

Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera Múnera desde la práctica artística*

Resumen

Un estudio de caso focalizado en la reinterpretación que el artista Alán Gómez hace sobre el archivo particular del abogado penalista Javier Viera Múnera, hallado en un anticuario en la ciudad de Medellín, antecede a un análisis crítico sobre la relación entre arte y archivo. Se resalta el uso de estrategias creativas del arte a la hora de desafiar y renovar la manera de registrar, almacenar y transmitir la información archivada. Se mostrará que las tareas de selección, descripción, clasificación y análisis que hace el artista sobre las situaciones sociales contenidas en el archivo propician una visión distinta del tiempo de la información. A través del arte se cuestiona la representación común que se tiene del archivo como una entidad neutra y estática.

Palabras clave: arte, archivo, prácticas artísticas, memorias.

Augusto Solórzano

Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, magíster en Estética y especialista en Estética y Semiótica de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, con pregrado en Docencia en Diseño de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesor asistente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Medellín – Colombia.
portalsolorzano@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8350-7680>

Luis Carlos Toro Tamayo

Doctor en Estudios Latinoamericanos y doctor en Langues et Littératures Romanes de la Universidad de Chile y de l'Université Paris Ouest Nanterre La Defense, Magíster en Lingüística e Historiador de la Universidad de Antioquia – Colombia. Profesor titular/investigador sénior de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia. Actualmente es miembro activo del Grupo de Estudios Lingüísticos Regionales y del Grupo Información, Conocimiento y Sociedad, línea de investigación Memoria y Sociedad, de la Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia.
lcarlos.toro@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-1793-8751>

Cómo citar este artículo: Solórzano, Augusto; Toro Tamayo, Luis Carlos (2022). Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera Múnera desde la práctica artística *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 45(1), e347035. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v45n1e347035>

Recibido: 2021-10-14 / **Aceptado:** 2021-12-05

* El presente artículo (reflexión colaborativa entre investigadores de la Universidad Nacional, Sede Medellín, y la Universidad de Antioquia) es un avance de los proyectos “Poéticas de lo artificial”, inscrito en el Sistema de Información para la Investigación HERMES, y “Objetos memorias, archivos y discursos: narrativas emergentes que hablan del conflicto armado en Colombia”, el cual está registrado en el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) y cuenta con aportes del CICINF de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia.

Art and Archive: Reelaborations on Archive of Javier Viera Múnera from the Artistic Practice

Abstract

A case study focused on the reinterpretation that the artist Alán Gómez makes of the private archive of the criminal lawyer Javier Viera Múnera, found in an antique shop in the city of Medellín, precedes a critical analysis on the relationship between art and archive. The use of creative art strategies is highlighted when challenging and renewing the way of recording, storing and transmitting archived information. It will be shown that the selection, description, classification and analysis tasks that the artist does about the social situations contained in the archive, promote a different vision of the time of the information. Through art, the common representation of the archive as a neutral and static entity is questioned.

Keywords: Art, archive, artistic practices, memories.

1. Introducción

En el marco de proyectos de investigación-creación, se financió la adquisición de un acervo documental, encontrado en los anaqueles de una anticuaria de Medellín, perteneciente a Javier Vieira Múnera, distinguido criminalista de la ciudad, miembro del Colegio de Abogados Penalistas de Antioquia y profesor de Criminología de la Universidad de Medellín y de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Los treinta volúmenes que lo conforman, separados en legajadores AZ de formato A4, están debidamente rotulados y numerados en el lomo. Cada tomo aborda lo que Gluckman (1958 [1940]) considera una “situación social” diferente, es decir, un evento cuyas interrelaciones con la sociedad han sido observadas y comparadas con otras situaciones, de tal forma que su análisis “revela el sistema de relaciones entre la estructura social de la comunidad, las partes de la estructura social, el ambiente físico y la vida fisiológica de sus miembros” (p. 30).

Dada la precariedad en la que permanecía el archivo y la evidente amenaza sobre su conservación, se logró gestionar la custodia y conservación en la Biblioteca de

la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, con el ánimo de garantizar su cuidado y el acceso participativo de la comunidad académica a la información contenida, sin afectar el orden original, la procedencia y la preservación de la información. Todo esto siendo fieles a los principios archivísticos definidos en el Acuerdo 42 de 2002 (octubre 31), por el cual se establecen los criterios para la organización de los archivos definidos en la Ley General de Archivos 594 de 2000 ([Consejo Directivo del Archivo General de la Nación, 2002](#)). Los documentos hallados reflejan un marcado orden en la selección, interpretación, clasificación y consignación de los documentos. Por su parte, el contenido testimonial e informativo evidencia la construcción de metanarrativas en torno al poder del Estado, la política, la religión y la familia, entre otros.

En su ejercicio profesional, el abogado Viera abordó distintas *situaciones sociales*, título de uno de sus tomos, que combinan imágenes y escritura, unas veces de forma manual y otras, mecanografiada, detallando siempre el origen de las fuentes. Esta compilación permite que dicha información se preste para análisis posteriores que pueden ser abordados desde disciplinas como la antropología, la historia y la sociología. En efecto, los discursos en los que se inscribe la información que contiene cada tomo abren la puerta a preguntas críticas que interrelacionan diversos campos del conocimiento. Así, asuntos relacionados con el arquetipo de la familia antioqueña permiten analizar la manera en que se ha configurado el mundo social en la región a través de lo que se condena, estimula, admira y reprime. Lo mismo habría que decir respecto al tomo que dedica a su historia laboral, que, aun a costa de tener un carácter eminentemente privado, recrea el día a día de los juzgados, la manera en que se presentaban las noticias judiciales y las diferencias en la tipificación de los delitos.

De igual modo ocurre respecto al tomo que se enfoca en las tensiones entre el mundo cristiano y el musulmán, que dan lugar a la invasión de Irak, o como lo titula el autor: “Colombia de hoy”. Este tomo reúne noticias que relacionan la violencia con la economía, los vínculos oscuros entre políticos y militares, el despilfarro del erario público y la corrupción. Adicional a esto, se encuentra una investigación genealógica de familias antioqueñas y una recopilación de informa-

ción enciclopédica sobre los pueblos que habitaban el territorio antes de la llegada de los españoles. En este sentido, se trata de una compilación variopinta de documentos que sirve de fuente de conocimiento y que a su vez son testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información (Núñez-Contreras, 1983).

