

# Políticas de archivo. Entrevista con Ana Longoni



Paola Lopes Zamariola

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, Brasil

[paola.lopes.zamariola@gmail.com](mailto:paola.lopes.zamariola@gmail.com)

Fecha de recepción: 16/09/2019. Fecha de aceptación: 07/10/2019.

## Resumen

Entrevista realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) el 4 de abril de 2019 a la investigadora argentina Ana Longoni acerca de las políticas de archivo presentes en los estudios realizados a lo largo de su trayectoria - como *Perder la forma humana* -, y de sus proyectos más actuales como *El giro gráfico*. Miembro de la Red Conceptualismos del Sur, Ana Longoni es la actual directora del Departamento de Actividades Públicas del MNCARS. Es doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires, especialista en los cruces entre arte y política en Argentina y América Latina, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Entre sus publicaciones se destacan: *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (2011), *Leandro Katz* (2013) y *Vanguardia y revolución* (2014).

## Palabras clave

Longoni  
Arte, política y archivo  
Red Conceptualismos del Sur  
Perder la forma humana  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía

## Archive Politics. Interview with Ana Longoni

### Abstract

Interview conducted at the Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) on April 04, 2019 with the Argentine researcher Ana Longoni about the archiving politics present in the studies she has been part of throughout her career - such as *Losing the human form* - as well as in her more recent projects, like *The graphic turn*. Member of the Red Conceptualismos del Sur, Ana Longoni is the current director of the Department of Public Activities of the MNCARS. She has a PhD in Arts from the Universidad de Buenos Aires and specializes in the crossings between art and politics in Argentina and Latin America from the mid-twentieth century to the present. Some of her publications are: *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (2011) y *Leandro Katz* (2013) y *Vanguardia y revolución* (2014).

## Keywords

Longoni  
Art, Politics and Archive  
Red Conceptualismos del Sur  
Losing the Human Form  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía

Longoni: Bueno, te cuento un poco como empecé a investigar. Empecé a principio de los 1990, cuando todavía era estudiante de literatura en la Universidad de Buenos Aires. Me interesaba mucho trabajar sobre las vanguardias y mi primera directora fue una chilena, Ana Pizarro, con la que empecé a trabajar sobre historia de las vanguardias en la edición de algunos libros. Pero ella se volvió a Chile cuando terminó la dictadura y entonces quedé un poco huérfana de dirección de la investigación. Yo estaba empezando a investigar. Siempre me habían interesado mucho los años '60 y quería trabajar mucho el cruce entre arte y política. Cuando era estudiante de literatura, escuché a María Teresa Gramuglio hablar de *Tucumán arde* en una clase sobre la literatura argentina del siglo XX y ella mencionó la experiencia de la que había sido parte. Ella era la mujer de Juan Pablo Renzi y había sido la que redactó el manifiesto de *Tucumán arde*. Y bueno, escuché hablar por primera vez de esa experiencia que era una especie de mito, pero sobre el que no había nada escrito, no había documentos, no había archivo, no había memoria. Y entonces decidí empezar a investigar sobre *Tucumán arde*, sobre todo el proceso de radicalización artístico y político de la vanguardia argentina de los años 60. Y ahí conocí en una de mis primeras entrevistas a Mariano Mestman, un investigador de mi edad, que estaba empezando a trabajar también como becario de investigación sobre cine y teatro de los 60, en su cruce con la política; sobre la experiencia del *teatro villero* de Norman Briski, la experiencia de *Cine Liberación*, etc. Entonces decidimos empezar a trabajar juntos y fue muy importante esa colaboración. Yo siempre entiendo la investigación como un trabajo necesariamente colectivo y siempre ha sido muy clave conformar equipo, pensar con otros, poner en común las cosas que uno va encontrando. Un poco a contrapelo de la lógica institucional, el mundo académico tiende a instalar formas muy competitivas, muy solipsistas y muy aisladas y donde cada uno se siente dueño de su tema, de su parcelita. Siempre intenté colaborar en lógicas de otro tipo, en contra de esa tendencia. Entonces con Mariano y con quien era entonces mi director, Enrique Oteiza, conformamos un grupo de investigación en 1993, que se llamó *Arte, Cultura y Política en los años 60*. Sacamos un primer libro, conformamos un primer archivo. Y en ese contexto colectivo avanzamos en la investigación sobre *Tucumán Arde*, que dio lugar a nuestro primer libro en el año 2000: *Del Di Tella a Tucumán Arde*. A partir de entonces, yo me empecé a dedicar, en la medida que pude, a la investigación siempre colaborativa, siempre con otros. En el 2007 conformamos la Red Conceptualismos del Sur que también es un hito en mi trayectoria, en esa idea de constituir plataformas colectivas de colaboración, de proyectos comunes, de puesta en común y tomas de posición, investigación, archivo, publicaciones y exposiciones hechas en colaboración y en articulación con otros.

