

**XI ENCUENTRO DE
INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DE ARTES VISUALES**

From Archive to Exhibition

Del archivo a la exposición

PAOLA URIBE SOLÓRZANO

Historiadora del arte

cenidiap.puribe@inba.edu.mx

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

Historiadora del arte

pgonzalez.citru@inba.edu.mx

RODRIGO BAZALDÚA CALVO

Comunicólogo

cenidiap.rbazaldua@inba.edu.mx

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Historiador y museólogo

cenidiap.cvargas@inba.edu.mx

Abstract

Texts derived from the conversation held on October 22, 2025, in the Aula Magna José Vasconcelos of the National Center for the Arts, Mexico City, during the XI Visual Arts Research and Documentation Conference organized by Cenidiap/INBAL.

Resumen

Textos derivados del conversatorio realizado el 22 de octubre de 2025 en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, durante el XI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales organizado por el Cenidiap/INBAL.

Fondo fotográfico de Kati Horna, Cenidiap

PAOLA URIBE, PAULINA GONZÁLEZ,
RODRIGO BAZALDÚA

Exhibir un archivo es una forma de activarlo, de provocar el diálogo, de producir conocimiento. Es una manera de democratizar la información, de intercambiar ideas y de reescribir las narrativas de la historia. Andrea Giunta señala que el término “archivo” adquiere legitimidad en la creación artística, en las exposiciones, en las políticas de la construcción de acervos documentales y en la investigación.¹

El Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) tiene la misión de preservar la memoria documental de las artes visuales del siglo XX en México, así como impulsar investigaciones y hacer accesibles, a través de la consulta y la difusión, los fondos que resguarda. Dentro de su configuración, los archivos ocupan un lugar central para construir y reconstruir narrativas en torno al arte en México.

En el marco del 40 aniversario del Cenidiap se propuso activar uno de los archivos fotográficos más importantes que resguarda: el de la artista Kati Horna, quien encontró en México, tras el exilio, el lugar idóneo para desarrollar su trabajo como fotógrafa, reportera y editora visual. De esta

iniciativa surgió la exposición *Kati Horna la mirada puesta en página* en vinculación con el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Khalo, presentada de noviembre de 2025 a abril de 2026.

La propuesta curatorial fue pensada en colectivo con la intención de integrar las dos vocaciones del Cenidiap: por un lado, resguardar y conservar archivos y, por otro, investigar y socializar la producción de conocimiento. En este sentido se conformó un grupo multidisciplinario compuesto por Paulina Villaseñor, documentalista e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; Rodrigo Bazaldúa, documentalista, y Paola Uribe, investigadora del Cenidiap. La curaduría colectiva incentivó el diálogo y propuestas desde diferentes enfoques sobre la selección, la organización y conceptualización de la muestra. Fue especialmente valioso el intercambio con el investigador de fotografía Michel Otayek, especialista en la obra de Kati Horna.

A lo largo de diversos encuentros se generaron conversaciones profundas en torno a los procesos de investigación, así como sobre las posibles narrativas y lecturas que surgen del trabajo de la fotógrafa. Estas prácticas permitieron ampliar la comprensión de su producción visual y reflexionar sobre las distintas formas de aproximarse a su archivo y contexto histórico. El diálogo con Otayek abrió también un espacio de reflexión sobre la práctica curatorial entendida no como una labor individual, sino como un ejercicio colectivo de intercambio, escucha y construcción conjunta de sentido. Desde esa perspectiva, la curaduría se planteó como un proceso vivo, atravesado por múltiples miradas, en que la conver-

¹ Andrea Giunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, *Errata. Revista de artes visuales*, núm. 1, Colombia, abril de 2010, pp. 20-27.

sación y la colaboración resultaron fundamentales para enriquecer las interpretaciones y los caminos posibles de la investigación.

Algunas de las reflexiones tuvieron que ver sobre pensar el doble carácter que tiene un archivo fotográfico, al ser documentos y obras. En el caso de Kati Horna, el acervo es un registro documental sobre personalidades del arte y de la cultura mexicana, además de un testimonio del trabajo que realizó como editora visual en diversos medios impresos y publicaciones periódicas. En tanto obras, el fondo fotográfico da cuenta de los principios estéticos y del intercambio de ideas que confluyen en la vanguardia artística mexicana. En este aspecto, el archivo fotográfico es forma y medio del arte contemporáneo. Okwul Enwezor reflexiona sobre la imagen fotográfica como un objeto complejo con propósitos “institucionales, industriales y culturales: propaganda gubernamental, publicidad, moda, entretenimiento, conmemoración personal, arte”.²

Los archivos institucionales pueden entenderse no solo como espacios de conservación y resguardo, sino también como lugares abiertos al diálogo, la investigación y la construcción colectiva de sentido. Frente a una visión que los concibe como territorios cerrados, protegidos por límites disciplinarios rígidos o por la autoridad exclusiva de especialistas, es posible pensar el acercamiento de artistas, investigadores y activistas como una oportunidad para ampliar las formas de lectura y relación con los documentos y las memorias que contienen.

Desde esta perspectiva, las incursiones en los archivos no representan una amenaza a su legitimidad, sino una posibilidad de activar nuevas preguntas, narrativas y cruces entre distintas



Kati Horna, retrato de Ida Rodríguez Prampolini, 1962.
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

experiencias y saberes. Los archivos institucionales, entonces, se vuelven instancias vivas y dinámicas, capaces de generar encuentros y abrir procesos de reflexión crítica. No son espacios con verdades acumuladas y conservadas, sino invitaciones a reinterpretar, compartir y construir nuevas formas de vincularnos con el pasado y sus múltiples resonancias en el presente.

