De funciones, capturas y máscaras. Usos del archivo en el arte contemporáneo global

Mariano López Seoane
Center for Curatorial Studies, Bard College

Exhausta la posibilidad de continuar presentando su perfil de feria de novedades como sinónimo de «lo nuevo», el arte contemporáneo ha emprendido en los últimos años una operación de rescate —o, si se quiere, de caza y recolección— de su propio pasado y de su propia prehistoria. Este movimiento ha acercado el ejercicio de la curaduría a las venerables lides de la historia, la arqueología y la archivística, al tiempo que ha producido un verdadero «giro documental« que afecta tanto a las prácticas expositivas como a las formas de producción de sentido en el arte contemporáneo.

En efecto, es cada vez más insistente —podría decirse: de rigor— la introducción de piezas artísticas y documentos pretéritos en exhibiciones que se presentan como radiografías del presente o como insinuación de lo que vendrá. Posters, cuadernos, flyers, fotografías, rastros tangibles de prácticas efímeras o marginales: el arte contemporáneo acumula, cita, reorganiza y reactiva estos materiales, adoptando con creciente naturalidad la lógica del archivo, tanto en su dimensión de depósito como en su estructura formal.

En el XLIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), realizado en Atenas en 2023, Daniel Link definió al arte contemporáneo como un «sistema de excitaciones». La fórmula es precisa: señala la exasperación que lo rige y que lo ata a una búsqueda incesante por sostener la atención del público; o mejor, su estado de sorpresa permanente. En ese marco, el archivo aparece como un dispositivo privilegiado: permite producir novedad allí donde lo nuevo parece haberse agotado, y ofrece un acceso a la historia y a la memoria como reservas de materiales disponibles para la curaduría contemporánea.

Son numerosas las exhibiciones presentadas en la última década en los principales espacios del arte contemporáneo global que recurren al archivo,

que usan el archivo, que citan el archivo, que calcan su lógica, etc. Esta verdadera obsesión puede verificarse tanto en la Bienal de Venecia como en el Museo Reina Sofía o en el MoMA. Visité muchos de estos espacios con el apoyo del proyecto de cooperación internacional Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. En las estancias de investigación que desarrollé en el marco del proyecto en España, Italia, Alemania y República Checa, comencé un proceso de reflexión sobre el archivo en las artes contemporáneas que me gustaría compartir aquí, y que lejos de estar acabado espero seguir profundizando en el futuro.

En principio dicha reflexión se estructura como una taxonomía; esto es, como una caracterización ordenada de los modos de aparición del archivo en el arte contemporáneo. Estos modos de aparición son básicamente tres. Los enumero brevemente para concentrarme luego en dos de ellos. El que resta quedará como promesa para un futuro trabajo.

Llamaré a la primera función que cumple el archivo en las exposiciones de arte contemporáneo función evocativa: los curadores confían en el archivo para extender certificados de presencia de obras ya extinguidas, por distintas razones (desaparición, destrucción, carácter efímero de la obra desde su concepción, como en las performances). Este uso del archivo tuvo su expresión acabada en la exhibición itinerante «Perder la forma humana», curada por la Red de Conceptualismos del Sur y presentada en el Museo Reina Sofía en 2012, y en 2014 en el Centro de Arte Contemporáneo de MUNTREF. Como se recordará, el público podía ver, además de obras, fotos, notas periodísticas y otros materiales de archivo que lo ayudaban en su tarea de reconstrucción de las obras perdidas.

La segunda función en mi taxonomía es la función referencial. Una vez más, el valor del archivo depende de su capacidad de certificar la existencia de otra cosa. Solo que aquí, a diferencia de lo que sucede en el caso anterior, no estamos ante documentos que evocan una serie de obras ausentes, sino ante documentos que refieren a procesos extra-artísticos, más específicamente a traumas colectivos, conflictos sociales y luchas políticas del pasado más o menos lejano. La exhibición que mejor captura esta función referencial también es una realización de la Red de Conceptualismos del Sur: «El giro gráfico» (2022). Se trata de una exhibición clave para mi propia investigación en tanto y en cuanto desplegaba en las salas del Reina Sofía documentos más o

menos efímeros producidos por colectivos de la disidencia sexual y por comunidades migrantes que están hoy alojados en archivos o anarchivos asociados con sus luchas.

La tercera función es la función estética o enmascarada: en este caso el archivo es usado y diseccionado, claro está, pero en el marco de una puesta en escena que en cierto sentido pretende escamotearlo. Maquillado, disfrazado, el archivo dice presente sin hacerse notar, remedando acaso el lugar que Walter Benjamin le reservaba a la teología en el análisis histórico: «enana y fea, no está para dejarse ver por nadie», decía Benjamin en sus célebres «Tesis sobre filosofía de la historia» (Tesis I).