### —Podríamos hablar un poco del contexto en que surge la Red Conceptualismos del Sur.

Longoni: Insólitamente la fundamos en Barcelona. Dos argentinos y dos peruanos junto con otros investigadores y artistas nos encontramos allí en el marco de un encuentro que se hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en los años de Manuel Borja-Villel. Era un proyecto de investigación y archivo impulsado por Antoni Mercader, que se llamó *Vivid Radical Memory*, que trabajaba sobre los vínculos entre América Latina y Europa del Este, a nivel de prácticas artísticas conceptuales. Me invitaron a mí y a Miguel López y Emilio Tarazona (de Perú), Fernando Davis y Graciela Carnevale (de Argentina) y Cristina Freire (de Brasil), entre otra gente. Y claro, los latinoamericanos terminamos muchas veces encontrándonos y conociéndonos en convocatorias lanzadas desde la agenda y desde las preguntas de las instituciones del centro. Y entonces ahí decidimos una empresa un poco desmesurada, gigante y disparatada que era fundar una red latinoamericana desde América Latina, más allá de la institucionalidad, o sea, sin pensar que necesariamente tenía que partir de universidades o de museos, sino que el motor fuera el deseo de un conjunto de personas, por activar de otras maneras

y generar otras lógicas de intercambio y de puesta en común. Y la verdad es que fue muy hermoso lo que pasó, porque a principio éramos cuatro, pero al año ya éramos quince y, dos años después, ya éramos cincuenta y fue muy impresionante como ese deseo, esa voluntad de construir un colectivo en otros términos se propagó y extendió rápidamente y se consolidó en una estructura totalmente nueva. Y creo que tenía mucho que ver con un momento muy distinto del momento actual; pasaron ya once, doce años. Teníamos la clara conciencia que estábamos en un momento en el que el mercado del arte y las grandes instituciones del mundo del arte empezaron a tener un interés muy ávido por ese tipo de práctica de cruce entre arte/política y por sus restos materiales. Y era un momento importante para batallar por los sentidos que esas prácticas tenían para nosotros. Que esos sentidos no se despotenciaran, no se des-historizaran, que esos archivos no se dispersaran, no se cosificaran. Era esa batalla la que nos implicaba.

**—Pensando un poco en su trayectoria, ¿cuáles son los momentos clave posibles de puntuar en que las temáticas vinculadas al arte político fueron se intensificando? ¿Y de qué manera eso fue cambiando con el tiempo? ¿Qué significados y procesos estaban o están vinculados?**

