

# Hacer archivo para habitar el gesto

La práctica archivística como forma  
para activar materiales audiovisuales  
y construir formas comunes



## Milagros Valerio

***Hacer archivo para habitar el gesto. La práctica archivística como forma para activar materiales audiovisuales y construir formas comunes.***

Texto\_ Milagros Valerio

(resultado de la Convocatoria de investigación HAMACA>ALUMNI EQZE 2023)

Edición\_ enero 2024

Videos del archivo Hamaca mencionados en *Hacer archivo para habitar el gesto*

- \_ *Caucus Fuengirola* (1986), Agustín Parejo School
- \_ *Rina Bouwen* (2022), Diana Larrea
- \_ *Kill your idols* (1996), Estíbaliz Sádaba
- \_ *Baila la contrareforma* (2012), Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto
- \_ *Sinfonía del sueño* (1997), Alonso Gil
- \_ *1ª Olimpiada Doméstica* (2001), Campanilla.
- \_ *The Breathing Lesson* (2001), Dora García

Imágenes

- \_ Dibujo de portada: Milagros Valerio
- \_ Frames de videos del catálogo Hamaca por orden de aparición:  
*EAE. Acción EL MUSEO* (1983), Euskal Artisten Elkarte-Txomin Badiola | *Calles distinguidas* (2010), Diana Larrea | *Sin Larrios* (1992), Agustín Parejo School; *Programación orientada a objetos* (1999), Xavi Hurtado; *Brave Wounded Blows* (2019), Patricia Esquivias | *Kill your idols* (1996), Estíbaliz Sádaba | *The Breathing Lesson* (2001), Dora García.
- \_ Fotografías: sesión de Dimarts de Vídeo.

Coordinación y edición\_ HAMACA

En colaboración con\_ Elías Querejeta Zine Eskola

Diseño editorial de la colección\_ Helga Juárez

Diseño gráfico\_ Diego Calvo Cubero

Imagen de portada\_ Milagros Valerio

Con el apoyo de:

Ajuntament de Barcelona

Generalitat de Catalunya

Ministerio de Cultura

Hangar.org, centre de producció i recerca artística, apoya a Hamaca a través de acoger la sede de la asociación como residencia de larga duración desde 2006.

Esta obra está bajo licencia

Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional



Ajuntament  
de Barcelona



Generalitat  
de Catalunya



# HAMACA

HAMACA es una entidad cultural independiente que ha consolidado el archivo referente de audiovisual experimental vinculado al estado español. Su catálogo contiene la historia más destacada de prácticas videográficas monocanal y experimentales desde finales de los 60 hasta la actualidad. Operativa desde 2007, es iniciativa de la propia comunidad artística a través de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC).

Por medio de una red de colaboraciones con instituciones y agentes estatales e internacionales, genera un programa público que pone el foco en el trabajo de comisariado, mediación, apoyo a la producción y estudio del medio. Las producciones del catálogo se dan a conocer en contextos culturales, educativos o de carácter social, contribuyendo así a la puesta en diálogo entre las obras videográficas y los entornos sociales, y poniendo en valor el medio como una herramienta en la construcción de los imaginarios colectivos.

Como distribuidora, defiende y promueve la justa remuneración del trabajo artístico.

Partiendo de una lógica de accesibilidad y promoción de la cultura libre, todo el fondo está digitalizado y puesto a disposición para su consulta e investigación a través de la plataforma [hamacaonline.net](http://hamacaonline.net)

## HAMACA PUBLICACIONES

Los proyectos de investigación de HAMACA promueven instancias de pensamiento en torno al vídeo experimental desde múltiples áreas del conocimiento, metodologías y aproximaciones a través de vínculos con investigadorxs, grupos de estudios, instituciones y universidades.

HAMACA coordina, apoya y participa en encuentros, procesos de indagación, programas de formación, creación de recursos de divulgación, así como en todas las formas de trabajo que resultan de interés para la investigación, sus artífices y la difusión de conocimientos compilados. Gracias a la financiación pública y a acuerdos institucionales, HAMACA también impulsa convocatorias de apoyo a la investigación.

Con el ánimo de continuar expandiendo y afectando el pensamiento en torno a la imagen en movimiento en 2023 se inaugura HAMACA Publicaciones, una serie de ediciones digitales que recogen los trabajos de escritura resultado de las diversas convocatorias impulsadas desde 2022. Así, cada convocatoria de investigación vinculada a procesos de escritura podrá socializar sus indagaciones a través de documentos libremente descargables y transferibles.

HAMACA > ALUMNI EQZE es una convocatoria de investigación dirigida a alumni de Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) que busca promover e impulsar la investigación en torno a la actualidad del archivo audiovisual. Iniciada en 2023, apoya proyectos desarrollados por generaciones emergentes formadas en EQZE con el fin de habilitar un espacio de trabajo y pensamiento crítico sobre fenómenos y políticas del archivo que requieran ser atendidos en el presente. Todo ello con el objetivo de nutrir, visibilizar y poner en valor el pensamiento contemporáneo en torno a los procesos de memoria en el ámbito del video, en relación al dispositivo y/o el fondo Hamaca y sobre temáticas como: ecologías y tecnologías del archivo; historiografía de los medios; políticas de archivar; circulación y accesibilidad; o narrativas. Esta publicación presenta el proyecto seleccionado en su primera edición:

*Hacer archivo para habitar el gesto. La práctica archivística como forma para activar materiales audiovisuales y construir formas comunes.*

## Milagros Valerio (Lima, 1998)

Comunicadora, archivista y realizadora audiovisual.

Investiga materiales de video, como el caso de la colección de del canal de televisión VillaTV, proyecto autogestionado e impulsado en la década de los noventa por el Centro de Comunicación Popular y Promoción del Desarrollo del barrio de Villa El Salvador en Lima, Perú.

