

#VIVAS: trayectorias performáticas del archivo en la era digital

#VIVAS: performative trajectories of the archive in the digital age

GUADALUPE AILÉN ÁLVAREZ, MAXIMILIANO CORTÉS Y MICAELA FLAVIA PAZ

(pág 203 - pág 215)

RESUMEN. Semióticamente, *archivar* significa volver a enunciar, restituir una materialidad e inscribirla en un punto de tensión entre lo enunciativo y lo temporal. La restitución es un acto de preservación, pero también de destrucción. Esta presentación aborda el archivo desde el punto de vista de su performatividad, de su capacidad para actuar sobre lo que registra y resguarda. Se toman como objeto de estudio las prácticas artísticas del colectivo #VIVAS. Este colectivo parte de la necesidad de hacer oír la problemática de la violencia de género y de alentar el debate en torno a una (re)definición del género femenino. Para esto, toman registros sonoros sobre el tema y construyen con ellos un banco de datos colaborativo. El caso postula nuevos interrogantes acerca de las condiciones de eficacia performática del archivo en la era digital e interpela la acción misma de preservación a partir del carácter colaborativo y replicable de las materialidades archivadas.

Palabras clave: performatividad, nonágono semiótico, archivo digital, feminismo, arte sonoro.

ABSTRACT. Semiotically, *archiving* means re-enunciating, restoring a materiality and inscribing it at a point of tension between the enunciative and the temporal. The restitution is an act of preservation, but also of destruction. This presentation approaches the archive from the point of view of its performativity, of its ability to act on what it records and protects. We will take the artistic practices of #VIVAS collective as an object of study. This group starts from the need to make the problem of gender violence heard and to encourage the debate around a (re) definition of the “feminine” gender. For this, they take sound records on the subject and build with them a collaborative data bank. The case raises new questions about the performative efficiency conditions of the archive in the digital era; and it challenges the very action of preservation based on the collaborative and replicable nature of the archived materialities.

Keywords: performativity, semiotic nonagon, digital archive, feminism, sound art.

GUADALUPE ÁLVAREZ es licenciada en Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), docente de la Licenciatura en Artes Electrónicas (Untref) e investigadora en formación del proyecto “Las construcciones performáticas del archivo” (Untref). Correo electrónico: <gualvarez@untref.edu.ar>.

MAXIMILIANO CORTÉS es licenciado en Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref). Es integrante del proyecto de investigación “Las construcciones performáticas del archivo” (Untref). Ha formado parte del equipo técnico en distintas sedes de los Museos de la Untref (Muntref) y ha brindado asistencia en la etapa de montaje de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (BienalSur). Correo electrónico: <mcortes.na@gmail.com>.

MICAELA PAZ es licenciada en Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref) y técnica en Producción y Creatividad Radiofónica (ETER). Es docente en la Licenciatura en Artes Electrónicas (Untref). Participa de diversos proyectos culturales y de investigación vinculados a performance, danza e imagen electrónica. Correo electrónico: <micaelapaz@untref.edu.ar>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 30/11/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 28/07/2021

1. INTRODUCCIÓN

En un contexto en el que observamos un interés creciente en el uso de material de archivo como insumo para la producción artística, resulta relevante conocer las implicaciones del empleo de estos materiales desde su capacidad de producir y transformar sentidos (Acebal, Guerri y Voto, 2020). Partiendo de esta base, nos interesa enfocarnos en las particularidades propias de los archivos digitales y su uso en la práctica artística, una estrategia que es alentada por el contexto de digitalización creciente de nuestras actividades y el amplio acceso a herramientas que nos permiten realizar registros y construir archivos a partir de estos (Foster, 2004).

Vale resaltar que la práctica de archivación tiene la capacidad de producir nuevos sentidos en el contexto social en el que se inserta (Derrida, 1997). Como veremos en el caso de estudio seleccionado, esto es de importancia a la hora de pensar las prácticas artísticas que recurren al material de archivo como una fuerza transformadora de la sociedad, capaz de recuperar y resignificar parte de nuestro universo de sentidos. Este tipo de prácticas son caracterizadas como uno de los síntomas del arte contemporáneo, no solo por la vinculación de la tarea de archivar en la práctica artística, sino también por la activación política a partir de su selección y recontextualización (Giunta, 2014).

En el arte contemporáneo, el objeto en sí carece de relevancia y el valor pasa a estar en el relato (Heinich, 2017). En las operaciones que realiza el colectivo #VIVAS a partir del archivo colaborativo, esto queda especialmente evidenciado: cada elemento del banco no tiene valor en sí mismo, sino que el sentido aparece solo a partir de las operaciones de selección, composición y puesta en acción de los materiales. Tanto la activación política del arte como la pérdida de importancia del objeto son rasgos propios de un arte poshistórico, en el cual la práctica artística deja de estar al servicio de la configuración del arte como disciplina —y, por lo tanto, de la construcción de una historia del arte— y comienza a funcionar de forma progresiva como vehículo para la consecución de objetivos personales o sociales (Danto, 1997).