Longoni: Contaba esta escena inicial de los 90, cuando Mariano y yo éramos muy jóvenes y estábamos empezando a investigar. En general nos encontrábamos con mucha resistencia en el mundo académico; te diría que la década de los 90 es un momento donde la pregunta por las relaciones entre arte y política era una pregunta fuera de agenda, una pregunta que no interesaba. Incluso gente muy próxima, muy afín, la encontraba como *fuera de época*. Era una pregunta que estaba *demodé*, que ya había pasado, que no resultaba interesante. O sea, no era una pregunta pertinente ni en el mundo curatorial, ni en el mundo académico. Mariano y yo insistíamos, porque nos interesaba esa pregunta, ese cruce, ese entrecruzamiento problemático y, sobre todo, porque estábamos aproximándonos a una época en la que esa pregunta era crucial. Te diría que eso cambia hacia fines de los 90, en 1999 con la muestra *Conceptualismo Global* que se hizo en el Queens Museum en Nueva York y a partir del 2000 con más claridad. En el 2001, en Argentina, empieza a darse vuelta la tortilla de alguna manera y la pregunta por el arte y la política empieza a ser una pregunta recurrente y casi una moda. Y tiene que ver, por un lado, con este incipiente interés institucional y del mercado por esas prácticas. Pero también tiene su correlato en que es un momento de alza del activismo y el activismo necesita encontrar escenas, genealogías que la precedan y que le den alimento y que la conecten. Y, entonces, empezó también el interés del activismo por esa historia previa. Ahí se produjo un fenómeno muy raro; los años 60 se volvieron una especie de escena mítica, fundante, de las prácticas de los 2000. Es muy fuerte. Como si en el medio no hubiera pasado nada. Eso fue también muy fuerte, porque parecía que todo derivaba de *Tucumán arde* y el itinerario del 1968 que protagonizó la vanguardia radicalizada. En el caso de Brasil, Helio Oiticica y Lygia Clark. Y que en el medio había un gran páramo, un vacío. Entonces me parece que se producía una falacia, porque se construía una historia que obturaba la posibilidad de pensar en continuidades (secretas, no evidentes) entre prácticas que, aunque fueron marginales y minoritarias, sí existieron en esos años duros de la dictadura y después. Fue ese vacío el que intentamos responder con *Perder la forma humana*, un proyecto de la Red que empezamos en el 2010, a partir de que Manuel Borja, que ya había empezado a dirigir el Museo Reina Sofía, nos invitó a producir una muestra sobre los conceptualismos del Sur. Y nos parecía que ya los 60 estaban demasiado revisados y decidimos contraproponerle investigar los 80. Porque justamente nos parecía que entre el mito de los 60 y el mito del 2001 en Argentina, había un territorio de experiencias que no se estaba mirando y nos importaba desentrañar y desenterrar una serie de prácticas que podían ser visibilizadas y conectadas entre sí. Cuando decidimos indagar sobre los años 80, no sabíamos qué nos íbamos a encontrar. Teníamos una intuición

o una percepción, que era que en los 80 habían pasado muchas cosas a nivel de redes de colaboración y de solidaridad internacional, de movimientos de derechos humanos con prácticas creativas (como El Siluetazo o el No+), de territorios *underground* y de prácticas contraculturales. Pero no sabíamos muy bien qué materialidad nos íbamos a encontrar para darle en dos años una forma expositiva a ese proceso de investigación colectivo. Ese riesgo se planteó al empezar a indagar. Y de hecho el noventa por ciento de lo que se mostró en *Perder la forma humana* nunca había entrado a un museo ni habían sido parte de una exposición, eran prácticas literalmente *exhumadas*.

**—¿Cuáles fueron las estrategias de este trabajo colaborativo con investigadores y artistas de contextos tan diversos? ¿Cómo fue posible acceder a esos archivos? ¿Usted nos puede contar un poco sobre el trabajo en este sentido?**

Longoni: Por un lado, *Perder la forma humana* fue un proyecto muy ambicioso y complejo, por la cantidad de gente que participó. Éramos treinta y un investigadores y un grupo coordinador de siete personas. O sea, fue un proyecto difícil de gestionar a nivel de la cantidad de gente que se implicó, dispersa en diferentes lugares de América Latina. Desde que empezamos, tuvimos muy claro que no podíamos dar cuenta de todo de manera panorámica ni exhaustiva, que iba a ser un proceso de investigación más bien sobre algunos episodios, algunos hilos, algunas conexiones. Y al principio partimos de esos cuatro territorios que te mencionaba antes, las redes de colaboración, los territorios *underground*, las prácticas creativas de los movimientos de derechos humanos y las disidencias sexuales. Esas cuatro zonas nos aparecían como hipótesis de que por ahí había ocurrido mucho en relación a las nuevas formas de articulación de arte y política de los 80. Y, al poco tiempo, nos dimos cuenta que ese formato estanco o división en zonas no servía, porque nos impedía volver visible lo que más nos interesaba, que eran las conexiones. Entonces ahí cambiamos radicalmente de forma de pensar y de trabajar. Empezamos a trabajar en mapas o en cartografías de conceptos y viendo que los conceptos muchas veces emanaban de las propias prácticas, de los protagonistas (activistas o artistas) que propusieron categorías o inventaron palabras para dar cuenta de lo que estaban haciendo. Fue surgiendo un vocabulario, un glosario nuevo. Con esas palabras podíamos no solo hablar de esas prácticas, sino también de otras. Podíamos poner en común relaciones que tal vez no eran evidentes, sino secretas, moleculares o micro, en el sentido de contactos interpersonales. Por ejemplo, el viaje de Néstor Perlongher desde Buenos Aires a São Paulo y lo que ese viaje significó a nivel de su escritura, pero también en el fujo de ida y vuelta de libros, de conexiones, de contactos, de conceptos... Él conoce ahí a Guattari, a través de Suely Rolnik. Lo que trae a Buenos Aires luego produce una diseminación. Entonces empezamos a pensar en términos de contagios, contaminaciones, genealogías: modos de relación. Evidentemente no todo se conectaba con todo. Pero nos interesaba mucho pensar que lo que pasaba por ejemplo en el movimiento de derechos humanos no estaba disociado de lo que pasaba en los territorios *under*, que podía haber ahí una conexión. Incluso las mismas personas podían estar activando en uno y otro lado. Como el ejemplo claro de Fernando Coco Bedoya serigrafiando con las madres de la Plaza de Mayo de día y de noche produciendo los Museos Bailables en las discotecas de Buenos Aires. Y eso me parece muy lindo, reconocer que los modos de intervención son múltiples y atraviesan las mismas biografías.

