



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

*Archivo y arte o el arte de hacer:*

*Una lectura sobre el materialismo carnavalesco de Nalson Garrido*

**Por Camila Pulgar Machado**

Una estudiante me preguntaba recientemente en una clase: ¿qué es el archivo? Era una clase sobre cómo investigar en la Universidad Javeriana de Bogotá. Y tratando de ser lo más exacta posible, le decía: los archivos son acumulaciones de documentos y materiales. Además, en esa clase a la que me invitó mi colega Jeffrey Cedeño, planteábamos la existencia de un arte de archivo. Lo cual también fue una interrogante: ¿cómo es que existe un arte de archivo?

Ya esta segunda inquietud es más difícil de responder y amerita ejemplos de obras o productos creativos donde pueda verse eso que el crítico de arte norteamericano Hal Foster llama un impulso de archivo y que estudia en varios artistas contemporáneos. También refiero, en este inicio de la conferencia, el libro *The Big Archive* del crítico alemán Sven Spieker, sobre precisamente el arte de archivo –cuya Introducción fue traducida al español y publicada por Cuadernos de literatura.



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

La verdad es que me propongo hacerle seguimiento a más de un pensador que he ido conociendo gracias a mi investigación sobre la esfera del archivo en términos más amplios que el de los archivos oficiales, o sea, en términos creativos y pedagógicos. Porque sí se trata para mí o el tema implica en toda su extensión el asunto de la investigación y la enseñanza de esta a partir de una concepción del archivo que abra espacios, “rutas no tomadas.” Estoy citando a Homi Bhabha, cita que encuentro en Sven Spieker, y que refiere la instauración de órbitas, a partir del manejo de los archivos o de un materialismo, que en su devenir vaya produciendo espacios sensibles. Comenta Spieker en una conferencia del 2012 titulada “Un-Knowing, Getting Lost, Linking Points in Space: The New Archival Practice:”

Homi Bhabha ha comparado recientemente los archivos con las rutas no tomadas... Los archivos no como una herramienta de la memoria sino como una práctica activa de la rememoración que une los fragmentos de muchos mundos en un proceso de final abierto. [1]

Desde hace rato, entonces, examino el tema, en busca del desarrollo de una cierta crítica que permita abordar un arte venezolano y latinoamericano que despliegue más de una dimensión de archivo. Traigo a colación la afirmación clave de Jacques Derrida en



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

torno a que los archivos siempre remiten a exterioridades, locaciones, lugares (y técnicas, añadiría Spieker) fuera del logos metafísico de Occidente. Así he ido desde el asunto de trabajar con equipos estudiantiles de literatura en un gran archivo, pero caótico, como el de Jesús Sanoja Hernández (uno de los analistas políticos de la prensa venezolana más importantes de la segunda década del siglo XX, asimismo, un crítico cultural con una percepción de la literatura venezolana que había sido poco vista), hasta ir comprendiendo la necesidad de vincularme con una noción de archivo que abra puertas para las curadurías, las instalaciones, los productos que posibiliten estas inmersiones documentales.

Esto ha implicado una curiosidad especial por alcanzar una conceptualización que, sobre todo, inspire la labor. Claro que esta meditación sobre el archivo o los archivos nos lleva hasta planteamientos como (1) el de Derrida en *Mal de archivo*, donde el autor recuerda a los arcontes y el archivo en sus casas de la antigüedad romana: “una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban,” hasta luego (2) exigirnos pensar el importantísimo desarrollo del archivo como matriz epistemológica dominante del siglo XIX. Primeramente, esto se hizo, tal



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

como enseña Spieker en su libro *The Big Archive*, cuando se estableció en Berlín el Archivo Estatal Privado (1881): espacio arqueológico, dominado por el principio de proveniencia, que implicó el descubrimiento de Troya, y que influyó en el desarrollo y las búsquedas de la historia, la biología, la medicina, la misma literatura con la pretensión utópica de excavar el origen enterrado del saber más prístino desde el cual se produciría una re-escritura transformadora del curso de la vida.

Allí, indica Spieker, debemos ubicar a Freud, es decir, el psiquiatra operó bajo las condiciones de este principio de procedencia decimonónico para hallar, puntualiza el crítico, el “más formidable dispositivo modernista de archivación,”(21) o sea el aparato psíquico. Y producir un “código científico” distinto al positivista (48).