En lo que sigue me concentraré en las dos últimas funciones, e intentaré definir sus alcances y sus límites, presentando ejemplos en los que distintas instituciones metropolitanas exhiben —y capturan— materiales de archivo provenientes del sur global, en algunos casos asociados a colecciones y fondos producidos y resguardados por distintas comunidades y grupos queer.

Obsesión imperial: función referencial y captura institucional

Hasta aquí la clasificación. Les presento ahora el problema. El llamado «giro documental» ha producido fenómenos inesperados, que no necesariamente formaban parte de su horizonte. Me refiero por caso al interés excesivo, acaso desproporcionado, que despiertan en las instituciones centrales del arte global los documentos y las piezas alojados en distintos archivos queer, y, en especial, en los archivos queer del sur global. Se trata de una verdadera obsesión que puede verificarse en este mismo momento en instituciones conocidas por todas.

En junio de 2023 el Museo Reina Sofía realizó una actividad en el marco del llamado «Mes del orgullo».

[1] Para quienes no conozcan el proyecto archivístico, recomiendo la exhaustiva entrevista realizada por Lucía Cytryn a Pedro Felipe Hinestrosa, publicada en el número 9 de *El lugar sin límites*.



Imagen 1. *Participación del Archivo Arkhé en el programa público Documentos del Reina Sofía.*

Inscripta en su programa público *Documentos*, la actividad «*Queer* antes de *queer*. Arqueologías documentales en el Archivo Arkhé» invitaba a una conversación con Halim Badawi y Pedro Felipe Hinestrosa, responsables del archivo. Fundado en 2016 en Bogotá, el Archivo Arkhé está dedicado a la recopilación de publicaciones y documentos que dan cuenta de distintos modos de la intersección entre arte latinoamericano y culturas *queer*.[1] Al diálogo con los fundadores seguía una visita guiada al archivo, situado a pocos metros del Museo.

Por su parte, el MoMA inauguró en marzo de 2023 una exhibición colectiva bajo el título de «Signals: How Video Transformed the World».

La exhibición incluía un trabajo clave del artista colombiano Carlos Motta: la serie de videos y piezas de audio que constituyen su proyecto We Who Feel Differently [Nosotras que sentimos de otro modo], de 2012. ¿Por qué lo traigo a colación? Porque el proyecto de Motta, que resulta en una obra de arte vibrante, es básicamente un proyecto de memoria y archivo: se trata de la recopilación y exhibición de una serie de entrevistas a figuras clave del activismo, el arte y la cultura LGTBQ, entre elles Douglas Crimp, Edmund White, Esteban Restrepo y Diana Navarro.

[1] Para quienes no conozcan el proyecto archivístico, recomiendo la exhaustiva entrevista realizada por Lucía Cytryn a Pedro Felipe Hinestrosa, publicada en el número 9 de *El lugar sin límites*.





Imágenes 2 y 3. *Instalación de Carlos Motta en «Signals: How Video Transformed the World» (MoMA).*

Este corpus reciente podría completarse con dos exhibiciones presentadas en la última década y media en el mismo Reina Sofía (nosotras y las reinas podría ser el título de otro paper): las ya mencionadas «Perder la forma humana» (2012) y «El giro gráfico»(2022), ambas curadas por la Red de Conceptualismos del Sur.

Todas estas exhibiciones llevan a los escenarios más visibles del sistema global del arte contemporáneo un conjunto vibrante de conceptos, recuerdos, volantes, fanzines y posters producidos por colectivos de la disidencia sexual en las últimas cuatro décadas, elevando su forma urgente y precaria de inscripción política al dominio prestigioso del «Arte» con mayúsculas. Hasta este momento de brillo en esta exhibición y en otras, esta serie de documentos y objetos juntaban polvo en archivos institucionales y sobre todo personales, en sintonía con su historia de lucha. Si la inclusión de estos documentos en los palacios del arte global produce en primer lugar cierta satisfacción —¿cómo no alegrarse de que documentos forjados al calor de distintas luchas obtengan

reconocimiento institucional y vean su circulación ampliada?— no tardan en aparecer las inquietudes aguafiestas, que desembocan en un estado general de sospecha. En efecto, ¿no deberíamos interrogar esta súbita celebración de oscuros documentos de la militancia sexodisidente? ¿Por qué de pronto tienen valor para el sistema del arte global? Siendo más específico, ¿en qué aspecto o dimensión de estos documentos encuentran valor estas instituciones? Y, por último, ¿qué tipo de transformaciones sufren los documentos otrora despreciados o temidos para poder franquear las estrictas fronteras de las instituciones metropolitanas?