Acercamiento al archivo

El Archivo Fotográfico Kati Horna. Personalidades de la cultura mexicana (1939-1981), como se consigna en el acta de entrega, fue adquirido en 1986 por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) gracias a las gestiones de Esther de la Herrán, entonces directora de Investigación y Documentación de las Artes; del arquitecto Luis Francisco Villaseñor, director del Cenidiap, y de Francisco Reyes Palma, responsable del programa de Investigación del mismo centro. La revisión documental, organización y clasificación estuvo a cargo de la investigadora Alicia Sánchez

² Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography Between History and the Monument”, en *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, International Center of Photography, Steidl, 2008.

Mejorada, quien trabajó directamente con la asesoría de Kati Horna, lo que garantizó la correcta identificación y catalogación del acervo.³

El archivo está integrado por 6 736 negativos en blanco y negro de formato 6 x 6 centímetros, 6 244 contactos, 406 diapositivas a color de formato 6 x 6 centímetros, 507 impresiones de época de diferentes tamaños, 189 ejemplares de la revista *Mujeres. Expresión femenina*, así como dos cajas que contienen revistas, catálogos, invitaciones y fotocopias que la propia fotógrafa prestó para su reproducción. En 2009 se llevó a cabo un proceso de limpieza y estabilización, que incluyó el remplazo de guardas de primer nivel libres de ácido a fotografías, negativos y los ejemplares de *Mujeres*. Asimismo, se realizó la estabilización de los contactos, los cuales se encontraban pegados en hojas tamaño carta dentro de carpetas Lefort, y se colocaron en hojas protectoras y cajas de polipropileno para materiales fotográficos.

El fondo fotográfico de Kati Horna constituye un acervo de gran relevancia documental e histórica para el estudio del arte y la cultura en el México del siglo XX, ya que documenta más de cuatro décadas de actividad artística e intelectual. Su contenido se circunscribe principalmente al ámbito de las artes plásticas, con retratos y registros de destacados pintores y escultores, así como de coleccionistas, galeristas, escuelas de arte y espacios de exhibición. Además, incluye imágenes relacionadas con las artes escénicas, teatro y danza, así como de figuras de la crítica, personajes del espectáculo, la música, la literatura, la poesía, el periodismo y la política. El archivo también conserva materiales sobre artesanías y tradiciones populares, y una sección de arquitectura.

³ Sobre la organización y primeras lecturas del archivo son importantes las investigaciones de Emma Cecilia García Krinsky, *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, Cenidiap, INBA, 1995 y Alicia Sánchez Mejorada, *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, México, Cenidiap, INBA, 2004 (Addenda, 10).

Una parte sustancial del fondo corresponde al trabajo desarrollado por Kati Horna en *Mujeres*, publicación en la que colaboró entre 1958 y 1969 con retratos de escritoras, actrices y artistas plásticas, lo que conforma un valioso testimonio visual sobre la presencia y la participación de las mujeres en la cultura mexicana. Finalmente, la reunión sistemática, a lo largo de más de cuatro décadas, de imágenes de artistas en sus casas, talleres y escenarios otorga a este archivo un valor documental excepcional, a lo que se suma la trayectoria profesional de Horna como formadora de varias generaciones de fotógrafos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Museografiar el archivo

A partir de la revisión del archivo y de entender la lógica inicial de su organización surgieron algunas reflexiones sobre qué tanto se tenía que respetar el orden original, qué narrativas sugerían las distintas materialidades que contiene y así trazar relaciones con la investigación hemerográfica y bibliográfica. Asimismo, surgió la necesidad de integrar y establecer conexiones con los archivos de Mathias Goertiz y el Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna. Por otro lado, el espacio expositivo fue un factor determinante en la organización de los núcleos. Estas tres discusiones consolidaron la conceptualización y la elección de los materiales.

Al revisar el acervo, nos dimos cuenta de que prevalecían retratos, series para fotorreportajes, registros de espacios arquitectónicos y juegos escénicos. Este material está directamente relacionado con la labor como colaboradora de revistas ilustradas como *Todo*, *Nosotros*, *Mexico This Month*, *Tiempo Diseño* y, una de las publicaciones centrales de la exposición, *Mujeres. Expresión femenina*. Encontramos hojas de contacto, impresiones de época, negativos con marcas, tachaduras y rayones que refieren a los procesos de trabajo de la editora visual que buscaba el reencuadre, la com-



Portada de la revista *Mujeres. Expresión femenina*, núm. 79, México, 10 de febrero de 1962.

posición para la puesta en página final. La imagen que atraviesa la exposición es la de la raya y el tachado.