En segundo lugar, este archivo decimonónico y orgánico a la búsqueda del origen de las cosas, al principio matriz sepultado por las capas y los traumas de la historia, iba exigiendo más. Rápidamente se fue conformando, con técnicas como la fotografía, y en espacios como la policía, un híper archivo sobre el cuerpo social de la humanidad. Suena ampuloso, pero esto se hizo con esa intención grandilocuente de poseer una imagen cabal



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

de la sociedad mediante la cual se le pudiera conocer, controlar y gobernar. Y en esto me quiero detener antes de entrar en el arte de impulso archivístico y el caso que traigo.

En este punto refiero el trascendente ensayo del artista y estudioso estadounidense Allan Sekula: "The Body and the Archive," donde aprendemos cómo desde las policías de París y Londres, mediante los proyectos de los fotógrafos Bertillon y Galton, se desplegaron con bastante éxito "los intentos de definir y regular la desviación social"(5). Sekula hace especial énfasis en cómo las historias de la fotografía han escamoteado la referencia a esta institución fundacional del archivo fotográfico: las policías, que, además, va de la mano del nacimiento de la ciencia social de la criminología, y cuyo efecto fue tal que produjo la imagen de un cuerpo social nunca antes visto. Así que por una parte "el nuevo realismo jurídico fotográfico", (5) es decir, "la nueva documentación fotográfica de los prisioneros" (5) ya para 1860, partía del contexto general que desde 1840 era ampliamente reconocido de "un esfuerzo sistemático por regular la presencia urbana creciente de una "clase peligrosa,"(5) de un sub-proletariado desempleado crónico:"(5) y, por otra parte (seguimos leyendo a Sekula):

Esta batalla entre la presunta univocalidad denotativa de la imagen legal y la multiplicidad y presunta duplicidad de la voz criminal se desarrolla durante el



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

resto del siglo XIX. En el curso de esta batalla se define un nuevo objeto –el cuerpo criminal– y, como resultado, se inventa un “cuerpo social” más extenso.

Nos enfrentamos, entonces, a un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honrosa como represivamente. (6)

Claro, el punto de vista legal y social que aporta la fotografía terminará incidiendo en la fabricación de la máquina social, ejemplarizante, invasiva y utilitarista del panopticon o las máquinas de óptica central que regularon a la sociedad a partir del siglo XIX hasta la actualidad. La mirada archivística, la data centralizadora de estas perspectivas mecánicas se constituyeron inicialmente desde la invención de los archivos fotográficos. Archivos con la flexibilidad de desplazarse entre las derivas de los placeres estéticos de los retratos, asequibles para la población, y las lecciones morales que con las fotos se podían brindar en las aulas y espacios urbanos de un *ser burgués* que incluía al proletariado, asimismo.

Me voy a permitir una cita más extensa de este texto fundador de Sekula:

En términos estructurales, el archivo es tanto una entidad paradigmática abstracta como una institución concreta. En ambos sentidos, el archivo es un vasto conjunto de sustitución, que proporciona una relación de equivalencia general entre imágenes. Esta imagen del archivo como depósito enciclopédico de imágenes intercambiables fue articulada más profundamente a fines de la década de 1850 por el médico y ensayista estadounidense Oliver Wendell Holmes cuando comparó las fotografías con el papel moneda. La capacidad del archivo para reducir todas las vistas



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

posibles a un solo código de equivalencia se basaba en la precisión métrica de la cámara...

Sin embargo, esta promesa de archivo se vio frustrada, tanto por la desordenada contingencia de la fotografía como por la gran cantidad de imágenes. Los componentes del archivo fotográfico no son unidades léxicas convencionales, sino que están sujetas al carácter circunstancial de todo lo que es fotografiable. (17)

Me interesa entonces detenerme en *esta frustración de la promesa de archivo* que también puede vincularse con el 'fracaso' de Freud y llevarnos hacia nuestro tema de un arte de archivo.

Es decir, Freud concibió al aparato psíquico indicando una substancia que no había sido asumida por la mentalidad positivista del XIX y es la del inconsciente como parte central –no marginal– de la conciencia. Es más, lo que archiva es el inconsciente. Y esa memoria silente fue la que terminó por capturar toda su atención. Si bien el análisis freudiano busca resultados exactos, Spieker advierte que en su búsqueda del *a priori archivístico* de su ciencia (el psicoanálisis), la indagatoria de Freud accedió a los confines derivativos y desviantes de la psique: lo deseante y lo siniestro (Spieker 47). Derrida, por su parte, puntualiza que esa materia inasible donde se gesta el mal de archivo, la capacidad de olvidar lo traumático, terminó por seducir a Freud de tal manera que después de dar con ello, con lo que se borra gracias a las fuerzas destructoras del trauma,



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

no se interesó por otra cosa distinta a esta fuga de la memoria –fuga donde se halla el archivo, reitero.