A este tipo de información se le denomina *memorias latentes*, las cuales sirven como parte de los repertorios informativos que permiten construir contexto de producción, en los que se apoyarán posteriormente los analistas o investigadores en temas relacionados con la cultura y la sociedad. Trabajos de esta naturaleza nos permiten hilar a partir de recuerdos las complejas tramas de las memorias colectivas que buscamos para entender nuestro presente. Para Pollak (2006), estas memorias son parte de *memorias subterráneas* que no constituyen una memoria oficial, pero que sirven para entender cómo emergen nuevas narrativas, nuevas voces que permiten entender mejor la historia.

En tal sentido, el acervo que se analiza fue producido a lo largo de diez años. La férrea disciplina archivística que evidencia atraviesa una línea temporal de cien años; 1918 es la fecha de la que data el documento más remoto. Sobre cada fuente narrativa e informativa recolectada es posible elaborar una reflexión sobre el origen de la información documental y el conjunto de relaciones que entretejen cronológicamente. Se evidencia así que hay una preocupación por hacer de las imágenes recolectadas un repositorio testimonial que revela verdades jurídicas hiladas a través de indicios que salen a la luz como argumento y como instrumento de información conducente a explicaciones, predicciones e inferencias. Ejemplo de esto se ve reflejado en el tomo dedicado al inicio de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez en el 2002 y a los distintos nexos que traza con una serie de organizaciones al margen de la ley, diversos atentados terroristas y relaciones políticas entre políticos corruptos asociados con la delincuencia que empieza con el siguiente encabezado:

Este álbum, que comienzo el 27 de mayo de 2002 y los subsiguientes, versarán sobre los diversos acontecimientos de gran trascendencia que ocurran en Colombia, En relación con ellos comienzo una numeración, en números romanos (Viera, 2002).

Es de anotar que la práctica archivística empleada aquí confiere un lugar prioritario a la imagen y a la mirada que por momentos lo acerca al ensayo fotográfico (Vázquez, 2011), en tanto describe, narra e interpreta lo insólito en lo cotidiano referente a los hechos de vida, relatos orales y hechos históricos inmersos en la realidad. A la luz de lo anterior, prevalece un carácter hermenéutico tutelado por el principio de que “las miradas, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir miradas pero, a su vez, las imágenes, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir miradas, y así sucesivamente” (Lizarazo, 2004, p. 9).

Cada imagen del pasado que aparece como recuerdo archivado guarda una estrecha relación con el presente al propiciar una comprensión de aspectos sociológicos, culturales, políticos, religiosos y estéticos.

No se trata de un escenario de convivencia serena entre énfasis distintos, o de una compatibilidad entre perspectivas, sino de un campo de polémicas donde lo planteado por una forma de ver tacha y re-cusa lo que desde otro lugar se configura (Lizarazo, 2004, p. 189).

En efecto, esa caracterización de la imagen como campo conflictivo que adopta Viera corresponde a una minuciosa interpretación histórica de la experiencia humana del tiempo y el espacio. Experiencia tratada en estudios sobre memoria por diversos autores, entre los que se destacan Halbwachs (2006), Jelin (2002), Husen (2002) y Todorov (1997), entre otros. Su mirada recae sobre prácticas sociales diversas circunscritas a las matrices sociales. En tanto las matrices son focos de irradiación y producción de la identidad a partir de los cuales el sujeto ve y siente el mundo (Mandoki, 2006), puede asegurarse que la variedad temática es una apuesta por identificar y analizar experiencias asociadas a la identidad colectiva emuladas de los discursos oficiales. En este sentido, se crea una especie de enciclopedia o atlas visual, atlas Mnemosine según Warburg (2010), construida como parte de una memoria visual colectiva que se activa mediante imágenes y símbolos que almacenan energía mnémica y están en la capacidad de volver a descargarse en circunstancias históricas cambiantes.

Por otra parte, al ocuparse del tiempo, Viera introduce un tiempo mítico con el que envuelve la realidad. Se habla de tiempo mítico, por tanto sus relaciones místicas y su devoto catolicismo se hacen presentes en la totalidad de los hechos abordados y se relacionan con la existencia humana. Así, su relación con la virgen y los santos constituye un vector del tiempo que recubre el tiempo ordinario y expande el espacio de la vida profana. Lo anterior puede interpretarse del breviarario que hace sobre el estudio de la criminalidad en Medellín, publicado en la prestigiosa *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas* de la UPB. (Vieira, 1982).

Como puede inferirse, la pregunta constante por la presencia de Cristo termina por englobar los ritmos de la vida social de este hombre que configura su mundo a la luz de un tiempo mítico que ordena los demás hechos circundantes de su vida laboral, social y familiar. A diferencia de lo que podría pensarse, las explícitas condiciones limitativas de este tiempo no son un impedimento para traslaparlo libremente con el tiempo humano que conjuga la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción, sobre el fondo de las aporías de la fenomenología del tiempo (Ricoeur, 2006).

Con este telón de fondo, el archivo privado de Viera destaca una potencia esencial al recordar o reinterpretar los productos de la cultura, las instituciones que fijan comportamientos y las matrices que las engendran permanentemente. En este proceso se relieves la construcción de la memoria colectiva y las prácticas conducentes a la generación de identidades compartidas, llámense ciudad, familia, educación, política o religión. Desde la teoría de los estudios culturales, este tipo de instituciones hacen parte de los discursos dominantes sobre los que reposa la cultura y se basa en macroestructuras que definen el accionar de la sociedad desde una mirada hegemónica (Williams, 2000). Por su parte, Halbwachs (2006) define estas estructuras como marcos (cadres) sociales sobre los que se cimienta la memoria colectiva.

Así, esta indagación, a la par de describir una serie de situaciones vinculadas a partir del relato de la experiencia documental comprende que el arte no se restringe al ámbito archivístico y lo trata como una cuestión que se relaciona con la posibilidad de nuevas lecturas e inter-

pretaciones de la información archivada, la historia y el documento.