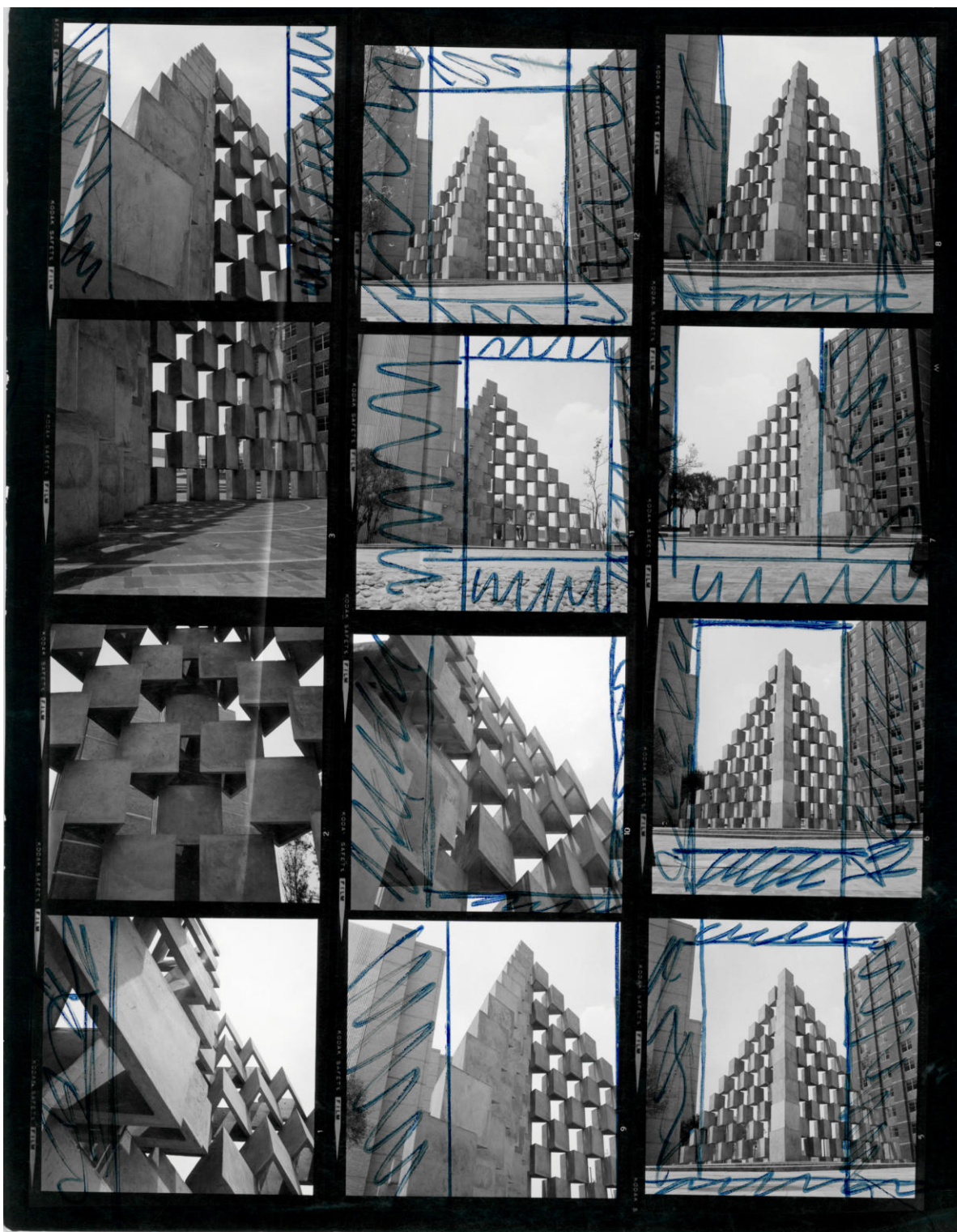
Los archivos conservan, precisamente, esos procesos que la exposición, la publicación o la edición final suelen ocultar: las fotografías movidas que nunca fueron utilizadas, las marcas que encuadran una imagen o las tachaduras que excluyen del encuadre ciertos elementos del fondo. En esas huellas materiales permanece visible el trabajo de selección, corrección y decisión que acompaña toda práctica artística.

Esta exposición buscó conservar y hacer visible esa dimensión del archivo de Kati Horna, y mostrar aquello que únicamente un espacio de traba-

jo puede resguardar: las marcas del proceso. La línea en plumón rojo trazada por Horna indica una temporalidad específica, de un instante detenido y preservado en el archivo. En los documentos el tiempo se congela, se almacena y permanece latente; la exposición permite volver a activarlo, sacudirlo y traerlo nuevamente al presente.

Al considerar la dimensión editorial, la muestra permitió trazar los diferentes núcleos en diálogo con las tres casas que conforman el museo: Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O'Gorman. En la primera se presentó el núcleo Redes y procesos editoriales, en el que se puso en el centro la mirada de Horna como editora visual, principalmente de revistas femeninas como *Vanidades*, *Kena* y el importante trabajo que realizó en *Mujeres* durante más de una década, en cuyas páginas centrales publicó fotorreportajes sobre escritoras, poetisas, artistas y galeristas. Los retratos de estas mujeres dan cuenta de la mirada política de Horna desde una perspectiva de género, presentándose como agentes activos de la vida cultural y artística de México. También, en este núcleo se mostraron algunos fotorreportajes que se publicaron en la *Revista de la Universidad* y en *Tiempo*, además del primer fotorreportaje que publicó Kati tras su llegada a México en la revista *Todo*, en diciembre de 1939, el cual evoca, a través de una serie de montajes narrativos, la idea de la guerra perdida por la República española.

El segundo núcleo, *Hobjetivista* y experimentación, expuesto en la Casa Frida Kahlo, presentó las fotografías de Horna ligadas con las redes de la vanguardia artística de las décadas de 1950 y 1960 relacionadas con el arte abstracto, el surrealismo y el arte del exilio. En el centro del núcleo se encontró el registro fotográfico de las obras presentadas en la exposición de *Los Hartos*, en la que Horna participó y compartió las consignas de pensar el arte desde otros lugares como el juego, lo *naïf* y lo efímero. Otro momento creativo importante en la fotografía artística y experimental



Kati Horna, hoja de contactos con *La pirámide de Mixcoac*, de Mathias Goeritz, 1969.
Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap/INBAL.