Graduada en el programa de Archivo de Elías Querejeta Zine Eskola (2021-22), ha publicado ensayos fílmicos en la revista *Tecmerin* y en los cuadernos de crítica *Correspondencias: cine y pensamiento*. Sus cortometrajes han sido parte de festivales como Alcances (Cadiz, 2021), Hecho por Mujeres (Lima, 2022), Atemporal (Cajamarca, 2022) y Dock of the Bay (Donostia, 2022).

Se interesa por las relaciones entre cine y archivo a través de proyectos con amigas que comparten las mismas inquietudes disidentes.

## RESUMEN

El presente artículo parte de investigar las relaciones entre archivo y performance, desde la postura de Jorge Blasco en *Archivar* (2017) y el ensayo *Performance Remains* de Rebecca Schneider (2001), en cuanto buscan aproximarse a las formas materiales en las que la práctica artística se produce y funciona como epistemología a través de su performatividad. De esta manera, se ha priorizado la atención hacia los procedimientos bajo los que archivos de arte contemporáneo se constituyen como dispositivos sociopolíticos y, con ello, espacios de poder. Si en la actualidad la conservación emplea la documentación audiovisual para la preservación de arte de performance, acciones e intervenciones artísticas efímeras, consideramos necesario reestudiar este procedimiento como una mediación entre el gesto artístico y su potencial social. Bajo el objetivo de aunar estas preocupaciones se examinó el caso de la plataforma audiovisual Hamaca, en especial las activaciones realizadas a las piezas audiovisuales que alberga su archivo desde la intervención de mediadores internos y externos a la asociación bajo la visión de generar formas de bienestar común.

Palabras clave: archivo, performance, audiovisual, social, mediación

## ABSTRACT

This article begins by investigating the relationship between archive and performance, from the position of Jorge Blasco in *Archivar* (2017) and the essay *Performance Remains* by Rebecca Schneider (2001), as they seek to approach the material forms in which artistic practice is produced and functions as epistemology through its performativity. In this way, attention has been prioritized towards the procedures under which contemporary art archives are constituted as socio-political devices and, with it, spaces of power. If nowadays conservation uses audiovisual documentation for the preservation of performance art, action art and ephemeral interventions, we consider it necessary to re-study this procedure as a mediation between the artistic gesture and its social potential. With the aim of bringing together these concerns, we examined the case of the audiovisual platform Hamaca and the activations made to the audiovisual pieces housed in its archive by internal and external mediators to the association with the purpose of generating forms of common welfare.

Keywords: archive, performance, audiovisual, social, mediation

# 1. Introducción

¿Qué posición ocupa hoy en día el soporte audiovisual dentro de las instituciones de arte contemporáneo en cuanto archiva acciones artísticas efímeras? ¿En qué medida la labor de la preservación puede recrear estas manifestaciones? ¿Qué relación tiene la exhibición de registros de performance o arte de acción con la creación de espacios comunes?

A partir de estas cuestiones, en esta primera etapa, la investigación parte por entender las posibilidades materiales que le brinda el soporte audiovisual al arte de acción o de performance para la preservación de esta desde otras formas y dispositivos como la mediación artística. Al analizar estos aspectos, el principal objetivo es el de identificar procedimientos y experiencias en donde la performance artística<sup>1</sup> —acciones situadas entre los límites del arte y la vida cotidiana— puedan activar su naturaleza como intervención sociopolítica.

En la actualidad, dentro del contexto español, una buena parte de estos registros audiovisuales se encuentran almacenados en instituciones públicas de arte contemporáneo. Sin embargo, más allá de la exhibición museística que se les da a estas obras como pieza de vídeo monocal, también encontramos, dentro de otras iniciativas archivísticas, modelos donde es posible estudiar formas de exhibir estos materiales desde perspectivas más críticas.

1. Categoría cuya definición extraemos de los estudios de Diana Taylor (2011) respecto al arte de performance como «acto de intervención efímero» el cual «interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo».



EAE. Acción EL MUSEO (1983), Euskal Artisten Elkartea–Txomin Badiola

Tal y como ocurre en el arte de la performance, en donde un espacio es intervenido por un artista o colectivo, el archivo de arte contemporáneo también es un lugar donde diversos actores intervienen y redefinen su función. Por tanto, se convierte en un espacio donde las propias obras pueden convertirse en actores sociales e interactuar en torno a las problemáticas del presente.

Si la conservación y la preservación durante muchos años se ha caracterizado por ser un accionar que busca que la obra y el mensaje del artista perdure, su función se ha convertido en una vía para revalorizar aquellas obras efímeras cuyo valor material reside principalmente en el estado de su documentación. Por tanto, reflexionar sobre preservar performance se convierte en un punto de partida para estudiar los dispositivos que generan la performatividad<sup>2</sup> de los registros audiovisuales que la documentan.

2. Concepto estudiado por Judith Butler (1990) para referirse a la condición del género que la constituye como una repetición de actos y gestos. La performatividad se vuelve un enfoque a través del cual estudiar, en este caso la práctica artística, como forma discursiva. En la actualidad, la filósofa Andrea Soto Calderón retoma la noción de performatividad pero en relación a las imágenes, como una manera de hacer frente a la crisis epistémica. Estudiar las imágenes y sus repeticiones se vuelve una forma de acercarnos al presente.

## 2. Archivar como performance

En 2001 Rebecca Schneider publica *Performance Remains*, un ensayo en el cual describe las tensiones dentro del ámbito de la performance, entre los defensores de su valor efímero y aquellos que velan por la documentación de esta práctica. Schneider destaca una discusión que tuvo con dos archivistas en un congreso de 1997, acerca de que la problemática de preservar performance —y con ello las posibilidades de que transmita conocimiento— radica en que es una práctica que se basa en su desaparición.