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Semiótica de la performatividad: lente epistemológico, acontecimiento y efecto performático” radicado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref, Programación Científica 2018-2020).¹ En este marco, se utiliza como abordaje metodológico e interpretativo una perspectiva semiótica peirceana y, específicamente, el nonágono semiótico (NS). La lógica triádica de Peirce (1931-1958) y la metodología del NS nos permitirán reordenar y poner en relación tres términos recurrentes en los estudios de performance (Taylor y Fuentes, 2011; Schechner, 2000, entre otros): *performatividad*, *performance* y *efecto performático*.

Como caso de estudio abordaremos la práctica del colectivo #VIVAS, cuya riqueza no solo se encuentra en las trayectorias que realiza desde lo artístico o lo político, sino también en proponer los modos de archivar como un ejercicio de memoria. En el presente artículo, comenzaremos por introducir brevemente la noción de archivo y su implicancia en el campo del arte contemporáneo, para luego pasar al análisis del caso #VIVAS a partir de la metodología empleada y, por último, a las conclusiones a las que arribamos.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA NOCIÓN DE ARCHIVO

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Jacques Derrida (1997) postula la idea de que el archivo, lejos de ser una recuperación inocente de materialidades perdidas en el pasado, implica también un acto de enunciación dotado de un componente valorativo. Por esta razón, el extraer una materialidad de su entorno original y volver a presentarla en un contexto distinto no supone simplemente sacarla del olvido y de la ausencia, restaurando su presencia tal cual era en su contexto original, con sus mismas funciones y su mismo valor simbólico. Por el contrario, el objeto restituido en un acto de archivación constituye una presencia diferente de la original, cuya significación es articulada únicamente a partir del nuevo contexto dentro del cual es insertado. Este proceso de recontextualización es lo que Boris Groys (2009) denomina *inscripción topológica*, que disuelve la dicotomía entre original y copia. En este sentido, Groys advierte que “una copia no es nunca una copia, sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto” (p. 5). Esta nueva presencia es actual, se inscribe en un contexto presente y se apoya en la ausencia para justificarse a sí misma ante un entorno en el que pretende performar.

El archivo, como acto performático, debe gozar de legitimidad para poder operar en su entorno. Después de todo, no cualquier objeto constituye un archivo, así como no cualquier persona puede construir uno. Esta legitimidad viene dada por aquello que Derrida (1997) llama *poder arcóntico*: un poder que autoriza a separar un objeto del mundo y, al hacerlo, dicta los modos de interpretarlo en su nuevo contexto. En el caso de los archivos constituidos por materialidades finitas y no reproducibles (como los archivos históricos), este poder se encarna en determinadas instituciones que, por gozar previamente de autoridad en sus respectivos contextos sociales, son quienes realizan un recorte a conciencia del material archivado, ejercen el monopolio del acceso a este y construyen un discurso sobre su significación social, que se refleja en los modos de recuperar y preservar los objetos.

Sin embargo, cuando se trata de archivar materialidades digitales, su naturaleza reproducible e intangible plantea nuevos interrogantes sobre la legitimidad que las constituye como archivo. Si pensamos en un archivo en línea —sin resguardo físico—, de libre acceso, colaborativo y replicable, ¿en qué términos se configura esta legitimidad?, ¿cómo se construye la interpretación sobre tal archivo?, ¿cuáles son los aspectos que permiten a un archivo de estas características performar en un contexto determinado?, ¿cómo entra en juego el concepto de *preservación*?

El desarrollo de las tecnologías no solo ha permitido reproducir documentos y asegurar a la vez la conservación y consulta de aquellos cuya materialidad se encuentra dañada o presenta cierta fragilidad, sino que también introdujo la posibilidad de ponerlos a disposición en línea. Este proceso expansivo de reproducción de materiales que favorece la memoria social y la investigación, si bien puede esconder ciertos reveses en torno al acceso efectivo a la información, puede ser una oportunidad para la creación artística. En el ámbito del arte contemporáneo, tal como señala Groys (2009), la idea de copia idéntica al original pierde sentido, ya que transmitir información a través de las distintas instancias tecnológicas supone necesariamente una transformación de ese material inicial.

El arte de archivo también traza paralelismos con la concepción de Arthur Danto (1997) del arte poshistórico, cuya característica es retomar y citar el arte del pasado, pero sin acceder al espíritu original con el que este fue concebido. Mientras que las obras mo-

dernas y premodernas respondían siempre a una necesidad propia del arte como disciplina —ya se trate del perfeccionamiento de la mimesis, la exploración de formas capaces de representar estados emocionales internos o la reflexión sobre la propia naturaleza del arte—, el arte poshistórico recupera la forma y la materia de obras modernas y premodernas, pero las recontextualiza mediante estrategias que responden a necesidades del tiempo presente y, sobre todo, de disciplinas y áreas ajenas al arte.