Spieker indica que ya en 1920 artistas como Duchamp engendraban un imaginario del anti-archivo. Que es de donde parten estos críticos contemporáneos estudiosos del arte archivístico, es decir, este comienza, como enseña Spieker en su libro, con el primer gran atasco burocrático de papeles que se da con la primera guerra mundial y la conciencia crítica, creativa, satírica de los fracasos o frustraciones de aquello que la búsqueda arqueológica y el archivo universalizador y panóptico prometían. Dice Spieker: “Aparte de los *readymades*, Duchamp deconstruyó la medida de cuerpo universal del siglo XIX más efectivamente en su film *Cinema anémico* (1926), el que muestra las pulsaciones de una arteria –exangüe– anémica” (67).

Y cito un momento de mi tesis doctoral en donde resumo el libro de Sven Spieker:

Esta visión de vía negativa de un archivo anémico, carente de circulación simbólica, del flujo de signos saludables –a priori del archivo arqueológico– y compuesto, en cambio, por cronosignos o *readymades* significantes de huecos, fisuras, brechas, espacios, márgenes, aberturas, disparidades y vacíos, no es una sublimación como algunas lecturas sobre Duchamp han



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

planteado. Lo contrario, el hallazgo de Duchamp es de difícil interpretación porque implica el retorno al trauma.

Y que, leyendo a Derrida, es donde yace y opera el mal de archivo: la fuerza que tacha al archivo, sus contextos y exteriores. En el arte de Duchamp... prevalece una lucha o una gran resistencia contra el retorno sublimatorio al orden simbólico. Es decir, el tipo de archivación que propone Duchamp es un movimiento repetidor de interrupciones contingentes, un archivo de “*shocks* administrados.” (172, 173)

Hoy día Spieker estipula lo siguiente, en su conferencia, ya mencionada, que puede verse online, y ofrezco acá algunos de mis apuntes, frases de Spieker que tomé del minuto 31 al 37:

–“Estudiar en el archivo no es más el estudio arqueológico de capas superpuestas que define el tiempo presente (invisiblemente) siempre dividido de sí mismo, tampoco es la apropiación post-colonialista del archivo colonial (los que estudian los bordes del ser y la otredad); tampoco es la afirmación de la diferencia y las diferentes identidades en la expansiva hegemonía del capitalismo liberal.”

–“Y si para Michel Foucault el archivo es la instancia donde el conocimiento y sus enunciados pueden ser experimentados como reales, hoy día el archivo puede ser visto



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

como la condición donde los eventos y los enunciados pueden ser experimentados como posible o posibilidades.”

—“El punto histórico de esta afirmación ya no es el montaje de principio del siglo XX (o sea, Duchamp) con sus *collages* de paradas y rupturas, sino la concatenación de diferentes maneras de hacer, y que Jacques Rancière incluye en su teoría de la RE-distribución de lo sensible.”

—“Para Rancière los archivos son formas de inventar, invenciones, que muestran o acceden a las potencialidades de cosas e imágenes en términos de la historia en común y la afinidad entre actos inventados de arte y la multiplicidad de invenciones de artes de hacer y de vivir que descubren o inventan un mundo compartido.”

—“Por ejemplos bricolajes, colecciones, juegos de lenguaje, materiales para muestras o manifestaciones.”

—“Rancière dice que, en el espacio reservado para el arte, el artista pugna, se esfuerza por reproducir, hacer o devolver a lo visible artes de hacer que existen dispersos, esparcidos, disipados a través de la sociedad.”

—“El archivo nos permite pensar la continuidad del conocimiento como una forma de práctica.” (Spieker, *Un-Knowing, Getting Lost, Linking Points in Space*).