**—¿Y en dónde estaban estos materiales, por ejemplo, de esas discotecas o de los grupos más underground? ¿Quién les acercó esos materiales?**

Longoni: Noventa por ciento de este material nunca se había mostrado. Y no estaba en ningún lado, no estaba en ningún archivo. O sea, la investigación no partía de un archivo pre-existente, sino que la propia investigación produjo archivo. Esos materiales

estaban en manos de personas que nos iban llevando de una a otra, que lo guardaban más por una cuestión afectiva, porque eran sus recuerdos de juventud o experiencias vitales claves en sus vidas. Pero casi nada de ese material estaba en instituciones o en archivos, digamos, formales. Estaba debajo de la cama, arriba del placard, en el álbum familiar. Un papelito nos fue llevando a otro. De algunos episodios claves no había nada, no había un solo documento. Entonces tuvimos que inventar estrategias para mostrarlos sin documentos. El caso de Cucaño, por ejemplo. La acción clave de este grupo de activismo artístico en Rosario entre 1979-1982 (es decir, en plena dictadura) era una acción de perturbación de una misa, en la iglesia más importante de Rosario donde iba toda la cúpula militar. Lo que ellos hicieron fue encarnar distintos personajes que alteraron totalmente la ceremonia de la misa. Uno se ponía en la cola de la confesión y empezaba a gritar textos del Conde de Lautrémont sobre la masturbación. Otra lloraba con un muñeco en los brazos diciendo que era su hijo muerto. Otro se subía detrás del cura que estaba dando la misa y espiaba debajo del taparrabos de la representación del Cristo crucificado. Todas esas situaciones, que parecían no tener nada que ver una con la otra, desquiciaron la misa. Hasta que el cura llamó a la policía y terminaron dos de ellos presos, pero los demás se mezclaron entre los fieles y se escaparon. Lograron detener la misa en ese momento. Y de esa acción que todo el mundo escuchó hablar en Rosario no hay un solo documento, porque no había espectadores convocados o advertidos, ni había voluntad de registro. Lo que les interesaba era producir esa perturbación radical, ese desacomodamiento, ese desplazamiento de la normalidad vigente a un lugar de extrañamiento. Entonces contactamos a Guillermo Giampietro, que es uno de los principales impulsores de Cucaño y que ahora vive en Trieste, participando en las experiencias de desmanicomialización. Conversamos con él sobre la cuestión de cómo contar una acción sin documentos, y acordamos que haría un relato en video de lo que fue esa experiencia.

### —¿Qué queda cuando ya no hay registro?

Longoni: No había ningún archivo. El archivo había que hacerlo y encima los de Cucaño eran años donde las prácticas eran clandestinas, marginales, secretas: eran estrategias contra la censura, se propagaban de boca en boca, no eran públicas, se negaban a la institucionalización. Y además eran años donde no importaba para nada el registro. Hoy (casi) nadie hace nada si no lo está filmando o grabando. Entonces, en este momento, lo que importaba era hacer, sin una voluntad de registro. Por supuesto, los documentos que quedaban eran muy pocos y parciales, o no había nada.