Por otra parte, Andrea Giunta (2014) analiza distintas prácticas que vinculan el archivo con la producción artística como modos en los que emerge la necesidad de activar los rastros del pasado en el tiempo presente dentro del arte contemporáneo: *arte de armado* en los postulados de George Yúdice (2001), *postproducción* en el análisis de Nicolás Bourriaud (2014) o, incluso, *arte de cartonero* si tomamos los aportes de Serge Guilbaut (2009). En las dos primeras se da desde la edición, remezcla y recontextualización de una colección de materiales; en la última, desde la recolección y la construcción de archivos a partir de elementos extraídos de las calles. En el caso de estudio que analizaremos a continuación veremos que estos modos de hacer se encuentran particularmente interconectados en la práctica del colectivo #VIVAS: la concepción de un banco sonoro colaborativo como posibilidad; la edición, remezcla y recontextualización de esos sonidos como dimensión material de significación; y la activación política de la calle como escenario donde se despliega la necesidad de recordar y la estrategia de construir memoria.

El recorrido exploratorio que se pretende hacer alrededor de estas cuestiones toma como punto de partida la concepción del archivo como un sistema de relaciones, constituido desde la tensión entre su carácter temporal y su carácter enunciativo; pero también considera su dimensión material, la cual incorpora en sí misma el sustrato del cual se extrae lo que se archiva y, a su vez, es articulada a través de la adopción de determinadas estrategias de construcción, preservación y circulación. A través de estos tres ejes —concepción, dimensión material y estrategias—, en los cuales identificamos tres dimensiones de la performatividad —icónica, indicial y simbólica—, reflexionamos sobre las maneras de performar del archivo digital en el caso específico del colectivo #VIVAS.

3. #VIVAS: TECNOLOGÍAS DIGITALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA

#VIVAS surge de la necesidad de alzar la voz. En su práctica, el colectivo reúne diferentes acciones que se orientan principalmente a redefinir y repensar el género femenino —albergando también las disidencias o identidades *queer*—, construir acciones que intervengan en el contexto local y generar un canal de contención contra la violencia de género. Su práctica tiene que ver con la escucha, el registro y la remezcla, y evidencia modos de hacer propios del arte contemporáneo. Esto es lo que Giunta (2014) menciona como *síntomas*: la dilución de lo específico, la irrupción del mundo real en el mundo de la obra, la intervención de la obra en el contexto mismo, la investigación de los rastros del pasado en el presente, la necesidad de recordar, la repetición y acumulación como elementos amplificadas con las tecnologías digitales, la intensificación de las formas de experimentar las ciudades y la transterritorialidad desde el reconocimiento de la extranjería. Estos síntomas también se evidencian en el arte sonoro,² en el que la ampliación de la definición de obra

de arte se centra en la valorización de la experiencia artística a partir de los modos de escucha y su vinculación con el emplazamiento. Como veremos, en el caso de #VIVAS podemos observar tres campos de acción en donde la escucha, el registro y la remezcla remiten, en términos de Mene Savasta Alsina (2020), a una auralidad contemporánea, es decir, a un modo de escucha particular de esta época que implica “la aceptación de la contingencia de los sentidos, la búsqueda de la relación del sonido con su situación de enunciación y por la dinámica de múltiples modos de escucha simultáneos y copresentes”.

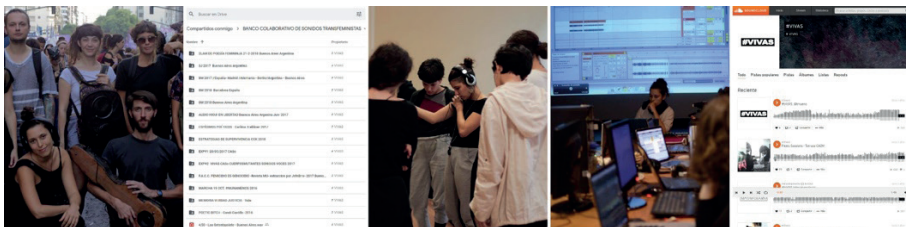


Figura 1. De izquierda a derecha: a) acción de registro sonoro del colectivo #VIVAS durante la manifestación del 8M en Buenos Aires, 2017; b) Banco Colaborativo de Sonidos Transfeministas en Google Drive; c) acción de registro sonoro en el festival Byte Footage (2018); d) laboratorio Estrategias de Supervivencia, orientado a ofrecer herramientas de producción sonora en el marco del festival Byte Footage (2018); e) perfil de SoundCloud del colectivo #VIVAS.