Dado este horizonte, el trabajo se estructura entonces de la siguiente manera. En la primera parte se aborda en líneas generales la relación archivista/artista, cuáles son las posibilidades que aparecen y qué caminos pueden aducirse para la generación de nuevos relatos. En la segunda parte se examinan las metanarrativas que generó el archivista, se reconoce la relevancia reflexiva que acontece en su ejercicio como investigador de temas diversos y la forma en que las hipótesis abductivas acompañan el análisis de operaciones de búsqueda y clasificación de la información. Por último, se ahonda en las tácticas creativas a las que apela Alan Gómez, artista encargado de analizar el acervo documental, para generar desde el arte una experiencia que enriquezca el archivo y que ponga de manifiesto la manera en que la práctica artística, al poner en el epicentro discursivo al sujeto, potencia las posibilidades de ampliar la información y crear nuevas lecturas e interpretaciones.

2. Artista/archivista

Archivista y artista comparten un interés común: desde su hacer, plantean miradas y narraciones alternativas que permiten entender las diferentes visiones y construcciones históricas. Son agentes culturales que hacen uso de la información, recuperan la experiencia pasada y abordan acontecimientos que son concordantes con las perspectivas del aquí y el ahora, de la vida profana y de la acción. No se enfrentan a la tarea de detener lo que de otro modo desaparecería sin ser advertido, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto (Panofsky, 1983, p. 37).

Esta concepción compartida apuesta por la creación de una contrarretórica que subvierta las reglas que legitiman y emulan la información oficial. Por supuesto, se habla de “maneras de hacer”, gracias a las cuales surgen del pasado formas y motivos, latencias, anacronismos y misticismos que proponen relaciones complejas y orientan nuevas preguntas sobre la organicidad de la imagen y su valor informacional. Esta actitud epistemológica puede identificarse también en cierta concepción del archivo como escenario de metanarrativas. En este caso, aquello que es sometido a la racionalidad como objeto de control son los datos cuya selección, descrip-

ción, clasificación, consignación e interpretación dejan en evidencia conflictos históricos, memorias olvidadas y discursos sobre los cambios en los marcos sociales y culturales.

Como es sabido, en las últimas dos décadas se advierte un inusitado posicionamiento de la relación entre arte y archivo. Con el advenimiento de las prácticas artísticas como paradigma de la producción artística, se identifica la manera en que el arte deja de entenderse como un asunto focalizado en el valor estético de los objetos y una búsqueda por la esencia. En su lugar, la atención se dirige hacia los sujetos (creadores y receptores) que redefinen las formas que el arte tiene, toda vez que participan de la construcción de la memoria, lo público y la vida política. Este nuevo marco discursivo del arte reorienta sus intereses hacia la diversidad social y cultural, los vacíos históricos, las distintas realidades sociales y, por supuesto, los procesos de la vida social, sus tensiones, conflictos y demandas.

Parte de esas búsquedas que emprende el artista pueden hallarse en una visión expandida del concepto de archivo, pero también en la organicidad de los escritos que reflejan el sentido y los propósitos que cierta identidad productora se traza a la hora de organizar sus fines documentales. En esa medida, se concibe que tanto el arte como la disciplina archivística se orientan hacia otros conjuntos disciplinares que dan paso a nuevas interpretaciones de los fondos documentales que no constituyen un acto definitivo y único, sino un proceso abierto, temporal e inacabado sujeto a reconsideraciones permanentes. Arte y archivo innovan porque no son áreas del conocimiento al margen de otras áreas del conocimiento (Heredia-Herrera, 2011, p. 4).

Estas consideraciones anuncian que el abordaje que hace el artista del archivo tiene propósitos diferentes a rescatar el valor científico o administrativo sobre el que recae la fundamentación archivística. Su abordaje busca potenciar el valor cultural y crítico de los datos que pueda hallar y ponerlos en diálogo con asuntos del arte sin importar si primero hay un proceso de recolección y después uno de producción, o si se hace el proceso contrario. De acuerdo con lo señalado, se hace evidente la demanda hermenéutica de “poder dejar una cosa incierta, sopesarla y reconsiderarla una y otra vez en sus posibilidades” (Gadamer, 1997b, p. 445).

Este reconocimiento de los cambios a la hora de esclarecer la experiencia archivística desborda los límites tradicionales del documento de papel o del repositorio de imágenes subsumidas al servicio documental en tanto crea expectativas de sentido que modelan la realización de otras experiencias en sus propios límites históricos; esto es, desborda los formatos documentales preestablecidos y crea nuevas necesidades que permiten hacer clasificaciones y lecturas diferentes de los documentos. Así, cada artista traza su propia metodología de abordaje para interpretar la información y construir a partir de ella una memoria que conduzca a problematizar asuntos que pueden ser leídos desde, para y a través del arte. De este modo, la relación arte-archivo aparece como proceso de pensamiento indisociable de la condiciones sociales, políticas y culturales que desde el arte pueden ser descritas, analizadas y comprendidas en su complejidad. En esa medida, la memoria conjuga en presente los acontecimientos y asienta preguntas críticas para las que la verdad histórica resulta insuficiente. Materiales y objetos de análisis diferentes forman parte de una extensa red de posibilidades para establecer vasos comunicantes entre arte y archivo.

Fiel a la tradición de nuestros días, en la que es común hablar de giros en la mayoría de los ámbitos de las ciencias humanas, el llamado *giro archivístico* plantea que a la par de conservar y recuperar la memoria colectiva es necesario reconocer los aportes que los distintos campos hacen a la archivística, así como validar la utilización de sus conceptos por parte de otras disciplinas. Desde el punto de vista de Stoler (2002), la tarea del archivo es producir un conocimiento que amplíe la hegemonía habitual de la historia y la archivística. Por su parte, el giro artístico es una apuesta por vincular el arte con su significado cultural y supone la inmediata ampliación del campo de sus objetos a la totalidad de aquellos a los que se hace posible la transferencia social del conocimiento y simbolicidad por medio de la circulación pública de efectores culturales (Brea, 2005, p. 7).