**—O constituían riesgo de vida. Es como las fotos que se van encontrando escondidas en la casa familiar en tu texto “Embutes de la memoria”. Muchas cosas deben haber sido revueltas a lo largo de esas investigaciones, no? Bueno, trayendo más para el contexto actual. Si pudieras mencionar algunas prácticas de artistas e investigadores que siguen inspirándote con relación al tema arte y política, archivo, etc. Si pudieras seleccionar de ellos algunos procedimientos, algunas tensiones, ¿qué contribuciones son esas y por qué piensas que son importantes para nuestra actualidad?**

Longoni: Puedo contarte un poco de la política de archivos que desde la Red Conceptualismos del Sur estamos tratando de impulsar. Partimos de un diagnóstico contradictorio. Porque, por un lado, muchos de estos fondos documentales no tenían estatuto de archivos, sus depositarios o sus propietarios no tenían conciencia de que tenían un material valioso, lo guardaban por una cuestión afectiva, amorosa, pero no le daban un estatuto de “archivo”. Y es la propia investigación la que los visibiliza, los pone en valor. Pero eso también produce, en el contexto contemporáneo de fiebre de archivos,

un interés creciente por parte del mercado del arte. Y el mercado muchas veces lo que hace es generar una distorsión muy grande al imponer una distinción entre obra y documento, como si se pudieran escindir (“estas fotos son la obra y estas fotos son parte del archivo, porque no están tan bonitas”). Entonces genera una escisión muy problemática, porque no hay obras en un sentido clásico, sino que lo que hay en todo caso son documentos o registros o soportes que tienen que ver con la dimensión procesual de la acción, que no son la obra. La obra es irrepetible, es efímera, es desmaterializada en este tipo de prácticas. Incluso muchas veces estamos ante prácticas que se niegan a ser llamadas arte. Se definen como acción política o se mantienen en una frontera o zona liminar. En un contexto como el latinoamericano, donde hay tan pocas políticas públicas de archivo, donde están tan abandonados los acervos de memoria, la Red, en asociación con otras instituciones públicas como colectivos, asociaciones, universidades o museos, intentó colaborar en producir intervenciones o incidir en las condiciones para que estos conjuntos documentales se puedan poner en valor, resguardar, que no se dispersen y se garantice que se preserven y que se socialicen, que puedan estar disponibles a la consulta pública. Son básicamente cuatro puntos que defendemos en nuestro planteo ético: uno es mantener la unidad de esos acervos, evitar que se dispersen y que se vendan en partes. Dos, tratar de que queden en su localización, en el lugar en donde acontecieron esas prácticas. Porque muchas veces instituciones del Norte garantizan las mejores condiciones de conservación, pero también deslocalizan, o sea, llevan fuera esos documentos y los vuelven muchísimo más difíciles de acceder para los investigadores latinoamericanos, y además descontextualiza los documentos. Entonces queremos que se queden en su lugar en la medida de lo posible. Tres, accesibilidad, socialización de esos materiales. Y cuatro, condiciones institucionales (públicas o del común) para su preservación. Serían las cuatro puntas de lo que llamamos un acuerdo ético en la política de archivos. Impulsando esa política hemos trabajado en muchos archivos específicos, como el archivo de Clemente Padín en Montevideo, el archivo de Memorias de la resistencia en Santiago de Chile que da cuenta de prácticas gráficas durante la dictadura militar de Pinochet, el archivo de Graciela Carnevale en Rosario que da cuenta del grupo de Vanguardia de Rosario y *Tucumán arde*, el archivo de Juan Carlos Romero en Buenos Aires y muchos otros archivos con los que estamos trabajando en Paraguay, Uruguay, Argentina, Brasil, Perú y otros países.

**—Me parece que la importancia de ese trabajo ético es también visibilizar trabajos que no entrarían para la historia oficial del arte, que están fuera del canon. Para que la multiplicidad sea garantizada.**