Desde un primer campo de acción, la calle, la tarea del colectivo #VIVAS consiste en apropiarse del sonido de diferentes manifestaciones feministas en las que el reclamo colectivo es a favor de la igualdad de género y la necesidad de implementación de políticas públicas que atiendan esta problemática.³ Estos audios pueden ser registrados por cualquiera que esté interesado en hacerlo. Tanto los autores y las autoras de los registros como los escenarios de grabación son diversos: en su mayoría son movilizaciones en las calles, pero también hay registros de actividades como lecturas de poemas, debates y ejercicios colectivos de respiración y vocalización. Algunas grabaciones, por ejemplo, aluden a la participación del colectivo en el 1.º Festival Latinoamericano de Identidad e Imagen Digital: Byte Footage (2018), en el cual realizaron un laboratorio (figura 1.d) denominado *Estrategias de supervivencia: una experiencia sonora inmersiva* (#VIVAS, 2018), y registraron tres momentos diferentes: una improvisación grupal, una lectura colectiva (figura 1.c) y una pieza sonora producida para el festival. Otros registros evidencian un accionar transterritorial, producto del campo digital en el que intervienen y de la estrategia de replicación colaborativa. Ejemplos de esto son las grabaciones realizadas en el 8M en tres países: Argentina (figura 1.a), España y Alemania (#VIVAS, 2017).

El segundo campo de acción es el Banco Colaborativo de Sonidos Transfeministas (#VIVAS, 2016), como ellas lo denominan, que está alojado en una plataforma de intercambio de archivos digitales, Google Drive (figura 1.b),⁴ cuyo contenido es público y abierto a la participación de quien haya registrado su audio y desee sumarlo. Sin criterios definidos *a priori*, el banco incluye audios registrados por el colectivo, grabaciones contribuidas por usuarios y materiales que ya circulan en internet.

Su tercer campo de acción es SoundCloud (figura 1.e), una plataforma de difusión de audios. En su perfil⁵ alojan diferentes piezas sonoras que realizan colaborativamente

con los audios del banco y que publican de forma anónima. En esta instancia en la que se devuelven los sonidos del archivo al momento presente también se incluyen performances en vivo, acciones participativas que realizan en el marco de festivales y eventos en los que #VIVAS se presenta como colectivo. En la práctica artística contemporánea, el juego con el contexto es clave y se produce en ambas direcciones: del mundo corriente hacia el arte, y viceversa (Heinich, 2017). Los archivos que performan en las acciones de #VIVAS lo hacen tanto en el contexto sociopolítico al que pertenecen como en el circuito artístico en donde se presentan. Por otra parte, la recirculación de los materiales reeditados y puestos en un nuevo contexto hace que con cada ciclo se produzca un nuevo original (Groys, 2009), que una vez más se registra y vuelve al banco sonoro.

4. ANÁLISIS DESDE LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE BAJO UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA PEIRCEANA

En el análisis que sigue revisaremos las diferentes maneras de performar de este archivo: sus modos de organización, sus diferentes usos y la manera en la que funciona como motor de activación política del presente, construyendo dispositivos para la conservación de la memoria. El término *performatividad* es entendido tal como John Austin (1962/2008) describe a los enunciados realizativos en la teoría de los actos de habla. Este término, recuperado por Richard Schechner (2000) y Diana Taylor (Taylor y Fuentes, 2011) a través de los estudios de performance, supone que, sin atender a qué es una performance, cualquier cosa puede ser estudiada como tal. En palabras de Schechner, “lo que se afirma en el ‘como’ es que el objeto de estudio será considerado ‘desde la perspectiva de’, o en términos de una disciplina específica” (p. 14).

Mediante la lógica triádica propuesta por Charles Peirce (1931-1958), el término *performatividad* podría establecerse como primeridad en tanto lente metodológico que permite estudiar cualquier evento como performance. La performance propiamente dicha ocuparía así el aspecto indicial o de segundidad, aludiendo al evento o acontecimiento disruptivo en cuestión, enmarcado en las consideraciones antes mencionadas para configurar o reconocer cualquier elemento desde esta perspectiva. Aquí cobra importancia la fuerza local que caracteriza a cualquier performance, así como también la reiteración de la acción. Por último, los efectos performáticos se ubicarían en una terceridad al aludir a los efectos de sentido, es decir, al aspecto no discursivo de la performance.

Así, tomando como referencia *Archivos que performan*, de Guerri et al. (2018), podemos pensar:

1. la performatividad icónica del archivo como su capacidad de sancionar estructuras de organización como modos legítimos de archivar;
2. la performatividad indicial como la capacidad del archivo de incentivar determinados usos a partir de su materialidad; y
3. la performatividad simbólica como la capacidad del archivo de construir memoria y erigirse como motor de activación política en el presente.