Imagen 4. *Vista de la exposición «El giro gráfico» (2022) en el Museo Reina Sofía.*

Una primera respuesta a estos interrogantes está contenida en la función que cumple el archivo en estas exhibiciones. Un recorrido rápido por ellas deja bastante claro que el punto no es tanto la cualidad estética de las piezas, sino su capacidad de invocar un determinado proceso social, político e histórico; esto es, su *función referencial*. Se entiende entonces la pasión por multiplicarlas: se las acumula de un modo que les resta individualidad y mejor indica su función: contar, probar, dar testimonio. El valor, entonces, no está en las piezas en sí —si es que tal cosa existe—, sino en lo que estas piezas prometen referir. Y ni siquiera. Porque, siendo francas, no es que se confía en la capacidad de las piezas de conjurar un cierto contexto de tensiones y resistencias, sino que se las pone en fila como ejemplos mudos de un relato que se

produjo por fuera —y por encima— de ellas. En otras palabras, estos documentos ocupan el lugar que hoy suelen ocupar las obras de arte en la mayor parte de los museos: sirven de ancla vistosa para el verdadero protagonista, el relato curatorial.

Y en este punto hay que notar, y destacar, un rasgo de las piezas que le añade cierto lustre al relato, y a la tarea, de quien ejerce de curador o curadora. Más allá de la atención general que estas exhibiciones les dedican a los documentos y archivos producidos por las comunidades *queer*, conviene detenerse en la predilección por colectivos de artistas y activistas de relativa oscuridad. Detengámonos brevemente en esta selección. Mencioné más arriba la exasperación que caracteriza al sistema del arte contemporáneo, y que lo ata, fatalmente, a una búsqueda desenfrenada por sostener la atención del público; o mejor, y ante todo, su estado de sorpresa. En este punto atravesamos el espejo y entramos en el reino del revés: mientras menos conocida, discutida y celebrada haya sido una pieza en su tiempo, mayor será su valor en términos de producir sorpresa, frescura, sensación de «novedad». El olvido histórico, en este caso, opera como una suerte de bendición, y tiene el efecto paradojal de presentar lo despreciado por su tiempo como recién nacido o, mejor, recién descubierto. A lo que se añade un rebote nada desdeñable sobre quien realiza la operación: la tarea del curador o la curadora trasciende su función meramente técnica —la custodia de una pieza, el armado de una serie, la disposición espacial de un conjunto, la contextualización— para adquirir una pátina de activismo: en los casos que he mencionado al pasar, y en otros, no se trata meramente de «organizar una exhibición», sino de proponer una reparación histórica. La curaduría se transforma así en una de las ramas de la justicia social, en sintonía con la ola de reconocimiento y valorización que se corresponde con el modo de construir consenso, esto es, hegemonía, de lo que Nancy Fraser ha llamado «neoliberalismo progresista».[2]

[2] Para Fraser, profesora de filosofía en The New School de Nueva York, el «neoliberalismo progresista» supone una alianza hegemónica entre políticas económicas neoliberales (desregulación, financiarización) y discursos progresistas de reconocimiento (feminismo, diversidad, derechos LGBTQ+). Esta amalgama, simbolizada por figuras como Hillary Clinton o Barack Obama, utiliza causas sociales para legitimar un sistema económico que genera precariedad. Así, por ejemplo, al promover que individuos «talentosos» de grupos «subrepresentados» accedan a lo

Empezamos a entender, entonces, la seducción que ejerce lo queer sobre instituciones durante décadas empeñadas en marginarlo; la obsesión contemporánea —a la que hacía referencia en mi título— con nuestras comunidades, sus historias y sus archivos.

¿O es amor? ¿Qué diría Romeo Santos?

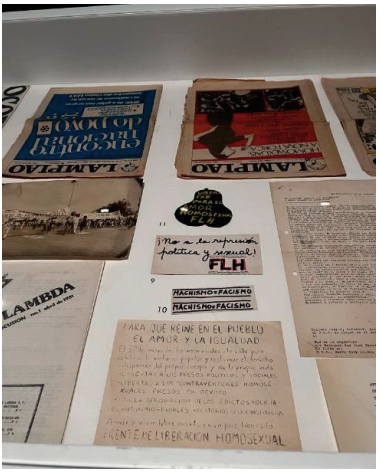
Tenemos ejemplos virtuosos de interés genuino y transformador en los documentos de estos colectivos. El Archivo de la Memoria Trans, por supuesto, creado y sostenido por activistas travestis y su comunidad expandida. El Archivo Arkhé, sito ahora en Madrid, podría ser un ejemplo en el mismo sentido. Creado en Bogotá en 2016, se ha dedicado a reconstruir la historia LGBTQ+, con especial énfasis en los países del Sur Global, y reúne al momento más de 80.0000 piezas.