Kati Horna, retrato de Beatriz Sheridan, de la serie *Oda a la necrofilia*, 1962.
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

de la fotografía fue la colaboración en la revista *S.Nob*, publicación editada por Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera en 1962. Horna creó la sección *Fetiches*, con series fotográficas protagonizadas por mujeres, en las que se representan narraciones atravesadas por el deseo, lo erótico, lo onírico, el dolor y el cuerpo. Asimismo, se presentó en este núcleo el sentido lúdico y la importancia de los objetos en la experimentación fotográfica de Horna.

Los dos últimos núcleos temáticos de la exposición se presentaron en la Casa O'gorman. Arqui-

tectura insólita fue un recorrido sobre la trayectoria de la fotografía de arquitectura en el trabajo de Horna. Fotografió tanto arquitectura neoclásica como moderna realizada por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez, Mario Pani, Ricardo Legorreta y Agustín Hernández. Mantuvo un diálogo con el artista Mathias Goeritz sobre la arquitectura emocional, la escultura monumental, el geometrismo, la abstracción y el misticismo. Horna buscó, a través de la fotografía arquitectónica, encontrar los elementos plásticos, emocionales y los valores expresivos de la materia y la forma.

El núcleo final tuvo como eje a la actriz Beatriz Sheridan, quien fusiona las dimensiones plástica y teatral. Fue la protagonista de la serie *Historia de un vampiro. Sucedió en Coyoacán*, realizada por Kati Horna en 1962. Ese mismo año, Sheridan había posado junto a una muñeca para la fotografía en la revista *Mujeres*, en una sesión que anticipaba el juego experimental entre ambas. El involucramiento de Horna en el ámbito teatral experimental de la época evidencia a una artista multifacética con vínculos e intereses ligados a expresiones artísticas disruptivas, como las puestas en escena de Alejandro Jodorowsky.

Asimismo, se pensó en un programa público que activará y expandiera las temáticas que se plantearon en la exposición y las que quedaron fuera. Se realizó una jornada académica en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes en la que se presentó una conferencia de Michel Otaeyk bajo el título “Vampiro en Coyoacán. Fotografía y tejido de redes en la práctica de Kati Horna”, en la que trató aspectos fundamentales de la trayectoria artística de Horna, desde su formación, su paso como fotógrafa documentalista durante la Guerra Civil española, su llegada a la Ciudad de México, tras el exilio, y su inserción a la vida artística y cultural del país. Otaeyk profundizó sobre el carácter estético y político de la narración visual de la serie *El vampiro*.

La segunda mesa de la jornada se enfocó en un aspecto importante de la vida de Kati Horna: la docencia en la Antigua Academia de San Carlos. Sus alumnos Arturo Rosales, Estanislao Ortiz y Silvia González de León compartieron anécdotas, formas de trabajo y procesos que vivieron en el taller fotográfico bajo la dirección de la fotógrafa. Claudia Barragan presentó “La voz detrás de la imagen: Kati Horna y el testimonio de su tiempo”, en la que rescató la entrevista que le hiciera Emilio Cárdenas Elorduy, una de las pocas que Kati otorgó, para la serie documental

del INBAL *Los creadores del Siglo XX: Kati Horna una maestra de la fotografía* en 1993. Fue valioso escuchar de la propia voz de la fotógrafa cómo fue su llegada a la Ciudad de México y cómo fue construyendo las redes de trabajo y de intercambio artístico e intelectual.

La exposición *Kati Horna la mirada puesta en página* propuso una nueva lectura del archivo del Cenidiap y brindó una nueva narrativa a las propuestas presentadas en las últimas exposiciones en México sobre la fotógrafa: *Los sentidos de las cosas. El mundo de Kati y José Horna*, Museo Nacional de Arte, julio de 2003-abril de 2004, y *Kati Horna*, Museo Amparo, diciembre de 2013-abril de 2014.⁴

Asimismo, la investigación en el archivo del Cenidiap abrió temáticas y enfoques sobre el trabajo de Horna relacionados con la intermedialidad de sus imágenes, la perspectiva de género y lo colectivo en sus procesos de trabajo que merecen seguir siendo investigados.

El archivo fotográfico participa activamente en la construcción de tiempo y memoria. Las imágenes no permanecen estáticas; al contrario, adquieren nuevos significados a partir de las formas en que son organizadas, consultadas e interpretadas. Así, el archivo deja de ser un medio neutral de resguardo para entenderse como un dispositivo que articula relatos, temporalidad y producción de sentido. En este marco, exponer un archivo como el de Kati Horna implicó también confrontar, cuestionar y discutir los relatos contruidos a partir de él, así como las ausencias y voces que lo atraviesan.

⁴ Karen Cordero, Norah Horna, *Los sentidos de las cosas. El mundo de Kati y José Horna*, México, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2003; José Antonio Rodríguez, *Kati Horna*, México, Museo Amparo, Jeu de Paume, 2013.

Marianne Gast expuesta: activación de un archivo sobreviviente

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Del archivo a la exposición. Procesos de curaduría e investigación colectiva de los fondos fotográficos del Cenidiap es el título del conversatorio que motiva la construcción de este texto centrado en la activación del Fondo Marianne Gast. El punto de partida es la exposición *La cámara es únicamente una máquina*, presentada en el Centro de la Imagen del INBAL, inaugurada el 4 de octubre de 2025 y concluida en su primera etapa el 29 de marzo de 2026. A partir de ese ejercicio expositivo se desarrolla la presente reflexión, en la que se propone la *activación de archivos* como categoría de análisis de interés museológico, en diálogo con la teoría del archivo y con la historia de las artes visuales.

