*mal de archivo*» de Derrida ([1995] 1997), el «*impulso de archivo*» de Foster (2004) y el «*archivo que arde*» (Didi-Huberman, 2007), la académica brasileña Suely Rolnik (2008) advertía sobre cierto «*furor*» en el campo de las artes. Esa impresión que, se extendió a las ciencias sociales y humanas, llegó a plantear la idea de un «giro archivístico» a la par de otros movimientos críticos de corte epistemológico y metodológico que emergieron avanzados los años sesenta y en particular entre los ochenta

y noventa.¹ Además de esa compulsión hacia las prácticas de resguardo, el archivo se convirtió en un objeto de estudio y de intervención por parte de múltiples disciplinas.² En particular, la creciente atención sobre los archivos personales amplió la agenda de investigación en tanto permiten aproximarse a la trayectoria vital y a las redes de sociabilidad de sus creadores, como también se constituyen en productos históricos y socioculturales configurados en su diálogo entre lo público y lo privado. En otro orden, algunos focos reflexivos están puestos sobre su constitución, el

1 Pueden mencionarse las renovaciones que se dieron al interior de las ciencias sociales, como también aquellas de corte historiográfico vinculadas a la Escuela de los Annales respecto de la historia política y cultural entre los años ochenta y noventa, que posibilitaron una diversificación en las temáticas y los enfoques. Asimismo, entre los denominados «giros» pueden indicarse, el denominado lingüístico (Rorty, 1979) o el pictorial o de la imagen (Mitchel, [1994] 2009).

2 Esto se evidencia tanto en la organización de eventos científicos que abordan específicamente la temática o que contienen mesas o simposios dedicados a la reflexión de este tipo de acervos, con un número creciente de participantes. Como también la existencia de números o dossieres especiales en revistas académicas dedicados a la reflexión sobre los archivos personales. A modo de ejemplo, puede citarse para la Argentina, la realización de las Jornadas organizadas bianualmente por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) en los años: 2015, 2017 y 2019 y sus respectivas Actas. En relación con las publicaciones, de manera somera y lejos de ser exhaustiva, puede mencionarse también para el ámbito regional aquellas que abordan de manera general el tema de los archivos: el dossier de la revista de Ciencias Sociales ICONOS No. 41 (septiembre 2011), sobre los archivos y el arte: la revista *Errata* en su número 1 (2010). Esta diversidad de producciones, da cuenta de un interés y abordaje multidisciplinar que excede estrictamente al campo de la archivística.

abordaje y los replanteos que impone el entorno digital.

Tradicionalmente los acervos documentales fueron una de las fuentes fundamentales de los historiadores, sin embargo, es posible observar cómo estos traspasaron las fronteras y llegaron a ser considerados materia de creación y exhibición artística.³ Si bien, en estas líneas se revisa la experiencia de fondos personales de artistas, no se profundiza en esa dimensión que lo concibe con una finalidad creativa.⁴ Sin desconocer esta resignificación estética, en esta instancia se exploran sus potencialidades para la producción de conocimiento historiográfico «sobre» las artes.⁵

En materia terminológica, los archivos suelen explicarse a partir de tres acepciones: como contenido documental, como institución y estrictamente como espacio físico de conservación. De esa conceptualización tripartita puede recuperarse

aquella que lo define como «fondo documental, como conjunto de documentos producidos o recibidos por una persona física o jurídica en el ejercicio de sus actividades.»⁶ Acorde a las diferentes tipologías, los acervos personales privados se distinguen —a excepción de los donados a entidades específicas— por contener materiales custodiados por sujetos particulares y sin acceso público. Pese a que se circunscriben a trayectorias individuales que remiten a un ámbito íntimo no puede desconocerse que están insertos en una trama o contexto social, del cual son a su vez constructores.

En primer lugar, se recuperan algunos de los debates y conceptualizaciones acerca de los archivos personales para en una segunda instancia reflexionar sobre su correlato empírico. Se dedican así algunas líneas a la descripción del trabajo concreto con fondos de artistas locales y las particularidades que asumen.

3 Es preciso aclarar que si bien se reconocen las diferencias que portan en relación con el alcance, complejidades y definición de los términos archivo, acervo, fondo y colección, en esta instancia se utilizarán indistintamente con fines de claridad y fluidez narrativa. Se entiende, a grandes rasgos, se corresponden con el acopio de un conjunto de materiales de diferente soporte.

4 Se distingue de aquella señalada por Ana María Guasch (2005) que tiende a considerar la obra como archivo o el archivo como obra y que introdujo nuevos significados acordes a intereses poéticos, conceptuales y metafóricos.

5 En términos de Borgdorff (2010) remite a aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio; distinguiéndose de una investigación «en» las artes, donde no se asume la separación entre sujeto y objeto y no se contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística.

6 De acuerdo a su tipología puede distinguirse a partir de la naturaleza jurídica de su productor, es decir pueden reconocerse archivos institucionales, eclesiásticos, empresariales, familiares, personales; como también si son públicos o privados. (Véase de Terminología Archivística, D., 2014).

