



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

**EXPANDIENDO LOS LÍMITES DE LA HISTORIOGRAFÍA. EL CASO DE
ABBOTT & CORDOVA, 7 AUGUST 1971 DEL ARTISTA CANADIENSE STAN
DOUGLAS**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:
RENATA XIMENA RUIZ FIGUEROA

ASESOR:
DR. LUIS VARGAS SANTIAGO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Alejandro Nadal, in memoriam

Índice

Lista de imágenes	3
Agradecimientos	7
Introducción	11
I. Mandar a Braudel a la silla eléctrica. Propuestas sobre una forma de historiar desde el arte	30
II. La Revuelta de Gastown y sus interpretaciones	70
III. Construir el acontecimiento: el análisis de <i>Abbott & Cordova, 7 August 1971</i> y sus apuestas historiográficas	94
IV. La obra y la disciplina de la historia en la lógica capitalista	122
Conclusiones	148
Bibliografía	159

Lista de imágenes

- 1 Stan Douglas, *Circa 1948*, instalación interactiva y aplicación para iOS, 2014, 21
National Film Board of Canada. Fotograma.
- 2 Stan Douglas, *Circa 1948*, instalación interactiva y aplicación para iOS, 2014, 21
National Film Board of Canada. Vista de la instalación.
- 3 Stan Douglas, *The Secret Agent*, instalación de video de seis canales, 2015, 21
David Zwirner Gallery, Londres/Victoria Miro Gallery, Nueva York. Vista de
la instalación
- 4 Stan Douglas, *The Secret Agent*, instalación de video de seis canales, 2015, 21
David Zwirner Gallery, Londres/Victoria Miro Gallery, Nueva York. Vista de
la instalación
- 5 Ciudad de Vancouver con el distrito de Downtown Eastside señalado. Google 22
Maps.
- 6 Barrios del distrito de Downtown Eastside con la ubicación de Gastown. 22
Downtown Eastside Neighbourhood Council (página de Facebook).
- 7 Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008, impresión 28
cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm,
Woodward's Building, Vancouver.
- 8 Vista desde el interior del edificio. Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 29*
1971, 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado,
1524 x 914.4 cm, Woodward's Building, Vancouver.
- 9 Vista desde el exterior del edificio. Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 29*
1971, 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado,
1524 x 914.4 cm, Woodward's Building, Vancouver.
- 10 Susan Howe, "Thorow", *Singularities*, (Middletown: Wesleyan University 33
Press, 1990), 3.
- 11 Danh Võ, *26.05.2009, 8:43*, 2009, candelabro del antiguo salón del Hotel 48
Majestic París, dimensiones variables, The Museum of Modern Art, Nueva
York.

- 12 Gerhard Richter, *Confrontation 2* (de *October 18, 1977*), 1988, óleo sobre lienzo, 112 cm × 102 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York. 53
- 13 Anri Sala, fotogramas de *Entrevista (Finding the Words)*, 1998, video de un solo canal, sonido estéreo, color, 26:39 min, Marian Goodman Gallery, Nueva York. 54
- 14 Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, medios mixtos, 14.6 × 14.6 m., Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nueva York. 56
- 15 Sanja Iveković, *Gen XX (Anka Butorac)*, 1997-2001, serie de seis impresiones de inyección de tinta, 100 × 70 cm. cada una, colección de la artista. 58
- 16 Hanne Darboven, *Cultural History 1880–1983*, 1980–83, 1,590 hojas de papel y 19 elementos/esculturas, dimensiones variables, Dia Art Foundation, Nueva York. 58
- 17 Matthew Buckingham, *Detour*, 2002, cartel en blanco y negro, banca de parada de autobús, Los Ángeles. 59
- 18 Santu Mofokeng, *The Black Photo Album/Look At Me*, 1997, proyección en blanco y negro de 80 diapositivas de 35mm, 6 mn., 40s., Tate Gallery, Londres. Fotografía de la obra expuesta en sala. 60
- 19 Santu Mofokeng, *The Black Photo Album/Look At Me*, 1997, proyección en blanco y negro de 80 diapositivas de 35mm, 6 mn., 40s., Tate Gallery, Londres. Diapositivas. 60
- 20 Walid Raad *Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72, p. 147)*, impresión por inyección de tinta sobre papel, 33.2 × 24.2 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 61
- 21 Forensic Architecture, *The Ayotzinapa Case. A Cartography of Violence*, 2017, captura de pantalla de la “Plataforma Ayotzinapa”. Museo Universitario Arte Contemporáneo, México. 69
- 22 Forensic Architecture, “Case study no. 3: Miranshah, North Waziristan, March 30, 2012”, *The Drone Strikes Platform*, 2016, habitación/maqueta, XV Bienal de Arquitectura de Venecia. 69

23	Neil Wedman, <i>Study for Gastown Riot</i> , 1998, lápiz sobre papel/lápiz sobre papel mylar, 39.37 × 83.82 cm., colección del artista.	72
24	Glenn Baglo, “Happy Protesters”, <i>Vancouver Sun</i> , 9 de Agosto de 1971.	88
25	Glenn Baglo, “Power to the People”, <i>Vancouver Sun</i> , 9 de Agosto de 1971.	88
26	Glenn Baglo, “Horse Ruckus”, <i>Vancouver Sun</i> , 9 de Agosto de 1971.	89
27	Glenn Baglo, “Dragged Away”, <i>Vancouver Sun</i> , 9 de Agosto de 1971.	90
28	Mapa tomado de Gastown.org y editado por la autora.	90
29	Detalle de Stan Douglas, <i>Abbott & Cordova, 7 August, 1971</i> , 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, The Woodward’s Complex, Vancouver. Recorte hecho por la autora.	91
30	Detalle de Stan Douglas, <i>Abbott & Cordova, 7 August, 1971</i> , 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, The Woodward’s Complex, Vancouver. Recorte hecho por la autora.	91
31	Detalle de Stan Douglas, <i>Abbott & Cordova, 7 August, 1971</i> , 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, The Woodward’s Complex, Vancouver. Recorte hecho por la autora.	96
32	Detalle de Stan Douglas, <i>Abbott & Cordova, 7 August, 1971</i> , 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, The Woodward’s Complex, Vancouver. Recorte hecho por la autora.	97
33	Pieter Brueghel el Viejo, <i>La matanza de los inocentes</i> , 1565-1567, óleo sobre tabla, 109.2 × 158.1 cm, Colección Real, Castillo de Windsor, Windsor.	99
34	Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970, piedra basáltica negra, cristales de sal, tierra, agua roja, 45720 × 457.2 cm, Great Salt Lake, Utah. Dia Art Foundation.	107
35	Alexander Calder, <i>La Grande Vitesse</i> , 1969, acero pintado, 1300 × 910 × 1600 cm, Grand Rapids, Michigan.	107
36	Francisco de Goya y Lucientes, <i>El 3 de mayo de 1808</i> , 1814, óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm, Museo del Prado, Madrid.	110
37	Gustave Courbet, <i>Un entierro en Ornans</i> , 1849, óleo sobre lienzo, 315 × 668 cm, Musée d’Orsay, París.	111

- 38 Stan Douglas, *Powell Street Grounds, 28 January 1912*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 151.1 × 264.2 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York. 114
- 39 Stan Douglas, *Hastings Park, 16 July 1955*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 151.1 × 225.4 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York. 114
- 40 Stan Douglas, *Ballantyne Pier, 18 June 1935*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 294.7 × 114.3 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York. 115
- 41 Juan Gris, *Les trois cartes*, 1913, óleo sobre lienzo, 65.5 × 46.0 cm, Colección Rupf-Stiftung, Berna. 117
- 42 “El barrio: La cuadra Woodward’s en el DTES de Vancouver”, *The University of British Columbia Wiki*. 123
- 43 El edificio Woodward’s en 1908 (izquierda) y en 2012 (derecha). *Changing Vancouver: Then and Now Images*. 128
- 44 Publicidad del edificio Woodward’s, *WoodwardsDistrict.com* 131
- 45 Plan del patio interior del redesarrollo de Woodward’s con la obra de *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Robert Enright, ed. *Body Heat: the story of the Woodward’s Redevelopment*, (Vancouver: BlueImprint, 2010), 290. 132
- 46 Un evento comunitario con la obra de *Abbott & Cordova, 7 August 1971* de fondo. Mayra Cotten Gould, Gregory Henriquez y Robert Enright, *Citizen City. Vancouver’s Henriquez Partners Challenges Architects to Engage in Partnerships that Advance Cultural Sustainability*, (Vancouver: Simply Read Books, 2016), s/n. 136
- 47 Stan Douglas, *Every Building on 100 West Hastings*, 2001, impresión cromogénica digital, 59.7 × 243.8 cm, David Zwirner, Nueva York. 138
- 48 Stan Douglas, Plan de la toma para *Abbott & Cordova*, 2008. Douglas, *Abbott & Cordova*, 86. 142
- 49 Stan Douglas, Modelo en 3D de la toma para *Abbott & Cordova*, 2008. Douglas, *Abbott & Cordova*, 87. 142

Agradecimientos

No podría comenzar esta tesis de otra manera que dando las gracias más profundas a Luis Vargas Santiago, mi asesor y maestro en el más amplio sentido de la palabra. Sin él, este trabajo simplemente no hubiera sido posible. Gracias por la confianza, el cariño y la inmensa generosidad. Por su extraordinaria mente, su espíritu crítico y por tener el valor de hacer de su práctica intelectual un verdadero ejercicio de emancipación: mi más grande admiración. Por todo lo que ha hecho por mí y por este proyecto, y por la conversación amistosa que hemos entablado: gracias infinitas.

A mis sinodales quiero agradecerles por su lectura tan minuciosa y atenta y por sus valiosas observaciones sobre las páginas que aquí se presentan. A Renato González Mello por su apoyo constante y sin reservas, y por deslumbrarme siempre con su vasta erudición. A Rebeca Villalobos Álvarez por reflejarme mi propio pensamiento y llevarme a descomponerlo y recomponerlo todo; gracias por mostrarme en cada intercambio lo que hace a una gran profesora. A Helena Chávez Mac Gregor por permitirme fortalecer esta tesis con su crítica puntual y directa. A Ricardo Ledesma Alonso por ser un interlocutor fundamental cuya retroalimentación sostiene el resultado final de este trabajo. Tantas gracias.

Esta investigación fue realizada parcialmente en territorios tradicionales y no cedidos de las naciones $x^w m \theta k^w \dot{a} y \dot{a} m$ (Musqueam), $St\acute{o}:l\acute{o}$, $Skwxw\acute{u}7mesh$ (Squamish) y $Sel\acute{i}lwitulh$ (Tseil-Waututh). Lo que aprendí en ese lugar marcó mi trabajo profundamente y de todas las maneras posibles. Por ello, quiero expresarle mi agradecimiento a T'ai Smith y Serge Guilbaut por hacer posible mi estancia de investigación en The University of British Columbia (UBC): a la profesora Smith por su calidez y confianza, y por apoyarme en todo el proceso; y al profesor Guilbaut por enseñarme el camino, espero que esta tesis demuestre mi compromiso con las palabras que me dio en nuestra despedida. Al Departamento de Historia del Arte, Arte y Teoría Visual de UBC le doy las gracias por recibirme, y a la Pollyanna 圖書館 Library de 221A—que es un sueño para alguien con preocupaciones como las mías—por abrirme las puertas. Le doy gracias también a Daniela Pérez Montelongo, doctorante de este departamento, y a Meghan Longstaffe, del Departamento de Historia de UBC, por sus recomendaciones. Especialmente, quiero agradecer con gran admiración a Stan

Douglas, a quien fue un privilegio conocer, por compartir conmigo su tiempo para sentarnos a conversar.

Agradezco también a mis profesores y profesoras, quienes directa o indirectamente han impulsado este trabajo. A Rodrigo Díaz Maldonado por sus enseñanzas a lo largo de estos años y por aceptar reunirse conmigo durante mi intercambio en París para ayudarme a sentar las bases de esta tesis, su apoyo me dio la seguridad de que era posible y permitió que este proyecto arrancara. A Cristina Ratto por ser la primera profesora en emocionarse con esta idea y por explorarla conmigo en su seminario. A Leonor García Millé y Roberto Fernández Castro por la capacidad excepcional de sus lecciones de desbordar el ámbito académico, y a Itzel Rodríguez Mortellaro y Bernardo Ibarrola Zamora por su entusiasmo y compromiso para enseñarnos a ver y a leer a quienes pasamos por sus salones. También quiero agradecer a la curadora Alejandra Labastida—de quien tuve el enorme privilegio de aprender como su asistente en el MUAC—por el material que compartió conmigo, y al curador Dieter Roelstraete de la Universidad de Chicago por responder a todas mis preguntas y apuntarme hacia nuevas direcciones.

A la UNAM por ser mi segunda casa durante estos años, así como por el apoyo económico de movilidad estudiantil que me permitió cursar un semestre en Sciences Po, París. A la Facultad de Filosofía y Letras, por todo lo que me ha permitido crecer académica y humanamente entre sus patios, salones y pasillos. Al Colegio de Historia, y especialmente al Dr. Martín Ríos Saloma y al Lic. Luis Enrique Aragón, por todo el apoyo brindado para sacar adelante esta tesis.

De manera particular le doy las gracias al economista e investigador Alejandro Nadal. Fue él quien me dio el empujón necesario para dirigir mi camino hacia el estudio de los pasados, y mirando ahora en retrospectiva, me doy cuenta de que su ejemplo me ha acompañado en cada paso. (¿Recuerdas que entonces platicábamos sobre mi interés por las revoluciones?). Hoy, después de todo este tiempo, es un verdadero honor saber que este proyecto le emocionaba tanto como a mí. Su memoria e incontenible legado vivirán siempre conmigo y con cada una de mis palabras.