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

## II

### El materialismo carnavalesco de Nelson Garrido

El arte de archivo, el arte de impulso archivístico, como precisa Hal Foster, es un arte cuya expresividad necesita espacios. En muchos sentidos es un arte de la teatralización de materiales y favorable a las arquitecturas disruptivas de las instalaciones. Esos espacios escenográficos, muchas veces, productores de espectáculos, exhibiciones, montajes, artefactos, laboratorios, suelen proponer –o devenir de– incursiones documentales pero “donde la información histórica” además de estar físicamente presente, asimismo, aparezca “perdida o descolocada” (Foster, 4). Mi ejemplo para ustedes, el artista venezolano con el que elijo trabajar esta vez, es el fotógrafo Nelson Garrido, al que no voy a llamar artista deliberadamente porque rechaza la palabra. Él es entonces un operador/investigador/editor.

Estoy aludiendo al artículo de Sekula, una vez más, cuando este estudioso define al fotógrafo mecánico (*monteur*) del XIX cuyos itinerarios van capturando un materialismo expresivo y que procede desde la observación de las idiosincrasias de los



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

detalles, los detalles que cuentan historias, hasta las escenas del crimen. De esas digresiones fotográficas y sus monumentales archivos institucionales es que deviene, en gran medida, la imagen general de un cuerpo social complejo y acomplejado, entre la honorabilidad de la foto, y la represión del sistema policial que la fotografía facilitó. Socialidad que se impuso en Occidente, más allá de las policías de París, Londres, etc. Y también, más allá de los diversos catálogos museísticos, bibliográficos, enciclopedistas, basados en los poderes de la fotografía y capaces de reflejar un conocimiento cronológico blindado. Garrido entra a estos índices gráficos, territorios fértiles, a causar trastornos.

Así, quiero fijar, primeramente, que nuestro artista a pesar de ser premio nacional en artes plásticas (Venezuela, 1991), como no es tal –seré literal– es un productor de espectáculos, me refiero a sus fotos-escenas en series como “La balsa de la Medusa” (2017), donde Garrido aprehende una parodia del cuerpo social venezolano. Leo entonces a Hal Foster cuando dice que en este sentido el arte archivístico es tanto preproducción como postproducción, preocupado menos por los orígenes absolutos y mucho más por las huellas oscuras. Por ello parece mejor decir impulso que arte archivístico. Estos hacedores tampoco están interesados en las críticas a la totalidad representacional y la integridad institucional: o sea, que el museo está arruinado como un sistema coherente



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

de esfera pública. Pero esto ni triunfalmente proclamado ni melancólicamente ponderado. Algunos de estos artistas sugieren otro tipo de orden (Foster 5).

Busco decir que Garrido ha tenido la fuerza expresiva para proyectar, a partir de su excéntrica forma de investigar, un imaginario del cuerpo social, asociado a territorios como el de la Venezuela actual, y que se sostiene enérgicamente como una lectura audaz y profunda de una realidad in-documentada.

Seguidamente, quiero indicar que su relación con el archivo documental como instancia no aparece explícita en su obra estética, creo que es tácita. Por ello, quisiera hablar más bien de su *materialismo carnavalesco* antes que de su archivo. Garrido no utiliza nunca la palabra archivo en las múltiples entrevistas que ha concedido, y es un creador que está en diálogo activo con sus seguidores. Se podría decir que es un activista del diálogo polifónico. Sin embargo, sí usa las palabras memoria, historia, contextos, espacio vacío, colecciones, montaje, caos, series, cosas; en fin, encuentro más de un vocablo indicador de sus archivos o acumulaciones en juego, que, si bien “no representan una base de datos,” sí emanan como “materiales recalcitrantes más que desechables, canjeables, intercambiables,” por lo que “reclaman la interpretación humana y no el procesamiento mecánico” (Foster 4).



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

Así, lo que he hallado en su activismo y en sus distintos altares y escenas fotográficas teatrales y pictóricas es una cosmogonía carnavalesca.

Por supuesto que traigo la palabra carnaval apelando al poderoso libro de Bajtín sobre la historia de la risa en Rabelais y su estudio cardinal del carnaval medieval donde, creo, se mueve Garrido. Quien trae a escena más de un acervo de la cultura popular venezolana mediante estrategias festivas y radicales, concretamente libertarias: Bajtín puntualiza que el carnaval es una fiesta radical y tan importante como que mediante ella el hombre medieval pudo encarnar la libertad. El hecho, además, de que fuera permitida anualmente por la cultura oficial lo testifica, el carnaval era una necesidad esencial en el calendario medieval y renacentista que, a su vez, conectaba con las saturnales romanas. A estas alturas de la historia, hemos perdido esta significación que era tan aguda como que con el carnaval y su “huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial)” se alcanzaba el “reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y la abundancia” (Bajtín 7). Y es lo que Garrido recupera en sus laboratorios, “a través de mutaciones de conexiones y desconexiones,” y de “nuevos órdenes de asociación afectiva” que en sus espacios, contraculturales y anti-jerárquicos (Foster 21), se ritualizan.