En el cuadro siguiente (figura 2) se presenta el análisis desarrollado con la herramienta del NS como modelo operativo. El NS se presenta como una grilla de tres columnas y tres filas que permite analizar un signo desde los nueve subsignos que lo componen y, una vez finalizada esta primera aproximación, volverla una práctica recursiva para lograr la profundidad de cada aspecto. Como primera instancia, en el presente trabajo se delimitó el signo Archivo #VIVAS desde su aspecto material —Banco Colaborativo de Sonidos Tansfeministas de #VIVAS, el Existente del Existente— y luego se realizó un primer abordaje triádico desde los modos de performar del signo a partir de los aspectos icónico, indicial y simbólico. A raíz de esta tríada se desplegaron las diferentes categorías conceptuales. En el uso del NS se diferencian dos modos de lectura: uno horizontal, desde los correlatos, y uno vertical, desde las tricotomías (Guerri, 2016). El primero ofrece un acercamiento descriptivo del signo. En nuestro caso de estudio proponemos los siguientes:

- primer correlato: la apertura de sentido sobre el registro de un acontecimiento y sobre los modos de archivar;
- segundo correlato: la exploración de las posibilidades de registro sonoro como herramienta de construcción de archivo; y
- tercer correlato: la construcción de memoria colectiva y activación política del presente.

El segundo modo de lectura alude a un abordaje conceptual del signo. En el caso del signo analizado se presentan las siguientes:

- primera tricotomía: redefinir y repensar el género femenino;
- segunda tricotomía: construir acciones que intervengan en el contexto local y virtual; y
- tercera tricotomía: generar un canal de contención contra la violencia de género.

A continuación, se desarrolla un análisis centrado en los correlatos del signo o, dicho de otra manera, en los diferentes modos de performar del archivo de #VIVAS.

Archivo #VIVAS	Forma	Existencia	Valor
	Redefinir y repensar el género femenino	Construir acciones que intervengan en el contexto local y virtual	Generar un canal de contención contra la violencia de género
Forma <i>Performatividad icónica</i>	FF • Saberes sobre el sonido • Teorías de género • Supuestos sociales implícitos y explícitos • Saberes sobre la construcción de archivo	EF • Saberes sobre la edición y la composición sonora • Edición/Composición	VF • Estéticas del trabajo sobre lo sonoro (sonido de campo, remezcla electrónica, experimentación sonora) • Estetización del reclamo o la protesta
Existencia <i>Performatividad indicial</i>	FE • Productoras variadas / no hay nombres propios • Registro digital • Plataforma (Google Drive)	EE Banco colaborativo de archivos #VIVAS	VE • Anonimato • Almacenamiento • Posproducción • Difusión/recolecta • Lo colaborativo
Valor <i>Performatividad simbólica</i>	FV • Discursos sobre la mujer/ feminismo/políticas de género • Abundancia de la imagen de la mujer • Poder popular • Lo privado es político	EV • Agita / Conmueve • Involucramiento • Inscripción en un colectivo (en contraposición a la soledad) • Sentimiento de comunidad • Interpelación más allá de los participantes	VV • Sanación • Elaboración de material • Preservación del acontecimiento • Componer: Restituir la voz frente a la objetivación visual de la mujer

Figura 2. Análisis, a través del NS, del archivo de #vivas como signo y de los nueve subsignos que lo componen.

4.1. PERFORMATIVIDAD ICÓNICA

Hemos dicho que la performatividad icónica de un archivo se corresponde con su capacidad de sancionar modos de organización para futuros archivos. Considerando esto, en el caso de #VIVAS es interesante considerar dos ejes: por un lado, las formas de organización del material y, por el otro, el tipo de registro realizado.

Si las consideramos desde el punto de vista de su performatividad, las estructuras que se superponen a los materiales archivados son las que determinan qué es lo archivable. Con ello excluyen y ocultan todo aquel material que no encaje en estas estructuras, relegándolo a la categoría de no archivable. Por otro lado, la forma de organización del banco colaborativo de #VIVAS tiende a ser abierta y ecléctica, ya que el recorte realizado sobre los materiales registrados y recibidos es mínimo. Al ser consultada por el criterio de inclusión de los materiales en el archivo, Tatiana Cuoco (Cuoco y Barreix, 2018), integrante de #VIVAS, explicó: “No hay recorte de los audios que se suben porque nos interesa escuchar qué resuena en la cabeza de la gente que participa. El criterio es primero que alguien quiera; luego que vaya, grabe y comparta”.

Este tipo de presentación de los registros sonoros fue una decisión consciente, ya que desde el colectivo se priorizó la inclusión de voces y registros diversos, que dieran cuenta de una situación compleja desde perspectivas diferentes e incluso, en ocasiones, contradictorias entre sí. El archivo de #VIVAS no busca implantar un discurso ordenado y lógico sobre un acontecimiento, sino dar cuenta de este. Para eso, se propone captar multidimensionalmente un fenómeno social cuyas representaciones vigentes son muchas veces censuradas. Así, el archivo opera no tanto construyendo o consolidando un modo de archivar que privilegie ciertos acontecimientos por sobre otros, sino desarticulando criterios de representación ya instituidos que reducen procesos sociales complejos a lógicas simplistas. El ejemplo de #VIVAS propone modos posibles de captar y poner de manifiesto fenómenos que están en una situación de marginalización similar, a través de una organización archivística mucho más cercana, en su complejidad, al fenómeno archivado.