Quiero reconocer también a los amigos y amigas que hice durante mi tiempo en la Facultad, quienes han sido mi principal apoyo durante estos años y cuya inteligencia, entusiasmo y coraje han inspirado en gran parte este trabajo. Por lo leído, lo vivido y lo

soñado, estoy más que en deuda con ustedes. A Francisco Alvarado en este espacio solo puedo decirle: “no sé a donde vaya, no sé a donde vayamos, pero juntos”; a donde sea que nos lleve la vida, te estaré siempre dando las gracias. A Iván Valadéz y a Estefanía Salas, las palabras no bastan para agradecerles lo suficiente por el tiempo compartido, por las ideas y por el cariño. A Ana Sofía Rosales y a Paulina Sánchez Mejía, gracias por estar conmigo incondicionalmente, desde el inicio. A Leslie Matías, Felipe Buendía, Eduardo Pérez, Óscar Canjura, Miriam Bermúdez, Amílcar Nevárez y Arantza Arteaga, por darme tanta fuerza siempre con su presencia y sus palabras. A Iván Leyva y a Camilo Ruiz Tassinari por leerme: a Iván por dedicarle tiempo a revisar mi proyecto y, sobre todo, por el impulso y los ánimos; a Camilo por comentar este trabajo de principio a fin, y por estar dispuesto a discutir. A Andrés Gordillo por darle espacio a mis preguntas en 17, Instituto de Estudios Críticos, pues el seminario que pude dirigir ahí terminó marcando también las conclusiones de esta tesis. De manera muy especial, le doy las gracias a Ezekiel Velázquez, Fernanda Ayala y nuevamente a Iván Leyva e Iván Valadéz, con quienes tuve la fortuna de encontrarme y formar un colectivo a raíz del Seminario de Investigación de Arte Contemporáneo: gracias por abrir camino y por caminar a mi lado.

A mi familia, gracias por ser mi soporte. A mi madre: por enseñarme el verdadero significado de la resistencia, y de la risa. A mi padre: porque gracias a él aprendí que la libertad se construye muy adentro. A mi hermana: por la complicidad que poco a poco construimos. A Juan y a Clementina, a quienes también les debo la vida. A Montserrat Guzmán por la profunda amistad con la que me ha acompañado durante tantos años (tú ya eres familia).

A Oscar Domingo Rajme, a quien yo le debo tanto y este trabajo le debe todo, le doy gracias por haber creído siempre en mí y por haber compartido este tramo de la vida conmigo.

Y finalmente, a los lugares donde pude pensar, leer y escribir durante estos años. Les estaré eternamente agradecida.

Every time we sit down to write we are voting on what's permissible—and what isn't.

—Dodie Bellamy, *Academonia*

We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the centre as well as on the margin. We understood both. This mode of seeing reminded us of the existence of a whole universe, a main body made up of both margin and centre. [...] [Marginality] is also the site of radical possibility, a space of resistance. It was this marginality that I was naming as a central location for the production of a counter hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives. As such I was not speaking of a marginality one wishes to lose—to give up or surrender as part of moving into the centre—but rather as a site one stays in, clings to even because it nourishes one's capacity to resist. It offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds.

—bell hooks, “Choosing the Margin as a Space of Radical Openness”

Introducción

Durante los últimos años, he estado tratando de ordenar en mi cabeza las ideas que tengo acerca del estudio de la historia. Ha sido un trabajo de constante reordenamiento que ha venido avanzando a pasos atrabancados pero firmes, yendo y viniendo entre distintos materiales y por todos lados, entre distintas culturas académicas y artísticas, y otras formas de significación. Esta inquietud se fue convirtiendo en un proyecto que comenzó a tomar forma casi por sí mismo, llevándome a mí más de lo que yo lo he llevado a él. Mi preocupación ha sido tratar de entender el sentido de la labor historiográfica, y lo que comenzó como una búsqueda por una verdadera praxis desde la disciplina histórica, se volvió una necesidad de mirar hacia los márgenes. Dicha mirada toma forma en este trabajo a partir de explorar y proponer una obra de arte contemporáneo del artista canadiense Stan Douglas como una forma alternativa de producir discurso histórico y expandir los límites historiográficos.

En principio y en términos generales, la historiografía es la producción discursiva académica de conocimiento histórico; es decir, formulada desde las universidades o institutos por miembros de dicha comunidad. Desde muy temprano en mis estudios en la universidad, percibí esta delimitación como una estimación limitada de dicho conocimiento y de quién puede participar en su definición, pues fuera de las universidades existe una amplia red de canales de intercambio y creación de este conocimiento, así como de formas de historiar, que operan desde esa distancia con respecto a la historia institucional. Para la historia académica, que es desde donde se plantea esta tesis, hoy es evidente que existen muchas maneras de construir discursos sobre los pasados, y que estas maneras recurren a medios, estilos, herramientas, estrategias y artificios diversos. Sin embargo, a pesar de que la propia práctica profesional de esta disciplina se ha diversificado enormemente, la escritura académica sigue teniendo un lugar privilegiado dentro de la historiografía tanto como medio para el conocimiento histórico, como también en el sentido de una forma de trabajo para su producción.¹ Sobre lo que hace falta insistir y profundizar es que cualquier forma discursiva

¹ La palabra historiografía viene del griego «ιστορία» (historia) y «γραφία» (grafia) que significa escritura. El término ha tenido varias definiciones, en general, la palabra se utiliza tanto para referirse a la escritura de la historia, al conjunto de escritos sobre la historia o sobre el pasado, a la historia de dichas actividades y textos a través de los siglos, y al estudio de la historia de esas actividades y textos. Véase Alun

tiene también una carga política, ideológica, un modo de producción y una postura existencial frente al mundo que condicionan la historia que se representa o se pone en acto.

Apuntando en este sentido, Michel Foucault postuló que “no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder”, y que esas relaciones son las que determinan las formas y dominios del conocimiento.² Pero Foucault no es el único que ha insistido al respecto. Discurriendo sobre el trabajo historiográfico en su *Crítica de la razón poscolonial*, Gayatri Chakravorty Spivak llega a la misma conclusión en cuanto a la correspondencia entre poder y saber sobre la historia: “el amo es el sujeto de la ciencia o el saber”.³ Otra crítica relevante en este sentido es impulsada por Pierre Bourdieu, quien expuso la estructura del campo de las instituciones de enseñanza superior, en su lógica académica, como reproductora de la estructura del campo del poder y alineada con la clase dominante.⁴

En otras palabras, para entender qué es la historiografía hace falta reconocerla, primero, como un conocimiento situado. Aquí rescato la categoría propuesta por Donna Haraway, quien advierte cómo “todos los dibujos de límites internos-externos en el conocimiento son teorizados como movimientos de poder [*power moves*], no como movimientos hacia la verdad”.⁵ El problema con estos límites, por demás necesarios para la historiografía por su procedencia institucional u ortodoxa, es cuando ignoran o niegan su propia historicidad. Por lo tanto, siguiendo igualmente a Haraway, mi interés aquí es “mostrar la especificidad histórica radical [...], y por tanto contestabilidad, de [...] las capas de la

Munslow, ed., *The Routledge Companion to Historical Studies*, (Londres/Nueva York: Routledge, 2000), 142-144.

² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, (Buenos Aires: Siglo XXI, 1975), 28.

³ Gayatri Chakravorty Spivak, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, trad. Marta Malo de Molina, (Madrid: Akal, 2010), 217.

⁴ “Estrechamente ligadas a la edad, las posibilidades de acceder a las diferentes formas de poder—aquí confundidas—también varían, como los diferentes índices del capital cultural y social heredado: como el origen social, siendo la proporción de hijos de agricultores, de obreros y de empleados, menos importante en la población de los ‘poderosos’, mientras que la proporción de hijos de maestros, artesanos y comerciantes y sobre todo de hijos de industriales allí es mucho más fuerte [...]”. Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, trad. Ariel Dilon, (Madrid: Siglo XXI, 2008), 106.

⁵ Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, no. 3 (otoño 1988): 576. Todas las traducciones al español son mías a menos que se indique lo contrario. Sobre esto también quiero aclarar que al traducir al español y para poder utilizar un lenguaje incluyente, hago ligeros cambios que den cuenta del género femenino además del genérico masculino, como por ejemplo, traducir “the historian” a “el historiador y la historiadora” o “profesional de la historia”, etc.

cebolla”, en este caso, de la historiografía, para tener *simultaneamente* distintos sujetos y formas de conocimiento histórico.⁶

¿De qué manera interpela su conjunto de reglas a quienes estudiamos el pasado desde esta disciplina? ¿Por qué la historia (historiografía) tiene que estar hecha forzosamente mediante la escritura académica? El argumento que se ha dado para sostener esto es que, aunque existan otras maneras de referirse al pasado, lo que hace a la historia como disciplina un conocimiento especializado es su capacidad de construir argumentos rigurosos y de seguir un método de investigación con bases científicas, y que esto es posible solamente mediante el texto académico. Los orígenes de esta idea se remontan al siglo XIX, a la par de la fundación de las ciencias modernas, cuando la noción de disciplina que tenemos en la actualidad se construyó (en Europa) como un cuerpo demarcado de conocimiento identificado como una ciencia particular—con sus propios métodos, problemas y practicantes—que posee un sistema institucionalizado de entrenamiento, reclutamiento y comportamiento profesional, así como formas especializadas de asociación y comunicación.⁷ Llamar a una rama del conocimiento “disciplina” implicó desde ese momento reconocerla como rigurosa y, por tanto, legítima.⁸ Así, el parámetro a partir del cual se concedía este carácter era el de las ciencias llamadas duras (como la física, las matemáticas o la química), por lo que facultades como la filosofía se clasificaron como “bajas”, mientras que otras como la medicina o las leyes fueron llamadas “altas”. Esto respondía principalmente a un debate acerca de qué conocimiento tenía el derecho de certificar la verdad, el cual dio como resultado la jerarquización de las disciplinas modernas con las ciencias naturales a la cabeza y las humanidades al final. Así, la disciplina histórica nació buscando asimilarse como ciencia, intentando dejar atrás sus asociaciones con la literatura y con lo poco que quedaba de su relación con las tradiciones orales, alineándose bajo los criterios empiristas del método científico y la objetividad para poder ser tomada como verdad.

La rigurosidad en ese sentido se entiende como un consenso establecido por un contexto intelectual, el cual necesita ser legitimado y a la vez permite que se legitime su

⁶ Donna Haraway, “Situated Knowledges”: 578.

⁷ Kathryn Olesko, “Disciplines”, en *The Oxford Companion to the History of Modern Science*, ed. John L. Heilbron, (Oxford: Oxford University Press, 2003), 213-214. Véase también Peter Burke, *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, trad. Isidro Arias Pérez, (Barcelona: Ediciones Paidós, 2002).

⁸ David R. Shumway y Ellen Messer-Davidow, “Disciplinary: An Introduction”, *Poetics Today* 12, no. 2 (verano 1991): 202, <https://www.jstor.org/stable/1772850>.

objeto. En el caso de la historiografía, éste se ha medido fundamentalmente por el sustento documental, así como la calidad argumentativa del texto, siguiendo de igual forma los parámetros científicos. Para este momento, y rescatando a Heidegger, bajo este carácter institucional lo que proporciona el carácter riguroso al trabajo del investigador ya no es algún tipo de erudición, sino la primacía del método por sobre la historia, un método objetivizado para aproximarse más a la investigación física y a la esfera del técnico.⁹ Con ello se terminó de establecer una demarcación del estudio o escritura de la historia como *historiografía*. Este término ha sido definido de múltiples formas por distintos autores. Quisiera rescatar algunas de sus asepciones aquí para hacer explícito a qué nos referimos.

Cabe resaltar que la distinción principal que se ha hecho es aquella entre historia como pasado y como campo de conocimiento de ese pasado. Esto lo ha señalado, por ejemplo, Reinhart Koselleck al separar “historia” [*Geschichte*] como relación de acontecimientos de “Historia” o “historiografía” [*Historie*] (dependiendo de la traducción) como indagación histórica, ciencia o relato de la historia. Por citar otras definiciones, Johan Huizinga precisó la escritura de la historia como “la forma intelectual con la cual una civilización da cuenta de su pasado”; mientras que George Lefebvre, siguiendo al *Diccionario de la Academia*, establecía que la historia del tipo que se hace profesionalmente es “el relato de las cosas dignas de recordarse”.¹⁰ A su vez, estas distinciones han sido cuestionadas por distintas razones, ya sea por su estrechez, al excluir aquellas historias que no siguen el sentido nacionalista que implica la escritura de la historia de Huizinga; o por su anchura (Lefebvre), al permitir la entrada a demasiados fenómenos resultando vaga o poco precisa.

Entre otras definiciones están aquellas que han destacado un cuarto eje frente a los horizontes de explicación, descripción e interpretación que habían sido el foco de teorías de la historia anteriores: el de la representación y el discurso. Entre ellos, Hayden White, el principal representante del giro lingüístico en el discurso histórico, entendía el término historiografía como “representación de la historia en imágenes verbales y discursos

⁹ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, (Madrid: Alianza, 1996), 70.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, trad. Antonio Gómez Ramos, (Madrid: Trotta, 2010), 27; Johan Huizinga, “A Definition of the Concept of History”, en *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, eds. Raymond Kilbansky y H. J. Paton, (Oxford: Clarendon, 1936), 9; George Lefebvre, *El nacimiento de la historiografía moderna*, trad. Alberto Méndez, (México: Ediciones Martínez Roca, 1975), 14-15.

escritos”.¹¹ White ha resaltado no solamente el carácter retórico de la escritura de la historia, sino también su base ficcional (en el sentido de ser una construcción). Asimismo, el filósofo francés Paul Ricœur aseguraba que “la historia [como historiografía] es, de principio a fin, escritura”.¹² En *La memoria, la historia, el olvido*, destacó tres fases de la operación historiográfica: la documental (establecimiento de pruebas testimoniales y del archivo), la explicación/comprensión (el “porqué” histórico) y la representación historiadora (la configuración literaria o escrituraria del discurso ofrecido a los lectores). Así, si bien el segundo momento es el que concentra el peso epistemológico, para Ricœur éste continúa hacia el elemento de la escritura, donde la labor historiadora se establece como reconstrucción y donde se declara la intención de buscar la verdad de las cosas pasadas en oposición a las operaciones de memoria que también aborda en este libro.