Archivos personales: entre silencios y contra-relatos

Los archivos personales pueden ser considerados portadores de una dimensión crítica o política, en tanto ofrecen miradas alternativas que permiten relativizar, problematizar o poner en cuestión ciertas historias oficiales o clausuradas, llegando a adquirir incluso un carácter contra-discursivo. Se diferencian de aquellos *archivos del poder* que, en términos de Karina Jannello, son «el producto de políticas que pretenden hegemonizar el terreno de la memoria, instalando en el imaginario público aquello que debe recordarse» (2015:4). Como contraparte, permiten oír algo de los silencios de «los olvidados» y nos recuerdan la existencia de un mundo polisémico mayormente invisibilizado detrás de los grandes relatos (Ibídem: 7). Por eso, la autora postula la necesidad de «trabajarlos, inquirirlos, descifrar las prácticas que en ellos habitan para construir una memoria menos homogénea» (Ibídem). De acuerdo a Andrea Giunta: «los archivos han sido sacralizados y al mismo tiempo desordenados al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas» (2010: 23), así «constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias.» Por otra parte, algunos sostienen que se debe prestar atención en las «instituciones y organizaciones de las que, en muchos casos y por diversos motivos, nada se ha conservado» siendo los resabios presentes

en los fondos personales «el único y muy valioso resto documental» (Sik y Castro, 2018:9). En este sentido, son valorados por su capacidad para conservar materiales que hayan sido descartados de manera deliberada o por criterios institucionales —ya sea por censura o que se considerara su resguardo de carácter peligroso—. En otro orden, en este tipo de colecciones, la ausencia de criterios o normas explícitas que los regulen, habilita otros recorridos y lecturas posibles que contribuyen a esa construcción de discursos alternativos.

En parte, la particularidad de ser fondos personales de artistas le asigna ese carácter de «contra» relato que se opone a una tradición de archivos particulares ligados a personalidades políticas. De manera reciente, han sido puestos en valor fondos de trayectorias que no han tenido necesariamente la notoriedad o trascendencia otorgada por criterios tradicionales de legitimidad.

¿Son los archivos personales soportes materiales de la memoria individual o colectiva?

El trabajo con los archivos supone acercarse a una práctica social e institucional de coleccionar y guardar, a partir de la cual es posible reconocer ciertas costumbres, valores y modos de gestionar la memoria en una comunidad, en un territorio y en determinados momentos históricos. Siguiendo la propuesta analítica del historiador Philippe Artières, las

académicas Carnovale y Cristía consideran que estos se constituyen en el soporte material de una memoria en primera persona y no dejan de ser un objeto social (2018:113). En tal sentido, enfrentan y es posible visibilizar en su tratamiento las tensiones subyacentes entre lo privado, lo público, lo alternativo y lo oficial, entre lo individual y lo colectivo y las complejidades de ese tejido político y socio-cultural en el que se inscriben.

A propósito de la memoria individual, una primera aproximación alude a las prácticas de atesoramiento de documentos y objetos que se producen en lo cotidiano sin la intención de constituir un archivo en sí mismo. Sin embargo, a modo de definición, podría sostenerse que los fondos personales son el resultado de la conservación de materiales de diferente soporte que una persona ha ido generando, recibiendo y seleccionando en virtud de sus actividades, trayectorias artísticas o profesionales, como también producto de sus relaciones sociales a lo largo de su vida o durante un período en particular. En cuanto a las motivaciones, pueden responder a fines utilitarios tales como la conformación de un legajo o curriculum vitae, la colección de una bibliografía especializada acorde a la actividad desempeñada o al simple acopio por motivos emocionales, como el recuerdo o registro de determinados momentos vitales, entre otras razones o necesidades. Asimismo, con relación a los

artistas podría pensarse en una «intención autobiográfica inherente» (Jannello, 2015:7) como «una forma de conservar y dar a conocer actividades y logros buscando la trascendencia» (Vasallo *et al.*, 2019: 47). Por su parte, Renato Janine Ribeiro reflexiona en su artículo «Memoras de sí» sobre la compulsión de recopilar objetos o documentos para que se conviertan en remembranza y distingue dos impulsos. Uno, basado en el simple almacenamiento como recuerdo y otro que define como coleção *de si* («colección de sí») que se sustenta en el deseo de «perpetuación de una identidad gloriosa»: tendría como fin guardar lo mejor de sí, «generalmente gracias a la mediación socialmente aceptada de objetos que ya se aprecian o que algún día adquirirán mayor estima» (1998:35). A partir de ello, Eduardo Murguía entiende que el «archivo de sí» se extiende más allá de un coleccionismo que pretende una reunión de elementos con algún rasgo en común e identificador, de la acumulación de objetos impregnados de recuerdos, de vestigios de un tiempo irrecuperable, indicadores nostálgicos de aquello que alguna vez existió y cuyo lugar es hoy ocupado por esos objetos. Se tiene entonces una colección, en el sentido de recuperar una trayectoria, que de manera inconsciente el sujeto va trazando sobre su existencia (cf. 2011).