«Según esta lógica, al estar alojada siempre en lo vivo, la ‘transmisión cuerpo a cuerpo’ desaparece, se pierde y, por lo tanto, no hay transmisión en absoluto. Obviamente, el lenguaje de la desaparición aquí es problemático y culturalmente muy miope. Aquí, la performance se presenta como la antítesis de la memoria como lo es del archivo.» (2001, p. 2)

Desde esta perspectiva, si el archivo como institución, memoria y fuente de conocimiento puede verse amenazado por la performance a través de su carácter efímero, esto ocurre no tanto porque su esencia no sea material, sino porque sus registros no aseguran una transmisión auténtica de la obra. Pero ¿realmente la performance no puede generar un dispositivo de mimesis?

Podemos deducir, por un lado, que el gesto de archivar la obra en un documento —lo que Schneider denomina *restos*— o no, es un acto que también influye dentro de la naturaleza del acontecimiento performático<sup>3</sup>. A través de estos *restos*, la práctica de la performance desafía el poder que ejercen las instituciones que buscan categorizarla como una obra inédita. Por tanto, el hecho de que los registros de la performance sean archivados, y con ello interpretados, es un gesto más de transmisión y no de desaparición. Más allá de pretender alcanzar su mimesis con la documentación, es una forma de mostrar que ese acto existió y de desarrollar relaciones respecto a esta, a medida que el tiempo pase.

Es por ello que el archivar performance nos introduce a la idea del archivo desde su performatividad. Basándose en el concepto de *retroacción* de Anna Pellegrini (1998), Schneider afirma que el archivo es una forma de «asegurar el pasado» y con ello una performance social de retroacción (2001, p. 7). Si entendemos *retroacción* como una acción hacia atrás, proponemos entender los *restos* no solo como un acto de conservación ante su efimeridad, sino como una pulsión de querer que esa forma sea compartida y perdure en la memoria social.

3. Diana Taylor (2011) recurre a la palabra *performático* «para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso». Como una forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance: «Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental» (p. 24).



Si desde la visión de Schneider la identidad de la performance ha estado por mucho tiempo configurada bajo la lógica del archivo —que al mismo tiempo la categoriza como práctica artística efímera—, la autora propone estudiarla como forma de conocimiento que genera otras a medida que esta desaparece. Estas relaciones también son descritas por Jorge Blasco (2017) desde una perspectiva más crítica, con respecto a que, en la actualidad, las instituciones de arte contemporáneo a menudo exhiben, y con ello interpretan, arte sin objeto desde una visión superficial, lo que reduce el gesto artístico a un funcionamiento estético más que crítico:

«El conjunto de la producción artística desde los noventa ha conseguido ganarse el calificativo de «arte de archivo», aunque en su mayoría se ha trabajado con la epidermis del mismo representada en instalaciones, pintura, performances, etc., activándolo en las salas de exposición. El *ocurrir* del archivo no ha estado muy presente en estas obras, primando la estilización, la estetización y la obviedad en la representación de esa colmena de actores humanos y no humanos que pretenden poner en juego.» (p. 9)

Para Blasco «el archivo no es, ocurre» (p. 9). El archivista e investigador plantea el archivo como epistemología<sup>4</sup>, desde la que «actores humanos y no humanos participan de un ocurrir que construye al archivo, a la vez que el archivo construye todo lo que se relaciona con él» (p. 10). Se puede evidenciar que este acercamiento hacia pensar el archivo desde su forma más performática ha sido consecuencia de la propia naturaleza de las obras de las artistas, quienes vuelcan su trabajo hacia procesos cada vez más conceptuales.

4. Tal y como Jaques Derrida planteó en *Archive Fever: A Freudian Impression* (1994) para explicar el archivo como pulsión y dispositivo de control.



Calles distinguidas (2010), Diana Larrea

Observamos que, por un lado, si desde el archivo las inclinaciones van a centrarse en investigar modos para conservar y preservar lo efímero, esta perspectiva objetual no siempre buscará reflexionar sobre su propia condición como actor social, tal y como plantea Blasco. No obstante, lo que nos interesa se encuentra en cómo esta labor también se posiciona como procedimiento que sustenta las decisiones realizadas a los restos materiales de la obra. Nos interesa así centrarnos más en este accionar como posibilidad de generar formas en que la documentación de acciones artísticas *performe*<sup>5</sup>, así como cuestione el propio dispositivo archivístico que la produce.

5. Nos interesa utilizar este término en vez del verbo intervenir, para hacer alusión a la acción de archivar arte de performance como performance en sí misma.

### 3. Activar el gesto desde el archivo

Tomando como referencia la postura de la investigadora Joan Schwartz, Francis X. Blouin (1999) hace hincapié en que se le debería otorgar más importancia a lo que constituye el acto de registrar para así poder entenderlo como un proceso atravesado por muchos actores implicados:

«Para Schwartz el proceso de representar es en gran medida subjetivo. Hay mediación entre el sujeto y el fotógrafo. Existe una mediación entre el patrocinador y la imagen. Hay mediación entre el coleccionista y la selección. Hay mediación entre el archivero y la descripción, y hay mediación entre la colección tal como se describe y el usuario.» (p. 107)<sup>6</sup>

6. «For Schwartz the process of picturing is very much a subjective one. There is mediation between the subject and the photographer. There is mediation between the sponsor and the image. There is mediation between the collector and the selection. There is mediation between the archivist and the description, and there is mediation between the collection as described and the user» (Blouin, 1999, p. 107).