En suma, podemos observar que la categoría de historiografía ha sido reducida y expandida a tal grado que sería impreciso suponer que existe un consenso en cuanto a su definición, incluso dentro de la misma disciplina. Un ejemplo ilustrativo de esto son los cursos de historiografía en las universidades, los cuales incluyen manifestaciones que van desde las *Historias* de Heródoto, pasando por la historia marxista y la nueva historia cultural, hasta textos que provienen de la sociología, la filosofía, la economía o los estudios literarios. Sin embargo, si entendemos una *grafía* como conjunto de signos, ésta no tiene por qué reducirse al texto académico. Al limitar la noción de conocimiento histórico a este tipo de obras, también se intervienen sus posibilidades comunicativas y el espacio en el que se mueven. Esto, para mí, implica que hace falta cuestionar esa tautología a la luz de la época actual, en la que estamos lejos de pensar como los ilustrados y los eruditos del siglo XIX imaginaron, y vuelve necesaria la pregunta por otras maneras de interactuar con el conocimiento histórico y por cómo puede ser construido en respuesta y a partir de las condiciones del presente.

Sin embargo, esto no implica deshechar la relevancia y posibilidades de los marcos y formas de la historia institucional. Personalmente, este lenguaje me ha permitido moverme, caminar y reconocer fronteras que antes no reconocía; sin embargo, no por ello quiero

¹¹ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review* 93, no. 5 (diciembre 1988): 1193, <https://doi.org/1193-1199.10.2307/1873534>.

¹² Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004), 177-179.

renunciar a ese movimiento y a la búsqueda de nuevos márgenes por explorar. Por ello, pero sobre todo porque aceptar un ordenamiento jerárquico de las prácticas epistémicas replicaría los mismos modelos que busco contestar, esta tesis no pretende defender un medio como “mejor”. Más bien, se trata de la búsqueda de un medio *otro*. Uno que pueda permitir saldar esa distancia de alguna manera, a la vez que presentar un reto para la historia institucional, ponerla en tensión y llevarla a hacerse preguntas.

Así, esta tesis no es un rechazo a la escritura académica ni a la ciencia ni a la historiografía institucional como hoy está constituída, sino una invitación a observar nuevos modos de historiar. ¿Es posible producir un discurso historiográfico desde otro sitio y forma de enunciación que el de la academia? Y si no es así, ¿cómo entender estas otras prácticas desde la propia disciplina de la historia? ¿Cómo pueden conectarse formas de conocimiento a pesar de las imposiciones institucionales? Con esta investigación sugiero que el estudio de la historiografía como escritura de la historia puede considerar formas distintas de producción de conocimiento histórico y tender puentes con otros lenguajes donde la palabra no es necesariamente central pero las cuales ofrecen otras posibilidades. El título de la investigación busca apuntar en esa dirección: pensando *el límite de la escritura de la historia* como una región siempre fronteriza, porosa, a partir de la cual puede habilitarse una doble mirada introspectiva y extrospectiva (una mirada feminista) que busque entender tanto lo que sucede adentro (la historiografía) como lo que está alrededor (otras formas de producción de conocimiento histórico), en ese espacio que mira hacia el centro pero también hacia otros lados. Expandir o elastizar esa frontera permitiría, por tanto, considerar específicamente los puntos o espacios tangentes a los que me referiré, ensayar sobre su permeabilidad y establecer intercambios con otras miradas. Así, la propuesta responde más a los presupuestos teóricos sobre los medios, prácticas y procedimientos formales de construcción historiográfica que a aquellos de su contenido.

Respecto a la pregunta sobre si deberíamos delimitar la historiografía de alguna manera o si ésta puede ampliar sus confines para incluir otros modos de grafía, quisiera rescatar una cita de Evelia Trejo: “Es cierto que hacer del pasado algo gráfico no necesariamente constriñe a la escritura, si de ella lo que percibimos es la palabra, y en conjunto, el lenguaje. Puesto que las formas diversas de lenguaje hacen necesario un repertorio que permita situar las distintas fórmulas para intervenir en la representación de lo

histórico”.¹³ Ella se refiere con esto a los discursos orales, sin embargo, yo quisiera proponer aquí que esto puede ser extendido también a otras formas de lenguaje más allá de la palabra. Para esta historiadora, la necesidad de una delimitación de la historiografía como campo específico es necesaria en tanto pretendemos estudiarla; ella la define como “aquello que se propone, con toda intención, dar expresión plena al conocimiento y explicación de [el pasado], significándolo. Esto es, aquello que busca, mediante el lenguaje, convencer a un escucha o lector potencial de que las cosas que se narran sucedieron de tal o cual manera; acontecieron así por las causas y los motivos particulares que allí se identifican y produjeron incluso, las consecuencias que se señalan”.¹⁴ Esto incluye también “el acopio y la organización de materiales, la valoración de registros y documentos, la apropiación de ideas y teorías que cobran fuerza como recursos explicativos de la realidad, la utilización de modalidades del discurso que varían siempre en la búsqueda de procurar el acto comunicativo”.¹⁵

Sin embargo, ella hace una aclaración: “señalar fronteras no significa pretender que allí termina el mundo que queremos abarcar”.¹⁶ Efectivamente, lo que busco hacer aquí es poner el dedo sobre aquella tangente, sobre ese espacio justo en la frontera marcada que parece tener un pie adentro y el otro afuera y cuya identificación se termina ciñendo a la propia definición de la palabra historiografía—a sus contracciones y distensiones. Incluir este espacio limítrofe o, mejor dicho, liminal en la pregunta por la historiografía o su estudio puede permitirnos plantear cuestionamientos fundamentales tanto para la escritura de la historia y su disciplina, como para la cultura actual en términos amplios. Sobre esto, a pesar de su posición sobre delimitar la historiografía a esa definición, Trejo misma reconoce el peligro que esto conlleva de no reconocer la propia historicidad del término—de “detener en la palabra el flujo del tiempo y la dilatada actividad del hombre”—, y reconoce que: “si las diversas formas de dar razón del suceder no tienen espacio en las estrechas fórmulas con las que definimos nuestro campo, hay la posibilidad de ensanchar el término o bien de inventar

¹³ Evelia Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, en *La experiencia historiográfica, VIII coloquio de análisis historiográfico*, eds. Rosa Camelo y Miguel Pastrana, (México: UNAM, 2009), 27-28.

¹⁴ Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, 31.

¹⁵ Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, 31.

¹⁶ Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, 32.

nuevas palabras para dar nombre a los objetos de estudio que logremos diferenciar”.¹⁷ Es por estas posibilidades que ésta tesis se pregunta.

En 1988, White acuñó el término “historiofotía” [*historiophoty*] para referirse a “la representación de historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso filmico”.¹⁸ Una categoría quizá demasiado amplia pero cuya existencia evidencia una preocupación por otros lenguajes para la historia. Incluso antes de eso, en su *Teoría estética* Theodor Adorno había ya sugerido el arte como “forma de escribir la historia”.¹⁹ Ambas ideas apuntan a que, en tanto forma visual de discurso, la obra de arte puede presentar una alternativa a la escritura académica como forma de producción de conocimiento histórico. Esto resulta aún más interesante para nuestro problema al observar la abundancia de prácticas artísticas que durante los últimos años han tomado como objeto al pasado y han adoptado algunos de los procedimientos de la disciplina de la historia como su método. Pero hay que establecer en principio que esta tesis no pretende hacer una defensa del arte como discurso—para eso hay toda una tradición intelectual de más de doscientos años que lo sustenta—sino que parte de entrada de una definición del arte contemporáneo basada en las ideas de Peter Osborne y Mieke Bal como una serie de prácticas teorizantes que comentan críticamente sobre las condiciones del presente y la historia cultural.²⁰ En este sentido, suscribo también el concepto de Luis Camnitzer del arte como un instrumento para la creación, organización y expansión del conocimiento, y como una forma de pensamiento que permite abrir otras formas de pensamiento.²¹ Más allá de la discusión acerca de su carácter contrahegemónico, las preguntas que aquí nos hacemos son ¿qué tipo de teorías de la historia pueden derivar de un objeto artístico? ¿Y qué condiciones habrían encaminado a estos “otros” a la investigación y construcción de discursos sobre el pasado? ¿Podemos pensar en algunas de estas

¹⁷ Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, 32.

¹⁸ White, “Historiography and Historiophoty”, 1193.

¹⁹ “¿Qué sería del arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrarse el recuerdo del sufrimiento acumulado?”. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, (Madrid: Taurus, 1971), 339.

²⁰ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, (Londres/Nueva York: Verso Books, 2013), 2; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 5.

²¹ Sobre esto puede consultarse toda la obra del artista Luis Camnitzer, sus textos sobre arte y educación y especialmente: Luis Camnitzer, “Thinking About Art Thinking”, en *Supercommunity. Diabolical Togetherness Beyond Contemporary Art*, eds. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle, (Londres: Verso, 2017), 229-236.

configuraciones de arte contemporáneo como otra forma de historiar o de producir conocimiento histórico?

Para responder esto, partimos de dos premisas: 1) que existe un amplio espectro de prácticas dentro del arte contemporáneo, algunas de las cuales son más accesibles a públicos generales que otras; 2) que aunque no todo arte que hable de historia postula un argumento comparable al historiográfico, existen obras que sí lo hacen. Así, esta tesis busca comprender y explicar cómo es que se puede articular un discurso histórico que no solamente represente visualmente un acontecimiento—una finalidad ajena al arte contemporáneo—, sino que activamente proponga una interpretación del pasado, de la historia en general y de su relación con el presente desde ciertos lenguajes, herramientas y materiales que le son propios al arte contemporáneo. Es, de cierta manera, el epílogo a todas esas conversaciones, lecturas y clases a lo largo de mis estudios en la universidad, y la respuesta a esas preocupaciones que por cuatro años me fueron guiando. En ese nivel subyacente, es un ejercicio planteado para poder comprender desde mi propia indagación qué es eso que hacemos en este campo y por qué se supone que debemos hacerlo de esa manera. Por ende, es, además, primeramente, una necesidad.

Con esto en mente, comencé a rastrear aquellas obras que parecían estar planteando y respondiendo a los problemas que se proyectan generalmente desde la disciplina de la historia. Tras mirar hacia distintas latitudes, en un inicio consideré seleccionar obras como *Paradox* (2001) del artista argentino Leandro Katz, un video que explora la historia de la antigua ciudad maya de Quiriguá en conexión con las plantaciones de plátano que ahí se encuentran y los problemas sociales, políticos, militares y laborales que por ello enfrenta su actual población; *Real Pictures* (1995) del chileno Alfredo Jaar, una instalación que busca traducir los eventos del genocidio de Ruanda a un lenguaje visual; y *Living Death Camps* (2013) de la agencia de investigación Forensic Architecture, un proyecto multimedia (modelado en 3D, video, foros, etc.) que explora las relaciones entre dos campos de concentración de la antigua Yugoslavia, así como entre esto y el desalojo de comunidades del lugar para construir un museo conmemorando el Holocausto.²² Otras dos opciones eran

²² “Paradox”, Leandro Katz, <http://www.leandrokatz.com/Pages/Paradox%20Spanish.html>; “Real Pictures: An Installation by Alfredo Jaar”, *Museum of Contemporary Photography*, <https://www.mocp.org/exhibitions/1990/5/real-pictures--an-installation-by-alfredo-jaar.php>; “Living Death

The Truth About Abraham Lincoln (1992) del estadounidense Matthew Buckingham, un video que yuxtapone un cuestionario de verdadero/falso sobre la vida del expresidente estadounidense con el performance “drag” de un actor que representa eventos de la vida del político, y *The Dinner Party* (1974-1979) de la también estadounidense Judy Chicago, sobre la cual hablaré brevemente en el primer capítulo de esta tesis.²³ En todas estas obras hay un profundo trabajo de investigación que desemboca en reflexiones teóricas e historiográficas que son fundamentales dentro de la disciplina histórica. En *Paradox* y *The Truth About Abraham Lincoln*, por ejemplo, se aborda la pregunta por la memoria histórica y el cambio y la continuidad. En otras como *Living Death Camps* y *Real Pictures*, se trata el problema del documento y la verdad, y la relación entre pasado, presente y futuro. El tema de la representación histórica está presente en todas, sin embargo, el caso de *The Dinner Party* fue uno de los primeros en tratar este asunto.

Al final resolví inclinarme por una obra del artista afrocanadiense Stan Douglas (1960), quien ha tratado extensamente temas históricos, especialmente con relación a cuestiones de raza, clase, tecnología, música y los conceptos de modernismo y utopía. Su trabajo se mueve entre medios como la fotografía, el video, el cine, el teatro, la instalación y lo digital. Además de sus muchas obras sobre la historia de Vancouver y Canadá (*Pursuit*, *Fear*, *Catastrophe: Ruskin, B.C.*, 1993; *Un solo•tka•*, 1996; *Klatsassin*, 2006; *Hogan’s Alley*, 2014; *Circa 1948*, 2014 [figs. 1 y 2]), Douglas ha estudiado otros horizontes en proyectos como su trilogía portuguesa (*Disco Angola*, 2012; *Luanda-Kinshasa*, 2013; y *The Secret Agent*, 2015 [figs. 3 y 4]), trabajos sobre la música y el cine en Estados Unidos a mediados del siglo XX (*Hors-champs*, 1992; *Midcentury Studio*, 2011), sobre Cuba en los sesenta (*Inconsolable Memories*, 2005), la Segunda Guerra Mundial (*Journey Into Fear*, 2001) y la Guerra Fría (*Der Sandmann*, 1995). Sus obras forman parte de las colecciones de museos como el Walker Art Center, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Guggenheim, el Centro Georges Pompidou, y la Tate Gallery, y han sido expuesta en las exhibiciones más importantes de arte contemporáneo como documenta (IX, X y XI) y la Bienal de Venecia en 1990, 2001, 2005, 2019 y próximamente en 2021. Asimismo, en 2016 recibió el prestigioso

Camp: The Archaeology of Staro Sajmište”, *Forensic Architecture*, <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste>.