En ese proceso deliberado —o no— que realizan los individuos en torno a qué resguardar o descartar, subyacen

operaciones de memoria. En los términos de Leonor Arfuch (2015), los acervos personales representan una inquietud memorial en tanto implican la selección subjetiva de objetos que remiten a un pasado que no ha de ser (o no puede ser) olvidado. Así, el investigador es interpelado por el archivo no solo desde la tensión dialéctica presente-pasado, sino también desde aquella que bascula entre memoria individual– memoria colectiva.

Ante la amenaza del olvido que afecta a los archivos, Didi-Huberman (2008) considera que es necesario detenernos a reflexionar acerca de las condiciones que han hecho posible que ese objeto, imagen o documento haya llegado hasta nuestros días. Atender a aquellas circunstancias que han impedido su destrucción y reconocer a su vez que solo conforman algunos vestigios de los hechos en un determinado contexto. Retomando al ensayista francés se requiere de una acción que apela a la imaginación del investigador para poder reconstruir su historicidad a partir del montaje de los fragmentos supervivientes.

¿Debe entenderse al archivo como criterio de verdad?

Los fondos personales contienen rastros de existencias, huellas residuales que quedan en el presente pero no significa que sean el registro fiel de la realidad como tampoco representativas de un todo. En su relación con la memoria, se desprende

un modo de concebirlos «como almacén de pruebas/documentos para la escritura de la Historia; motivo por el cual puede ser también un escenario de confrontación para la apropiación de ese decir del pasado» (Murguía, 2011:18). Es necesario relativizar ese carácter probatorio o testimonial que da origen a determinados discursos para indagar qué narraciones son autorizadas, qué sentidos se asignan y qué es posible conocer sobre los períodos históricos por los cuales se consultan estos acervos. Al decir de Didi-Huberman no se puede ver o conocer un absoluto, sino solo fragmentos que requieren de una construcción analítica.

Al emprender su tratamiento, al igual que el trabajo con otras fuentes, los materiales conservados deben describirse en su entorno original de creación. No obstante, debe comprenderse que remiten no solo al contexto específico sino «al marco de relaciones materiales de producción que vincularon a los artistas, instituciones, publicaciones, redes de sociabilidad y circunstancias particulares» (Giunta, 2010:26). Es decir, contemplar sus condiciones de producción, focalizando en el contenido como también en los indicios que permitan reconstruir las circunstancias y las prácticas que les dieron origen.

Su abordaje implica enfrentarse a lo (in) material, preguntarse por lo que se esconde, lo oculto, lo no autorizado, los espacios en blanco, lo no incluido, las ausencias... Indagar, por ejemplo, en los motivos de

descarte como también, en términos autobiográficos, si predomina solo aquello que da cuenta de aspectos favorables con una intencionalidad hacia la posteridad y a la imagen que desea proyectarse o si simplemente se limitan a constituirse en documentos probatorios que certifican antecedentes, entre otras razones. En efecto, supone poner en relieve no solo lo que existe, sino alertar sobre lo que falta y que algunos denominan *silencios del archivo*. En ese sentido, es preciso «hacer hablar al archivo», entendiendo que esto no significa completar lo faltante o ausente, sino interpretarlo. Por otra parte, debe señalarse que el producto que se derive de la investigación, por la cual se consultan estos archivos, contendrá omisiones y no persigue la aspiración de reponer «todo» como tampoco reducir la realidad a una sucesión cronológica. Los archivos evidencian acciones, decisiones y negociaciones entre el pasado y el presente. La ausencia de una sistematización demanda, durante el proceso de reconstrucción, contemplar la posibilidad de que los fondos se presenten cercenados, desmembrados o que los materiales se encuentren dispersos. No obstante, puede reconocerse el orden, la jerarquización y los modos que se les fue asignando a los materiales resguardados. Al ser generados en el ámbito privado, su constitución, conservación y difusión quedan sujetas a las condiciones y decisiones de su productor original o a las vicisitudes de los terceros allegados al mismo. En

algunos casos, los archivos poseen cierto carácter *pos mortem*, sin dejar de ser activos y dinámicos en tanto son custodiados, continuados o incluso conformados por individuos que tienen alguna relación de parentesco o vinculación con el artista. De esta manera, se enfrenta a «la imposibilidad de discernir (...) dónde termina lo atribuible a un productor determinado y dónde comienza lo perteneciente a otro» (Ibídem, 2019:8). Es importante señalar que se constituyen y pueden ser concebidos como un repositorio ampliado que no se restringe solo a la trayectoria del sujeto fallecido.

¿Quién le da la potencia al archivo?