Longoni: Sí, ahí se plantea otro problema o dilema: muchas veces la propia labor de investigación, más allá de las preguntas críticas que se haga, llama la atención o visibiliza zonas hasta ahora imperceptibles para el mercado. También está esta contradicción de que muchas veces la institución arte es hábil en expandir sus fronteras que si llamamos la atención sobre prácticas liminares o prácticas fronterizas o prácticas que reniegan de su condición artística, muchas veces terminan de vueltas al mundo del arte. Un ejemplo puede ser el Siluetazo, que fue esa práctica vinculada al movimiento de derechos humanos en Argentina en el año 1983 para darle una forma gráfica, un modo de representación visual a los 30.000 desaparecidos. Se trata de una iniciativa de tres artistas, que se lo propusieron a las Madres de Plaza de Mayo y fue una multitud de manifestantes, los que pusieron el cuerpo para hacer el Siluetazo. Esa condición de una iniciativa artístico-política impulsada por un movimiento social y que es asumida por el cuerpo de una multitud, dispuesta a arriesgarse y a prestar el cuerpo al ausente en este ritual colectivo, es lo que le da el carácter de acontecimiento al Siluetazo. Pero los impulsores de la idea nunca hablaron de arte, sino de una acción gráfica que ayudara a lograr que los medios masivos de comunicación se hicieran eco de la denuncia.

Eso era lo que les importaba, no entrar en la historia del arte. Y durante muchísimos años se olvidó completamente el origen artístico de la iniciativa; a nadie le interesaba quien había sido el autor; no era un dato relevante. En 2007 apareció el libro sobre el Siluetazo, un libro colectivo sobre aquella experiencia, y rápidamente empezó a haber un interés por parte de las instituciones por coleccionar el Siluetazo, lo que era una total contradicción. ¿Qué se puede coleccionar de un acontecimiento político de esa naturaleza? Unas fotos, registros, testimonios... Y eso también generó, me parece, una extraña distorsión, porque hubo un material que empezó a venderse en el mundo del arte y que se convirtió por ello en la imagen estereotipada del Siluetazo. El vector institucional y el vector del mercado, que a esa altura son imposibles de eludir, producen efectos a respecto de cómo podemos recuperar estas experiencias. Y nos ponen todo el tiempo ante dilemas a respecto de los efectos de una investigación que se quiere crítica.

**—Y si pudiéramos entonces pensar en las contradicciones y tensiones que nos metemos en esos temas vinculados al arte y a la política y también en el poder que pueden tener los archivos institucionalizados. ¿Cuál podría ser una mirada posible para no dejarnos de poner eso en cuestión? Considerando que eso puede ser un lugar más de apropiación del mercado del arte sobre una temática. ¿Cómo, entonces, seguir trabajando desde esas perspectivas? ¿Cuáles serían las negociaciones que te parecen importantes que no sean olvidadas?**

Longoni: Lo primero para mí es entender que no es territorio pacífico ni es un territorio estable del mundo del arte y sus cruces con lo político. Que es más bien un campo de batalla y en pugna de sentidos y de contradicciones como decías vos. Entonces para mí lo importante es la confrontación de ideas, de prácticas, generar otros códigos éticos al respecto, no darlo por perdido, sino intentar generar institucionalidades de otro carácter, alternativas que puedan preservar esos materiales. Digamos, yo sé que el mercado y la institución arte son sin duda máquinas muy poderosas y muy omnipresentes, pero me parece que podemos escabullirnos de su lógica y incluso generarle fisuras internas; desvíos, confrontaciones, antagonismos.

**—Y desde de su experiencia por los lugares por donde usted ha pasado, ¿qué experiencias puntuales podría compartir? En un lugar donde el deseo de trabajar con esas temáticas sea coherente con todas las cuestiones que ellas conllevan.**

Longoni: Sí, nunca me definí como curadora. Siempre me pienso más como escritora e investigadora que a veces hace exposiciones, a veces hace libros, a veces le toca hacer programación como ahora en el museo. Los recursos por el que una va caminando son diversos. Y la curaduría me parece que abre la posibilidad de interpelar a otros públicos, a los que no se llegaría de otra manera. Y que permiten también otros tipos de despliegue o dispositivo, diferentes a los de la publicación. Otras conexiones, otras experiencias físicas incluso, otras escalas de experiencia. Obviamente, hay momento cruciales en mi experiencia como curadora que son *Perder la forma humana* o la muestra sobre Oscar Masotta que se llamó *La teoría como acción*, en la que trabajé estos últimos años. Porque son proyectos de investigación que me precipitaron a nuevas e inesperadas conexiones y activaciones con el presente. A pensar qué resonancias provocan sobre los modos de configuración del presente esos pasados y sus ecos, sus capacidades de activación. Las memorias adormecidas que de golpe pueden desencadenar conexiones inesperadas. Y experiencias inquietantes, desconcertantes, perturbadoras. Nunca pienso la curaduría como un relato cerrado o como un territorio estable, sino como una experiencia que si no nos deja diferentes a como entramos, no está funcionando bien. Que debería producir experiencias de otra índole. Y producir también la posibilidad de nuevas investigaciones. Pienso también las curadurías como invitaciones a seguir conectando, como mapas abiertos, como una caja de herramientas a completar, a desplegar y a activar en otros contextos. Y de otros modos.