A partir de este reconocimiento en ambos campos, se vienen articulando fuertes cambios, mutaciones y alteraciones en la manera de entender los alcances del archivo, la información y la memoria que no han pasado desapercibidos para el artista contemporáneo. *Arte y archivo* (Guasch, 2011), *arte del archivo de archivo* (Tello, 2015) o los *archivos del arte* (Buchloh, 1999) son concep-

tos que enmarcan nuevos dispositivos de interpretación que el artista ha venido adecuando y que plantean por vías distintas de acceso una relación directa con el archivo. De lo que se trata entonces es de explorar y debatir cuestiones en torno a la memoria depositada, dismantelar sus estructuras de sentido o recuperar los rasgos de análisis de la archivística y aplicarlos a imágenes, objetos, textos e informaciones que apunten a la reivindicación o subversión de la información histórica. Más allá de los métodos que le permiten al artista abordar la doctrina científica de la práctica archivística, el punto coyuntural es que hoy se evidencia una nueva sensibilidad con la que el arte edifica categorías de análisis, traza nuevos conocimientos y propicia acciones creativas que están sedimentadas en la memoria y la vida social. Bajo esta perspectiva, tanto el giro archivístico como el artístico buscan reorganizar un grupo de fenómenos, conducir al apuntalamiento de nuevas preguntas y, por supuesto, determinar preguntas sobre la información, la memoria y la historia redefiniendo categorías y significados.

No se trata ni de *un* objeto ni *un* fenómeno ni de *un* método, sino de una *pluralidad* de vías de acceso a dichos fenómenos y objetos. Tanto los fenómenos como las maneras múltiples de interpretarlos se conforman por medio de la interacción de puntos de vista (Ruiz, 2008, p. 154). Así pues, diversas producciones plásticas y visuales retoman el archivo como dispositivo de sentido que representa una nueva fase de la historia al activar nuevos impulsos que ahondan en aspectos históricos olvidados o desplazados sobre los que hay que definir qué preguntas relevantes son susceptibles de ser planteadas. Considerar que *el artista deviene archivista* (Foster 2004, p. 4) significa el reconocimiento del archivo como artefacto cultural de memoria susceptible de ser sometido a diferentes análisis culturales sobre el que aplica el proceso de investigación-creación artística. En esto radica justamente que la dialéctica arte/archivo goce de una corta pero transformadora tradición sedimentada principalmente por el pensamiento de Foucault (1970), de Foster (2004) y de Guasch (2005, 2011).

Este capital conceptual inicia con la movilización histórica que Foster (2004) hace de las ideas foucaultianas expuestas en *Arqueología del saber* (Foucault, 1970). De esta forma, tácitamente se pone de relieve la pregunta hermenéutica emparentada con el tiempo y el espacio

de ¿quiénes estamos siendo? Y cómo nuestra realidad social está articulada a unas prácticas vitales que interpelan y validan nuestra condición social, cultural e histórica. Al unísono con esta conciencia hermenéutica, aparece el tema de la historia efectual que permite pensar nuestra propia historicidad y, por consiguiente, mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. El capítulo “Archivos de arte moderno” es un referente obligado para entender la manera en que Foster (2004) sobrepone una visión holística del archivo sobre una visión histórica en la que el archivo se define como un sistema de enunciados que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar en accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (Foucault, 1970).

Esta base holística es la que permite trazar puentes comunicantes entre el arte y el archivo, y se explica con ejemplos que vinculan un horizonte de significados sobre las relaciones archiviales eminentemente modernos. Con todo esto, Foster (2004) apuntala la idea de que el artista deviene archivista, al tiempo que anticipa las limitaciones de ver esta relación bajo la hegemonía de un nuevo paradigma o una nueva tendencia operativa dentro del mundo de las artes. Este camino investigativo es complementado por Guasch (2005) que, en clara coincidencia con Derrida (1997), asume que, por un lado, el archivo instaure modos de leer y establecer contenidos y, por otro, es un dispositivo retórico capaz de unir las trazas de la memoria y la información, la memoria y la escritura o el lugar y los artefactos históricos. Se sabe entonces que la finitud, la temporalidad y la historicidad se convierten en las luces orientadoras que, desde el arte crítico, imaginativo y autorreflexivo, llegan a iluminar asuntos dormidos y negados que ponen en diálogo el pasado con el presente. Advertidos los peligros de considerar el arte y el archivo como una simple tendencia, es necesario reafirmar que sus relaciones han ampliado la comprensión humana sobre distintos aspectos históricos, políticos, culturales, espaciales y sociales, al punto de proporcionar los términos del discurso artístico. En tanto el archivo se aproxima al principio hermenéutico del todo y las partes (para el que las diversas partes de un todo se hacen inteligibles

por su relación con ese todo y las demás partes), el artista apela a este principio para acumular, almacenar o recuperar informaciones con las que genera, subvierte o visibiliza interpretaciones diferentes sobre las fuentes documentales. En una era sobrecargada de información, imágenes y objetos, de técnica e industrialización, las diversas partes de un todo se hacen inteligibles por su relación con este todo y las demás partes (Dilthey, 1978), y es ahí cuando el artista hace que los contenidos del archivo sean irreductibles al discurso archivístico o al discurso artístico que dan paso a facticidades que actualizan por distintas rutas el acontecer histórico, filosófico o sociocultural.

3. Escudriñar el archivo

Presentados los puntos de convergencia entre arte y archivo, y tras haber dado luces sobre cómo su exégesis abre nuevas derivas comprensivas que los ubican como centro de conflictos históricos, se ahondará en las metanarrativas que estructuran el archivo en cuestión. Podría decirse entonces que en su ejercicio profesional Viera no se detiene en la comprensión habitual, es decir, en el juego de preguntas y respuestas sobre las que no necesitamos detenernos, sino que ahonda en la posibilidad reflexiva que acaece toda vez que el preguntar adquiere relevancia. Precisamente, esta actitud frente a la experiencia fáctica de la vida es lo que origina el archivo como significativo cultural, toda vez que los procesos de selección, interpretación, descripción, clasificación y consignación de notas corresponden a completos análisis de una información (gráfica o textual) que el abogado traduce en metadatos, índices, instrumentos de descripción y comentarios realizados cronológica y sistemáticamente por el autor. El corpus informativo sobre la historia de Colombia, el misticismo católico, los hechos históricos asociados con la violencia y el narcotráfico, casos en los que fungió como abogado defensor, la historia de su propia familia o la guerra en Irak reflejan ordenaciones, sentidos y experiencias sociales que ponen en duda la oficialidad de los medios. Si bien el punto de partida en la mayoría de los folios son las notas e imágenes de prensa, hay una clara posición crítica que propicia nuevas lecturas sobre asuntos relacionados con la organización política y económica del Estado, las gestas independentistas, la historia de la ciudad, los deportes, la Universidad de Antioquia, el Claustro de San Ignacio o la UPB, el conflicto armado

que vincula políticos con paramilitares, la geografía, la biodiversidad, la fauna, los próceres, los mártires, las víctimas, el narcotráfico, el pontificado de Juan Pablo II, los estigmas de los santos, el derecho penal, las FARC, la corrupción oficial y los hechos noticiosos que marcaron puntos de inflexión de la historia política y criminal del país. La centralidad que en todo esto adquiere el sistema de orden y significación de cada uno de los temas asientan la regularidad del conjunto y su cohesión, coherencia y sentido, los cuales enmarca un contexto sociohistórico único.