El texto se desarrolla en dos breves secciones. En la primera se examina la *activación del archivo* a partir de las prácticas y mediaciones que han configurado el Fondo Marianne Gast, con atención a su organización material, su nominación y su tratamiento documental. En la segunda sección se estudia la transformación museal del archivo como parte de una de las fases de la activación, con el fin de observar cómo cambia la manera en que sus materiales son entendidos, valorados y leídos públicamente. A través de este recorrido, el caso Marianne Gast ofrece una vía concreta para pensar la relación entre archivo, museología e historia de las artes visuales.

Sección 1. Activar el archivo: prácticas y mediaciones de legibilidad

La activación de archivos se entiende como el conjunto de prácticas técnicas, intelectuales e institucionales que mantiene a un acervo con-

servado, organizado, disponible para consulta, en circulación a través de diferentes medios digitales y físicos, que permite experiencias sensibles individuales o colectivas, además de que promueve la participación en el presente de los documentos que resguarda a través de nuevas descripciones, relaciones, usos e interpretaciones. Esta propuesta encuentra fundamentos en Eric Ketelaar:

[...] cada interacción, intervención, interrogación e interpretación por el creador, el usuario y el archivero es una activación del documento. El archivo es una activación infinita del documento. Cada activación deja huellas dactilares que son atributos para el significado infinito del archivo”.¹

También dialoga con Ariella Aïsha Azoulay,² quien explica los documentos de archivo como elementos activos del presente; es decir, que no pertenecen únicamente a un tiempo pretérito bloqueado y cerrado, sino que continúan afectando el presente desde diferentes posiciones, quizás la más común sea ayudar a resolver las nuevas interrogantes que un tiempo histórico específico plantea. Por eso el archivo es también un espacio desde el que esos materiales siguen actuando en la vida pública, en la investigación y en la memoria.

Entonces, ¿cuándo puede hablarse de activación de un archivo? Cuando una práctica sostiene, reorganiza o expande las condiciones de conservación, organización, acceso, uso y circulación del acervo; cuando los documentos son interrogados desde nuevas perspectivas; cuando entran en relación con otros documentos, instituciones, públicos y contextos, o cuando se abren posibilidades de interpretación antes limitadas. La utilidad de la categoría radica en

¹ Eric Ketelaar, “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Science*, vol 1, Países Bajos, junio de 2001, p. 8.

² Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014, p. 16.

su capacidad para identificar y señalar prácticas que modifican el presente del archivo y amplían su campo de acción.

No toda acción sobre el archivo constituye una activación, al igual que usarlo no es igual a activarlo. Existen intervenciones que deterioran, restringen o desarticulan el acervo y estas acciones no forman parte de su activación porque, en lugar de ampliar sus posibilidades, lo bloquean o imposibilitan. Con respecto a *usar* un archivo, puede significar servirse de sus documentos únicamente, mientras que *activarlo* propone incidir en sus condiciones presentes de organización, lectura, acceso, mediación y circulación, o ampliar su capacidad de producir investigación, interpretación y experiencia histórica, intelectual o emocional. Vista de esta manera, la activación del archivo puede adquirir, en determinados contextos, el sentido de una política institucional orientada a ampliar el acceso y la circulación pública del patrimonio documental, aunque esa apertura dependa de otras variables, principalmente, políticas, económicas y burocráticas.

La activación del archivo involucra más procesos que únicamente su divulgación. Activarlo no es sinónimo de ser usado por los diversos públicos, aunque esto sí sea parte de una de las fases relevantes por las que pasa la activación, la cual aquí se propone con mayor espesor analítico porque involucra decisiones y procesos de conservación, organización, descripción, nominación y circulación. En el caso del Fondo Marianne Gast, esta categoría permite identificar cómo esas operaciones materiales, documentales e historiográficas organizan el acervo, orientan sus lecturas y condicionan su forma en el presente. Su relevancia está en que coloca en el centro de la palestra prácticas institucionales menos visibilizadas y que pueden ser entendidas como “neutras” bajo la lente de la inspección rápida, cuando en realidad inciden en la autoría, formas del archivo y, por supuesto, en la construcción de la memoria.

Trabajar la idea de archivo sobreviviente es significativo para sumar a nuestro objetivo. En un sentido más amplio, muchos archivos pueden pensarse como *corpus* sobrevivientes, debido a que su permanencia ha dependido del manejo apropiado de diversas variables, entre las más obvias, el transcurrir del tiempo y sus efectos en la materialidad de los objetos, prácticas de cuidado y gestión, organización, la subjetiva “relevancia” que se les asignó en su contexto histórico, dificultades políticas, económicas, culturales, entre muchas más que pueden afectar los acervos. En el caso del Fondo Marianne Gast, esa condición adquiere un matiz más específico y se propone leerlo también como un archivo sobreviviente del patriarcado, en la medida en que su trayectoria visibiliza formas de valoración que entran en diálogo con la crítica feminista relacionada con la producción artística y documental de muchas mujeres que quedaron olvidadas en las páginas de la historiografía

En este sentido, ¿qué conserva, entonces, este archivo? Además de su contenido artístico documental, también resguarda formas de trabajo y marcas de decisiones que han hecho posible o difícil su permanencia en el tiempo. Esa permanencia se expresa en la propia composición material del fondo, que incluye positivos, negativos, hojas de contacto y piezas de mediano y gran formato, todas correspondientes a la primera mitad del siglo XX, vinculadas a los lugares en donde estuvo, como Alemania, Francia, España, Marruecos, México, Panamá, Curazao y Chile, entre otras geografías. A ello se suma un grupo menor de materiales complementarios que amplían sus conexiones con otros registros de experiencia y memoria. Esta diversidad requiere de un proceso de toma de decisiones relacionado con la clasificación, descripción y articulación entre series distintas, por lo que influye directamente en las formas de consulta y estudio del acervo.