Frecuentemente, surge la inquietud de si un fondo personal porta en sí mismo valor o si lo adquiere a partir de que se reposa un interés en él. En América Latina, siguiendo a Longoni (2013), muchas veces el archivo no preexiste a la investigación sino que es un resultado de esta. Puede que no existieran como tales o no tuvieran dicha entidad, en tanto no eran reconocidos como valiosos. De acuerdo a Giunta (2010:36) con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo. Se abren a múltiples interpretaciones, no solo por quién lo estudia, sino por el momento y las razones que impulsan la consulta o su puesta en valor.

Otro interrogante es qué sucede con los acervos personales o familiares cuando

las memorias individuales son llevadas al espacio público. En las últimas décadas se advierte un incremento en la cesión de estos fondos a determinadas entidades para su custodia. Por lo que cabría preguntarse qué es lo institucionalizable y qué implica ese abandono del ámbito doméstico. En ocasiones, la distinción entre lo personal y lo público se torna difusa o compleja cuando adquiere una dimensión de acceso abierto. Por ello, es preciso indagar de qué modo será dispuesto ese corpus para su consulta. Establecer si requiere algún tipo de restricción, protección, criterios de confidencialidad, de accesibilidad, de resguardo legal o pautas para su utilización, tomando en consideración que puede contener información personal o sensible que sea necesaria preservar. En la Argentina la normativa concerniente a estos asuntos es aún precaria y persisten varios vacíos legales, incumplimientos y limitaciones para su reglamentación.

Finalmente, merece prestar atención cómo las nuevas tecnologías introducen cambios en las estrategias de preservación y circulación, al tiempo que podrían redefinir o revisar el concepto mismo de archivo. El proceso de digitalización vislumbra el hecho de que no sea necesario tener la disposición física de los materiales

originales permitiendo democratizar su acceso como también un modo de conservación. Otra arista la constituyen las redes sociales que pueden ser como espacios de (re) producción de la memoria. En ocasiones offician ad hoc como archivos en línea, en muchos casos como el resultado de iniciativas individuales o colectivas en las que se comparten fotografías, registros audiovisuales, recortes periodísticos, catálogos, entre otros documentos, sin llegar a ser su objetivo convertirse en verdaderos acervos. Son múltiples los interrogantes que emergen respecto de los desafíos que impone el entorno virtual y habilitan otras reflexiones que exceden a este escrito.

A continuación, se reseñan y describen dos fondos personales pertenecientes a artistas locales con el objeto de enlazar parte de lo expuesto en las líneas precedentes.

Archivos personales de artistas

Los casos que aquí se presentan se inscriben en el marco de una investigación en curso orientada a reconstruir procesos artísticos vinculados a la danza contemporánea del pasado reciente en la Argentina y, más específicamente, en la ciudad de Córdoba.⁷ Se trata de una bailarina y coreógrafa y un bailarín y coreógrafo que

⁷ El acceso y el tratamiento de estos fondos son el resultado de la investigación llevada a cabo en el marco de una beca posdoctoral CONICET (2018-2020) bajo el título *Una historia (trans) local sobre el campo artístico de la danza entre la dictadura y la post dictadura. Hacia una cartografía de prácticas y políticas culturales desde Córdoba entre las décadas de 1970 y 1990.*

se desempeñaron en mayor medida en un ámbito local no formal y fuera de la esfera oficial, a excepción de algunas breves experiencias. De allí que se advierte una primera potencia en línea al argumento de los acervos personales como «contra relato». Sus derroteros profesionales no están incluidos en las pocas reconstrucciones históricas de la danza en Córdoba. Coincidimos con Buchelli (2019) que «a través de indagaciones sobre archivos particulares de manera sistemática, pueden recuperarse prácticas artísticas que han sido realizadas más allá de los espacios institucionalizados del arte, muchas de ellas efímeras, performativas, y que por diversos motivos no habían sido recuperadas en la historiografía».

Debe señalarse que, en la Argentina, de modo general la danza escénica, pero en particular la denominada contemporánea, se constituye en microcosmo artístico significativamente poco estudiados. La escasa producción científica sobre la temática se concentra en y sobre la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, como la ciudad de La Plata, ignorando otras experiencias regionales (entre las que pueden mencionarse a Vallejos, 2015 y 2020; Cadús, 2017; Fortuna, 2019). Además, deben reconocerse los aportes no siste-

matizados como el capítulo destinado a la danza moderna y contemporánea del libro *Historia General de la Danza en la Argentina* (Falcoff en Durante, 2008), las publicaciones de Marcelo Isse Moyano (2006 y 2010) quién a través de un conjunto de entrevistas reconstruye los inicios y el devenir de la danza moderna y contemporánea en la Argentina, un trabajo anterior similar que compila testimonios a cargo de la bailarina Paulina Ossona (2003) y en particular el Archivo Itelman emprendido por Rubén Szuchmacher (2002). Existen también esfuerzos aislados y dispersos que han intentado reconstruir la memoria de esta práctica artística con textos provenientes de la crítica y otros de corte biográfico o basados en la experiencia personal (como Araiz, 2019, Gómez Comini, 2006).