Con esta estrategia, Viera opera como entidad productora de sentido y hace las veces de analista, que, de acuerdo a intereses propios, colecciona e interpreta noticias, imágenes y documentos con un sentido crítico archivístico que pone a dialogar diversas fuentes orgánicas de la información. Ya en la nota introductoria del tomo dedicado a la violencia en Colombia se evidencia la sistematicidad del acervo y se infiere que su labor archivística reivindica la formación histórica particular. Su carácter seriado está respaldado en un riguroso seguimiento que hace de acontecimientos específicos a través de imágenes y notas de prensa de los que siempre registra su fuente, pues entiende que sin este requisito la imagen pierde su valor documental. Así se configura un conjunto orgánico de información de carácter seriado cuyo principio constructivo se basa en el establecimiento de relaciones entre diversos materiales visuales que se traslapan con comentarios del autor. Cabe anotar que es frecuente el recurso de remitir un tema a otros tomos a través de comentarios, referencias y metadatos que van entretejiendo conexiones de sentido, reafirman el carácter seriado del acervo y configuran el contexto detrás del texto. Para Cook (2000) se trata de un montaje que reviste el contexto de producción de un documento de archivo cuyas “relaciones de poder dan forma al patrimonio documental y de hecho la estructura del documento, sistema de información residente, y las convenciones narrativas son más importantes que la cosa objetiva en sí misma o su contenido” (Cook, 2000, p. 2).

Como puede inferirse de la cita, en este proceso de montaje es clave la manera en que se entretejen relaciones entre lo general y lo particular a través de las vivencias. Su habilidad investigativa está respaldada en intereses singulares que conducen a una reflexión hermenéutica

[Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera. *Múnera desde la práctica artística*]

que se traduce en aventura investigativa. Vale recordar el papel protagónico que Gadamer (1997a) otorga a las preguntas que alguien se plantea y que tienen su sentido en la motivación, así como la forma en que algo que nos resulta extraño se nos vuelve propio. En la organización de cada tomo, así como en la clasificación de imágenes y comentarios, se evidencia un interés hermenéutico en el que es posible identificar el proceso, la experiencia y el procedimiento. Viera identifica lo extraño de la noticia y la convierte en vivencia a través del proceso hermenéutico. Así, de lado del primero están los prejuicios, la reflexión, el análisis, la comprensión y la interpretación que el autor establece de los datos. En segundo lugar, se encuentra el círculo de comprensión, la relación entre el todo y la partes y la fusión de horizontes, mientras que, respecto al procedimiento, se alinea el problema dialéctico, la hipótesis abductiva, la historia de los conceptos, el estado en cuestión, el acopio de la información y la unidad de sentido. Como bien lo señala Gadamer (1977a), los prejuicios son determinantes para la interpretación en tanto nos permiten acceder al círculo de la comprensión, la reflexión, el análisis, la comparación y la síntesis. En este caso, podemos asegurar que esos prejuicios están alineados con una herencia cultural católica, la formación profesional en derecho y la conformación de una familia tradicional antioqueña. Es desde allí que emana el discurso de la entidad productora de la que es posible inferir valores, emociones, motivos, creencias, mitos y dogmas.

Derivado de esto aparece en escena un abordaje teórico y cultural de la imagen. La información que aporta sobre la ciudad, su historia y sus edificios emblemáticos, y que aparece registrada en el tomo 5, constituye un claro ejemplo sobre la práctica interpretativa de la imagen de Medellín. No se trata simplemente de la recolección de imágenes del pasado, sino de cómo el archivista las hace partícipes del presente como significado compartido y de la manera en que el conjunto introduce nuevos enunciados que modifican la regularidad del archivo. En este sentido, el abordaje visual que hace engloba un proceso de apropiación que no se cierra al pasado. Conforme puede apreciarse, el tratamiento y sistematización de la información visual da cuenta de la manera en que la ciudad construye en el tiempo una mirada sobre sí misma que queda consignada en el archivo como una forma de mirar la ciudad. En este caso, la referencia de iconos arquitectónicos de Medellín no es fortuita. El valor

emblemático de los edificios es concebido como unidad coproductora de significación y sentido de la vida social de la ciudad. De esta manera se completa la fusión de horizontes que, a manera de bisagra, junta el pasado y el presente, lo cercano y lo lejano, lo extraño y lo conocido y, por supuesto, lo viejo y nuevo.

No se trata de un escenario de convivencia serena entre énfasis distintos, o de una compatibilidad entre perspectivas, sino de un campo de polémicas donde lo planteado por una forma de ver tacha y rehusa lo que desde otro lugar se configura. (Lizarazo, 2004, p. 189)

4. La interpretación y las conclusiones del artista

La centralidad que adquiere la relación arte/archivo es subrayada por la apropiación, relectura y reinterpretación que el artista Alan Gómez hace del archivo de Viera. Su trabajo parte de una minuciosa lectura de cada uno de los tomos a partir de la cual elabora un sistema de conexiones siguiendo los indicios que dejaba el autor en cada nota, comentario o imagen. La tesis de Gómez (2018) es una interpretación minuciosa de la vida y obra del archivista que, si bien se apoya en la información documental, la transforma en práctica artística que deja en evidencia un nuevo significado que estaba ausente o escondido en el acervo, que solo sale a flote a través de finas operaciones artísticas y plásticas. En este sentido, las preguntas que el artista realiza recaen sobre el proceso y la estructura del archivo, un archivo que, por demás, posee un carácter biográfico que se traslapa con una serie de acontecimientos de la vida nacional e internacional que captaron la atención del autor, formuladas como hipótesis abductivas imposibles de abordar sin un amplio y detallado respaldo descriptivo. Por otro lado, el artista también se convierte en un investigador del catedrático al que le sigue el rastro en sus lugares de trabajo, con las visitas a los lugares que aquel visitó, crea un archivo paralelo y toma las mismas fotografías que aparecen en el acervo como un acto de repetición que legitima el acto fotográfico inicial. En otras palabras, crea una especie de paraarchivo en el que la ficción se fusiona con la realidad del dato. Desde este punto de vista, se establece una dialéctica entre ambos autores de la que vale decir:

[...] la dialéctica como arte del preguntar solo se manifiesta en que aquel que sabe preguntar es capaz de mantener en pie sus preguntas, esto es, su orientación abierta. El arte de preguntar es el arte de seguir preguntando, y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación. (Gadamer, 1997a, p. 442)

A la luz de estas palabras, esa conversación inicia con una detallada descripción de la vida y obra de Viera que le sigue el rastro a sus valores cristianos traslapados con los valores sociales que enfrentó este jurista a lo largo de su vida. Al inicio del archivo de 125 páginas que hace Gómez (2018) puede leerse:

[...] Don Javier es un hombre paradójico, fanático y polémico. Paradójico, por el tiempo en que expuso sus más rancias convicciones. Fanático, por ser, sin lugar a dudas un soldado y un predicador de la salvación, por lo tanto el adjetivo justo para caracterizarlo, en nuestro idioma castellano, y para definir su personalidad es la de un hombre anacrónico [...] Esta sola condición de hombre público en las aulas; contraste con la de perro al asecho tras las huellas de un asesino en los bares de mala muerte del centro de Medellín [...] Veía a la Virgencita por doquier: en las paredes, y en los retablos, en los árboles y en las vegas, en los espejos de agua y danzando rítmicamente en el astro sol. Diligente y ansioso, conoció cualquier tipo de demasías: mujeres que veían llorar y sangrar a la Virgen [...] Este caballero anacrónico de la post-modernidad, ahora lucha en el campo de la memoria; con un arte barroca que raya en lo rococó: por lo atiborrado y extenso de sus mamotretos. En el caso de don Javier Vieira acumula material periódico y escribe con la pluma enhiesta la cantidad “abrumadora” de setenta infolios. Con su lupa dicktraciana revisaba y husmeaba en los recortes del periódico que fue atesorando. Que un pelo aquí, que una lágrima allá, que una minúscula gota de sangre del redentor. Extensión y estilo propio de las sagas medioevales en un acto que raya, como ya lo hemos indicado, de grandilocuencia y megalomanía. (p. 27)

Desde el punto de vista del artista, la creación, administración y preservación de notas e imágenes transformadas en documentos son la base para la realización de un estudio a contrapelo que saque nuevamente a la luz voces soterradas del archivo. La táctica para hacerlo es introducir una pregunta por el tiempo del recuerdo.

De acuerdo con esto, Gómez aborda los datos consignados en el archivo como si se tratara de un *déjà vu*, un estado totalmente exacerbado con respecto al recuerdo normal, un modo perceptivo esencialmente distinto en el que nos hacemos conscientes de la percepción y que conduce a considerar de manera consciente lo huidizo del presente. Así, desde el arte, el recuerdo y la percepción se replican para hacernos acordar de aquello que sucede mientras sucede.

De acuerdo con esto, el artista fija el presente en cuanto real haciendo uso de metadatos, comentarios cortos, intertextualidades, referencias teóricas, juegos tipográficos y otras tantas tácticas creativas que buscan resaltar la trama potencial de la realidad archivada. Así, el recuerdo de lo archivado se retiene en forma de potencia que pone en juego lo posible y lo real, la memoria y la percepción, la realidad y su imagen. Estas observaciones son coincidentes con el planteamiento del filósofo Paolo Virno (2003) al mencionar que

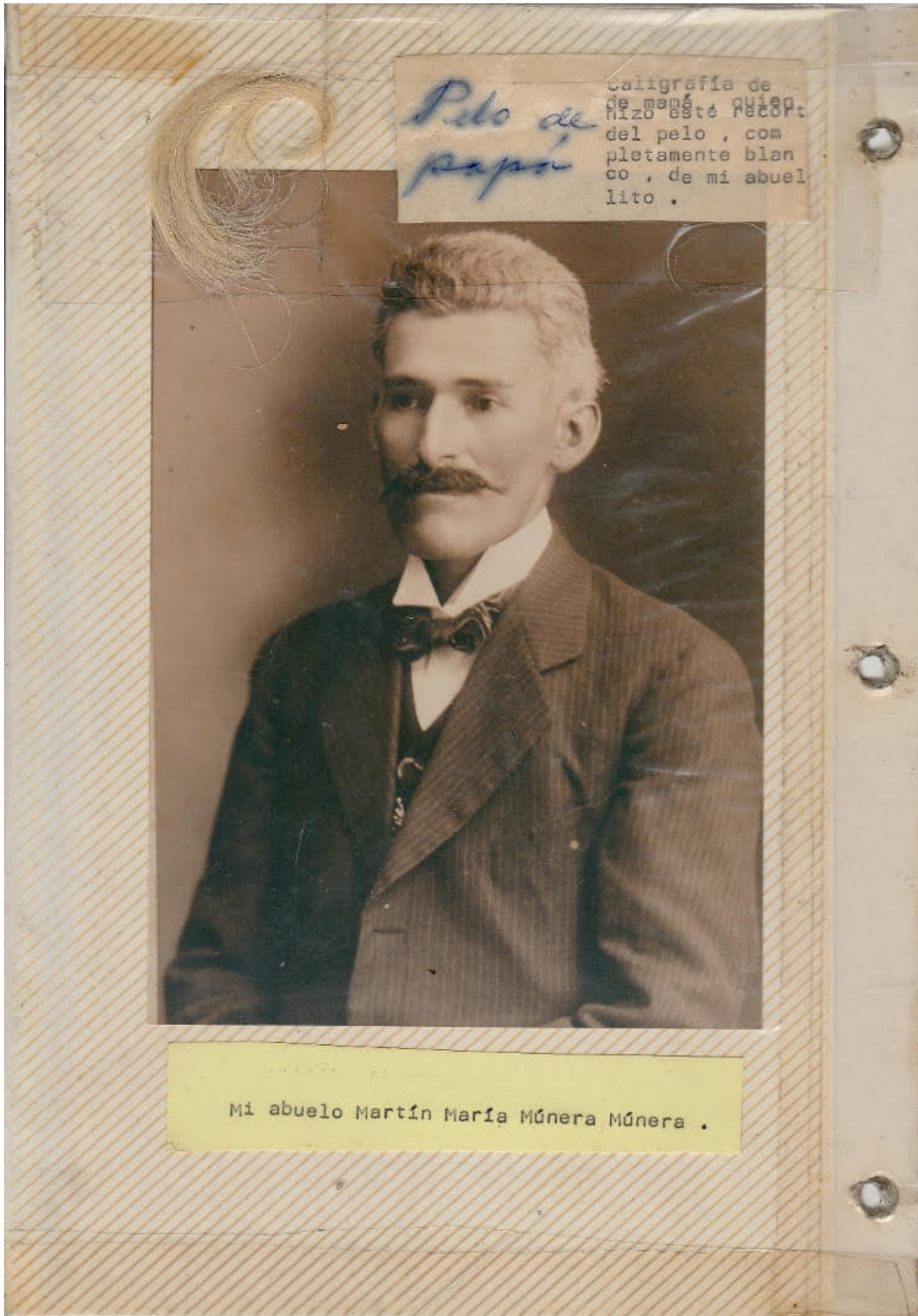
[...] los gestos que producimos son imitaciones, sí, pero no sabríamos indicar el original en el cual se inspiran. Lo igual, que eternamente retorna, es ignoto. Estamos obligados a reproducir cualquier cosa, pero cualquier cosa indefinida, un no-se-qué cuyo contenido advertimos solo después de haberlo producido. (p. 40)