Imagen 5. *Página web del Archivo de la Memoria Trans.*.

alto de los sisteas corporativos (financieros, artísticos, políticos), el sistema adquiere nuevas condiciones «progresistas» de legitimación, amplía su apoyo y puede realizar una puesta en discurso por medio de la cual aísla la crítica (de derecha, por atrasada e inculta; de izquierda, por reaccionaria o populista). Los resultados son el feminismo, el anti-racismo y el ecologismo en sus versiones liberales. Para Fraser la respuesta se sintetiza en el título de su último libro: *Por un populismo progresista.*

Es su alianza con el Reina Sofía lo que despierta interrogantes, fundados en el modo en que esa institución ha tratado piezas documentales en otras exhibiciones. Mencionamos ya la exposición «El giro gráfico», ejemplo acabado de que en su ingreso al museo las piezas del archivo queer no quedan indemnes. La exhibición producía en primer lugar un inesperado desacople entre las piezas del archivo y la historia del arte, difícil de explicar en el marco de un museo.





Imágenes 6 y 7. *Documentos del activismo LGTB y feminista en "El giro gráfico"(2022).*

En otras palabras: dejando insatisfecha la promesa que parecía encerrar su título, «El giro gráfico» no destacaba ni enaltecía la dimensión estética de sus piezas. No las jerarquizaba, ni enfatizaba sus procedimientos y técnicas. Tampoco explicitaba las conexiones de esas piezas con la historia del arte o el diseño, con producciones artísticas anteriores y posteriores, ni construía una serie en la que pudiera leerse su impacto en ese mundo en particular. Por ejemplo, una serie *gráfica*, en la que se visibilizaran deudas y créditos con incursiones gráficas de toda laya. La exposición parecía decirles a sus visitantes: pese a lo que la inclusión en un museo pueda hacer creer, no estamos ante

acontecimientos artísticos, y por ende nada en esta exhibición intentará llevarlos a una experiencia estética. Las piezas eran de ese modo limitadas a su función referencial o informativa: eran portadoras de información. En segundo lugar, y de manera un tanto paradójica, se separaba también a las piezas documentales de esas mismas luchas a las que referían. Estrictamente, no era esta una separación producida por el museo, sino obrada por la marcha de la historia. El punto a destacar, sin embargo, es que el museo la confirmaba en sus dispositivos de exhibición. Me explico: la potencia de estas piezas residía en su circulación en el marco de un movimiento político, de una serie de acciones y estrategias militantes. Llegaron al museo ya desactivadas, sustraídas a la acción. Y el museo escogió pegarlas a las paredes, inanimadas, como souvenirs de movimientos pretéritos a los que se aludía meramente como fuente de valor y no, salvo excepciones, como portadores de sueños colectivos truncos con capacidad de perturbar el presente. El museo se erigía así en dispositivo de captura de los activismos sexodisidentes, colaborando en el congelamiento de su potencia. Se revelaba, entonces, como uno de los mascarones de proa de lo que con Gabriel Giorgi hemos llamado «tretas de la inclusión».[3]

Compárese con lo que sucede con el Archivo de la Memoria Trans en Argentina. Las piezas documentales están cerca de su comunidad de origen, pueden ser consultadas y estudiadas por travestis y personas trans, pueden entonces transformarse en soporte activo de demandas concretas y pedidos de reparación histórica, inspirar movimientos en el presente, transformarse en chispa que encienda la lucha actual del colectivo. La tarea del Archivo asegura que exista una memoria comunitaria y una historia política pasibles de ser reactivadas.

En el Reina Sofía y en el MoMA, en cambio, los documentos sufren una desactivación doble. Pasan a formar parte del «mundo del arte», pero en el peor de los sentidos: ostentan ahora, como las obras de arte, el brillo de la mercantilización. Y al devenir mercancías —al adquirir valor— son separadas de las comunidades que los han creado, en una nueva iteración del saqueo cultural

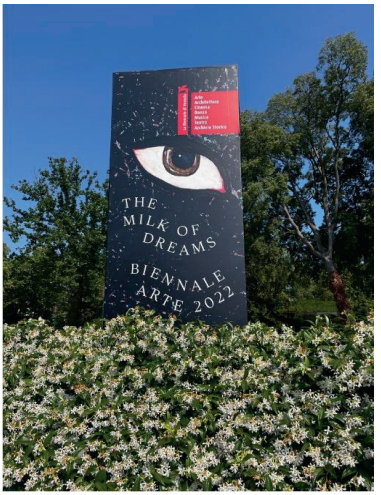
[3] Este fue el título de un seminario que dictamos juntos en el marco del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés en junio de 2022.

infinito que a esta altura parece inseparable de la noción —y del «proyecto»— de Occidente.