Un aspecto relevante para esta reflexión es el nombre que la institución decidió usar para de-

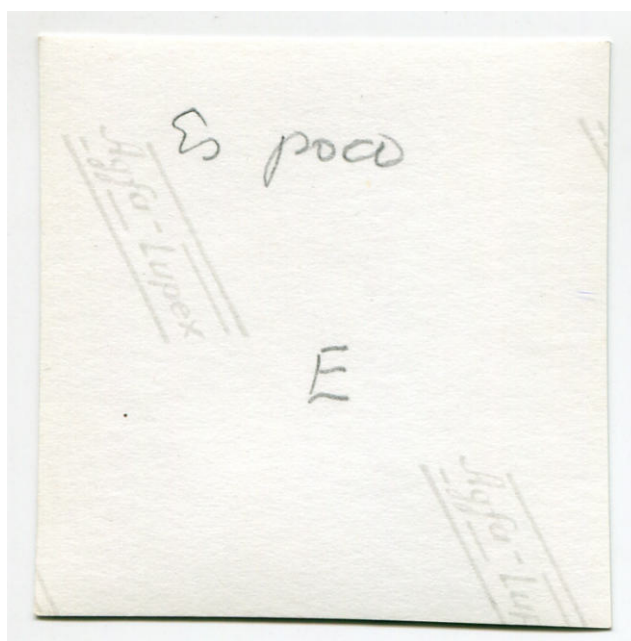
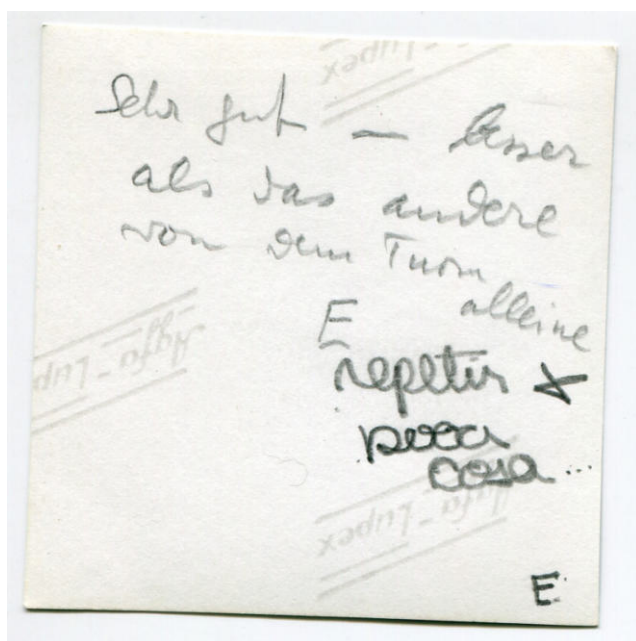
nominar el acervo de la fotografía: Fondo Marianne Gast, con su apellido de soltera. Esta decisión se puede considerar parte de la activación del archivo porque implica un posicionamiento con fundamentos en la historiografía de la historia de las mujeres artistas, la cual busca dar mayor visibilidad, reconocimiento y relevancia a la fotografía junto con toda su obra. En ese sentido, el nombre elegido orienta la descripción documental, la organización, la ubicación, la circulación, la investigación y las lecturas del acervo de tal manera que promueve la centralidad autoral.

Otro problema de especial interés en el fondo es que al reverso de algunos contactos se pueden distinguir tres tipos de letra, uno de ellos es el de Gast y los otros dos aún están en proceso de verificación. Esta superposición vuelve visible que los materiales del fondo llegaron intervenidos por terceros que también participaron en la identificación, clasificación, interpretación, comentario y ordenamiento, intervenciones posteriores que alteraron la nomenclatura de origen y añadieron significados y relaciones no autorales. Vistos de esta manera, los contactos pueden leerse como un espacio donde habita parte de la trayectoria documental, aunque las anotaciones sean incorrectas o anacrónicas.

El reverso de la fotografía, este otro territorio, permite problematizar la historia del documento y conformación del fondo. En primer lugar, permite observar parte de la trayectoria de la materialidad: quién lo identificó, quién lo agrupó, quién intentó reconocer un lugar o integrarlo a una serie fotográfica, preguntas que podemos hacerle a muchas de las fotografías del *corpus*. Aunque las respuestas pudieran conducir hacia rumbos distintos de los trazados por Gast, ofrecen indicios importantes sobre el tratamiento intelectual, archivístico y material del fondo en su actual condición público-institucional. En segundo lugar, estas marcas advierten que el documento se mantuvo abierto, lo que permitió la

acumulación de sentidos con el pasar del tiempo y que su lectura no quedó fijada de manera definitiva. En tercer lugar, una mirada un poco más crítica, esas escrituras ajenas denotan que la obra quedó sujeta a intervenciones capaces de orientar su comprensión posterior y de incidir en su lectura dentro del archivo. Esta mirada permite entender el reverso de la imagen como un territorio en disputa donde se centran y acumulan sentidos, mediaciones, interpretaciones que inciden en la inteligibilidad del documento, su memoria y sus olvidos.