En su ensayo «Archivists, mediation and constructs of social memory» (1999), Blouin interpreta estas relaciones como formas de acercar una realidad al público desde la participación de varios actores. Estas serán las acciones que finalmente van a ser parte de la construcción de la propia memoria social de un territorio. Desde una posición similar y complementando lo descrito por Blouin, los investigadores Terry Cook y Joan Schwartz (2002) exponen la necesidad de que los archivistas replanteen sus funciones, en cuanto estas se han visto limitadas por mucho tiempo a protocolos estandarizados y supuestamente neutrales:

«El pensamiento archivístico posmoderno requiere que la profesión acepte que no puede escapar de la subjetividad de la actuación reclamando la objetividad de los sistemas y estándares. [...] Los formadores de archivos (creadores de registros, administradores posteriores y generaciones de archivistas) agregan capas de significado, sin embargo, estas capas se han naturalizado e interiorizado y, por lo tanto, permanecen incuestionables.» (p. 181)

Identificamos dos maneras de entender la práctica archivística, por un lado, como un accionar construido por la subjetividad de muchos actores; por otro, como un conjunto de patrones que permanecen a lo largo del tiempo. El archivo, como espacio físico, es por tanto un dispositivo material que alberga acciones efímeras, al igual que el registro audiovisual con la performance artística. Si en la actualidad el mercado condiciona el alcance del registro de una performance, ya sea originada por un impulso reivindicativo o no, al darle una circulación determinada ¿de qué manera el archivo puede recontextualizar dichas piezas audiovisuales para activar su potencial social?

Con el fin de indagar en esta cuestión, se ha escogido estudiar un ejemplo de iniciativa archivística que en la actualidad emplea nuevas formas de exhibir sus materiales audiovisuales: la plataforma



Sin Larios (1992), Agustín Parejo School

de audiovisual experimental Hamaca. Fundada en 2005, esta organización definida como archivo y distribuidora tiene los objetivos de preservar, documentar, distribuir y dar a conocer en el ámbito estatal e internacional el video realizado en el contexto español.

Principalmente, Hamaca funciona como un repositorio audiovisual online. Desde su portal web se puede consultar todas las obras que alberga. Resalta la disposición didáctica del catálogo de las piezas y la manera en la que está configurada para que pueda ser explorada desde diversos criterios: autora, año de producción, año de publicación, duración, palabra clave (*tags*), entre otros. Asimismo, posee una barra de búsqueda donde se puede escribir un criterio libre y a partir del que se puede explorar otros contenidos más allá de las obras. En total, la plataforma alberga más de 1.200 piezas producidas entre los años 1964 y la actualidad. A estos documentos también se les brinda un circuito de exhibición especialmente «en contextos culturales, educativos o de carácter social, contribuyendo así a la puesta en diálogo entre las obras videográficas y los entornos sociales, y poniendo en valor al medio como una herramienta en la construcción de los imaginarios colectivos» (Hamaca, 2023).

Partiendo de este ejemplo, antes de ahondar en este caso práctico, precisamos analizar algunas ideas que las archivistas Palmaan, Fossati y Masson (2021) postulan en la introducción de la edición 2021 de la revista *The Moving Image*, respecto a redefinir la práctica archivística desde su capacidad para activar archivos. Para explicarlo, las autoras citan a Rick Prelinger (2007) quien argumenta que más allá de la

preservación preventiva, los archivos deben hoy en día «buscar validación desde la abundancia»; afirmación que nos interesa complementar con lo que Jorge Blasco proponía respecto al *ocurrir* del archivo. Si bien Prelinger hace referencia a la importancia de poder digitalizar cada vez más documentos para que así la acumulación de estos genere visibilidad, Palmaán, Fossati y Masson añaden que esta decisión puede convertirse en un problema a medida que no exista una visión por parte de los archivistas de mediar, y así los materiales puedan adquirir relevancia (se activen), y no se pierdan entre lo acumulado. Por eso es que consideramos importante la postura de Blasco, en cuanto hacer que el archivo *ocurra* es una forma de activar materiales audiovisuales y de que estos *performen*. A pesar de que ya existan archivos establecidos con protocolos y medidas que aseguran la conservación a largo plazo de los materiales, de nada sirve si es que estos no circulan y se les permita con ello transmitir conocimiento.

Más allá de la digitalización de los documentos —proceso que requiere un arduo trabajo y con ello una gran inversión económica—, la accesibilidad hacia estos se vuelve una tarea más compleja, en cuanto existen mayores materiales con los cuales trabajar. Tal y como acotan Palmaán, Fossati & Masson en referencia al investigador Dagmar Brunow (2017):

«Hoy en día tal abundancia se considera cada vez más un problema, lo que ha llevado a llamados para el desarrollo de nuevas estrategias de recuperación y curaduría. Pero a medida que se amplía la gama de prácticas de curaduría y presentación, también surgen preguntas sobre las opciones que implican. ¿Cómo se seleccionan, contextualizan e interrelacionan los materiales de archivo?» (2021, p. 3)<sup>7</sup>

Del mismo modo, este argumento tiene relación con lo que Blasco plantea sobre ser conscientes de la importancia del discurso dentro de la práctica archivística:

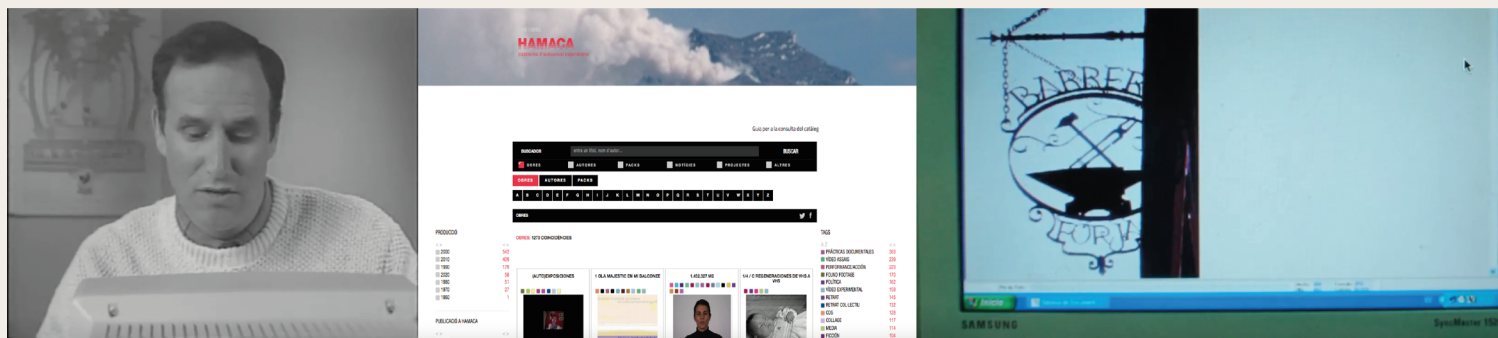
7. «[...] today such abundance is increasingly considered a problem, which has led to calls for the development of novel strategies for retrieval and curation. But as the range of curation and presentation practices expands, questions are also being asked about the choices the involve. How are archival materials being selected, contextualized and interrelated?»

«Es preocupante que los paquetes de software que se compran estén muy alejados de cualquier posición política ante el archivar mientras que en salas de exposición se está pregonando lo contrario. Los guiones que proponen estos paquetes no provocan cambio ideológico en los actores y llevan a performances que ya vienen de lejos y que están naturalizadas como verdad.» (2017, p. 11)

Si para darle una accesibilidad a los materiales será necesario una visión, una política, proponemos que el trabajar con el soporte audiovisual sea dirigida hacia socializar las acciones performáticas de las artistas y que de esa manera su valor sea el punto de partida para establecer una mediación entre las personas y su entorno. Justamente, en relación a estos mismos aspectos Palmaán, Fossati y Masson (2021) afirman que «la pregunta que conecta las diferentes contribuciones al tema es cómo se puede activar el potencial social (quizás no revelado o inexplorado e inherentemente efímero) de los materiales audiovisuales.» (p. 4) De esta forma, las autoras abogan por la activación de materiales audiovisuales como una posible vía para:

«reflexionar sobre los espacios de archivo, ya sean formales o informales, como sitios de compromiso con situaciones o historias, cuestiones o preguntas que tienen relevancia social o son prometedoras para esas comunidades. Por extensión, también invitan a reflexionar sobre cómo la práctica archivística puede contribuir a alguna forma de *bien público* o *bien común*.» (p. 4)<sup>8</sup>

8. «Moreover, all forms of activating considered here have in common that they invite us to reflect on archival spaces, —whether formal or informal— as sites of engagement with situations or histories, issues or questions, that hold social relevance or promise to those communities. By extension, they also invite reflection on how archival practice can contribute to some form of *public* or *common good*» (Palmaán, Fossati & Masson, 2021, p. 4).



Programación orientada a objetos (1999), Xavi Hurtado;  
Brave Wounded Blows (2019), Patricia Esquivias

## 4. Hamaca: mediación, performatividad y bienestar.

Desde su posición como asociación sin ánimo de lucro, Hamaca basa su trabajo en la transmisión pública. A través del programa *Hamaca Proyecta*, desde sus orígenes la plataforma organiza ciclos de proyecciones en colaboración con diversos agentes e instituciones de Barcelona y el resto del Estado.

Hamaca exhibe los documentos que alberga en su archivo en colaboración con centros de arte, cines y entidades; espacios donde resulte interesante activar el archivo en relación a los contextos específicos y sus públicos. Para efectos de esta investigación, llama la atención especialmente aquellas activaciones hechas en el ciclo *Dimarts de Video*, en el centro de artes Santa Mònica, y cuyos antecedentes datan de las proyecciones que la asociación realizaba en los Cine Maldà desde el 2009. Actualmente, estas actividades se caracterizan por tener una dinámica que no sólo consiste en la proyección, sino también en la intervención de investigadoras y artistas quienes comentan la pieza en las sesiones en relación a su práctica. De este modo, dentro de dichas activaciones se debate sobre los temas sociales que evocan las obras a cargo de las personas invitadas y la participación del público.

Por ejemplo, en octubre de 2023 se proyectó la acción del colectivo malagueño Agustín Parejo School, *Caucus Fuengirola* (1986) y posteriormente se realizó una puesta en común dirigida por la mediadora, gestora cultural y ex-diputada de participación e innovación democrática Claudia Delso en torno a posibles vías de entender la imaginación política hoy en día. La dinámica de esta



Fotografías de sesión de Dimarts de Vídeo

actividad entre visionado colectivo y diálogo se convierte en una forma de relacionar el gesto reivindicativo del grupo artístico con la actual falta de espacios de articulación colectiva.

Otro dispositivo a través del cual la exhibición de las piezas del archivo buscaba acercar la intervención de estos en el presente ocurre en 2018 por medio un ciclo de exposiciones en línea que Hamaca programa para La Virreina. Centro de la Imagen. Esta iniciativa buscaba completar la línea discursiva de la programación del centro cultural, en torno a su vínculo con la actividad del barrio y el conjunto de la ciudad:

«Los comisariados estuvieron a cargo de colectivos movilizados en pos de la mejora de las condiciones vitales de la ciudadanía, que a la manera de visita guiada invitaban a hacer un paseo comentado por el catálogo de Hamaca según su centro de interés. De este modo, los diferentes actores sociales de Barcelona (colectivos de defensa de derechos sociales, de investigación, de migrantes, de recuperación de la memoria histórica...) se acercaban al campo de la video-creación y el cine experimental y se difundía la utilidad de la práctica audiovisual como herramienta en las luchas para la transformación social. De esta forma se realizaron tres exposiciones: *Malas Calles*, del Observatorio de Antropología del Conflicto Urbano, *Lucha de mujeres en la Barcelona precaria*, del colectivo Las Kellys, y *Turistización/Decrecimiento* turístico, de la Asamblea de Barrios para un Turismo Sostenible». (Hamaca, entrevista, 30 de noviembre de 2023).