Ahora bien, ¿es todo pérdida? ¿O hay algún modo de redimir esta obsesión? El título de esta sección hace referencia a una canción del Grupo Aventura, uno de los mayores exponentes de la bachata hecha en los Estados Unidos. Como sabemos bien, la bachata, el merengue y el reguetón ya han dejado de ser géneros musicales de territorios específicos del Caribe para convertirse en el soundtrack de la diáspora latina (y en el centro actual del pop mundial, pero ese es tema para otro ensayo). Entonces, pensemos esto como hipótesis: tanto en el caso de la bachata como en el de los documentos *queer* nos enfrentamos a la realidad del saqueo imperial y el desarraigo, sí, pero también, al menos en potencia, al principio de constitución de una comunidad latinoamericana y latinx que atraviese las fronteras nacionales, internacional, y, *a girl can dream*, internacionalista. La bachata ha pasado de estilo saqueado y desterritorializado a melodía de la conquista latinoamericana de los *charts* globales. Cierro este apartado entonces con una nota optimista, acaso utópica: no todo está perdido; de lo que se trata es de trabajar para que nuestros tesoros robados se transformen en los objetos de poder que inspiren y agiten a nuestras herederas, en nuestras tierras y en los centros imperiales, para construir las condiciones de posibilidad de un movimiento *queer* latino y decolonial global.

Función estética. La Bienal de Venecia y su baile de máscaras

Si en los casos anteriores el archivo y sus documentos, aunque transformados por el relato curatorial, aparecen de manera nítida, la exposición internacional de la Bienal de Venecia de 2022, curada por Cecilia Alemani, introduce una variante decisiva: el enmascaramiento estético del archivo. Vayamos por partes.





Imágenes 8 y 9. *Registros de la exposición internacional de la Bienal de Venecia de 2022 curada por Cecilia Alemani.*

La exposición desplegaba un uso exhaustivo de distintos archivos del arte moderno —más específicamente, del surrealismo y del futurismo practicado por mujeres—, a los que ponía en diálogo intencionado con piezas producidas en la última década. Examinemos más de cerca esta yuxtaposición, que, volviendo a Benjamin, podría pensarse como «imagen dialéctica».[4]

La exposición declaraba su fiebre de archivo desde el título. «The Milk of Dreams» deriva de la traducción y adaptación del título de un libro prácticamente desconocido de Leonora Carrington, surrealista inglesa que tras un episodio psiquiátrico acaba viviendo en México, en donde desarrolla gran parte de su carrera como pintora y escritora. «Leche del sueño»es el título que

[4] Benjamin sostenía que una imagen dialéctica es algo que relampaguea y puede ser captado *en el instante de su cognoscibilidad* (*El libro* [N 3, 1] 465). En ese sentido, la imagen no supone una representación fija, sino algo así como un índice (o una dialéctica en suspenso) que permite rearticular lo pasado con el presente o el «ahora» (Jetztzeit). Es decir, la imagen no supone una dimensión meramente «visual», sino un fenómeno de *legibilidad* y de *historicidad* (Cherri 323-325).

Carrington le dio en castellano a la serie de cuentos que imaginó e ilustró para sus hijos, y que archivó artesanalmente en una libreta. La libreta estuvo en manos del cineasta y gurú chileno Alejandro Jodorowsky hasta que la industria editorial la «rescató» del olvido para lanzarla como libro en 2013. En América Latina La leche del sueño fue publicado por Fondo de Cultura Económica. En Venecia nos encontramos por fin con «The Milk of Dreams». La traducción que propone la Biennale parece producir un desplazamiento mínimo: se confirma el añadido de un artículo y se lleva el sueño al plural. Como veremos hacia el final, este pase de letras no tiene nada de insignificante.



Imagen 10. *Libro manuscrito de Leonora Carrington.*

Quiero registrar en primer lugar este gesto extraño: se acude al archivo para distorsionarlo, y en cierto sentido para escamotearlo. Esa veladura se confirma en una decisión insólita: la libreta de Carrington, que, se dirá, debería ser la pieza central de la exhibición, languidecía en una sala pequeña, al paso, que en rigor deberíamos llamar pasillo o hall. Y no solo eso: si comparamos su situación con la de otras piezas, recientes o de archivo, la libreta de Carrington

se destacaba por su pobre iluminación y por la miseria del soporte museográfico. Era tal la violencia de esa desjerarquización que solo puede leerse como acto fallido; esto es, psicoanalíticamente —ya que estamos en el mundo de los sueños— como confesión.