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

Garrido advierte reiteradas veces que su objetivo principal es provocar “prácticas de libertad contemporáneas.” No obstante, por ahora, me concentro en los objetos de su imaginario que no son estáticos a pesar del escáner: cuerpos humanos desnudos, grupos nutridos de gentes entre los 20 y los 60 años, con máscaras de gas, de Chávez, de la bandera de Venezuela, de cerdos, tigres, cuervos, cascos de las fuerzas de exterminio del terrorismo de Estado, máscaras de la muerte, con consignas como ‘libertad,’ del Grito, capuchas, máscaras del *Miss Venezuela*. Esto solo para indicar la mascarada.

A lo que debo de añadir de inmediato la presencia en su obra de un santoral singularizado por la potencia extraordinaria de su imaginario.

Además, contemos las *imágenes apropiadas* como la de “American Gothic” –de Grant Wood (1930)– en su obra “Gótico americano, La pareja como base de la violencia social” (2008), y los simulacros que dirige –como director de escena que es– de referentes que sustrae de la memoria cultural como “La Virgen de Caracas,” “La Balsa de la Medusa,” “La nave de los locos,” “Hombre Bola,” “La Apocalipsis,” “La auto-crucifixión,” su homenaje a Ofelia, “Saturna devorándose a su Hijo” y “Adano y Evo.” Y no busco ser exhaustiva en el contaje de aquello que Garrido ingresa en sus espacios de un archivismo popular, violento y espectacular.



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

Aunque quiero añadir sus “naturalezas muertas y podridas,” es decir, la fauna de esta imaginación hacia dentro, él mismo habla de lo que pasa “detrás de los ojos” –y es que se trata de una fotografía de estudio; donde hallamos también vísceras, cuerpos caninos en descomposición que sin embargo son alusivos a Rembrandt, Bacon, Picasso..., órganos como el corazón, cabezas de caimanes, chivos, pescados, pájaros muertos, liebres, cochinos, plumas, y una cantidad de objetos como huesos, clavos, muñequitos, etc.

Y me detengo en “La gruta de la Virgen” (2009) serie que archiva insectos, cruces, manos, como una piñatería alegórica de imágenes profundamente codificadas y que Garrido somete al *principio cómico*, que de acuerdo a Bajtín, “preside los ritos carnalescos,” y que “los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico... (no piden ni exigen nada).” “Más aún ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana,” (Bajtín 6) donde están las fuentes populares y “la cultura específica de la plaza pública” (4) que fascinaron a Rabelais. Y esta es la esfera que atrae a Garrido dado su magnetismo intrínseco: político (comunitario) y lúdico (transgresor), diría yo, y que le ha permitido agenciar más de una



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

ONG. Donde también, creo, opera más de una pulsión archivística pero sin régimen aparente o archivos sistemáticos.

Pudiéramos decir que allí en sus ONGs se aplica todo menos un “pensamiento único” (nombre de una de sus series en que la familia venezolana viste máscaras de Chávez).

Porque se trata de agenciar condiciones pedagógicas o vitales para *hacer o posibilitar* las metáforas que este autor, capaz de vivir en el regocijo de su cosmogonía, intenta inducir en aprendices, oyentes, público general. Dice Foster: hablamos de la voluntad de “conectar lo que no puede ser conectado” en el arte... “No se trata de una voluntad de totalizar como de relacionar –de probar un pasado trasapelado, extraviado, de reunir, recoger sus signos diferentes (algunas veces pragmáticamente, otras paródicamente), de averiguar, indagar qué puede permanecer para el presente.” (20)

Y añadiría Garrido: se trata de urdir en estas relaciones extrañas mediante la educación para la metáfora fotográfica. En la metáfora se esconde un muy revelador arte de hacer que nos posibilita a nosotros mismo, la eventualidad de ser psíquicamente, en medio del atropello devastador de la masificación instantánea de imágenes del mundo contemporáneo. Lo que refiere Garrido en más de una conversación.