²³ “The Truth About Abraham Lincoln”, Matthew Buckingham, <http://www.matthewbuckingham.net/truthlincoln.htm>.



Figuras 1 y 2. Stan Douglas, *Circa 1948*, 2014, instalación interactiva y aplicación para iOS, National Film Board of Canada. Fotograma y vista de la instalación.



Figuras 3 y 4. Stan Douglas, *The Secret Agent*, 2015, instalación de video de seis canales, David Zwirner, Londres Gallery/Victoria Miro Gallery, Nueva York. Vistas de la instalación.



Premio Hasselblad de fotografía, el cual se ha otorgado a personalidades como Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo, Cindy Sherman, Nan Goldin y Bernd y Hilla Becher, entre otras.

La obra que trataremos en esta tesis se titula *Abbott & Cordova, 7 August 1971* (figs. 7, 8 y 9). Realizada en 2008, se compone por un mural fotográfico instalado permanentemente en el edificio Woodward's, un edificio histórico que anteriormente alojaba

la mayor tienda departamental de la provincia y que está ubicado en el barrio de Gastown del distrito de Downtown Eastside (abreviado como DTES) de Vancouver, en la costa oeste de Canadá (figs. 5 y 6). La obra fue realizada como parte de un polémico proyecto de redesarrollo de este inmueble, el cual sigue una controvertida historia de lucha social por el acceso a la vivienda en ese

barrio y ha sido acusado muchas veces contribuir a la gentrificación de la zona. Hoy, además de esta obra, Woodward's aloja unidades de vivienda privada y pública asequible operada por servicios comunitarios, dos importantes cadenas de supermercados (London Drugs y Nesters Market), oficinas, un

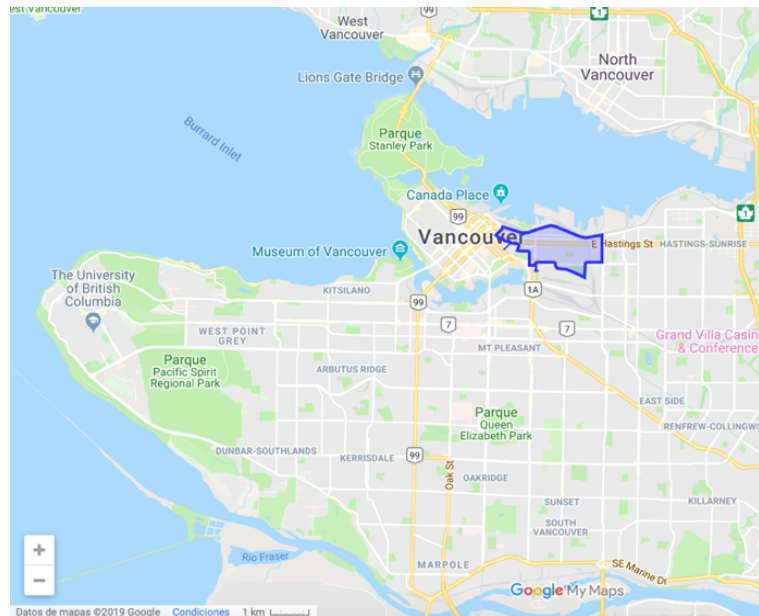


Figura 5. Ciudad de Vancouver con el distrito de Downtown Eastside señalado. Google Maps.



Figura 6. Barrios del distrito de Downtown Eastside con la ubicación de Gastown. Downtown Eastside Neighbourhood Council (página de Facebook).

banco, un cine, una sede de la National Film Board of Canada, una guardería, una plaza y la Escuela de Artes Contemporáneas de la Universidad Simon Fraser.

La obra sigue a otros trabajos de arte “público” que Douglas realizó anteriormente en la forma de falsos comerciales televisivos como *Television Spots* (1987-1988) y *Monodramas* (1991-1992). En *Abbott & Cordova* se presenta la recreación de un momento conocido como la Revuelta de Gastown [*Gastown Riot*], sucedida en la fecha que aparece en el título en las calles que están justo detrás de la ubicación de la instalación. Se trató de una manifestación pacífica a favor de la marihuana organizada por grupos hippies de este barrio popular. Con un aproximado de entre 1,500 y 2,000 asistentes, esta velada originalmente promocionada como el “*Grasstown Smoke-In and Street Jamboree*”, desembocó en una violenta represión.²⁴ En ese sentido, argumenta Douglas, tras la persecución y desalojo de las personas residentes del área, la revuelta sirvió de excusa para la prohibición del uso residencial del área y su designación por las autoridades como un distrito estrictamente comercial, colapsando así su estructura social, cultural y económica.²⁵

Después de la revuelta, en las últimas décadas el Downtown Eastside ha sido fuertemente gentrificado a causa de las políticas urbanas de desplazamiento impulsadas por el gobierno y llevadas a cabo por la industria privada.²⁶ Aquellas personas que antiguamente residían en el vecindario hoy han sido expulsadas de los hoteles con habitaciones de uso individual (SRO) en los que vivían, ya de por sí, en condiciones precarias, dejando a la gran mayoría en las calles. En una ciudad como Vancouver, donde se vive una de las crisis de accesibilidad a la vivienda más severas de Norteamérica, el caso de este sitio se ha vuelto emblemático. En la actualidad, el distrito tiene la reputación de ser el código postal más pobre de Canadá. Hoy, su población está compuesta mayormente por hombres de mediana edad y ancianos, gente con discapacidades físicas y mentales, personas indígenas (algunas de las cuales se mudan estacionalmente entre la ciudad y su reserva), nuevos inmigrantes, jóvenes

²⁴ Este nombre es difícil de traducir al español, especialmente por el neologismo “Grasstown”, el cual es intraducible pues es una mezcla de las palabras “Gastown” y “Grass”, como se llama comúnmente a la marihuana. Se les llama “*smoke-in*” a las reuniones públicas para fumar marihuana como protesta. El nombre sería algo como, “Smoke-in de Grasstown y francachela en la calle”.

²⁵ Haus der Kunst, “Conversation — Stan Douglas, Okwui Enwezor, León Krempel, Johan Simons 19.06.14”, Haus der Kunst, subido el 1 de agosto del 2014, video de Youtube, 34:08, https://www.youtube.com/watch?v=1MgKL_G0yPA.

²⁶ Véase Katherine Burnett, “Commodifying Poverty: gentrification and consumption in Vancouver’s Downtown Eastside”, *Urban Geography* 35, no. 2 (2014): 157-176, <https://doi.org/10.1080/02723638.2013.867669>.

con problemas de adicciones y la creciente clase media que se ha venido trasladando a esta área. Es una especie de zona prohibida donde el crimen y el abuso de sustancias es alarmante.

Como parte del proceso de realización de la obra de *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Douglas realizó una extensa investigación archivística para construir el argumento que propone. La investigación como metodología en el arte contemporáneo, un tema que abordaremos en el primer capítulo, es una práctica común y no es, en absoluto, exclusiva de esta obra.²⁷ Por ello, cabe señalar que mi elección de este trabajo por sobre otros que también abordan el pasado y están fundados en la investigación se debe, en primer lugar, a que pude identificar en ella varios de los problemas que generalmente preocupan a la disciplina de la historia, los cuales han sido mencionados anteriormente y se irán abordando a lo largo de este trabajo (la memoria histórica, el cambio y la continuidad, el documento y la verdad, la representación histórica y la relación entre pasado, presente y futuro). En segundo lugar, mi interés por esta obra responde a su ubicación en el espacio público, y específicamente en el sitio donde ocurrieron los hechos. Es decir, que está completamente disponible para aquellas personas a quienes ese pasado atraviesa más directamente. En ese sentido, esta obra encarna para mí tres de las cosas más esenciales que el estudio de la historia debe asegurar: presencia, contacto y apertura.

Con esta tesis pretendo hacer una lectura de esta obra para entender cómo construye un discurso histórico desde el lenguaje del arte contemporáneo y cómo responde a los asuntos sobre los que trabaja la historiografía académica, los cuales ya mencioné en esta introducción. Para ello, tomaré la distinción que White recuperó del filósofo Michael Oakeshott entre la noción de “pasado práctico” como “espacio de experiencia” (Koselleck) al que las personas recurren para evaluar y tomar decisiones en la vida cotidiana o en situaciones extremas, y el “pasado histórico”, el cual Oakeshott definió como una versión del pasado organizada y teorizada por historiadores e historiadoras profesionales, así como legitimada por esta misma comunidad intelectual, pero que no fue realmente vivida como tal por las personas de ese tiempo.²⁸ Mi hipótesis al respecto es que, a pesar de ser formulada por un agente externo a

²⁷ Véase Michael Biggs y Henrik Karlsson eds., *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (Londres/Nueva York: Routledge, 2010); Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, (Thousand Oaks/Londres/Nueva Delhi: SAGE Publications, 2005); así como Hito Steyerl, “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”, *MaKHUzine. Journal of Artistic Research* 8, (invierno 2010): 31-37, ISSUU.

²⁸ Hayden White, *The Practical Past*, (Evanston: Northwestern University Press, 2014).

este gremio, se trata de una representación *histórica* y no solamente una representación *del pasado*. Es decir, que la facultad de producir este saber no es exclusiva de los historiadores y las historiadoras. En ese sentido, seguiré las preguntas de ¿qué relación existe entre la práctica historiográfica y obras como ésta? ¿Qué implica su existencia para la historia institucional? ¿Cuándo cambia el medio, también cambia el mensaje? ¿Qué pasa si se cambia la forma de representación de la historia? ¿Qué otras cosas puede decirnos?

Este trabajo busca movilizar teorizaciones tanto históricas como de la historia del arte, realizar un análisis historiográfico de la historia social canadiense sobre la Revuelta de Gastown y leer minuciosamente el trabajo fotográfico de Douglas. Para ello, está organizada en cuatro capítulos mediante los cuales buscará comprender y explicar cómo se articula el discurso histórico de la obra *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. El primer capítulo hace un recorrido por distintas propuestas tanto desde la historia como desde la historia del arte y la curaduría sobre el arte como discurso histórico. El segundo pretende hacer un balance sobre lo que se ha escrito sobre la Revuelta de Gastown para explicar qué lugar tienen la interpretación y los argumentos de Stan Douglas en la historiografía social de Vancouver, así como frente a las problemáticas actuales de la ciudad. El tercero analiza la obra buscando leerla como un discurso histórico e identificar cómo construye su interpretación de la revuelta de Gastown; para ello rescataré lo escrito por Serge Guilbaut, David Company, Sven Lütticken, Karen Henry y Nora M. Alter sobre esta obra. Finalmente, el cuarto se acerca tanto a la obra de Douglas como a la historiografía académica para entenderlas bajo la lógica de esta economía.

La primera objeción que anticipo ante este planteamiento, y que me gustaría refutar antes de seguir, es que no se trate de una manifestación distinta, sino de un proyecto más de lo que ya conocemos como divulgación de la historia. Para discutirlo, quisiera establecer primero la definición de la divulgación como la presentación de los resultados de una investigación dentro de un campo científico a un público amplio no especializado, generalmente por medios didácticos o un registro sencillo—es decir, libre de la jerga y requisitos académicos. Sin embargo, la obra que yo propongo aquí—y el arte contemporáneo en general—no caben en esta categoría, pues, aunque parten de un compromiso riguroso con la investigación pensada inicialmente para una audiencia más allá de la misma disciplina (del arte en este caso, que no es una ciencia), no persiguen un interés divulgativo. Además, el

propósito de estas obras no es que la gente se entere de los avances hechos en una disciplina, como sucede con la divulgación. Asimismo, mientras que la misma noción de “divulgar” implica que alguien que tiene el conocimiento lo transmite a alguien más, estas obras buscan que ese conocimiento sea generado desde la interrelación. Por último, además de que estas obras mantienen un intercambio cercano tanto con sus propios campos (fotografía, video, danza, etc.) como con otros (sociología, teoría crítica, semiótica, etc.), son altamente autoreflexivas de sus propias historias y debates, a la vez que les responden también al aportar perspectivas teóricas y cuestionar los trabajos y presupuestos que las preceden, cosa poco común en la divulgación de la historia.

Si en algo se asemejan ambas manifestaciones es en el acto de presentar una lectura sustentada de un hecho histórico que permita repensar el pasado para propiciar públicamente la discusión, la reflexión y el diálogo, además de hacerlo de una manera más “atractiva”. Pero me parece que esto no es suficiente para igualarlas. Más aun, pienso que este problema apunta hacia lo que podríamos considerar como una tercera vía que venga a cuestionar la idea tan afianzada ya dentro de la disciplina de que la historia solo se puede construir desde uno de dos lenguajes, opuestos o no, así como aquella que afirma que la divulgación es la única vía para tender puentes con la sociedad más amplia. Parte de lo que espero mostrar a lo largo de la tesis es que esta forma de proceder que podemos llamar “artística” no acompaña o sobreviene la labor investigativa, sino que implica una forma de trabajo como tal. Es en ese sentido en el que quiero hablar de estas “formas de historiar”. Además, esto no solo serviría para sostener mi argumento central, un objetivo que por sí solo carece de sentido, sino que ofrecería una nueva respuesta a las discusiones disciplinares sobre cómo intervenir en la esfera pública.