Dentro de esta amalgama de eventos, encontramos la participación de distintos agentes que se relacionan en torno a un discurso común y que utilizan la exhibición las piezas de la plataforma para posicionarlas como actores sociales y no como objetos museísticos. Este procedimiento que ocurre en el caso de Hamaca, se asemeja a lo que Palmaan, Fossati y Masson (2021) mencionan en cuanto a



activar el potencial social de los materiales audiovisuales, pero sobre todo se acerca a lo que ellas denominan como *formas participativas del archivar* para así explicar prácticas archivísticas alternativas como el *contrarchivo* y el *anarchivo*:

«Contrarchivo puede referirse a prácticas de archivo contraculturales, políticas y comunitarias, mientras que el término anarchivos tiende a aplicarse a proyectos que no se basan en principios de propiedad, control administrativo o procedimientos prescritos, si no en una lógica de pluralidad adecuada para manejar eventos y movimientos o *sensaciones basadas en el tiempo*.» (p. 5)<sup>9</sup>

Estos conceptos ayudan, tal y como describen las investigadoras, a que los archivos puedan cumplir una función proactiva en la sociedad. Desde Hamaca las posibilidades de su política de transmisión han permitido que se acerquen a colectivos y espacios que buscan desde la práctica artística mediar y diseñar vías para afrontar problemáticas sociales. Dichos agentes son los que actualmente se acercan a espacios archivísticos y activan, sin ser necesariamente conscientes, la transmisión de estas piezas artísticas para construir discursos contrahegemónicos. Una de ellas también ocurrió en octubre de 2021 a través del programa *Visiones Majaras*. Dentro de esta actividad, Hamaca junto al proyecto Locus\* (una iniciativa producida por la asociación cultural Nada Colectivo) activaron vídeos almacenados en el archivo bajo el objetivo de estimular una reflexión individual-comunitaria sobre el sufrimiento psíquico y cristalizar las emociones generadas en un espacio colectivo y seguro (Hamaca, 2023).

Es sugerente examinar este caso, ya que evidencia la necesidad de un trabajo de recontextualización de las obras artísticas con el fin de sensibilizar desde el prisma de la salud mental. Por medio de *Visiones Majaras*, el proyecto Locus\* propone una metodología

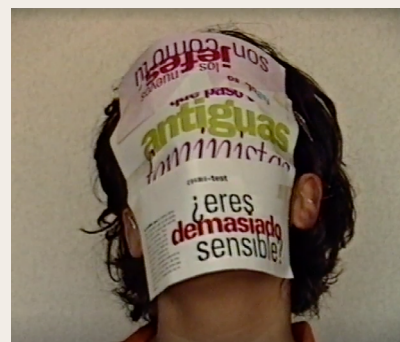
9. «Counterarchive may refer to countercultural, political, and community-based archival practices, whereas the term anarchives tends to apply to projects that are based not on property principles, administrative control, or prescribed procedures but on a logic of plurality suited to handle events and movements or *time-based sensations*.» (p. 5). Esta es la reflexión que las autoras realizan a partir de las ideas de Rufus Loane de Rham, Adam Siegel y Siegfried Zienlinksi, quienes reflexionan en torno al contrarchivo, el anarchivo y la arqueología de los medios.

de tal forma que las piezas audiovisuales sirvan como dispositivo de representación en jóvenes que tengan o hayan tenido relación con el sufrimiento psíquico o experiencias psíquicas divergentes. El público al que finalmente se dirigen las proyecciones participó a través en grupos de trabajo mediados por el colectivo y las piezas audiovisuales, lo que contribuyó a crear un lugar seguro para compartir experiencias.

De esta manera, los registros de performance de artistas y colectivos *performan* y construyen un nuevo espacio. En paralelo a ello, las organizadoras mencionan que esta actividad también generó que muchas obras del archivo que antes no se habían exhibido se pudieran proyectar, lo cual permite reflexionar sobre la propia redefinición del archivo a través de sus obras siempre y cuando sean activadas. (La Casa Encendida Radio, 2021). Dentro de las piezas proyectadas destacan los registros de performance, acciones teatralizadas e intervenciones en el espacio público, como *Rina Bouwen* (2022) de Diana Larrea, *Kill your idols* (1996) de Estíbaliz Sádaba, *Baila la contrareforma* (2012) de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *Sinfonía del sueño* (1997) de Alonso Gil y *1.ª Olimpiada Doméstica* (2001) de Campanilla.

Como segundo caso de activación participativa, destacamos la intervención de Hamaca dentro del seminario *Los nombres del miedo* (2021) organizado por el espacio Intermediae del Centro Cultural Matadero en Madrid, y comisariado por Inés Plasencia y Víctor Mora. Este encuentro fue «un programa en forma de conferencias y conversaciones bajo la clave radical del aprendizaje desde la práctica. Un espacio de encuentro en el que abordar las formas de nombrar el miedo desde diversas perspectivas, posibilitando el reconocimiento y la resignificación como ejercicio colectivo» (Intermediae, 2021). *Los nombres del miedo* se dividieron en dos fines de semana en los que investigadores y participantes generaron un espacio en torno a una sensación común.

Desde el equipo de Hamaca se propuso un visionado de cinco obras del catálogo, a partir de las cuales se organizó un cine-fórum



Kill your idols (1996), Estíbaliz Sádaba

con los participantes bajo el objetivo de elaborar una cartografía del miedo. Podemos encontrar dentro de la realización de esta actividad, al igual que en la anterior, una mirada crítica que genera comunidad y bienestar. De hecho, coincide que estos dos casos de activación fueron realizados durante el periodo posterior a la etapa de cuarentena provocada por la Covid-19. Como si en respuesta al aislamiento, la necesidad del encuentro y las puestas en común se hubiesen incentivado.