A diferencia de otras disciplinas, como la literatura, la plástica, el teatro y la música, que disponen de una cantidad significativa de archivos institucionalizados y personales, en la danza es menor la proporción existente: muchos de ellos permanecen sin ser identificados o está pendiente su formalización y puesta en valor, a lo que se suma cierta dispersión y dificultad para su acceso.⁸ Debe añadirse que entre otros obstáculos que se suelen indicar está en

⁸ Exceden los límites de este escrito pero pueden mencionarse múltiples experiencias institucionalizadas en centros de investigación como las emprendidas por museos de arte. Entre las primeras a modo de esbozo puede señalarse el proyecto colectivo «Archivos en Uso» impulsado la Red Conceptualismos del Sur y del «Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente» del

el hecho de que esta práctica se inscribe en las denominadas artes escénicas por algunos definidas por su carácter efímero que tornaría inasequible su conservación en la concepción tradicional de archivo. Enfrentar estas debilidades abona también la fuerza que ofrece este tipo de acervos en el campo general de conocimiento.

Si bien se abordan los fondos personales de artistas, no se considera según aquella dimensión que supone al archivo con una finalidad creativa o como obra. Sin desconocer esta resignificación estética, el interés recae en la exploración de sus potencialidades para la producción de conocimiento historiográfico «sobre» las artes.

En términos descriptivos, los acervos personales de artistas locales que aquí se reseñan comprenden lo que podría

definirse como dos tipos de repositorios diferenciados por su conformación y por la necesidad de aplicar modos de abordaje y tratamiento distintos. Por un lado, se trata de un fondo privado, y, por otro, de una colección en formación que emerge a partir de una entrevista con registro audiovisual y la consecuente cesión de materiales para su digitalización y disponibilidad para la consulta en un archivo universitario.⁹ Se denomina de manera provisoria y a los fines de este escrito, utilizando el nombre del artista seguido del propietario actual, como: Acervo CIDAM Gradassi — Canavesi (al primero) y Colección Norma Raimondi— Archivo de la Palabra (al segundo).

El fondo CIDAM Gradassi-Canavesi es el resultado del resguardo de un conjunto

Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Véase: <http://archivosenuso.org/>). A partir de su plataforma virtual custodian y ponen en valor los archivos de artistas como Juan Carlos Romero, Graciela Carnevale, Clemente Padín, Roberto Jacoby además de agrupaciones, acciones y revistas con la intención de generar un patrimonio compartido, un fondo artístico común. El Archivo IIAC del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura «Dr. Norberto Griffa» de la Universidad Nacional de Tres de Febrero reúne las colecciones bibliográficas y documentales de artistas, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura (<https://archivoiiac.untref.edu.ar/>). Por otra parte, iniciativas como Fundación Espigas su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina conserva y da acceso a un importante acervo bibliográfico y archivístico además de brindar capacitaciones (<https://espigas.org.ar/>). El CEDINCI que, además de su fondo documental sobre la cultura de izquierdas en América Latina, incluye colecciones de arte y literatura, sobre todo aquellas vinculadas a la praxis política (<http://cedinci.org/>). Además ha impulsado reuniones científicas sobre la temática (mencionadas en una nota al pie anterior). Otro conjunto de antecedentes lo componen investigaciones individuales como la de Varas, P. (2018) *Luz Donoso, el arte y la acción en el presente*, Chile: Ocho libros, Buchelli, E. P. (2019). Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional. *Políticas de la Memoria*, 171-176.

⁹ Se trata del Archivo de la Palabra y de la Imagen perteneciente al Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

de materiales vinculados a la trayectoria artística del fallecido bailarín y coreógrafo cordobés Marcelo Gradassi (Córdoba, 1950-1999), del artista visual Juan Canavesi (Córdoba, 1960 -) y del propio derrotero del Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento (CIDAM) en la ciudad de Córdoba durante los años 1977-1999. Se trata de un archivo privado localizado físicamente en la casa-taller-galería del artista plástico Juan Canavesi y se corresponde con la que otrora fuera sede del CIDAM y vivienda personal. Permanece así bajo la custodia de este artista, a quien se considera como su productor en tanto le asignó una organización y un modo de conservación. Está integrado por materiales heterogéneos que se derivan del derrotero personal, profesional y artístico del bailarín y coreógrafo, entre los que pueden mencionarse escritos, recortes de prensa, folletos, anotaciones, correspondencia privada e institucional, fotografías, diapositivas, afiches, cartelera. Comprende una delimitación temporal que va desde el año 1968 al 2000.