En síntesis, los textos manuscritos en cuestión influyen en el recorrido archivístico del documento, pues complican su identificación, clasificación y construcción de narrativas; aunque la imagen no pierde su autoría, sí pueden ser problemáticas para el análisis. Por ejemplo, pensemos en fotografías del mar abierto que son etiquetadas al dorso como Cadiz cuando realmente corresponden a Valparaíso, o fotografías en las que se observan marcas de textos ilegibles que fueron borrados. Por todo esto, quien escribió al reverso en el pasado sigue incidiendo hoy en su identificación, su clasificación, su comentario o en la orientación de su circulación futura. Estas operaciones pueden aparecer reunidas en una misma nota, aunque conviene distinguirlas para evitar que toda marca manuscrita sea tomada como si identificara, clasificara o interpretara de la misma manera. Ahí reside una parte importante del interés crítico de estos reversos: obligan a distinguir entre quién hizo la imagen, quién la organizó dentro del archivo y quién influyó después en la manera de entenderla, aunque esas dimensiones queden escritas sobre el mismo soporte y en este momento no estén del todo resueltas. Bajo esa perspectiva, activar el Fondo Marianne Gast implica volver visibles las decisiones, tensiones y capas de lectura que acompañan su permanencia en el presente.



Marianne Gast, anverso y reverso del contacto de la mina El Teniente, Chile, 1958. En el reverso se distinguen al menos dos intervenciones manuscritas de distintas manos. La primera, en alemán, probablemente dice: "Sehr gut – besser als das andere vom Turm alleine" ("Muy buena, mejor que la otra de la torre sola"). La segunda, en español y en tinta más oscura, añade la valoración: "repetir + poca cosa...".
Fondo Marianne Gast, Cenidiap-INBAL.

Marianne Gast, fotografía de la mina El Teniente, Chile, 1958. Esta es probablemente la imagen a la que remite la anotación del reverso de la foto anterior: "la otra de la torre sola". Su comparación permite observar que el territorio en disputa también se configura entre imágenes próximas de un mismo motivo, allí donde una mano compara, jerarquiza, y otra descalifica con su "poca cosa".
Fondo Marianne Gast, Cenidiap-INBAL.

Sección 2. Transformación museal del archivo

La exposición, tal como la entendemos en este texto, es una de las fases de la activación del archivo en que el acervo se abre a la mirada pública. En ese tránsito del archivo al museo, los materiales son tratados y presentados de tal manera que se redefinen nuevas formas de jerarquía, valor y memoria para los objetos, ahora museales. En el Cenidiap (en su archivo), estos objetos son aprovechados principalmente como fuentes de consulta para el desarrollo de investigaciones, en un proceso con distintos niveles que van desde los más básicos, como la descripción e integración a un sistema documental, hasta otros más complejos, que involucran la interpretación, la relación con otros artistas y su contextualización. Esa condición incluye su dimensión visual y estética, aunque la sitúa en un régimen en el que predominan la referencia, la clasificación y el trabajo analítico.

En la sala ocurre algo distinto. Los mismos objetos de archivo son seleccionados, separados, aislados, organizados y puestos frente a los públicos, ahora como objetos museales para ser sentidos, narrados e interpretados dentro de una experiencia visual más intensa, impulsada por la museografía y el montaje, donde el cuerpo y los sentidos tienen una participación más activa; no decimos nada nuevo, esto es el ejercicio curatorial. Por lo tanto, frente a esta transformación temporal del objeto, la pregunta que surge desde el régimen de uso, mas no desde lo administrativo, legal o comercial, es: “¿estamos frente a un documento o una obra de arte?”. La historiografía de la fotografía, discutida en los textos de museología y curaduría, apunta a que más que obligar a elegir entre documento u obra, esta transformación visibiliza que un objeto puede transitar entre funciones distintas según el marco institucional que lo organiza.

De acuerdo con Azoulay, los materiales de archivo siguen actuando en el presente, y sus formas de acceso, uso y reorganización modifican constantemente su lectura. Llevada a la sala de exposiciones, la fotografía deja de operar únicamente como



Vista general de la exposición *La cámara es únicamente una máquina*, Centro de la Imagen, Ciudad de México, 4 de octubre de 2025-29 de marzo de 2026. Se observa la reorganización museográfica del Fondo Marianne Gast y la manera en que documentos, fotografías, ampliaciones, textos y dispositivos de montaje articulan una lectura pública del archivo.



Contactos del Fondo Marianne Gast exhibidos dentro de su guarda de conservación en la exposición *La cámara es únicamente una máquina*. Se aprecia cómo la transformación museal del archivo incorporó a la sala un soporte propio de la consulta archivística y volvió públicamente legibles las tomas, sus marcas materiales y aspectos del reverso del documento.

fuelle para la consulta especializada y adquiere una forma de visibilidad pública que reorganiza su recepción. La exposición conserva su dimensión documental y la inscribe en una lectura distinta. Por eso, más que resolver la pregunta ¿documento u obra?, conviene reconocer que la muestra vuelve visible la tensión entre ambas condiciones y los problemas que se desprenden de ella.