Al mismo tiempo, está la decisión de componer el archivo íntegramente de registros sonoros. Según Cuoco (Cuoco y Barreix, 2018), resolvieron hacerlo de este modo porque “la imagen de la mujer ya estaba siendo utilizada todo el tiempo y, más que nada, la necesidad era escucharnos y expresarnos; esos cuerpos tan mirados también tenían voz”. Si bien este recorte en el formato de los materiales excluye un abanico de registros posibles, es un criterio que trabaja en el mismo sentido de apertura que su forma de organización. Así, el archivo sonoro no constituye una selección de objetos recortados de su entorno, objetivados y presentados para la mirada cómoda de un espectador. Por el contrario, genera una impresión de incompletitud, que sugiere la existencia de algo más detrás de lo que se hace visible y que da cuenta de un acontecimiento colectivo en el que las voces son muchas veces indiferenciadas y se mezclan con el entorno. Al realizarse grabaciones de campo y registros de situaciones improvisadas se favorece la idea de que el archivo se encuentra en constante movimiento.

Las estrategias que hacen a la performatividad indicial del archivo de #VIVAS van más allá de las maneras de registrar. En el sitio de las manifestaciones, la presencia física y la agitación ya no son las únicas armas de los colectivos para llamar la atención sobre sus reclamos, sino que la dimensión artística, que potencia lecturas simbólicas sobre las

problemáticas que padecen determinados sectores de la sociedad, está adquiriendo cada vez más protagonismo. Lejos de ser inerte, la práctica de #VIVAS captura este espíritu y lo reproduce activamente, con una propuesta artística que, circulando en espacios de exhibición y de reflexión, sienta antecedentes y deja huellas en la historia de las representaciones de la manifestación social. #VIVAS no solo construye sobre otras propuestas artísticas, sino que sirve de base sobre la cual futuras representaciones de la manifestación, a su vez, encontrarán un marco de referencia para construirse.

En relación con el registro de testimonios, si bien es una práctica que típicamente está revestida de decisiones conscientes respecto de su factura, esta selección se lleva a cabo con un criterio más orientado a la corrección técnica que a la posibilidad de utilizar el material producido como recurso artístico. Sin embargo, los registros realizados por el colectivo #VIVAS están pensados desde el principio como un banco de datos, es decir, como un archivo destinado a la reutilización de los materiales archivados. Esta finalidad consciente permite reflexionar sobre las condiciones técnicas y estéticas desde las cuales se produce este material. Respecto a esto, cabe destacar que, tanto en el registro de sonidos como en la composición de piezas a partir de estos, #VIVAS se apropia de la tecnología desde una perspectiva crítica que explicita la dimensión ideológica de las herramientas que usa.

Es interesante retomar el hecho de que estas decisiones, si bien pueden configurar una obra que se inscribe dentro del arte sonoro, no toman el formato como punto de partida, sino que responden realmente a los problemas de la representación de la manifestación social y de las implicaciones formales de las tecnologías utilizadas. Si el arte moderno comprendía géneros artísticos diferenciados que reflexionaban sobre su forma específica, el arte contemporáneo, en su calidad de poshistórico, deja de centrarse en sí mismo y comienza a pensar sus formas en relación con su propósito en un contexto más amplio (Danto, 1997).

4.2 PERFORMATIVIDAD INDICIAL

Más allá de la dinámica de la colección, se debe advertir un desplazamiento interesante que ocurre en el archivo de #VIVAS: el archivo es público y se construye colectivamente. Esto lleva, a su vez, al corrimiento de la figura enunciativa de quien construye el archivo. Mientras que en otras modalidades el archivo se construye de manera individual o por un grupo de personas que catalogan y organizan la información con sus criterios de legitimación, en #VIVAS cualquiera puede ser partícipe de la tarea de archivación. Esto despliega una característica doble de la propuesta enunciativa: es colectivo y, a la vez, anónimo; puede ser realizado por cualquiera y nadie tiene conocimiento sobre quién realiza la acción de subir y catalogar un nuevo audio en la plataforma.