Bajo este marco, en la consulta de este acervo fue posible acceder a un conjunto documental con un orden establecido e identificable. No obstante, respetando la lógica interna, en el marco de la investigación académica de corte histórico cultural, se realizaron descripciones del contenido de cada uno de los elementos que lo integran, generando otras categorizaciones acordes a los objetivos de la

pesquisa y acciones tendientes a ampliarlo hallado. En cuanto a la construcción de conocimientos permitió rastrear huellas vinculadas a la trayectoria biográfica del bailarín y coreógrafo que a partir de 1977 remiten también a la historia institucional del espacio independiente por él creado. Si bien, en sus orígenes el Centro estuvo orientado a la formación y producción de la danza contemporánea, fue incorporando otros lenguajes artísticos como la plástica, la poesía, la música y el teatro. Fue sede de las denominadas Bienales de Arte CIDAM/CID que se desarrollaron entre los años 1986-1999; entre otras actividades que allí se realizaron y que conjugaron prácticas artísticas diversas. Se considera para este caso la propuesta de Burke (2005) quien a partir de la conceptualización del historiador holandés G. Renier, recupera la noción de «vestigios». De este modo, contempla no solo los materiales documentales sino también el espacio físico, el carácter geográfico y las particularidades del lugar que los aloja y que ofició a su vez como contenedor de las prácticas y experiencias que se propone analizar. Es decir, se entiende que la propia sede física se constituye en un «vestigio», un elemento a considerar en el estudio del propio archivo.

En el caso de la bailarina Norma Raimondi (Buenos Aires, 1947 -) se alude en términos de colección. Si bien los materiales proceden de una misma

persona, al hallarse en construcción, se opta por esta denominación entendiendo que remite en mayor medida a la agrupación de piezas y que está abierto a su ampliación a partir de aportes que no necesariamente tengan a la artista como productora sino provenientes a terceros o sean resultantes de la investigación en curso.¹⁰ En ese marco y con el objeto de construir fuentes orales, se origina en una entrevista con registro audiovisual realizada a la bailarina reconocida como referente de la danza contemporánea en la ciudad de Córdoba entre finales de los años setenta y los ochenta. Se abordaron cuestiones ligadas a su infancia y entorno familiar en vinculación con sus intereses artísticos, apoyos y se indagó sobre otras redes afectivas e institucionales que permitieran reconocer tramas cooperativas. Se contempló su formación, su desarrollo profesional, aspectos generacionales además de su faz productiva en cuanto a las obras, particularidades de las puestas, entre otros temas. En un segundo encuentro — ya sin registro audiovisual— Raimondi cedió un conjunto de materiales

vinculados a su trayectoria artística para su digitalización y puesta a disposición para la consulta de otros investigadores.¹¹ De ese corpus se estableció un recorte temporal entre los años 1967 a 1982. No obstante, se prevé extender esa delimitación, ya que su desarrollo artístico en el ámbito local fue hasta 1991, momento en el que viaja y se radica en el extranjero. En términos de reconstrucción histórica, se le reconoce a esta artista, durante el periodo señalado, una vasta experiencia a partir de sus performances, la participación en diversos eventos disruptivos, la creación de un ballet infantil/juvenil de danza contemporánea, además de una importante labor formativa y de difusión de la danza en general.

En términos operativos, a diferencia del acervo arriba descrito, los materiales no tenían una organización previa, indicadores o referencias, como tampoco presentaban condiciones de preservación. En efecto, como resultado de la investigación, los documentos fueron recuperados y puestos en valor para la conformación de un fondo. A partir de la intervención

10 Forma parte además de una colaboración con el Archivo de la Palabra y la Imagen radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba que entre sus objetivos se propone la recuperación de las voces y los testimonios de los protagonistas y testigos de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de Córdoba desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Desde el año 1998, lleva adelante actividades orientadas al resguardo de un acervo puesto a disposición para la consulta y su análisis en la comprensión del pasado reciente como así también para la revalorización de la memoria colectiva local.

11 Pueden indicarse en el conjunto cedido: recortes periodísticos, invitaciones, programas, folletos y fotografías.

institucional, se acordó no resguardar los originales sino su digitalización. Al estar en proceso, aún son preliminares las tareas de identificación, catalogación y la puesta a disposición de los materiales. Sin embargo, se avanzó en una interpretación analítica y su sistematización de acuerdo a categorías provenientes de la pesquisa.

En ambos casos se mantiene por el momento una misma —única— procedencia de los materiales, aún no han sido incorporados otros insumos que modifiquen su carácter ni su orden original. En cuanto a las condiciones económicas y legales que hacen al sostén y resguardo de estos archivos puede indicarse que no se disponen de recursos ni subsidios que financien su abordaje y su conservación.

En términos analíticos, en el primer caso, la pretensión biográfica no fue marcada inicialmente de manera determinante por el propio sujeto sino por terceros que organizaron y conservaron la diversidad de materiales. En el segundo caso, tampoco pareciera que hubiera tal intención o acción tendiente a la construcción de una «memoria de sí», ya que en gran medida hubo un esfuerzo por localizar y reunir materiales que se hallaban dispersos, con cierto deterioro, sin criterios de organización ni preservación. En ambos, la puesta en valor o su resignificación como «fondos o colecciones personales» fue el resultado de intereses de investigación que los consideraron como «vestigios materiales» y soportes de una memoria social y cultural

relevante para la reconstrucción histórica de procesos artísticos del pasado reciente. El trabajo con fondos personales no se limita a una reconstrucción biográfica sino al análisis del conjunto de relaciones existentes, contemplando las diversas posiciones de quien se estudia en esa trama.