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

Así, si Garrido tiene una conexión privilegiada con las fiestas políticas y violentas del carnaval criollo, sus escenas y contenidos, se debe, creo, a más de una razón de los registros que funcionan en el aparato psíquico de su cosmos: primero, no solo fue por años “fotógrafo antropológico” (copiándolo) de las tradiciones festivas venezolanas —de los mejores que hayamos tenido—, también tiene un itinerario en las tablas que se traduce en haber conocido a César Rengifo y trabajado para Levy Rossell, el Grupo Teja y Román Chalbaud, y de tal forma haber palpado ese “principio cómico” (Bajtín 6) que rige sus formas animadas, encarnadas, de las imágenes del espectáculo teatral.

Aunque Bajtín puntualiza: el carnaval “no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general no pertenece al dominio del arte... En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (7). “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*... En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de *la libertad*” (7).

Este es, según escucho, el gran anhelo de los espacios ‘vacíos’ de la Organización Nelson Garrido: concretar prácticas de libertad.



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

Pero además el caleidoscopio de su perspectivismo (es decir, su archivo), le permite responder a la desgarradora pregunta sobre el porvenir de Venezuela, de la siguiente manera: “yo no creo mucho en sueños... Para mí una Venezuela mejor sería una Venezuela que aceptara la sexualidad, que aceptara la muerte como parte de la naturaleza. Porque además a la situación que tenemos en los barrios de Caracas y en todo el país ahorita siempre se le ofrece como una solución que si El Salto Ángel, que si tenemos las mejores playas, no, si es un sueño es un cambio de mayor solidaridad, y donde haya mucha más comprensión y entendamos y respetemos lo diferente a nosotros, donde se pueda convivir desde muchas maneras sin necesidad de la imposición, nadie tiene la verdad... Y a veces veo que los sectores populares van a terminar jodidos, porque no hay una comprensión. Es el problema del poder... Me imagino un mundo utópico donde no haya poder... Hay una estética de lo popular que me parece a mí totalmente contemporánea. Y si yo me imagino otra Venezuela es una donde esa estética de lo popular se respete con el nivel con que se tiene que respetar. Yo aprendo más en un altar de María Lionza que en un museo de arte contemporáneo. El manejo de los colores en los cementerios, como pintan las casas en los pueblos, yo tengo una gran esperanza en el pueblo venezolano y para mí esa es la apuesta que habría que hacer.” [2]



**Volumen 12, Numero 1**

**Spring/Primavera 2021**

## **Notas**

[1] Traduje personalmente todas las citas extraídas de los textos en inglés de Sven Spieker, Allan Sekula y Hal Foster.

[2] Todas las palabras citadas de Nelson Garrido pertenecen a “Conversaciones con Nelson Garrido.” Ciclo de Conversaciones Online IMAGO, Organizado por Aaron Sosa, 27 de mayo, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=ce7OsSZeWNg&feature=youtu.be>

## **Referencias bibliográficas**

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Traducción de Paco Vidarte en *Edición digital de Derrida en castellano*, jacquesderrida.com.ar, 2.

Foster, Hal. “An Archival Impulse” in *October* 110 (Autumn, 2004), The MIT Press.

Garrido, Nelson. “Conversaciones con Nelson Garrido.” Ciclo de Conversaciones Online IMAGO, Organizado por Aaron Sosa, 27 de mayo, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=ce7OsSZeWNg&feature=youtu.be>

Pulgar Machado, Camila. Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. “Jesús Sanoja Hernández y la literatura”. (Tesis doctoral, Junio 2017). En [archivosanojahernandez.com](http://archivosanojahernandez.com)



Volumen 12, Numero 1

Spring/Primavera 2021

Pulgar Machado, Camila. "Sven Spieker y el archivo en pleno juego." 2017. *Cuadernos de Literatura*, Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.o 41

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19366>

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, LOM, 2000.

\_\_\_\_. "The politics of aesthetics." Online. 16 Beaver Group, May 5, 2006.

Sekula, Allan. "The Body and the Archive" in *October* Vol. 39 (Winter, 1986), The MIT Press.

Spieker, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, The MIT Press, 2008.

\_\_\_\_. "Introducción" de *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. En *Cuadernos de Literatura*, Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.o 41. Traducción Wilfredo Hernández y Camila Pulgar.

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19365>

\_\_\_\_. "Un-Knowing, Getting Lost, Linking Points in Space: The New Archival Practice." En línea. The Getty Research Institute, November 12, 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=NVKTTyr6dBk&t=3298s>