**—Me llama atención en su trayectoria, en sus investigaciones, el lugar que el cuerpo va tomando. Las prácticas investigadas, más allá de politizadas, podrían ser también vinculadas a la alegría o al movimiento *underground*. Me da curiosidad saber de qué manera el trabajo con el cuerpo se fue presentando en sus investigaciones. Si usted piensa que hay algo ahí, en eso de “perder la forma humana”.**

Longoni: Sí, yo creo que en *Perder la forma humana* la noción del cuerpo como territorio fue clave. El cuerpo como territorio donde se manifestó la violencia, pero también se manifestaron experiencias de libertad y mutación. De hecho antes de que llegáramos al nombre “Perder la forma humana” los nombres del proyecto fueron *Poner el cuerpo* y, también, *Cuerpos desobedientes*. La cuestión de los cuerpos estaba todo el tiempo presente en nuestras deliberaciones. Era muy claro que en este periodo que estábamos investigando, a partir de las dictaduras de los 70 y hasta el nuevo ciclo que inaugura el Zapatismo e HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y otras prácticas de los 90, el cuerpo aparecía como soporte y como el territorio donde se experimentaban tanto la represión como la posibilidad de metamorfosis, de transformación, de cambio, de liberación. Como también como un territorio de batalla. Hay un texto muy lindo que escribió Roberto Amigo para el catálogo de *Perder la forma humana* que se llama *Hacer política con nada* y tiene que ver justamente con eso. O sea, disueltas las formas de organización propias de la época anterior -la forma partido, la forma guerrilla- derrotadas esas experiencias emancipadoras, era necesario inventar la acción política desde la nada, sin estructuras, desde la pobreza de recursos, desde la desnudez, desde el cuerpo. Y eso nos apareció como una especie de denominador común de muchas de las prácticas que estábamos investigando. Por eso la predominancia del tema del cuerpo.

**—¿Usted podría comentar un poco del próximo proyecto que está desarrollando acá en el Museo Reina Sofía, acerca del eje que ocupa este museo hoy en día?**

Longoni: Por un lado, estamos también ahora hace dos años trabajando sobre un nuevo proyecto colectivo en la Red Conceptualismos del Sur que se llama *El giro gráfico* que va a incluir una exposición en 2021 en el museo y, luego, va a itinerar por América Latina. Nuestra propuesta es traer el tiempo presente al museo. Nos parece que estamos ante un nuevo ciclo histórico atravesado por urgencias y que nos interpelan en el sentido de volver a pensar las formas de acción política ante un contexto muy hostil, que tiende a nombrarse en términos de neo-fascismo o de fascismo contemporáneo. Estamos ante un ciclo histórico muy precipitado, muy veloz, en los modos de instalar el terror, el arrasamiento, la aniquilación. Y que nos parece muy importante recurrir al museo como una caja de resonancia que conecte y amplifique y evidencie las formas que se están generando múltiples resistencias. Resistencias desde el feminismo, desde los movimientos indígenas, los movimientos LGTB, los movimientos estudiantiles. Diferentes resistencias en todo el continente americano y más allá de él. También a nivel de la defensa de la dimensión ecológica, frente al extractivismo y al arrasamiento del planeta. Temas urgentes y, a la vez, de larga data, frente a los que encontramos múltiples formas que llamamos *gráficas*. Incluimos formas de visibilización a través del bordado o de la acción en la calle o de la performance. Diferentes formas de entender lo creativo como una herramienta de denuncia, pero también de transformación política y de imaginación de nuevas formas de futuro. Entonces nos parece que ese proyecto es totalmente imperioso, urgente, necesario y que es un modo de contraponernos a la tristeza, a la desolación y al aislamiento que está produciendo este nuevo ciclo histórico en nuestras subjetividades. Estamos trabajando muchos en ese proyecto; ya somos 25 investigadores. Es un proyecto muy entusiasmante y también muy complejo. Porque, además, ¿cómo hace un museo para dejar entrar el presente?