Entendiendo que no se tratan de depósitos pasivos y en consonancia con uno de los sentidos asociados a la idea de contra relatos, devienen en archivos abiertos y activos, en permanente desarrollo que no se clausuran en su composición original y cuya puesta en diálogo suscita múltiples modos de acercamiento, lecturas e interrogantes a los que pueden ser sometidos.

Consideraciones finales

En el marco del interés creciente que han adquirido los archivos personales de artistas y ante el riesgo de devenir en una moda académica o una práctica de (auto) prestigio, en este escrito se intentó recorrer algunas de sus especificidades y problemáticas. Se reflexionó sobre este tipo particular de acervo y sus potencialidades para la producción de conocimientos en el campo de las artes y la historia. Los archivos personales habilitan la reconstrucción de tramas individuales y permiten aproximarse a territorios vitales y afectivos a la vez que se constituyen en vestigios socio-culturales. Dan cuenta tanto de memorias singulares como colectivas. Se reconoce en ellos condiciones para ofrecer miradas alternativas que contienen una pluralidad

de voces que permanecían inaudibles. En ese sentido se postuló la noción de «contra relatos» en tanto enfrentan o contribuyen a relativizar, desestabilizar y descentrar ciertos discursos dominantes o historias oficiales que se presentan cerradas o clausuradas.

En los casos abordados, que pertenecen a artistas locales y periféricos, se advierte otra potencia en tanto remiten a experiencias poco exploradas en la historia cultural de las artes (en general), y permiten contrarrestar ciertos relatos míticos o hegemónicos sobre la historia de la danza contemporánea local (en particular). Una de las fuerzas, en su carácter de contra relato, radicó en la posibilidad de explorar sobre sus trayectorias socioculturales y el conjunto de producciones artísticas que tuvieron lugar y quedaron fuera del registro oficial-institucionalizado. Se trata de fondos que se mantenían en el anonimato y que fueron conservados domésticamente hasta ser recuperados con fines investigativos que los resignifican y suponen una puesta en valor de los mismos. En su interpretación se transurre por un horizonte de posibilidades flexible y abierto como resultado de su composición más errática y no sujeta a imposiciones estandarizadas o a ciertas tramas institucionales. Su uso en el marco de una investigación histórica remite a aspectos de un campo cultural y artístico situado y en diálogo con el contexto político, social y económico. Se entiende que las prácticas artísticas no

pueden ser abordadas a partir de sus productos sino de un conjunto documental diverso que da cuenta de sus condiciones históricas complejas de producción.

Al tratarse de experiencias vinculadas a la danza, como en otras prácticas escénicas, se les suele adjudicar cierta dificultad para acceder a las «obras». Se advierte cómo en el registro audiovisual o el texto persiste algo de lo incapturable. En este punto, puede recuperarse a Taylor (2016) quien distingue entre el archivo y el repertorio. Define al primero como aquel que excede lo «vivo», de carácter «estable» que resguarda documentos que perduran supuestamente inalterables, resistentes al cambio; en detrimento del repertorio que remite a una memoria performativa, basada en prácticas corporales, capaz de retener y actualizar actos considerados efímeros e irreproducibles. Los postulados de esta académica se articulan además con las nociones de memoria y oralidad que se han ido esbozando y la particularidad del repertorio como un conocimiento corporizado que remite tanto a lo verbal como lo no verbal.

En la combinación metodológica interdisciplinaria propuesta reside también la posibilidad de contrarrestar miradas unifocales o unívocas. Se consideraron los aportes de la Historia Oral y la Historia Reciente como subcampos que le otorgan un lugar central a los sujetos y sus experiencias para la reconstrucción del pasado cercano. La oralidad concede

un acercamiento a las significaciones que los involucrados les dan a las experiencias; permite visibilizar prácticas y acciones que no habían quedado registradas o accesible en el conjunto de la documentación escrita o en las imágenes. Por otra parte, en la conversación se activa una dimensión emotiva oculta en la materialidad del corpus que compone el fondo. Una de las especificidades de la historia oral, en términos de Portelli (1991), es que dice menos sobre los acontecimientos que sobre su significado. En consonancia la historia reciente se interesa por un pasado que no está hecho solo de representaciones y discursos socialmente elaborados y transmitidos, sino que se alimenta de vivencias y recuerdos personales rememorados en primera persona, en permanente proceso de actualización (Cf. Franco & Levin, 2007). Se explora tanto lo privado (procesos individuales y subjetivos de vinculación con el pasado) como lo público (colectivo e intersubjetivo), trazando un puente, un encuentro entre lo íntimo y lo colectivo, ya que los sentidos comunitarios influyen en las memorias individuales. Ambos subcampos de la historia abren una línea de análisis sobre la forma en que las sociedades procesan el pasado, y en este punto se desplazan de aquellas construcciones monolíticas y reificadas, pudiendo alinearse con la noción de contra relato aquí postulada. Del mismo modo, desde una mirada en lo micro como en lo local, se habilitan

otros temas, escalas y periodizaciones que matizan el impacto de los cortes político-institucionales rígidos y que conducen a otras lecturas y análisis que consideran (dis)continuidades, rupturas y resignificaciones.