La segunda objeción en este sentido a la que quiero responder tiene que ver la relación entre estas obras y lo que el historiador Álvaro Matute denominó “parahistoriografía”, la cual define como una producción discursiva que contiene algunos elementos historiográficos, “pero no todos los requeridos”.²⁹ Con esto se refiere a producciones como las memorias, el periodismo y el cine. Matute parte de la definición de lo historiográfico como: “la suma de los factores que deben intervenir en la construcción de un discurso producto de una

²⁹ Álvaro Matute, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 21.

investigación, que aspire a dar una explicación y que sea una expresión, tanto del individuo que la escribe como de la sociedad y el momento histórico que lo generan”.³⁰ Como se verá en esta tesis, la obra que propongo cumple perfectamente con esto. Asimismo, Matute, siguiendo a White, sostenía que los niveles conceptuales del trabajo historiográfico son integrados por la crónica, el relato, el modo de entramado, el modo de argumento y el modo de implicación ideológica.³¹ De igual forma, me atrevo a afirmar que todos estos elementos forman parte de la obra de Stan Douglas en cuestión, por lo que siguiendo estos postulados, podríamos incluso llamarla directamente historiográfica. Lo que hace falta es, en todo caso, tener las herramientas necesarias para poder leer la obra y observar todo este aparato operando en ella para preguntar si puede entrar dentro de la categoría de lo historiográfico (y en qué sentido), o de lo histórico. Y si no, ¿a qué tipo de discurso nos enfrentamos? Ese es el objetivo de este trabajo.

³⁰ Matute, *Aproximaciones*, 21-22.

³¹ Matute, *Aproximaciones*, 22.



Figura 3. Stan Douglas, *Abbott & Cordova*, 7 August 1971, 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, Woodward's Building, Vancouver.



Figura 4. Vista desde el interior del edificio. Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, Woodward's Building, Vancouver.

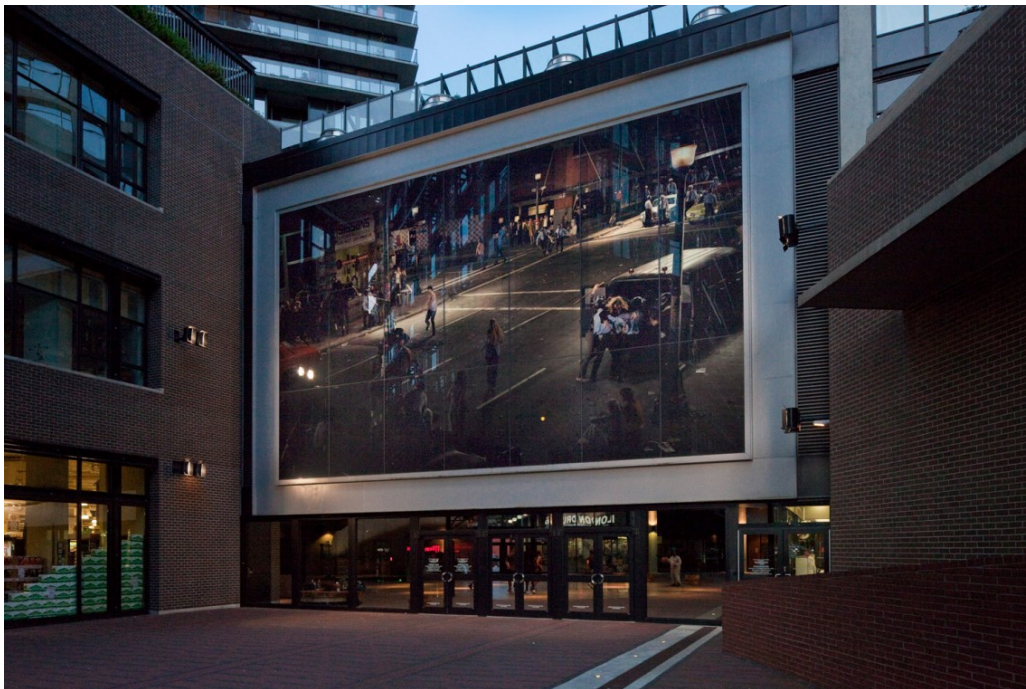


Figura 5. Vista desde el exterior del edificio. Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008, impresión cromogénica digital en 21 paneles de vidrio templado, 1524 x 914.4 cm, Woodward's Building, Vancouver.

I. Mandar a Braudel a la silla eléctrica. Propuestas sobre una forma de historiar desde el arte

Este capítulo pretende dar cuenta de las distintas posturas que señalan la posibilidad del arte y los medios visuales contemporáneos de formular discursos sobre la historia a partir de lenguajes distintos a la escritura académica en sus varias manifestaciones. Su propósito es hacer un repaso de las principales propuestas que se han hecho tanto desde la historia como desde la historia del arte acerca del objeto artístico como posible forma de producción de conocimiento histórico e identificar los principales argumentos que ofrecen. Esto servirá de punto de partida para posteriormente revisar la obra de Stan Douglas en respuesta a estas posiciones.

A manera de aclaración: el inicio del título de este apartado hace referencia al primer manifiesto estridentista, el *Actual No. 1* de 1921, el cual incluye la sentencia: “¡Chopin a la silla eléctrica!”.¹ Tal como este sugiere, mi intención no es aniquilar al maestro, sino electrificarlo.

Historia como arte

Desde el surgimiento de la historia como disciplina, se han planteado múltiples y diversas preocupaciones por su práctica y su validez como campo intelectual y como fuente de conocimiento. Desde principios del siglo pasado, varios historiadores han desplegado sus críticas ante la forma de historiografía tradicional científicista por simular ofrecer ideas universales y objetivas de realidad histórica y por ignorar que quien escribe la historia es el eje fundamental del conocimiento histórico.² En nuestro contexto, destaca especialmente Edmundo O’Gorman, quien en ese entonces señalaba una crisis de la disciplina identificada como una separación entre la historia y la vida que, para él, era consecuencia de intentar seguir el método de las ciencias naturales para estudiar un asunto humano.³ Desde entonces,

¹ Manuel Maples Arce, “Actual No 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista”, Diciembre 1921, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

² Véase Peter Burke, ed., *Formas de hacer historia*, trad. José Luis Gil Aristu, (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 13-14.

³ Edmundo O’Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006); Edmundo O’Gorman, *Ensayos de filosofía de la historia*, (México: Universidad Nacional

el estudio de la historia ha pasado también por una serie de giros que han llevado a concebir la historia como un producto de representaciones mentales del pasado ausente, impresas con implicaciones ideológicas y políticas que determinan, aún más que el objeto de estudio, el sentido de su investigación.⁴ Así, el escenario hoy es distinto, y las formas de escribir historia se han pluralizado y se han vuelto mucho más escépticas con respecto a la intención de formular la historiografía como una ciencia. Sin embargo, a pesar de esto, parece que la preocupación ogormaniana por esa separación entre historia y vida persiste, y en las últimas décadas, esto ha llevado a algunas personas dentro de la historia académica a centrarse en el problema de la escritura—el medio de construcción del discurso historiográfico—y a voltear con ello la mirada a cuestiones como la representación y el discurso.⁵

Entre ellas, Hayden White sostuvo una de las críticas más enfáticas al acercamiento tradicional de los y las profesionales de la historia a los problemas historiográficos, a quienes les reprochaba su negación a escuchar los cuestionamientos que se hacen y que les hacen otras disciplinas “artísticas”, como la literatura. White llegó a consolidar este argumento en su último libro, *The Practical Past*, en el cual insiste sobre la necesidad de considerar los planteamientos sobre la historia hechos desde la literatura. Ya desde su conocido artículo de 1966 titulado “The Burden of History”, criticaba que la historia se llamara a sí misma un arte o una ciencia cuando nada tenía que ver ya con esas otras disciplinas en aquel momento. Asimismo, argumentaba que el paradigma de arte de la historia disciplinar de su tiempo era apenas el de la novela del siglo XIX, y que sus concepciones de ciencia, si acaso spencerianas, poco tenían que ver con el desarrollo de las ciencias desde Einstein o Weber.

Autónoma de México, 2007); véase también Ramón Iglesia, “Sobre el estado actual de las ciencias históricas”, en *El hombre Colón y otros ensayos*, (México: Fondo de Cultura Económica: 1986), 26-31.

⁴ Véase Gabrielle M. Spiegel, “The Task of the Historian”, *The American Historical Review* 114, no. 1 (febrero 2009): 1-15; y Joan Wallach Scott, “History in Crisis: The Others' Side of the Story”, *The American Historical Review* 94, no. 3 (junio 1989): 680-692.

⁵ “Ya sea que el giro lingüístico constituyera o no el tipo de crisis epistemológica para la historiografía que creían varios de mis predecesores en esta oficina [la Presidencia de la Academia Americana de la Historia], está claro que representó un cambio masivo en nuestra comprensión de la naturaleza de la realidad histórica, los métodos de investigación que desplegamos en buscando recuperar el pasado y la naturaleza de las afirmaciones de verdad que se pueden asegurar sobre el producto de nuestros trabajos. Nunca aceptada por completo en el rango completo de sus afirmaciones, sin embargo, tuvo un impacto significativo en la forma en que los/as historiadores/as interpretaron sus tareas básicas y los procedimientos y el lenguaje en el que se llevaron a cabo”. Gabrielle M. Spiegel, “The Task of the Historian”, en *The American Historical Review* 114, no. 1 (febrero 2009): 2, <https://doi.org/10.1086/ahr.114.1.1>. Véase especialmente Rodrigo Díaz Maldonado, “Vicios y virtudes de los estudios historiográficos”, en *La experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico*, Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores eds., (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 127-132.

Por tanto, la historia no podía aspirar a semejarse ni a una ni al otro.⁶ Además, White reprochaba el que esta disciplina siguiera concibiendo estas dos formas de acercarse al mundo como enfrentadas y sostiene que ni las ciencias ni las artes lo veían ya de esa manera. A pesar de que esta conclusión de White parece apresurada y demasiado generalizante, hoy esta cercanía es mucho más evidente pues existe cantidad de proyectos que dependen de ambos campos epistemológicos para sus investigaciones.⁷

A lo largo de su obra, White vio como un problema el que muy pocos historiadores e historiadoras hubieran tratado de utilizar técnicas “artísticas” de su tiempo de una manera significativa y hace una invitación a los y las profesionales de la historia a prestar más atención a las ideas de otras disciplinas sobre cómo estudiar el pasado. Argumentó que no es el método el que hace la historia, y rescató los ejemplos de grandes historiadores como Jules Michelet o Alexis de Tocqueville para demostrarlo, afirmando que, si de sus métodos se tratara, lo mismo podría considerárseles científicos que poetas o filósofos. Lo que propuso White es contar el pasado en *una voz media intransitiva*, “a la vez nueva y vieja, una voz que se encuentra en algún lugar entre la voz objetiva de la erudición y la voz subjetiva de la ficción y la poesía”, que encuentre, experimente y explore personalmente los eventos del pasado.⁸

“The Burden of History” es una especie de manifiesto por la experimentación y la renovación de la disciplina de la historia en busca de nuevas experiencias historiográficas — por “una historiografía surrealista, expresionista o existencialista”—, un ejercicio que, para White, hasta ese entonces había sido llevado a cabo mayormente por novelistas y poetas.⁹ El texto ofrece como ejemplo de un caso de esto dentro de la historiografía al historiador suizo del siglo XIX, Jacob Burckhardt, quien reaccionó contra la forma convencional de escritura de la historia de su tiempo al experimentar con las técnicas artísticas de ese momento para su *Cultura del Renacimiento en Italia* (1860), utilizando los postulados del impresionismo o de

⁶ Hayden White, “The Burden of History”, en *History and Theory* 5, no. 2 (1966): 126-27, <https://doi.org/10.2307/2504510>. Sobre la posición de White en esto, también se puede consultar su respuesta a Georg Iggers en Hayden White, “An Old Question Raised Again: Is Historiography Art or Science? (Response to Iggers)”, *Rethinking History* 4, no. 3 (2000): <https://doi.org/10.1080/136425200456958a>.

⁷ Como ejemplos están el trabajo de los/as artistas Tomás Saraceno, Rafael Lozano-Hemmer, la diseñadora Neri Oxman, el Harrison Studio y la residencia de Collide@CERN.

⁸ Robert A. Rosenstone, “The Crisis of History/The Promise of Film”, *Media International Australia*, no. 80 (mayo 1996): 6, <https://doi.org/10.1177/1329878X9608000103>.

⁹ White, “The Burden of History”: 127.

literatura sin detenerse demasiado a considerar otras manifestaciones artísticas, esto sobre todo en el caso de White. Sin embargo, ambos limitan sus consideraciones principalmente a la novela, ya sea moderna o posmoderna, incluyendo solo a veces la poesía, el cine u otras manifestaciones artísticas. Entre ellos, Hutcheon es quien se ha detenido más en el arte “posmoderno”, al que llamamos aquí contemporáneo, el cual observa en términos de sus nociones de referencia, dirigidas más a otros discursos que al mundo físico del presente o del pasado, y de representación, ya no tanto su negación como en el modernismo, sino su subversión. Como White, lo que discute Hutcheon es el problema de la ficción y la construcción que hace el autor o la autora de una historia bajo el supuesto de que no existe un pasado cognoscible y apriorístico al que se pueda acceder. El argumento de Hutcheon es que el arte, por tanto, al referenciar otros discursos en lugar de pretender rescatar una realidad dada y buscar hacer una copia de ésta, elabora también lo que ella llama “metaficción historiográfica”: “esas novelas conocidas y populares que son intensamente autorreflexivas y, sin embargo, paradójicamente, también reclaman eventos y personajes históricos”.¹² Ella menciona en su trabajo a artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Michelangelo Pistoletto, Jasper Johns, y coreógrafos como Merce Cunningham. Sin embargo, no aborda el problema de artistas que traten el pasado en sus obras, por lo que parece que Hutcheon solamente retoma al arte (visual) para sustentar su perspectiva sobre estas metaficciones historiográficas literarias.