En estas palabras que nos hemos permitido citar en extenso, sale a relucir que la táctica creativa suscita un cambio continuo en el conjunto del archivo para que siga siendo igual. De ahí la sutileza de las intervenciones plásticas al generar nuevas interpretaciones con pequeños e imperceptibles cambios en el conjunto de las imágenes, comentarios realizados con las mismas herramientas gráficas que empleó el archivista e introducción de comentarios que abran la puerta a nuevas narrativas. Esto muestra además que no existe un pasado totalmente auténtico que tenga una dependencia tal para que de él dependa la totalidad del pasado y que el arte posibilite la emergencia de un pseudopasado, de un “había una vez” fantasmagórico que se asienta en la experiencia del *déjà vu*.

[Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera. Múnera desde la práctica artística]

5. Referencias

1. Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (vol. 1). Madrid: Akal.
2. Buchloh, Benjamin (1999). Atlas/Archive. En Alex Coles (Ed.), *The optic of Walter Benjamin* (vol. 3) (pp. 12-35). London: Black Dog Pub.
3. Consejo Directivo del Archivo General de la Nación (octubre 31, 2000). Por el cual se establecen los criterios para la organización de los archivos de gestión en las entidades públicas y las privadas que cumplen funciones públicas, se regula el Inventario Único Documental y se desarrollan los artículos 21, 22, 23 y 26 de la Ley General de Archivos 594 de 2000. [Acuerdo 42 de 2002]. DO: 44.997.
4. Cook, Terry (2000). Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. *Archival Science*, 1(1), 3-24.
5. Derrida, Jaques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. España: Trotta.
6. Dilthey, Wilhem (1978). *El mundo histórico*. México: Fondo de Cultura Económica
7. Foster, Hal (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
8. Foucault, Michael (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
9. Gadamer, Hans Georg (1997a). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
10. Gadamer, Hans Georg (1997b). *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
11. Gluckman, Max (1958 [1940]). Análisis de una situación social en Zululandia moderna. *Rhodes-Livingstone Paper*, 28, pp.1-27.
12. Gómez, Alan (2018). *Políticas de lo artificial: sincronías, diacronías* (tesis de maestría). Medellín: Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
13. Guasch, Anna (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia* 5, 157-183.
14. Guasch, Anna (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
15. Halbwachs, Maurice (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
16. Heredia-Herrera, Antonia (2011). La archivística, a debate. *Anuario Escuela de Archivología*, 3, 1-15.
17. Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
18. Jelin, Elizabeth (2002). *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
19. Lizarazo, Diego (2004). *Iconos, figuraciones, sueños: la hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
20. Núñez-Contreras, Luis (1983). Concepto de documento. En Diputación Provincial de Sevilla (Ed.), *Archivística: estudios básicos* (pp. 23-40). Sevilla: Diputación Provincial.
21. Mandoki, Katia (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. México: Siglo XXI.
22. Panofsky, Erwin (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
23. Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio*. Al Margen.
24. Ricoeur, Paul (2006). *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
25. Ruiz, Miguel Ángel (2008). El giro hermenéutico, fenómenos contemporáneos y ciencias sociales y humanas. En Oscar Almarino; Miguel Ángel Ruiz (Eds.), *El giro hermenéutico de las ciencias sociales y humanas. Diálogo con la sociología* (pp. 151-163). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
26. Stoler, Ann (2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science*, 2, 87-109.
27. Tello, Maximiliano (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58). https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007
28. Todorov, Tzvetan (1997). *Los abusos de la memoria. Memoria y ciudad*. Medellín: Corporación Región.
29. Vásquez, Alejandro (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Revista Quórum Académico*. V8 (16), 301-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3865249>
30. Vieira, Javier (1982). La delincuencia en Medellín. *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, (58), 160-166. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/derecho/article/view/5499>
31. Virno, Paolo (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.
32. Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
33. Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



[Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera Múnera desde la práctica artística]

Figura 1. Carpeta 3 La familia Viera Múnera. IMG_20170909_0016.jpg.
Fuente: archivo personal de Viera.