En el marco de una investigación emergente otras categorías y modos de abordajes que ponen en valor a estos fondos y que, al decir de Giunta, suscitan nuevos archivos. En esa línea, quedan abiertos interrogantes que abonan la discusión sobre sus derivas, el uso que se hace de los acervos y los nuevos que se generan, fundamentalmente en términos de su privatización o colectivización. Es decir, si permanecen invisibilizados, se tornan en objeto de mercado restringiendo su acceso o si se aplican estrategias que los coloquen como parte de un patrimonio común disponible. El trabajo con estos fondos se opone a la concepción pasiva de meros depósitos en tanto despliegan una dimensión productiva que habilita múltiples acciones como también una faz creativa en clave estética.

A modo de colofón, el archivo cobra un sentido singular frente a la amenaza del olvido o los silencios, como la pulsión de destrucción (Derrida) y en esa excepcionalidad de subsistencia (Didi-Huberman) es posible, desde fragmentos dispersos, recomponer sentidos y contribuir a una nueva comprensión histórica que, en este caso, remite a experiencias artísticas del pasado reciente.

Bibliografía

- ARAIZ, O. (2019) *Escrito en el aire*. Bs. As.: Editorial INTeatro.
- ARFUCH, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural, revista do programa avançado de cultura contemporânea* (2). Rio de Janeiro: UFRJ
- ARTIÈRES, P. (2018). S' archiver (Archivarse), en Castro, M. V. & Sik, M. E. (comp.) *Actas de las II Jornadas de discusión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, traducción de Margarita Merbilhaá (UNLP), Buenos Aires: CeDInCI.
- BORGdorff, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- BUCHELLI, E. P. (2019). Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional. *Políticas de la Memoria*, 171-176.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Londres: Biblioteca de Bolsillo.
- CADÚS, M. E. (2017) "La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado", Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- CARNEVALE, G. y CRISTIÁ, M. (2017) Archivo subjetivo-colectivo: El caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social, en Castro, M. V., & Sik, M. E.: *Los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Actas II Jornadas/I Congreso Internacional. Buenos Aires: CeDInCI, 112-118.
- CASTRO, M. V. & SIK, M. E. (2017). *Los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Actas II Jornadas/I Congreso Internacional. Buenos Aires: CeDInCI.
- de Terminología Archivística, D. (2014). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 18. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona, MACBA. https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- DIDI-HUBERMAN, G. [2007] (2021). El archivo arde. En: Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 7). <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- FALCOFF, L. (2008). La danza moderna y contemporánea. En Durante, B. *Historia general de la danza en la Argentina*, Buenos Aires: FNA: 231-321.
- FRANCO, M. & LEVÍN F. (comp). (2007). El pasado cercano en clave historiográfica. En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- GIUNTA, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina, en *Errata n° 1*, 20 – 37.
- GOLDCHLUK, G. y PENÉ, M. G. (2010). Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo, La Plata, *I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf
- GÓMEZ COMINI, C. (coord.) (2006) *Apología de un instante. Doce años de Danza Viva*. Córdoba: El Ciclope
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista internacional d'Art*, (5), 157-183.
- ISSE MOYANO, M. (2006) *La Danza Moderna Argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur
- ISSE MOYANO, M. (2010) *La Danza Contemporánea argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: IUNA.
- JANNELLO, K. (2015). Introducción, *Actas de las las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CeDInCI. 3-7. http://jornadasarchivos.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/02/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM-1.pdf

- LONGONI, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*; (13), 1-4
- MITCHELL, W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- MURGUIA, E. I. (2011). Archivo, memoria e historia cruzamientos y abordajes. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (41), 17-37.
- OSSONA, P. (2003) *Destinos de un destino. La Danza Moderna Argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Thálassa.
- PORTELLI, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En Schwarzstein, D. *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL. <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/metodologia/Portelli.pdf>
- RIBEIRO, R. J. (1998). Memórias de si ou... *Revista Estudos Históricos*, 11(21), 35-42.
- SZUCHMACHER, R. (2002) *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Eudeba.
- TAYLOR, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- VALLEJOS, J. I. (2015). Danza, política y posdictadura: acerca de Dirección obligatoria de Alejandro Cervera, en *Afuera*, (15)
- VALLEJOS, J. I. (2020). Danza, política y subversión utópica: La Consagración de la primavera de Oscar Aráiz y Fedra de Ana Itelman (1968-1970). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (32).
- VASSALLO, J. et al. (2019). *De memoria y ceniza: El Archivo Personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga*, Córdoba: Redes.