En su *Psicopatología de la vida cotidiana*, publicada por primera vez en 1901, Freud se ocupa de nuestra tendencia a olvidar nombres, perder pertenencias, colocar objetos en donde no corresponde y demás «actos sintomáticos», a los que define como «errores que ocupan el lugar de un ocultamiento intencional, esto es, de una represión». «Allí donde hay un error», continúa, «siempre hay detrás una represión; o, siendo más rigurosos, una insinceridad, una distorsión, que se origina en última instancia en material reprimido». «Aquello que queremos suprimir a menudo logra aparecer contra nuestra voluntad, y lo hace bajo la forma de un error aparentemente inintencional» (15-17).

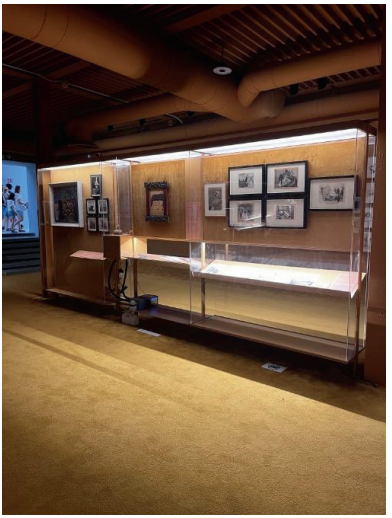
Estamos, entonces, ante una nueva pregunta. ¿Qué es lo que confiesa a regañadientes el arte contemporáneo en este uso maquillado del archivo? O mejor, siguiendo a Freud, ¿qué nos dice este maquillaje sobre esta exhibición particular, sobre su inconsciente, que es también el inconsciente de la práctica curatorial contemporánea? No quiero apresurarme a responder por la acusada. Dejémosla hablar… como en una sesión, como en el cuartel de policía de un *film noir*. En nuestro caso: oigamos lo que tienen para decir las otras instancias de aparición del archivo en «The Milk of Dreams», en las que, como se verá, se confirma la predilección por el enmascaramiento.

Hablamos más arriba del surrealismo y el futurismo practicado por mujeres. Leonora Carrington, ya se dijo, se inscribía en la primera de esas corrientes. Protagonista de la Bienal, no fue, sin embargo, su única estrella. En Venecia se exhibieron también obras, objetos y documentos de su amiga Leonor Fini, de Remedios Varo, de Elsa von Freytag-Loringhoven, de Hannah Höch, de Sophie Taeuber-Arp, de Meret Oppenheim y de Claude Cahun, entre muchas otras. Estas piezas decididamente no contemporáneas están físicamente separadas del resto de la exhibición. La curadora las exhibe en lo que significativamente denomina «cápsulas del tiempo», y construye para ellas sendas arquitecturas museográficas que, al tiempo que las enaltecen —no sufren el destino de la pobre libreta—, vuelven a divorciarlas de su origen en el archivo.

Las cápsulas del tiempo son tres. Hay dos en el espacio expositivo que se conoce como Giardini y una en el Arsenale. Los títulos se hablan encima: «El

caldero de la bruja», «Cuerpo Órbita» y «La seducción del cyborg». El aparato crítico desde el que se captura el archivo de la historia del arte es evidente; las lecturas también. Silvia Federici, Donna Haraway, Silvia Rivera Cusicanqui… En breve, los nombres estelares del feminismo anticapitalista, antiespecista y decolonial custodian esos materiales que han viajado desde el pasado, como si solo ahora, gracias a sus intuiciones, pudiéramos recibirlos. La exhibición tiene en este punto la elegancia de reconocer sus deudas con la teoría y el activismo. En efecto, hasta hace pocos años muchas de las obras que se exhibieron en estas cápsulas juntaban polvo en colecciones privadas, en los almacenes de los grandes museos o en los talleres personales de algunas de las artistas. Fue precisamente la transvaluación operada sobre la figura de la bruja (Federici), la desnaturalización que produjo la reflexión sobre el cyborg (Haraway) y el análisis de las continuidades entre cuerpo y territorios (Rivera Cusicanqui) los que han permitido mirar como por primera vez la historia del arte y producir rescates como los que propone «The Milk of Dreams». El sistema del arte contemporáneo responde así a desplazamientos en el campo de la teoría y de la crítica que a su vez refractan, no lo olvidemos aquí, movimientos en el campo de lo social; esto es, las agitaciones que han propuesto los activismos.