La dinámica de lo digital permite que cada material que integra el archivo sea descargable, distribuible, maleable, replicable y apropiable, lo que hace que también las dimensiones comunes de los archivos sean transferidas a una nueva interpretación y se produzca una reauratización (Groys, 2009). De todas formas, el carácter mutable de este banco sonoro es entendido como una característica positiva: en cada reconfiguración, en cada nuevo uso, en cada nueva intervención estos sonidos transfeministas vuelven a activarse, performan indagando en nuevos modos de interpretarlos. En su modo de hacer emerge la voluntad de inscribir sus producciones en el interior de una red de signos y significaciones

en los innumerables flujos de producción (Bourriaud, 2014). Como explicaron Tatiana Cuoco y Josefina Barreix (Cuoco y Barreix, 2018), integrantes de #VIVAS, “el trabajo de las obras sonoras empezó siendo individual, pero empezamos a ser más y se fue generando una ‘bola’ de datos increíble. La reutilización del material se volvió exponencial y dejamos de saber cuántas personas participaron de una composición”. Es así que el carácter dinámico del archivo permite que el material se mantenga vivo —valga la relación con el nombre del colectivo— y circule entonces en nuevos ámbitos de difusión. En sus palabras: “No basta con generar registro, sino que hay que mantenerlo vivo” (2018).

Esta conciencia sobre la condición relacional del archivo tiene también gran implicancia en el abordaje de las obras sonoras; ese modo de hacer recursivo y el despliegue de múltiples operaciones proponen una reapertura constante de la producción final, algo que Savasta Alsina (2020) corresponderá con un hacer propio de lo contemporáneo. En el abordaje de la performatividad simbólica veremos cómo esta condición, lo relacional, cobra especial sentido desde su aspecto político.

4.3. PERFORMATIVIDAD SIMBÓLICA

En una época en la que quizás el rasgo más profundo sea la volatilidad, la perpetua mudanza, cualquier esfuerzo por detener ese espíritu inestable podría caracterizarse de reaccionario. Cuando todo es evanescente, el afán ordenador puede ser capaz de capturar el instante y, así, materializarlo. Heinich (2017) resalta que en el paradigma del arte contemporáneo existe un compromiso social del artista con su contexto que, a diferencia del paradigma moderno, convive en armonía con las reglas de la práctica artística. En la tarea de archivar, más que el ánimo acumulador, más que la simple reunión de un conjunto de elementos con alguna similitud, #VIVAS ilumina una zona particular, hace oír las voces de quienes se unen en el reclamo común de redefinir lo establecido.

La importancia del archivo digital de #VIVAS no radica en la cantidad de elementos, sino en la capacidad con la que cada uno de estos audios performa con el contexto socio-cultural, en la disposición de generar diálogo, en su capacidad de movimiento político. En palabras de Giunta (2014), “repetir es resistir” (p. 35), y en la práctica de #VIVAS esa repetición —presente en la remezcla, pero también en la difusión de su práctica en eventos artísticos— repone el sentido político de la tarea de archivar. Estas son algunas de las formas en las que se actualiza en la terceridad el carácter colectivo del archivo. Con relación al modo en que las piezas sonoras son compartidas en los eventos de los que participa el colectivo, Cuoco (Cuoco y Barreix, 2018) ejemplifica: “Cuando tocamos en vivo pasamos los sonidos por el cuerpo: usamos un efecto que dispara los audios a través del movimiento de los presentes. Es una metáfora básica pero efectiva: al moverse resuenan las voces que están en el archivo”.

En este carácter colaborativo del archivo también se construye un poder enunciativo que no solo articula un sentimiento de comunidad, sino que también interpela a las personas para que participen. Sin embargo, su legitimidad como mecanismo de construcción de memoria no responde al fortalecimiento de un dispositivo de poder. En su lugar, el esfuerzo archivante responde más bien a una necesidad, al instinto de autopreservación ante el borramiento provocado por un bombardeo masivo de mensajes efímeros que reproducen y naturalizan determinadas lógicas, al tiempo que invisibilizan otras. Se vuelve

prioritario abrir grietas en estos discursos a través de la recuperación y visibilización continua de voces que permanecen tapadas, como forma de impedir que caigan en el olvido. Al ser consultada acerca de las motivaciones, Cuoco (Cuoco y Barreix, 2018) manifestó que “surgió la cuestión de las estrategias de supervivencia: cómo hacer que sobrevivan las voces que fueron acalladas hace mucho tiempo. Ahí apareció la necesidad de archivar. En veinte años [...] vamos a poder revisar el archivo y recuperar esas voces”.

Las posibilidades que despliegan los medios digitales en la primeridad y segunda-idad son también actualizadas en estrategias de supervivencia, en modos de proclamar: “Estas son nuestras voces, estamos vivas”. Aquí no solo se habla de mantener en circulación los archivos sonoros que producen o el banco de archivos que les sirve de materia prima para ello, sino de un hecho más simple que se encuentra en lo que las moviliza: la violencia que es ejercida sobre los cuerpos feminizados y sobre las voces acalladas y deslegitimadas por las estructuras hegemónicas.