El presente cambia todo el tiempo. ¿El presente es el *impeachment* a Dilma, es el Fora Temer o es las protestas contra Bolsonaro o lo que vendrá en los próximos dos años? El presente es todo eso. ¿Pero cómo mostrar en un museo un ciclo tan vertiginoso? Es todo un desafío. ¿Cómo no congelar el presente? ¿Cómo dejarlo entrar en un museo como este? *Giro gráfico* es un proyecto con mucho debate interno. Y, por otro lado, hace más de un año que estoy viviendo en Madrid dirigiendo la parte de actividades públicas del Reina Sofía, todo un desafío. Yo, al principio, cuando acepté venir acá hablaba provocativamente de *sudaquear* el museo. ¿Y qué significa *sudaquear* el museo, latinoamericanizar el museo? ¿Es posible hacer eso? Y pensaba en esos contagios, contaminaciones, en estos agujeros, estas formas de lógicas distintas que también podemos instalar desde otras prácticas, otros modos de sucesión, otros modos de colaboración, que no son los de la institución pública española, centrada, legitimada, como es esta. Pero que, a la vez, pueden acontecer aquí perturbando cierto orden, pero también tensionando ciertas formas, ¿no? Generando otras lógicas adentro de la institución. Para mí, la institución no es unívoca o unilateral, sino que también es un territorio en donde se pueden confrontar lógicas diversas y en disputa. Estamos trabajando con una serie de líneas-fuerza que imagino como vectores transversales que van a, de alguna manera, darle ilación a una serie de nuevas narrativas o contra-narrativas que el museo está instalando. Pero que sin esas líneas-fuerza pueden parecer como intentos aislados o focos que no tienen conexión entre sí. Esas líneas-fuerza tienen que ver con repensar el museo, pensar nuevas formas de institucionalidad, pero también pensar las contradicciones que el museo como gran institución tiene entre, por ejemplo, un discurso muy progresista o denunciante en ciertos aspectos, pero que reproduce o no puede escabullirse a ciertas lógicas de precarización. O un museo que se dice feminista, pero que reproduce ciertas prácticas patriarcales en su interior. Ante esas contradicciones, se trata de ponerlas en evidencia, tensionarlas y trabajarlas. No de resolverlas, sino más bien de evidenciarlas y pensar de qué modo se pueden encarar. Otra de las líneas-fuerza tiene que ver con acción e imaginación radical, e incluye los feminismos, los activismos, el movimiento LGTBQ+, etc. Otra línea-fuerza tiene que ver con el malestar contemporáneo, pensar las emergencias de nuevas formas de violencia, la gravedad de la crisis ecológica, la medicalización de las patologías contemporáneas, todas esas cuestiones. Y otras tienen que ver más con de qué manera el pasado o los relatos sobre el pasado inciden sobre el presente. Por ejemplo, la exposición que curó la chilena Nelly Richard en la biblioteca del museo y que tiene que ver con políticas y estéticas de la memoria, las transiciones entre dictadura y post-dictadura, no solo en América Latina pero también en Europa, particularmente en España, y también en África. ¿De qué manera podemos poner en común esos procesos que muchas veces bloquean una memoria de episodios traumáticos, como dice Suely Rolnik? Memorias que no se procesan y que quedan bloqueando la posibilidad de una sociedad de volver sobre esas experiencias traumáticas que al silenciarse o enterrarse generan una amnesia muy patológica. Otra de las líneas-fuerza tiene que ver con los cruces entre vanguardia y política, pensar momentos históricos de esa articulación entre prácticas artísticas que se pretenden como vectores que incidan sobre lo social y sean transformadores, como una suerte de laboratorios, nuevas formas de habitar el mundo, también son muy importantes de recuperar. Pienso en las vanguardias rusas, pero también por ejemplo en la exposición que hay ahora en el museo sobre Mariátegui, la revista *Amauta* y las vanguardias latinoamericanas en los años 20. Por último, quiero mencionar la cátedra Anibal Quijano y la cátedra de Pensamiento Situado, dos propuestas en las que intentamos conectar con el aporte del pensamiento descolonial latinoamericano que nos puede ayudar, desde el Sur, en un ejercicio de pensamiento situado, también a posicionarnos ante otras escenas. Por ejemplo, la actual crisis migratoria europea.