Detengámonos en «El caldero de la bruja». Esta cápsula que ofrece obras, objetos, fotografías y documentos de Carrington, Fini, Varo, Cahun y otras no se ve como un archivo —faltaba más— pero tampoco como una sala de museo. El espacio de la Bienal se emperifolla para alejarse del cubo blanco y clínico propio de los regímenes contemporáneos y acercarse al *boudoir*, al tocador. De piso a techo, alfombras rosadas. En el centro y contra las paredes, vitrinas tibiamente iluminadas, en las que se despliegan zapatos, cartas, libros, una obrita. La iluminación general de la sala es tenue, apagada. El contraste con los reflectores de estadio de las otras salas es notable. La vista descansa, los sentidos agradecen, el ritmo se apacigua. El caldero nos invita a sumergirnos en la ensoñación, y a un tipo de contemplación que podría llamarse erótica y que los espacios de arte contemporáneo han decidido erradicar de su repertorio por razones difíciles de precisar. Entre las múltiples maravillas custodiadas por las sombras se destacan las pinturas alocadas de Carrington y de Varo, claro, pero también un vestido y una máscara diseñados por la artista Leonor Fini. Fue esta máscara brutal, tétrica, la que me dio la clave: estamos ante un enmascaramiento, un proceso de aplicación de capas





Imágenes 11 y 12. *Vistas de la cápsula «El caldero de la bruja», parte de la exhibición internacional de 2022 de la Bienal de Venecia.*

que tiene las virtudes de todo maquillaje y que despierta las sospechas de toda maniobra de ocultamiento.

Enfaticemos, primero, la magia. Más allá de su efecto sobre el arte contemporáneo, el retoque que operan las alfombras, los tonos, las sombras, la delicada distribución de los objetos constituye una lección también para quienes nos dedicamos a lidiar con materiales vetustos, con papeles amarillentos, con objetos perdidos y con antiguallas. Aprendamos, señoras y señores, a presentarlos. Aprendamos, señoras y señores, a seducir como el caldero. El escamoteo del archivo tiene mucho de escandaloso —y ya volveré sobre ese punto—, pero tiene mucho de encantador, en el mejor sentido de la palabra. Produce, como quería Max Weber, un reencantamiento del mundo; en este caso un reencantamiento del archivo y de sus riquezas, que se vuelven apetecibles, deseadas, relevantes. Porque en gran parte es esta operación estética, este juego de máscaras, el que activa y pone en movimiento la cápsula del tiempo. La exhibición no se limita a intercalar sin gracia artistas de ayer con artistas de hoy. Es posible que si así fuera, como en tantos otros casos, los materiales del pasado hubieran corrido el riesgo de perder su poder. En el caso de «The Milk of Dreams», el diseño cuidado de estos dispositivos, el empeño

invertido en crear una ilusión es en definitiva lo que asegura el rebote contemporáneo de todas estas joyas.

Y sin embargo… como en toda historia de brujas, en esta también hay gato encerrado. En pos de encontrarlo, permítanme volver al interrogante que había dejado en suspenso cuando comencé a presentar este elogio del maquillaje. ¿Qué es lo que confiesa a regañadientes el arte contemporáneo en este uso maquillado del archivo, en el que prácticamente se esconde, como vimos, su punto de origen?





Imágenes 13 y 14. *Vestido y máscara de Leonor Fini, exhibidos en la cápsula «El caldero de la bruja».*

Volvamos al inicio. Al menosprecio que recibe la libreta de Carrington y a la transformación inocente de su título. «Leche del sueño» se convierte en «The Milk of Dreams». Un artículo y un plural. La nada misma. Pero leámoslos con atención. La exhibición vuelve a transportarnos. Esta vez no nos lleva a un tocador estético-erótico. No. Se ha producido un desplazamiento: el desplazamiento que va de la tarea de la madre (y de la bruja) a la tarea que podría parecer contigua, hasta heredera, de la curadora. El problema es que en el «sistema de excitaciones« en que se ha convertido el arte contemporáneo esa

posición de cuidado, de curación, se torna imposible. Más allá de gestos valientes que parecen ir contra la lógica reinante en ese mundo (las alfombras, las lecturas, la sombra, el silencio) la exhibición en su conjunto no puede sino plegarse a la fuerza del inconsciente que la estructura: el «inconsciente colonial-capitalístico« que Suely Rolnik ha definido tan bien, y que encuentra su figura prototípica en el «cafishio», el «chulo», el «pimp» o el «cafetão»; esto es, el extractor por antonomasia de nuestra fuerza vital.

Así, el título de la Bienal nos aleja de la calidez de las tareas de cuidado de una madre (los cuentos que se leen para invocar el sueño, como quien toma un vaso de leche caliente) para llevarnos a la lógica extractivista del sistema del arte (la leche, la savia que como curadores y público debemos sacarles a las obras). Las palabras son prácticamente las mismas, pero su función ha cambiado radicalmente. Y confiesan su alineamiento con la retórica curatorial dominante: una retórica que hace de las obras, de los objetos, de los artistas recursos de los que se extraen conceptos, saberes e información, algo palpable para quienes hayan asistido a este tipo de exhibiciones globales. Traduciendo: cuando el arte global dice «milk» no está pensando en el término sustantivo (la leche que nutre, que alimenta, que da placer), sino en su uso como verbo, en lo que en castellano llamamos ordeñar.