Quien ha estudiado profundamente la relación entre la historia y los medios visuales, o lo que White denominó historiofotía tras un artículo de este mismo historiador, es Robert A. Rosenstone.¹³ Además de profesor emérito del California Institute of Technology, Rosenstone es pionero en este campo de investigación, particularmente en cuanto al cine histórico: pasó siete años como asesor histórico en la película *Reds* de Warren Beatty y fue fundador y director de la sección de cine de la *American Historical Review* y de *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* con Keith Jenkins y Alun Munslow.¹⁴ Junto con

¹² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, (Londres/Nueva York: Routledge, 1988), 5.

¹³ White, “Historiography and Historiophoty”: 1193.

¹⁴ Tanto Rosenstone como White, sin embargo, citan los ensayos recogidos en libro *Cinéma et Histoire* (1977) de Marc Ferro como antecedente de este subcampo, lo cual sostienen a partir de los postulados de Ferro en este libro sobre la relación entre cine (no necesariamente histórico) e historia. Ellos identifican ahí un rechazo inicial a la idea de que existiera “una escritura fílmica de historia”, sin embargo, sostienen que Ferro reconoce algunas excepciones—como el cine de Andrei Tarkovsky, Ousmane Sembene, Hans Jürgen Syberberg, Luchino

Hayden White, este grupo de historiadores anglosajones llamados “posmodernos” han elevado la importancia de analizar la construcción narrativa y los mecanismos autorales, abogando también por las posibilidades experimentales de la historiografía y la ruptura con los esquemas de la historia convencional.

Rosenstone ha planteado en varias ocasiones las posibilidades de un discurso o narrativa visual y no solamente escrita acerca del pasado, reconociendo las diferencias entre el texto historiográfico académico y el cine histórico, pero también sus ventajas.¹⁵ Habla sobre este medio como una oportunidad para el historiador o la historiadora de “emerger de las solitarias profundidades de la biblioteca para reunirse con otros seres humanos en una empresa común” y conectar los frutos de su trabajo con un público lector-audiencia fuera del medio académico.¹⁶ En su colaboración para *Manifestos for History*, un texto titulado “Space for the bird to fly”, hace el siguiente llamado:

Lo que necesitamos son historiadores e historiadoras que sean lo suficientemente valientes como para experimentar con el lenguaje, la imagen, el sonido, el color y cualquier otro elemento de presentación que haga que el pasado viva y vibre y nos aterrorice una vez más. [Michelet había hablado antes sobre la “resurrección” como método para la historia: traerla de nuevo a la vida para experimentar su intensidad y hacerla perceptible sobre el presente.¹⁷] Lo que necesitamos son formas de historia que nos hagan preocuparnos profundamente por las personas y los momentos que nunca antes nos importaron, una historia que trate de hacernos comprender no sólo nuestro pasado y a nosotros mismos, sino el pasado y el yo de aquellos a quienes nunca antes conocimos o deseamos conocer.¹⁸

Visconti y un grupo de cineastas polacos—que considera crean interpretaciones de la historia que hacen “una contribución original a la comprensión de los fenómenos del pasado y su relación con el presente”. Marc Ferro, “Does a Filmic Writing of History Exist?”, *Cinema and History*, trad. Naomi Green, (Detroit: Wayne State University Press, 1988), 163.

¹⁵ Se entiende por cine histórico no el cine de Hollywood o las grandes producciones con temas históricos necesariamente, sino una tendencia mucho más pequeña de producciones normalmente de bajo presupuesto y hechas para distribuciones más pequeñas (*Far From Poland* de Jill Godmilov, *Camera Natura* de Ross Gibson, *Surname viet Given Name Nam* de Trinh T Minh-ha), aunque hay ciertos ejemplos entre las grandes producciones que entran también dentro de esta categoría (*Walker* de Alex Cox o *Quilombo* de Carlos Diegues).

¹⁶ Robert A. Rosenstone, “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, *The American Historical Review* 93, no. 5 (diciembre 1988): 1173, <https://doi.org/10.2307/1873532>.

¹⁷ “¡Que este sea mi aporte para el porvenir: no haber alcanzado, pero, sí marcado, el objetivo de la historia, y haberla llamado con un nombre que nadie pronunciado! Thierry veía en ella una *narración*, y para Guizot era un *análisis*. Yo la he llamado *resurrección*, nombre que conservará”. Jules Michelet, *El pueblo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1991), 28. Michelet se refiere a los historiadores franceses Augustin Thierry y François Guizot, contemporáneos suyos.

¹⁸ Robert A. Rosenstone, “Space for the bird to fly”, en *Manifestos for History*, eds. Keith Jenkins, Sue Morgan y Alun Munslow, (Londres/Nueva York: Routledge, 2007).

Este historiador propone una historia que vaya más allá de la propuesta de White de “una historiografía surrealista, expresionista o existencialista”, de un experimentalismo que responda adecuadamente a las preocupaciones del sujeto contemporáneo. Dice “formas de historia” como una apertura a una multiplicidad de maneras de historiar, de las cuales la historiografía académica formaría parte junto con otras como el propio cine, pero no solamente. En respuesta, es relevante aquí destacar que, en los últimos años, han surgido en distintas academias más propuestas de reconocer a otras manifestaciones como formas de historia, como es el caso de la danza, que historiadoras como Helena Hammond han estudiado como representación histórica.¹⁹

Frente a la crítica que 36ípsters que un discurso histórico visual no podría alcanzar los criterios de verdad y exactitud que presumiblemente gobiernan la práctica profesional de la historiografía (aquella que quiere ser más ciencia que arte), Rosenstone responde que se debe entender primero que la “historia visual” está conformada por convenciones de géneros visuales y por el lenguaje visual, como la historiografía escrita por el género y el lenguaje de la escritura, pero que no por ello son menos rigurosos; y que tal como la historiografía es una mera representación del pasado, la narrativa visual lo es solo en la misma medida. Cada lenguaje debe responder a ciertas convenciones, pero éstas deben estar en consonancia con las posibilidades del medio y sus propios elementos. En ese sentido, Rosenstone cuestiona la neutralidad del texto escrito que se da por sentado en la academia.

Para Rosenstone, las narrativas visuales son “ficciones visuales” solo en la medida en que las narraciones escritas son “ficciones verbales”; es decir, no espejos del pasado sino representaciones de él. Esto no significa que la historia sea una ficción en el sentido de una mentira o falsedad, ni sirve para excusar el tipo de fabricación abierta que comúnmente marca las características históricas del cine de Hollywood. El sostiene que la historia en el cine debe responder a ciertos estándares, pero estos estándares deben estar en consonancia con las posibilidades del medio. En otras palabras, que es imposible juzgar la historia en el cine

¹⁹ Véase Helena Hammond, “Dancing against History: (The Royal) Ballet, Forsythe, Foucault, Brecht, and the BBC”, *Dance Research* 31, no. 2 (2013): <https://www.jstor.org/stable/43281331>. Otros como Antonio Patoja Chaves han defendido la “necesidad por reflexionar en la posibilidad de aprender a *escribir* con imágenes” y de articular un discurso histórico por medio de la fotografía, plataformas multimedia y otros medios audiovisuales digitales, aunque él se refiere más a ellos como herramienta didáctica. Antonio Patoja Chaves, “La imagen como escritura. El discurso visual para la historia”, *Norba. Revista de Historia* 20, (2007): 185-208, <http://hdl.handle.net/10662/9356>.

únicamente por los estándares de la historia escrita, ya que cada medio tiene su propio tipo de elemento necesariamente subjetivo en tanto que ninguna de las dos es el pasado en sí.²⁰

Así, Rosenstone argumenta que hay aspectos que pueden ser mejor representados visualmente que en cualquier cuenta verbal, tanto por ostentar mayor verosimilitud y un mayor efecto emotivo, como también por poder exhibir una forma menos ambigua y más precisa. Ambos Rosenstone y White critican el que no se hayan explotado las posibilidades de usar imágenes como medio de representación discursiva de la historia (como en el cine histórico, por ejemplo), y afirman que las verdades transmitidas en los medios visuales pueden ser diferentes a las verdades transmitidas en palabras, pero no necesariamente estar en conflicto con ellas. Ellos observan también una crisis de la historia y, por ello, buscan advertir sobre los peligros que conlleva para una cultura como la nuestra, en la que el olvido se ha vuelto una de las características centrales. Tal como Fredric Jameson diagnosticó: “una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente”.²¹

Rosenstone sostiene que se trata en realidad de dos crisis: una *crisis de audiencia* y una *crisis de conocimiento histórico*. La primera tiene que ver simplemente con el poco interés que existe por la historia en la actualidad. La segunda, más compleja, viene de críticas tanto desde adentro de la profesión como desde afuera que Rosenstone reúne en tres grupos. Al primero lo llama “los límites de la representación” y su crítica tiene que ver con la polémica alrededor del genocidio nazi contra las personas judías en Europa y sobre cómo puede este ser representado y explicado sin traicionar su realidad brutal—una pregunta que, al poner en duda la noción general de “discurso racional” de la historia, sacude las bases de aquellas y aquellos profesionales de la historia que habían venido pensándola como discurso explicativo del supuesto progreso. De aquí se derivaron varias posturas entre las que destacan las de Saul Friedlander en *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, donde este historiador lamentó que se buscara una explicación racional para un suceso que él caracteriza como atrozmente irracional; la de Jean-François Lyotard, quien sostuvo que estos hechos no eran presentables bajo las leyes del conocimiento; y la de Hayden White, que insistió en que los modos tradicionales de historia no podían manejar el asunto, pues solamente un *modernismo* histórico podía manejar el *modernismo* de

²⁰ Rosenstone, “History in Images”: 1181.

²¹ Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, (Madrid: Trotta, 1996), 9.

Auschwitz.²² La interrogación que resultó de estos debates va aún más allá de esto, pues toca otras tragedias y genocidios del siglo XX: ¿acaso la historia tradicional de ese siglo estaba yendo en contra de los límites de la representación?

El segundo grupo es el de “historiadores e historiadoras que dudan de sí”, aquellos y aquellas jóvenes que han ido cuestionando poco a poco los límites de la disciplina—desde el surgimiento de la crítica posestructuralista (y sus cuestionamientos sobre el conocimiento y la verdad), hasta la del giro lingüístico y su desapego de las bases positivistas y empíricas de la historia tradicional—, a la vez que han buscado solucionar el problema de cómo evadir el relativismo. Por último, está el grupo del “asalto posmoderno” y su rechazo a las narrativas y afirmaciones totales, el cual mira a la Historia (con H mayúscula) como “la mayor de las Mitologías Blancas usadas para legitimar la hegemonía occidental”, promotora del nacionalismo, el racismo, el etnocentrismo, el colonialismo, el sexismo y todos los demás males de la sociedad contemporánea.²³ Las ideas principales que este grupo atacó fueron la noción de que hay un pasado real y cognoscible, de que hay un progreso evolutivo de ideas, instituciones o acciones, la postura de que la historia debe ser objetiva, el que la razón sea lo que permite entender el pasado y el que el papel de la historia sea interpretar y transmitir la tradición cultural e intelectual humana de generación en generación.

Rosenstone es muy crítico con este último grupo y llama la atención sobre el hecho de que estos postulados estén solamente en el discurso, mas no haya una historiografía que encarne el concepto de historia que elaboran. Asimismo, en consonancia con las ideas de White en “The Burden of History”, argumenta que “ninguna historia escrita tiene nada en común con las innovaciones posmodernas exhibidas en otros campos y formas de arte”.²⁴

²² Podemos ligar esta idea también con la postura de Enzo Traverso, quien en varios ensayos publicados en la década de los noventa y recogidos en su libro *Understanding the Nazi Genocide: Marxism After Auschwitz*, sostuvo que el Holocausto fue un genocidio preminentemente moderno ya que “su ejecución requirió estructuras administrativas, técnicas e industriales: en resumen, una 'racionalidad típica del capitalismo moderno'”, que fue la base del fascismo, y por lo tanto “nos obliga a repensar el siglo XX y los cimientos de nuestra civilización”. Véase Enzo Traverso, *Understanding the Nazi Genocide: Marxism after Auschwitz*, trad. Peter Drucker, (Londres: Pluto/The International Institute for Research and Education, 1999), 4-5; y Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

²³ Rosenstone, “The Crisis of History”: 6.

²⁴ Sugiere que existen pocos ejemplos de intentos de historia posmoderna escrita que son usualmente desconocidos dentro de la academia: David Farber, *Chicago 68*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994); Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989); Richard Price, *Alabi's World*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990); Robert A. Rosenstone, *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan*, (Cambridge:

Sostiene así que éstas solo voltean la mirada hacia sectores previamente marginalizados (mujeres, miembros de la comunidad LGBTQ+, grupos subalternos, minorías), pero sin alterar sus bases:

En sus presentaciones del pasado, los historiadores y las historiadoras no se desvían de las nociones muy tradicionales de narrativa realista, explicación lógica, argumento lineal, causa y efecto tradicionales. Ninguno ni ninguna utiliza *pastiche* o *collage*. Ninguno ni ninguna crea un mundo que incluya nuevas nociones de *temporalidad*, como el *tiempo rítmico*. Ninguno ni ninguna *problematiza* afirmaciones mayores. Ninguno ni ninguna presenta un mundo compuesto de *chatarra*. Cuando ponen en primer plano la ideología de el autor o la autora, lo hacen en el prefacio, donde los historiadores y las historiadoras siempre se han sentido libres de revelar sus almas e ideologías.²⁵

Sin embargo, sobre esto, parece que Rosenstone pasa por alto gran parte de la historiografía del siglo XX y se queda con la idea de aquella producción historiográfica del XIX. No toma en cuenta, por ejemplo, el trabajo de tantos historiadores e historiadoras de esas décadas quienes efectivamente rompen con la estructura lineal, la explicación lógica y la narrativa realista, como sería, mencionando algunos casos, *La posesión de Loudun* de Michel de Certeau, compuesto como una puesta en escena, *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg, los libros de Alain Corbin como *Les cloches de la terre* o *Le village des canibales* y el trabajo de Susan Buck-Morss que recurre a constelaciones de imágenes a partir de la idea de “imagen dialéctica” benjaminiana.²⁶ O, por ejemplo, están los grandes exponentes de la Escuela de los Annales como el mismo Fernand Braudel, Marc Bloch, Lucien Febvre o Jacques Le Goff, quienes destruyen y reconfiguran toda noción de temporalidad y ritmo anterior. Sobre la exposición ideológica a lo largo de la obra, la historia feminista es un ejemplo muy claro, en obras como *Mi historia de las mujeres* de Michelle Perrot.²⁷ Por lo demás, podríamos afirmar incluso que toda historiografía, en realidad, funciona como collage al ser un montaje de citas,

Harvard University Press, 1988); Simon Schama, “The Many Deaths of General Wolfe”, en Simon Schama, *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*, (Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1991).