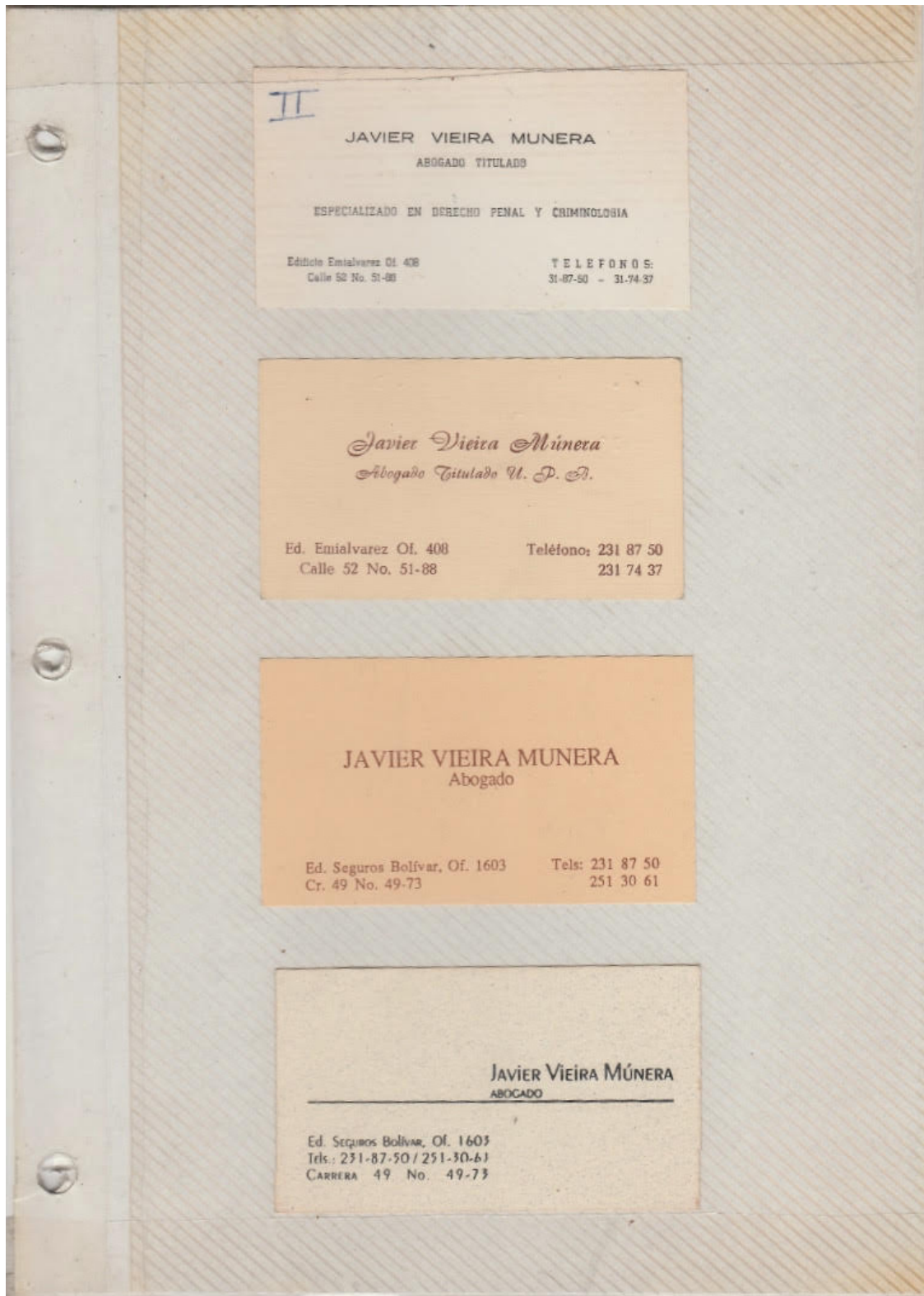


Figura 2. Carpeta II Vida Profesional. IMG_20170913_0012
Fuente: archivo personal de Viera.



[Arte y archivo: reelaboraciones sobre el archivo de Javier Viera Múnera desde la práctica artística]

Figura 3. Cartepa 1 folio 1 Estampas religiosas. IMG_20170908_0004
Fuente: archivo personal de Viera.

Fabio Ochoa V. fue declarado culpable



Archivo

Fabio Ochoa es el narcotraficante colombiano de más relevancia que haya sido enjuiciado en Estados Unidos desde que los dos países reanudaron el proceso de extradiciones, en 1997.

● EN AGOSTO, el juez dictará sentencia por dos cargos federales.

● EL ABOGADO defensor apelará la decisión e insiste en inocencia de Ochoa.

el 16 de junio de 1999.

"Ha tenido una vida, una carrera y una fortuna reales por ser muy cuidadoso", dijo el fiscal Ed Ryan a los jurados en su alegato final, refiriéndose a que Ochoa fue hábil en ocultar el origen ilícito de su dinero. "La gente no llega a su nivel cometiendo errores tontos", reiteró Ryan.

Su abogado defensor, Roy Black, insistió en que Ochoa socializaba con traficantes, pero que no retornó a la vida que abandonó en 1990 cuando se acogió a la justicia colombiana. La defensa afirmó que no era la voz de Ochoa la que se oía en la oficina de Bernal.

Las pruebas más firmes contra el acusado fueron los testimonios de Bernal y otros tres coacusados, que cooperaron con la fiscalía con la esperanza de recibir sentencias más leves.

Black, quien piensa apelar, sostuvo que E.U. y Colombia estaban desesperados por atrapar al hombre acusado de contrabandear cocaína en los años 70 y 80.

AP Miami-E.U.

Mientras el secretario del juzgado federal de Miami leía la respuesta del jurado en la que declaró culpable a Fabio Ochoa de los delitos de concierto para distribuir cocaína; posesión de cocaína con la intención de distribuirla y asociación para importar narcótico, Ochoa, de 46 años, quien siempre se vio tranquilo en el juicio, se persignó, cerró los ojos y cayó de rodillas.

"Este es un momento de tristeza", dijo Martha Nieves Ochoa, hermana de Fabio, "no tengo palabras para expresar nuestro sufrimiento. Qué injusticia, ¿qué podemos decir? estamos en shock".

El jurado, conformado en su mayoría por afroamericanos, dijo

que Ochoa había regresado al narcotráfico, luego de haber cumplido una pena en Colombia por ese delito. La sentencia será fijada el próximo 19 de agosto, pero como el jurado lo declaró culpable de dos cargos federales se calcula que el juez lo condenará a cadena-perpetua.

Se le acusó de haber integrado la red de Alejandro Bernal, conocido como Juvenal y de haberlo asesorado para introducir 30 toneladas de droga mensuales a E.U., entre 1997 y 1999. En las últimas semanas los doce integrantes del jurado escucharon 1.500 horas de grabaciones conseguidas por la policía secreta de Colombia y Estados Unidos.

La voz de Ochoa sólo aparece en un segmento de tres horas, grabado en la oficina de Bernal,

Figura 4. Carpeta 2 Colombia Hoy. IMG_20170909_0066
Fuente: archivo personal de Viera.