La presencia en sala de objetos museales, como las hojas de contacto dentro de su guarda libre de ácido, que es la misma que se utiliza en el archivo para ser mirada y protegida, las tachaduras, marcas, descartes y encuadres que claramente enfatizan lo que quieren dejar fuera de la imagen final, provocan a la mirada curiosa a desviar la atención hacia la materialidad y posibilidad del proceso creativo, lo que permite leer la fotografía a partir de la selección, los descartes, el trabajo de escritorio, la duda, el particular encuadre, en fin, todo lo que la imaginación permita relacionar con la construcción del objeto fotográfico, incluyendo aquellas fases del proceso que dependían de otros procedimientos técnicos, como era el revelado. El acervo ofrece, así, acceso a la imagen terminada que Gast configuró, pero también deja ver algunas de las operaciones necesarias que acompañaron su producción.

Su relevancia museal puede centrarse en que estos materiales introducen en sala una suerte de dossier de la obra, gracias al cual la fotografía aparece con nexos más estrechos con parte de la historia de su elaboración, por lo que adquiere una profundidad histórica capaz de desplazar la atención hacia decisiones de autoría que la imagen terminada suele absorber: elegir, probar, ajustar y fijar una forma entre varias posibilidades.

Si se aprovechan los aportes de la museología crítica, este ejercicio curatorial produce tres efectos principales: restituye la agencia autoral de Gast al darle un lugar propio en la historiografía; reconoce la relevancia de las marcas materiales del archivo para la comprensión actual de la obra y su contexto, aunque no

hayan sido producidas por la autora, y abre una significativa experiencia pública en la que pueden surgir nuevas preguntas, nuevos intereses, nuevos públicos para disfrutar u aprovechar el patrimonio que resguarda una institución nacional como es el Cenidiap.

La exposición permite reconocer que la activación del archivo alcanza una de sus fases cuando ese trabajo adquiere forma pública y reordena la lectura del fondo. Parte del título de este texto —Marianne Gast expuesta— nombra precisamente ese momento: el de un archivo sobreviviente que, al entenderse como objeto museal y encontrar un espacio en la sala de exposiciones, vuelve legibles nuevas relaciones entre la obra, su producción y la memoria, acompañada por las marcas de su trayectoria documental.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2014.

Azoulay, Ariella Aïsha, *Historia potencial y otros ensayos*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014,

Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, España, Trotta, 1997.

Ketelaar, Eric, “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Science*, vol 1, junio de 2001.

Le Goff, Jacques, “Documento/monumento”, en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, España, Paidós, 1991.

“El panorama educativo y laboral de los jóvenes en México”, imco. Centro de Investigación en Política Pública, México, 11 de agosto 2022, <https://imco.org.mx/el-panorama-educativo-y-laboral-de-los-jovenes-en-mexico/> Consulta: octubre, 2024.

Hernández, Edgar Alejandro, “Una década de arte hecho en México”, *Ramona*, núm. 81, Argentina, junio de 2008, <https://www.cuboblanco.org/revista/una-decada-de-arte-hecho-en-mexico>.

PAOLA URIBE SOLÓRZANO

Investigadora del Cenidiap-INBAL. Doctora en historia del arte por la UNAM. Candidata del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI). Forma parte del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL). Ha desarrollado proyectos curatoriales para la Casa del Lago, UNAM, la Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y el Museo de la Ciudad de México. Autora de diversos artículos sobre arte moderno, vanguardias, cine y fotografía para publicaciones del INBAL y la UNAM. En 2025 publicó el libro *Josep Renau y el exilio español en México. Las revistas como territorio de militancia* (IIF-UNAM) como parte de la colección Cuadernos de ESPIRAL.

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

Historiadora del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, con especialidad en estudios curatoriales. Su práctica se enfoca en la investigación de archivos artísticos, particularmente aquellos vinculados a la fotografía, el performance y las prácticas interdisciplinarias. Su trabajo explora los archivos como espacios de preservación, investigación y activación crítica, capaces de generar nuevas lecturas sobre la producción artística y la memoria cultural. Formó parte de la Fundación Gurrola, donde participó en procesos de organización, conservación e investigación documental, así como en el desarrollo de proyectos curatoriales. Actualmente colabora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

RODRIGO BAZALDÚA CALVO

Egresado de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Desde 2005 se desempeña como investigador en el Cenidiap, adscrito al área de Documentación. Ha participado en proyectos de organización, estabilización, clasificación, catalogación y automatización de fondos documentales, entre los que destacan los de Mathias Goeritz, Lily Kassner y el Salón de la Plástica Mexicana, así como otros acervos resguardados en el Fondo Reservado del Cenidiap. Ha realizado cursos, talleres y seminarios especializados en arte, documentación, conservación y preservación documental. Asimismo, ha colaborado en la curaduría de diversas exposiciones organizadas por el Cenidiap. Es autor de *Guía inventario. Fondos documentales microfilmados*.

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Historiador por la Universidad Central de Venezuela (UCV) y maestro en museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete, con mención honorífica en el Premio INAH Miguel Covarrubias. Galardonado en dos ocasiones con el Premio al Mérito en Investigación de la UCV y ganador del concurso de ensayos Jóvenes Plumas en Libia. Ha realizado estancias de investigación en Trípoli y Atenas, además de ser autor de artículos académicos sobre museología, coleccionismo, historia del arte y teoría de la historia. Fue editor huésped de la revista *Discurso Visual* y ha colaborado en curadurías en el Centro de la Imagen —recientemente en la exposición *La cámara es únicamente una máquina—*, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, en el Museo de los Niños de Caracas y en el Museo Barco Leander. Actualmente es documentalista en el Cenidiap y docente invitado en el INBAL.