En el caso de este último ciclo, como parte de las piezas proyectadas, destacamos el registro de la performance de Dora García *The Breathing Lesson* (2001) la cual, a través de su teatralidad, cuestiona aspectos como el autocontrol y la dominación. A pesar de no haber sido producida durante el contexto de la pandemia, esta acción artística permite representar la sensación común de miedo generado durante el periodo de aislamiento. La labor curatorial programa esta pieza justamente para que el público reflexione sobre este sentir desde el presente.

En síntesis, si realizamos una comparación entre estas dos últimas formas en las que se exhiben acciones performativas; por un lado, encontramos que la dinámica diseñada en *Visiones Majaras* es un mecanismo que genera que la presencia del cuerpo en registros de performance repercute directamente en la identificación de malestar psíquico de los participantes, mientras que en el caso de *Los nombres del miedo* el alcance de las piezas en el público es menos preciso al no tener un impacto individual, mas sí es sugerente que la actividad más allá de congregar un encuentro funciona como una forma de generar un documento material en donde se puedan verbalizar pensamientos y redefinir conceptos, como en ese caso ocurre con el miedo y su naturaleza sociopolítica.



The Breathing Lesson(2001), Dora García.

## 5. Conclusiones

Ante un panorama en el que la precariedad invade todos los ámbitos de nuestra cotidianidad y que impide la formación de espacios colectivos, encontramos en las relaciones entre performance y archivo un dispositivo de intervención y de participación social. Hoy en día, los archivos de arte contemporáneo se convierten en espacios donde es necesario que la documentación de acciones artísticas (formas de intervenir un espacio desde el cuerpo) sean exhibidas a través de dispositivos de mediación y de transformación social. Los registros, en su mayoría audiovisuales, van a ser el punto de partida para generar iniciativas y encuentros colectivos que activarán los gestos artísticos bajo el objetivo de generar nuevas formas de conocimiento. Es por ello que podemos afirmar que los mecanismos archivísticos, y por tanto de preservación, se parecen cada vez más a los de la propia creación artística. Esto es algo que ya sucede sobre todo en el caso de artistas y colectivos de mediación que trabajan con piezas de carácter audiovisual.

Por otro lado, desde los espacios archivísticos, actualmente plataformas audiovisuales como Hamaca desarrollan formas discursivas en colaboración con otros agentes para que los materiales que albergan sean socializados. En esta primera etapa de investigación se identificaron algunos procesos bajo los cuales Hamaca se acercó a la exhibición de piezas que documentan acciones performáticas desde la búsqueda por crear espacios participativos. La proyección de estos materiales evidencia ser, tal y como se ha examinado, un pretexto para empezar a reflexionar sobre el entorno que nos rodea y a diseñar las formas sensibles que implica que el cuerpo habite un espacio.

## REFERENCIAS

- Blasco, J & Cook, T & Rawson, K & Schwartz, J & Ketelaar, E. (2017). *Archivar*. La Virreina Centre de la Imatge.
- Blouin, F. (1999). Archivists, Mediation and constructs of social memory. *Archival Issues*, 24 (2), 101-112. <https://www.jstor.org/stable/41102013>
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Paidós.
- Cook, T & Schwartz, J (2002). Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance. *Archival Science*. 2 (3), 171-185. <https://doi.org/10.1007/BF02435620>
- Dagmar, B (2017). Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives. *Image & Narrative*, 18 (1), 97-110.
- Derrida, J. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*. 25 (2), 9-63. <http://www.jstor.org/stable/465144>
- Hamaca. (2023). <https://www.hamacaonline.net/>
- Intermediae. (2021). Seminario: Los nombres del miedo <https://www.intermediae.es/agenda/seminario-los-nombres-del-miedo-matadero-estudios-criticos>
- La Casa Encendida Radio (2021). *Visiones majaras: Piezas reflexivas*. <https://soundcloud.com/lacasaencendida/visiones-majaras-piezas-reflexivas>
- Nada Colectivo. (s. f). <https://www.nadacolectivo.com/>
- Palman, F. & Fossati, P. & Masson, E. (2021). Activating the archive. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 21 (1-2), 1-25. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/movingimage.21.1-2.0001>
- Prelinger, R. (2021). Beyond Noblesse Oblige. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 21(1-2), 145-155. <https://doi.org/10.5749/movingimage.21.1-2.0145>
- Schneider, R. (2014). Performance Remains. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 6 (2), 100-108. <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>
- Soto, A. (2020). *La Performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Taylor, D & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de cultura económica.

### [ CAUCUS FUENGIROLA ] Agustín Parejo School

Producción: 1986  
Duración: 00:11:54  
Formato original: Betacam  
Idiomas: Español

*Caucus Fuengirola* es la documentación de una acción colectiva realizada en Fuengirola el 4 de enero de 1986: consistió en la parodia de una campaña electoral vaciada de toda referencia a identidad política alguna, «válida para cualquier partido en cualquier circunstancia». El grupo de activismo artístico malagueño Agustín Parejo School recurre a la estrategia del despiste y utiliza el espacio público, como en muchas de sus acciones, como espacio de aparición y como herencia institucional. *Caucus* sigue la norma de que toda campaña política debe tener personalidad propia y debe crear una especie de identidad corporativa o marca, reflejando tanto la ideología del partido que representa como los valores de los candidatos, pero se burla generando una crítica desnuda y voraz al teatro con el que se pretende comprar al ciudadano.