5. CONCLUSIÓN

Los diagramas son uno de los mecanismos que posibilitan la interpretación de la realidad mediante la traducción de sus aspectos a categorías de análisis y las posibles lecturas de las intersecciones entre ellas. Cuanto más cerca de lo real se quiera uno mantener, cuanto más pequeño sea el fragmento que queremos convertir en diagrama, tanto mayor será inevitablemente el número de detalles a tener en cuenta (Briggs y Peat, 1990). El NS se presenta aquí como una herramienta diagramática eficaz que favorece la tarea sistemática de análisis. Es así que, desde un recorte parcial —la lectura horizontal—, se ha focalizado en el abordaje de los tres relatos que atraviesan la práctica del colectivo #VIVAS o, dicho de otra manera, en sus modos de performar. A su vez, los términos apropiados de los estudios de performance nos han servido para construir categorías de análisis con las que articular las relaciones entre los subsignos desplegados en el NS.

El caso de estudio elegido, el archivo de #VIVAS, nos permite entender otros modos de aproximarnos a lo digital, pero también de repensar a través de ellos la manera en la que interactuamos con nuestro contexto. La práctica de #VIVAS podría ser interpretada así, desde el arte contemporáneo, como una manera de conservar una escucha atenta y sensible al presente para construir a partir de ella una memoria del momento histórico político y social que estamos atravesando.

NOTAS

¹ Quienes escribimos este artículo formamos parte de este proyecto de investigación junto con Claudio Guerri, Martín Acebal y Cristina Voto.

² Si bien las participantes del colectivo #VIVAS no definen su práctica como arte sonoro, recurrimos a esta categoría por su fuerte vinculación entre los modos de escucha y los emplazamientos en la artísticidad de la experiencia propuesta (Savasta Alsina, 2020).

³ En Argentina, si bien el marco normativo muestra un leve avance hacia el reconocimiento de la igualdad (como, por ejemplo, la Ley de Educación Sexual Integral, sancionada el 4 de octubre de 2006, o la Ley Micaela, que entró en vigencia desde el año 2018), esto no transforma

inmediatamente las prácticas culturales de la sociedad que aún siguen produciendo y reproduciendo contextos de desigualdad.

⁴ Se puede acceder a través del siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/0B0dO6VJIn2k9bWtUU2l0NGtMVWc?usp=sharing>.

⁵ Se puede acceder a través del siguiente enlace: <https://soundcloud.com/siestamosvivas>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- #VIVAS. (2016). #VIVAS. Recuperado de <https://seescuchanvivas.tumblr.com/>
- #VIVAS. (2017). 8M. *España - Madrid, Alemania - Berlín, Argentina - Buenos Aires*. [Registros sonoros]. Recuperado de <https://drive.google.com/drive/folders/0B0dO6VJIn2k9bWtUU2l0NGtMVWc?usp=sharing>
- #VIVAS. (2018). *Estrategias de supervivencia: una experiencia sonora inmersiva* [Registros sonoros]. Centro Cultural Kirchner. Recuperado de https://drive.google.com/drive/folders/1omqMi9Q8yVnoM4MCuY-DXt_2nkyh6ff2?usp=sharing
- ACEBAL, M., GUERRI, C., Y VOTO, C. (2020). The performativity of the archive from a semiotic perspective. *Southern Semiotic Review*, 13(2), 31-47.
- AUSTIN, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1962)
- BRIGGS, J., Y PEAT, F. D. (1990). *Espejo y reflejo: del caos al arte* (Trad. C. Gardini). Barcelona: Gedisa.
- BOURRIAUD, N. (2014). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CUOCO, T., Y BARREIX, J. (2018). *Entrevista a integrantes del colectivo #VIVAS (Micaela Paz)* [Archivo de audio]. Disponible en https://drive.google.com/open?id=1PXRavokJb9mOODO_U8AF9ZGu8TTwefsd
- DANTO, A. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- FOSTER, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, (110), 3-22.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When does contemporary art begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GROYS, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo* (Trad. E. Menéndez-Conde). Recuperado de http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html.
- GUERRI, C. (Comp.). (2016). *Nonágono semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Eudeba y Ediciones UNL.
- GUILBAUT, S. (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal.
- HEINICH, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Ciudad de México: Casimiro.
- PEIRCE, C. (1931-1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1-8). Cambridge: Harvard University Press.
- SAVASTA ALSINA, M. (mayo, 2020). ¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea. *Sul Ponticello*, 3(71). Recuperado de <https://sulponticello.com/iii-epoca/como-se-escucha-el-arte-arte-sonoro-y-auralidad-contemporanea/>
- SCHECHNER, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- TAYLOR, D., Y FUENTES, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- YÚDICE, G. (2001). The Collaborative Art of inSITE: Producing the Cultural Economy. *LatinArt.com: An online Journal of Art and Culture*. Recuperado de <http://www.latinart.com/aiview.cfm?start=1&cid=30>