Esto es lo que confiesa esta muestra cuando «decide« rebajar hasta el ocultamiento su documento madre (saqueado del archivo de una madre): murmura que allí donde el arte contemporáneo se presenta como un «sistema de excitaciones« tenemos que saber detectar los movimientos opacos de un sistema de ordeñe a escala global.

Conclusión. Escenas

Entre la proliferación, la fiebre archivística, la extracción y el ocultamiento, lo que emerge no es una conclusión estable, sino una escena atravesada por tensiones. El archivo, en el arte contemporáneo, no se deja fijar sin resto.

Hay, en primer lugar, una ambivalencia constitutiva que conviene no apresurarse a resolver. La entrada de documentos marginales en las grandes instituciones del arte global produce efectos innegables: visibilidad, circulación, reconocimiento. Sería mezquino —y políticamente ingenuo— desestimarlos.

Y, sin embargo, ese mismo gesto pone en marcha una serie de operaciones más difíciles de celebrar: desactivación, captura, recontextualización. El archivo es convocado para hablar, pero en una lengua que no le pertenece del todo.

Esa ambivalencia, además, no se distribuye de manera uniforme. Hay escenas —raras, pero decisivas— en las que los materiales conservan su potencia, o incluso la intensifican. El Archivo de la Memoria Trans es uno de esos casos: allí los documentos no han sido arrancados de sus tramas de vida, sino que permanecen disponibles para quienes los produjeron, para quienes los necesitan, para quienes pueden hacerlos hablar en el presente. El archivo, en ese caso, no sólo recuerda: insiste.

Pero el problema excede a las instituciones. Remite a una lógica más amplia, más insistente, que organiza el funcionamiento mismo del arte contemporáneo. Si, como sugería Link, este se ha convertido en un «sistema de excitaciones», entonces su necesidad de producir novedad es inagotable. El archivo aparece allí como reserva: depósito de lo olvidado, de lo invisible, de lo que no fue plenamente incorporado en su momento. A esa disponibilidad se suman condiciones materiales —precariedad, abandono, falta de soporte— que vuelven a estos documentos vulnerables, disponibles para nuevas formas de captura.

Tal vez convenga, en este punto, introducir una distinción que el entusiasmo archivístico tiende a borrar. No toda apropiación es idéntica. Hay intervenciones que se acercan a los documentos para restituirles densidad, espesor, incluso cierta opacidad. Y hay otras —más alineadas con la lógica dominante— que los convierten en materia prima, en recurso, en evidencia dócil al servicio de un relato que ya estaba escrito. En un caso, el archivo resiste; en el otro, es ordeñado. Las consecuencias de cada operación no son equivalentes, aunque sus efectos a largo plazo permanezcan abiertos, inciertos, difíciles de anticipar.

Porque, a veces, incluso dentro de estos circuitos de captura, algo se escapa. Los documentos vuelven a circular, se reactivan, encuentran nuevas manos, nuevos cuerpos, nuevas lenguas. Lo que había sido extraído puede, en ciertos casos, volverse otra cosa: chispa, resto activo, promesa. No es frecuente, pero tampoco imposible.

Nada está a salvo. Pero no todo está perdido.

De lo que se trata, entonces, no es de elegir entre celebración y denuncia, sino de sostener la sospecha. De no entregarse demasiado rápido al encanto del archivo, a su promesa de memoria, de reparación, de comunidad.

Porque, como en toda escena de enmascaramiento, lo que se ofrece a la vista nunca es todo. Y a veces —con una elegancia que habría que aprender a reconocer— el arte contemporáneo logra hacer pasar por cuidado lo que no es sino una forma particularmente sofisticada de extracción.

El archivo habla, sí. Pero conviene preguntarse, siempre: ¿para quién?

Bibliografía

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004.

—. Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política. Madrid: Alianza, 2021.

Carrington, Leonora. *La leche del sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Cherri, Leo. «El eterno retorno de la filología: escenas mundiales y americanas». *Literatura y posthumanismos: perspectivas desde América Latina*. Eds. Rafael Arce y Julieta Yelin. Rosario: Ediciones IECH / Ediciones UNL, 2026.

Fraser, Nancy. *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

Freud, Sigmund. *Psicopatología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2017.

Hinestrosa, Pedro Felipe. «Archivo Arkhé. Entrevista a Pedro Felipe Hinestrosa. Por Lucía Cytryn». *El lugar sin límites*. 9 (2023): 241-251. En línea.

Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección: notas para una vida no cafetinada*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.