+[info](#)



### [ RINA BOUWEN ] Diana Larrea

Producción: 2002 (Cameraman Audiovisuales)  
Duración: 00:01:05  
Formato original: Mini DV

*Rina Bouwen* es una acción en que la artista aparece como creadora todopoderosa. Capaz de hacer y deshacer a su voluntad formas y colores, inventa caprichosamente el espacio expositivo y va configurando una armónica composición que aparece y desaparece ante sus dictados a ritmo de música sacra. Este trabajo se encuadra dentro del conjunto de piezas de la autora que reflexionan sobre la práctica artística y en concreto, sobre el papel del «creador» en nuestra sociedad; revisando categorías como «autoría», «genio» o «inspiración», asociadas a una visión del arte heredera del Romanticismo.

+[info](#)



[ KILL YOUR IDOLS ]

Estíbaliz Sádaba

Producción: 1996  
Duración: 00:03:50  
Formato original: Betacam  
Idiomas: Español

En esta vídeo-acción, la artista mira a cámara desafiante mientras se empapela el rostro con titulares recortados de la prensa femenina. La sencillez del acto, concentrado y despojado de sofisticación, no otorga concesiones ni estilización. Un tono de crudeza y rebelión que busca perturbar al espectador con un objetivo claro: denunciar el modo en que los medios de masas imponen discursos conservadores sobre la idea modélica de cuerpo y de feminidad. Con escasos medios técnicos, Estíbaliz Sádaba hace del video una arma para desmontar los estereotipos de género desde planteamientos feministas.

[+info](#)



[ BAILA LA CONTRARREFORMA ]

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

Producción: 2012  
Duración: 00:07:34  
Formato original: Quicktime  
Idiomas: Español

El futuro ya está aquí, el de la restauración diseñada de la desigualdad como norma y todo horizonte posible. Ya no queda nadie que pueda fingir no ver. Se asoma a nuestras experiencias, nuestras emociones, a todas las pantallas la omnipresencia de su transparencia radical y violenta. No sabemos cuánto va a durar esto, ni qué nos va a tocar vivir en esta terrible normalidad refundada. Una cancioncilla folk removiendo los humores, empleando la burla y la ironía. Una herramienta necesaria. Igual ahora podemos ir a hablar con otros, algunos jóvenes, sobre que esto no es todo lo que podemos aspirar a vivir.

[+info](#)



## [ SINFONÍA DEL SUEÑO ]

Alonso Gil

Producción: 1997

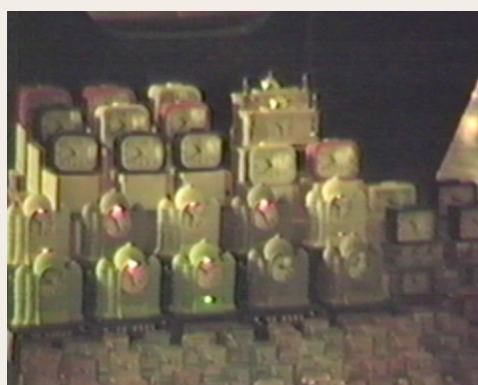
Duración: 00:01:20

Formato original: Betacam

Idiomas: Español - Inglés

Documentación de un «fonoevento», un concierto para las alarmas sincronizadas de doscientos relojes despertadores. Tratados como instrumentos, los relojes se colocaron ordenados por grupos de sonidos a modo de orquesta tras la popa de una patera (constituyendo así una suerte de estela marina), que había sido previamente intervenida y configurada como un salón oriental (cojines de enorme tamaño invitaban al espectador oyente a tumbarse y disfrutar del concierto). Una instalación de carácter performativo que reflexiona sobre el marco político-económico del Estrecho centrándose en dos conceptos: tiempo y desplazamiento.

[+info](#)



## [ 1ª OLIMPIADA DOMÉSTICA ]

Campanilla

Producción: 2001

Duración: 00:12:45

Formato original: Mini DV

Idiomas: Español

Este vídeo nace *ex profeso* de BIDA' 01 (Bienal del Deporte en el Arte). En él Campanilla acompañada por toda su familia recrean una Olimpiada en la que los quehaceres cotidianos se transforman en las más apasionantes modalidades deportivas. Allí planchar es jugar al ajedrez, hacer la cama un deporte de riesgo, y sacudir la alfombra se convierte en un emocionante torneo de boxeo. Todo ello está a tu alcance, puedes ir dejando de pensar que tus esfuerzos del día a día sirven para un único fin e inventa tus propias y sorprendentes modalidades deportivas.

[+info](#)





[ THE BREATHING LESSON ]

Dora García

Producción: 2001

Duración: 00:06:00

Formatos: Betacam Digital

Una niña toma lecciones sobre técnicas de respiración, dejando en consecuencia su vida en manos de una entrenadora. El trabajo aborda cuestiones de confianza e intimidad, puesto que ceder el control de la respiración a otro es en sí mismo un acto de desposesión del cuerpo. Si bien una puede aprender a respirar, a dominar las pautas y los tiempos entre aspirar y expirar, también puede prepararse para realizar el proceso contrario minimizando las tomas de aire, regulando los procesos de sístole y diástole hasta acercarse a la falta de respiración total. Llevar el cuerpo al límite es un ejercicio de auto-control pero también puede ser, como en este caso, un ejemplo de total predisposición hacia otra persona. ¿Cuál es el límite de la confianza en el otro? ¿Tiene todo proceso corporal su reverso simétrico? ¿Dónde se establece el límite entre la sumisión y la dominación?

+info



Publicaciones pasadas ←—————

01. ***Estudios raros*** / Núria Gómez Gabriel  
HAMACA INVESTIGA: Video-T (2023)

## HAMACA

Carrer Emilia Coranty, 16  
Can Ricart, E - 08018 Barcelona

Con la colaboración de /  
Generalitat de Catalunya  
Ayuntamiento de Barcelona  
Ministerio de Cultura

**HAMACA**  
plataforma de audiovisual experimental