²⁵ Rosenstone, “The Crisis of History”: 7.

²⁶ Michel de Certeau, *La posesión de Loudun*, trad. Marcela Cinta, (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2012); Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, trad. Francisco Martín, (Barcelona: Península, 2009); Alain Corbin, *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, (París: Flammarion, 2013); Alain Corbin, *Le village des cannibales*, (Paris: Aubier, 19990); Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y Oeste*, trad. Ramón Ibáñez Ibáñez, (Madrid: Antonio Machado, 2004); véase también el sitio web de Susan Buck-Morss, <http://susanbuckmorss.info>.

²⁷ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, trad. Mariana Saúl, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

y que todo historiador e historiadora, en tanto trabajan con papeles viejos, componen ese mundo que escriben con chatarra.²⁸ Incluso, dos años antes de la publicación de este texto, Frank Ankersmit expuso en su *Historia y Tropología* la estrecha afinidad entre la historiografía y el arte modernos—con lo cual refutaría también los juicios de White en “The Burden of History”.²⁹

Continuando con el caso específico del cine, Rosenstone menciona que los elementos que caracterizan el cine histórico del tipo que le interesa son: 1) subrayar su propia construcción; 2) contar el pasado de manera auto-reflexiva y desde una multiplicidad de puntos de vista; 3) abandonar el “desarrollo normal” de la historia, o problematizar las historias que cuentan; 4) utilizar el humor, la parodia y el absurdo como modos de presentar el pasado; 5) negarse a insistir en un sentido coherente o único de los sucesos; 6) permitirse un conocimiento fragmentario o poético; y 7) nunca olvidarse de que el momento presente es el sitio de todas las representaciones pasadas.³⁰ Todo esto, además, es sostenido a partir del estudio de diversos tipos de fuentes. En cuanto a sus herramientas específicas, el cine histórico utiliza todo el *mise-en-scène* del cine en general y sus instrumentos de trabajo: el ángulo, posición y movimiento de la cámara, el encuadre, el tipo de lente, el tipo de rodaje, la edición y estilo de planos y escenas, el sonido, la luz y la iluminación, el color, los personajes y el casting, el género y el subgénero, el diseño de escenografía y vestuario, la duración, el guion, así como todos los elementos narrativos que este puede tener.³¹

Si hacemos el ejercicio de comparar esto con los componentes de la historiografía sugeridos por otros historiadores, quizá nos sirva para entender cómo posicionar esto que describe Rosenstone. Georg Iggers, por ejemplo, cita cómo las características de la historiografía: 1) remontarse a tradiciones y modelos clásicos de la Antigüedad que le dan un grado de continuidad; 2) un componente religioso entrelazado con los orígenes clásicos de cada tradición; 3) un marco institucional en el que la escritura de la historia se lleva a cabo

²⁸ Debo el crédito de estas observaciones a Andrés Gordillo y Francisco Robles Gil.

²⁹ Frank Ankersmit, *History and Tropology; The Rise and Fall of Metaphor*, (Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press, 1994). Recomiendo revisar específicamente el cuarto capítulo, sobre “Representación Histórica”.

³⁰ Robert A. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, (Harlow: Pearson, 2006), 19. Para ejemplos concretos de este tipo de películas véase Rosenstone, “The Crisis of History”: 7-10.

³¹ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción*, trad. Yolanda Fontal Rueda, (Barcelona: Ediciones Paidós, 2002).

y la cual refleja las condiciones políticas y sociales cambiantes.³² Y específicamente, en cuanto a la historiografía moderna occidental, Michael Bentley cita como características: 1) la crítica de fuentes a nuevos niveles forenses; 2) los textos de proporciones masivas y estructuras complejas; 3) el despliegue de ideas recogidas de otros tipos de investigación; y 4) la discusión sobre el propio trabajo historiográfico en un vocabulario que no estaba disponible anteriormente.³³

Esto es lo que el filósofo Ian Jarvie—con quien Rosenstone discute en “History in Images/History in Words”—objeta para negar que pueda hacerse historia desde el cine, pues alega que este contiene poca información y una debilidad discursiva; es incapaz de hacer justicia a los debates entre profesionales de la historia sobre qué pasó, por qué pasó, y cuál sería un recuento adecuado de su significado; y le es imposible defender, citar, refutar objeciones y criticar a la oposición.³⁴ A partir de esto, vemos que hay puntos de convergencia entre ese cine histórico y la historiografía moderna—como la crítica de fuentes, la complejidad de las estructuras en el medio, la conciencia de su tradición—, sin embargo, también queda claro que son objetos fundamentalmente desiguales, aunque ninguna de estas diferencias desecha la posibilidad de que el medio funcione como un discurso histórico distinto.

Asimismo, predominantemente la historiografía actual se hace en la forma de ensayo académico, un género definido por Adorno como una “investigación especulativa de objetos específicos y culturalmente determinados”.³⁵ El texto histórico, entonces, tiene como herramientas aquellas del discurso académico de las ciencias sociales y las humanidades en general: la escritura en tercera persona, la crítica y exposición de fuentes (primarias y secundarias), un cierto estilo, análisis y argumentación, conceptos, evidencias, hipótesis, títulos y subtítulos, un aparato crítico, un índice... En general, podemos decir que se vale de los elementos básicos de la escritura verbal—de acuerdo con José Gaos, “las proposiciones integrantes de las obras historiográficas, son unidades últimas de expresión verbal escrita”—

³² Georg G. Iggers y Q. Edward Wang, *A Global History of Modern Historiography*, (Londres/Nueva York: Routledge, 2013), 20-21.

³³ Michael Bentley, *Modern Historiography: An Introduction*, (Londres/Nueva York: Routledge, 1999).

³⁴ Ian Jarvie, “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences* 8, no. 4 (1978): 378, <https://doi.org/10.1177/004839317800800404>.

. Citado en Rosenstone, “History in Images”: 1176, 1177.

³⁵ Theodor Adorno, “The Essay as Form”, *New German Critique*, no. 32 (primavera-verano 1984): 151, <https://www.jstor.org/stable/488160>.

, i.e. las palabras y los signos gramaticales.³⁶ Álvaro Matute sostiene que se requiere de “heurística, crítica, hermenéutica, etiología arquitectónica y estilística, si se quiere tener el cuadro completo de factores constituyentes de la unidad que es la obra historiográfica”.³⁷ Por lo tanto, al observar el cine histórico podemos notar que este se apropia de una parte de los elementos fundamentales de la historiografía (como la crítica, la hermenéutica y el análisis, por mencionar algunos) a pesar de diferir en las herramientas que usan para presentar sus argumentos y en su lenguaje (uno visual y el otro escrito).

Por eso, no es que el cine o la historia sean ficciones totales, pues hay un sustento en evidencias de lo ocurrido en el espacio y tiempo “reales”. No me detendré aquí en esta discusión epistemológica y ontológica, la cual supera con creces los alcances e intereses específicos de este trabajo. Solamente cabe señalar que, a pesar de que la noción moderna de historia se construyera en oposición a la de ficción, el hecho de que algunos y algunas profesionales de la historia hayan llegado a asimilar lo factual y lo ficcional para decir que la historia es también una forma de ficción responde a que son ellas y ellos quienes construyen, desde su subjetividad, la historia que pone a funcionar en el espacio público.

Pese a esto, hay apenas un contado número de ejemplos de objetos visuales que traten el pasado y que haya sido atendido por la historiografía como un discurso histórico en el mismo nivel que la historiografía y no como una fuente. Un ejemplo es el filme francés de Daniel Vigne y protagonizado por Gérard Depardieu, *El retorno de Martin Guerre* (1982), el cual tuvo como consultora y coescritora a Natalie Zemon Davis, la renombrada historiadora estadounidense quien paralelamente escribiría un libro homónimo sobre este caso judicial de un campesino de los Pirineos del siglo XVI y un impostor que yace con su mujer haciéndose pasar por él.³⁸ Asimismo, existen también algunos casos de historiadores que han dirigido obras de cine histórico, como Daniel Walkowitz y Robert Brent Toplin, así como historiadoras como Buck-Morss quien utiliza la imagen como metodología de

³⁶ José Gaos, “Notas sobre la historiografía”, *Historia Mexicana* 9, no. 4 (abril 1960): 485, <https://www.jstor.org/stable/25135020>.

³⁷ Álvaro Matute, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 22.

³⁸ Tras esto, la misma Davis hizo también un balance acerca de las ventajas y desventajas del cine y de la prosa profesional para historiar y concluyó que ambas formas son válidas y que los/as historiadores/as deberían ampliar su campo de acción y de estudio también hacia el cine, pues a través de él una historia podría llegar a millones de personas que quizá de otra forma no la conocerían. Véase Natalie Zemon Davis, “Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective”, *The Public Historian* 25, no. 3 (verano 2003): <https://www.jstor.org/stable/10.1525/tph.2003.25.3.45>.

investigación e incluso ha colaborado en proyectos con artistas. Sobre esto volveré más adelante.³⁹

Hasta la fecha, sin embargo, el único trabajo realizado por un historiador que estudie de qué manera el arte contemporáneo puede ofrecer discursos históricos alternativos a aquellos de la historiografía académica fue publicado en el tiempo en que esta tesis estaba siendo completada. El autor de este libro, Kaspar Thormod, lo presenta como una “guía alternativa a la ciudad de Roma” a partir del estudio de una serie de obras de arte contemporáneo sobre su historia. Thormod decide no utilizar el término “historiográfico” para calificarlas simplemente por evitar la confusión, pues alega que, aunque el argumento de un “arte historiográfico” (el cual revisaremos más adelante en este mismo capítulo) le parece convincente, en el campo académico de la historia en el cual se mueve, “historiografía” se utiliza más para referirse al estudio del discurso académico sobre la historia, lo cual evidentemente no interesa a estas obras.⁴⁰ Él las llama más bien “*reflexiones teóricas sobre narrativas históricas en obras de arte visuales*”. Para establecer esta caracterización, se basa en tres puntos: primero, en el planteamiento de Mieke Bal—quien escribe el prefacio de este libro—sobre las obras de arte como “objetos teóricos”; segundo, en la noción de Hayden White sobre “narrativas históricas”, donde la interpretación y discurso retórico de quienes escriben historia (y no una búsqueda de una realidad objetiva) ocupan el lugar central; y tercero, en el término de “arte visual” que enfatiza el carácter visual del material estético, el cual es esencial para la forma en que estas obras operan.

A lo largo del cuarto capítulo de su libro, Thormod se plantea las preguntas de “¿Qué sucede cuando artistas internacionales en las academias extranjeras asumen el papel de ‘historiadores e historiadoras de Roma’ que vuelven a imaginar material y narrativas históricas? ¿Tienen éxito en crear un diálogo entre el pasado y el presente de una manera que cree espacio para la reflexión crítica? ¿O es el compromiso artístico con el pasado un gesto meramente ornamental que resulta en hacer de la historia romana un ‘otro’ genérico y exótico? [...] ¿Cómo podemos caracterizar la diferencia entre una reinención artística de

³⁹ Walkowitz, es profesor de la Universidad de Nueva York y especialista en historia social, urbana y sindical, y ha dirigido películas como *The Molders of Troy* (1980) y *Perestroika From Below* (1991). Brent Toplin es profesor emérito de historia de la Universidad de Carolina del Norte y profesor adjunto de historia en la Universidad de Virginia y ha realizado dramas históricos para cadenas como PBS, Disney Channel y Starz.

⁴⁰ Kaspar Thormod, *Artistic Reconfigurations of Rome. An Alternative Guide to the Eternal City, 1989-2014*, (Leiden/Boston: Brill-Rodopi, 2019), 134.

las fuentes históricas y las narrativas y estudios más académicos de la historia romana?”.⁴¹

En respuesta, sostiene que:

Lo central aquí es que las obras de arte no son objeto de una reflexión externa de la historia: en cambio, las reflexiones sobre las narrativas históricas se originan a partir de las propias obras de arte en un acto de interpretación dinámico, performativo y basado en el presente. Desde este punto de vista, sostengo que las obras de arte relacionadas con Roma tienen la capacidad de pensar y articular visualmente reflexiones teóricamente relevantes relacionadas con la formación de narraciones históricas.⁴²

En uno de sus artículos, Rosenstone pregunta: “si el modo de representación cambia, ¿qué puede entonces comenzar a sacudirse?”.⁴³ Y es que, volviendo a ellos, tanto White como Rosenstone identifican la cultura actual como un mundo inundado de imágenes, en el que la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población (fuera del tan despreciado libro de texto) son los medios visuales (películas, Internet, televisión, memes, videojuegos); un conjunto de instituciones que está totalmente fuera del control de historiadores e historiadoras.⁴⁴ Este retorno a una racionalidad gráfica, como lo llama Alejandra Labastida, distinta a aquella del medievo—no solo porque nuestras imágenes no funcionan hoy como meros receptáculos reiterativos de memoria, como sugiere Labastida, sino porque la nuestra ya no se funda tampoco en ese carácter místico-religioso que identificó Hans Belting en la imagen medieval como aparición—nos ha inclinado a querer conocer y pensar el pasado mediante las imágenes.⁴⁵ Ella rescata la noción heideggeriana de “mundo imagen” y de ahí la postura de Nicolás Mirzoeff sobre la cultura visual al afirmar que “no se trata de una imagen del mundo sino del mundo concebido e interiorizado como imagen. La cultura visual no es la proliferación de imágenes sino la tendencia actual a visualizar la existencia; a experimentarla como una imagen”.⁴⁶ Por ello, ambos White y Rosenstone

⁴¹ Thormod, *Artistic Reconfigurations*, 136.

⁴² Thormod, *Artistic Reconfigurations*, 135.

⁴³ Rosenstone, “History in Images”, 1185.

⁴⁴ Rosenstone, “History in Images”: 1174; y Robert A. Rosenstone, “The Historical Film as Real History”, *Film-Historia* 5, no. 1 (1995): CiteSeer.

⁴⁵ Alejandra Labastida Escalante, “Otra vuelta de tuerca: búsqueda de lo no narrativo”, *Historia y grafía*, no. 24 (2005):199, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922830007>; Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, (Madrid: Akal, 2009).

⁴⁶ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, (Londres/Nueva York: Routledge, 1999). Citado en Labastida Escalante, “Otra vuelta de tuerca”: 200.

subrayan que la historiografía no tiene el monopolio del acercamiento al pasado (ni del pasado en sí), así como la importancia de reconocer estos otros discursos y lenguajes como medios de construcción de conocimiento histórico que pueden hacerse cargo de la falta de contacto que existe hoy con el pasado y con la memoria.

Sin embargo, las propuestas de estos historiadores son muchas veces generalizadas y no aclaran ni profundizan acerca de cómo podríamos entender las obras de arte como historiografía o cómo podría el arte “construir historia”, lo mismo que sucede con el trabajo de Hutcheon. El análisis del discurso narrativo y las formas lingüísticas de White presenta a la historiografía como mero texto sin considerar otros componentes o buscar directamente estas formas que él llamaría historiofólicas. Además, muchas de las conclusiones de White parecen apresuradas, especialmente en cuanto a sus juicios sobre el resto de las ciencias sociales y humanidades, sobre las cuales asegura que ya no hacen distinciones entre arte y ciencia, o que sus convenciones de representación son ya pictóricas y verbales en la misma medida. Sobre todo, su aseveración de que el medio visual es más exacto que cualquier cuenta verbal, parece demasiado reduccionista, generalizante y vuelve a caer en la idea de que existe *algo* que quien se dedica a la historia/cine debe representar con fidelidad. Rosenstone, por el otro lado, es mucho más cauteloso y menos tajante en sus afirmaciones. Sin embargo, su juicio sobre el trabajo de los y las profesionales de la historia es también demasiado severo y no le hace justicia a la historiografía tal como se construye en la actualidad. Además, sus estudios no van más allá del cine, lo cual presenta una limitante para el presente trabajo cuyo objeto es, más bien, una imagen estable. Por ello, resulta indispensable voltear la vista a la historia del arte—a sus medios y sus teorías—con la misma interrogación.

Arte como historia

Entre diciembre de 1996 y abril del 97, se llevó a cabo en el Centre Pompidou de París una exposición titulada *Face à l'histoire (1933-1996): L'artiste moderne face à l'évènement historique. Engagement, Témoignage, Vision* [Frente a la historia (1933-1996): el artista moderno frente al evento histórico. Compromiso, Testimonio, Visión], la cual buscaba responder a la pregunta de “¿Cuál es la opinión del arte moderno sobre los principales acontecimientos políticos que han ocurrido en el curso de la historia en los últimos sesenta

años?”.⁴⁷ Curada por Jean-Paul Ameline, esta exposición estuvo compuesta por trabajos tanto de artistas como de novelistas y poetas, así como un ciclo de cine y de teatro, que presentaban la noción de arte como un tipo de “reportaje” histórico.⁴⁸

Años después de esto, en 2009, y parcialmente inspirado por esta muestra, Dieter Roelstraete publicó en *e-flux* un texto titulado “The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary”, en el que identificó lo que llamó el “giro historiográfico en el arte contemporáneo”: un complejo metodológico que incluye “el recuento histórico, el archivo, el documento, el acto de excavar y desenterrar, el memorial, el arte de reconstrucción y recreación y el testimonio” que se ha convertido tanto en el contenido como en la forma favorecida por un número creciente de artistas (Tacita Dean, Goshka Macuga, Mark Dion, Zoe Leonard, etc.).⁴⁹ Esta idea no era nueva para ese entonces, pues otros historiadores del arte como David Green y Peter Seddon habían hablado ya de una “práctica historiográfica” en el arte para referirse a obras de artistas como Gerhard Richter, Jeff Wall, Louise Bourgeois o Ida Appleboorg en el libro *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*.⁵⁰ Roelstraete expande esta idea y describe este giro como “una aparente obsesión con el olvido, las memorias, la nostalgia, el recuerdo, la reminiscencia y la retrospección”; él dice, “una obsesión con *el pasado* en general” como una de las tendencias dominantes del arte de las últimas décadas.⁵¹ Él sugiere que se trata de una “conciencia histórica” en el mundo del arte que “parece haber alcanzado un nivel crítico para convertirse en algo cualitativamente *nuevo*” en relación con las antiguas preocupaciones de los artistas sobre el pasado.⁵² En un algo que se interesa en tratar con las condiciones de representación

⁴⁷ Centre Georges Pompidou, *Face à l'Histoire, 1933-1996. Engagement, témoignage, vision*, comunicado de prensa, 1996, 2.

⁴⁸ Dieter Roelstraete, correo electrónico a la autora, 14 de junio del 2018.

⁴⁹ Dieter Roelstraete, “The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art”, *e-flux Journal*, no. 4 (marzo 2009), <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. A su vez, otras historiadoras del arte como Christine Ross hablan, más bien, de un “giro temporal”, entendiendo el arte contemporáneo como un espacio de experimentación con la temporalidad. Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, (London: Continuum, 2012).

⁵⁰ David Green y Peter Seddon *et al.*, *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, (Manchester: Manchester University Press, 2000).

⁵¹ Dieter Roelstraete, “After the Historiographic Turn: Current Findings”, *e-flux Journal*, no. 6 (mayo 2009), <http://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>.

⁵² Dieter Roelstraete, “Field Notes”, en *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*, ed. Dieter Roelstraete, (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 19.

de la historia y así como con los eventos históricos por sí mismos, dando pie a una revisión de las condiciones de dicha representación así como a la transmisión de nueva información.⁵³

Un ejercicio central para el desarrollo de esta tendencia fue el impacto del giro textual y la investigación artística en el último cuarto del siglo XX. En *El retorno de lo real*, Hal Foster explica que a partir de los años sesenta “el arte estaba atrapado entre dos imperativos opuestos: conseguir una autonomía del arte como demandaba la lógica dominante de la tardo-modernidad, o desbordar ese arte autónomo hasta invadir un campo expandido de la cultura que era de naturaleza ampliamente textual”.⁵⁴ En respuesta, el giro textual ascendente en las ciencias sociales como un cambio en el modo de ver y leer, pero sobre todo de interpretar la cultura como si fuese un texto, hizo eco también en el arte.

De la mano con esto, en las últimas décadas comenzaron a proliferar los programas académicos de arte como maestrías y doctorados además de los programas de licenciatura en bellas artes creados en los años setenta, lo cual terminó de consolidar la institucionalización de la práctica artística.⁵⁵ Esto llevó a los y las artistas a estudiar y educarse con mayor rigor teórico e histórico, y con ello la investigación se convirtió en una práctica común en el arte. Como práctica intelectual libre de los límites y convenciones de la cultura académica, la investigación artística está en estrecha relación con las ciencias humanas, físicas y sociales, al igual que con las humanidades. Un ejemplo de este tipo de obras es el trabajo de Danh Võ, artista vietnamita que trabaja con objetos materiales con una carga histórica para resignificarlos y lidiar con temas como el trauma cultural, los juegos de poder y los conflictos sociopolíticos. En *26.05.2009, 8:43* (2009), por ejemplo, creó una instalación desmontando en pedazos el candelabro del salón del Hotel Majestic de París en el que se firmó el armisticio (no cumplido) de la Guerra de Vietnam en la Conferencia de París, refiriendo al fracaso de estas negociaciones (fig. 11).

⁵³ Frank van Der Stok sostiene que “el énfasis que numerosos artistas visuales ponen ahora en la historia es parte de una larga tradición (por ejemplo, la pintura de historia), pero también estamos viendo una ruptura con esa tradición. Estos artistas no se dedican a representar eventos históricos ni a comentarlos, sino a *reflexionar sobre la representación de la historia*”. Sin embargo, tenemos que también hay quienes comentan directamente sobre los eventos históricos, como es el mismo caso de Danh Võ. Véase Frank van Der Stok *et al.*, *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, (Rotterdam: NAI Publishers, 2008), 6.

⁵⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 75.

⁵⁵ Daniel Birnbaum, “Sites of Experimentation”, *MaHKUzine, Journal of Artistic Research* 8, (invierno 2010): 7-10, ISSUU.



Figura 11. Danh Võ, *26.05.2009, 8:43*, 2009, candelabro del antiguo salón del Hotel Majestic París, dimensiones variables, The Museum of Modern Art, Nueva York.

A diferencia de la *Face à l'Histoire* que localiza el resurgimiento de un interés de los y las artistas por la historia en los años sesenta, Roelstraete lo ubica en el periodo tras la caída del muro de Berlín en 1989 y el colapso del régimen soviético en 1991. Atribuye esto a dos cuestiones principales: primero, a la pérdida de la idea de *utopía* y el subsecuente surgimiento de un amplio sentido de “nostalgia” y de un interés por conmemorar aspectos de la memoria como algo “perdido”, especialmente entre artistas de Europa del Este; y segundo, a la señalación derrideana de que el fin de la Guerra Fría señalaba un *retorno de (o a) la historia*.⁵⁶ Esta tendencia se acentúa, sin embargo, en los inicios del siglo XXI como parte de un sentimiento más amplio inaugurado tras el 11 de septiembre del 2001 y la subsecuente guerra contra el terrorismo, fecha leída como el fin simbólico de la era de la complacencia neoliberal marcada por el ensayo de “¿El fin de la historia?” de Francis Fukuyama de 1989 y, por ende, como un “*retorno de la Historia*” que resultó en una nueva ola de artistas con intereses en trabajar con ella.⁵⁷

⁵⁶ Roelstraete, “Field Notes”, 33-35.

⁵⁷ Roelstraete, “Field Notes”, 37-39. Entre estos artistas cita a Gerhard Richter, Luc Tuymans, Gabriel Orozco, Hans-Peter Feldman, Jonathan Horowitz, Robert Moskowitz y Thomas Ruff.

Este texto seminal de Fukuyama predicaba el fin de las ideologías tras la caída de la URSS, afirmando con ello que la democracia liberal sería el modelo culmen.⁵⁸ Otros filósofos como Lyotard y Jean Baudrillard habían participado en este debate, lo cual dio paso a la idea del “finalismo” (*endism*), identificado como una de las características principales de la posmodernidad.⁵⁹ Entre ellos, fue Jacques Derrida quien, desde un inicio, se opuso a la posición de Fukuyama en su libro *Spectres de Marx* (1993), en donde buscó rescatar a el pensamiento de Marx en el punto máximo de su impopularidad. En este libro, Derrida señaló que se trataba del fin de un cierto *concepto* de historia, pero no de la historia en sí o de la posibilidad de otros conceptos de historia—cosa que es, en realidad, lo que Fukuyama argumentó desde el principio.⁶⁰ Se refiere al fin de la idea occidental de la disputa entre dos sistemas que buscaban el bienestar de la humanidad: la democracia liberal y el comunismo, ambos herederos del proyecto de la Ilustración que pretendía mejorar la calidad de vida de las personas a partir de la razón. Es ese el concepto de historia que terminó con el colapso soviético.

Así, Derrida señala que el comunismo y el “espectro” de Marx que invoca en este libro están demasiado arraigados como para ser exorcisados del presente. Para él, la exposición a la apertura radical del futuro y su repetición, la promesa de un futuro desconocido, es lo que lo separa del presente mientras este se mantiene abierto y acechado por un retorno espectral de los muertos del pasado. Además, muy poco tiempo después se volvió evidente que la historia como tal tampoco había terminado (y que habían leído erróneamente el trabajo de Fukuyama), y que la democracia no estaba tan arraigada como se apostaba. En el arte, todo esto dio pie al interés de los artistas por el pasado que señala Roelstraete con la observación de que, curiosamente, para ese momento el sector cultural más comúnmente asociado con mirar hacia el futuro terminó volviendo apasionadamente la mirada hacia el pasado.⁶¹

Finalmente, Roelstraete identifica también entre las causas de este giro una crisis actual de la historia, así como la academización de la educación artística ligada a la creciente

⁵⁸ Francis Fukuyama, “The End of History?”, *The National Interest* 16, (Verano 1989): 3-18, <https://www.jstor.org/stable/24027184>.

⁵⁹ Stuart Sim, *Derrida and the End of History*, (Duxford/Nueva York: Icon Books/Totem Books, 1999), 8.

⁶⁰ Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trad. Peggy Kamuf, (Londres/Nueva York: Routledge, 1994), 15.

⁶¹ Roelstraete, “Field Notes”, 15.

economía de la información, en la que se impulsó una educación fundada en mayor conocimiento de historia del arte y prácticas investigativas.⁶² Aquí, sin embargo, Roelstraete entiende esta crisis como consecuencia de una historiografía que él llama “miope”, sintomática de la despolitización de la academia y de una fatiga post-ideológica a partir de lo que él llama “microhistoriografía” como:

un tipo de escritura que prefiere concentrarse en objetos (cuanto más pequeños, más mundanos y menos significativos, mejores) en lugar de personas, las grandes estructuras sociales que los explotan o los eventos que les suceden y/o ayudan a llevar esas estructuras a la existencia. Prácticamente cada pequeña “cosa” [...] se ha convertido en el tema de su propia historia (estrictamente “cultural”) en los últimos tiempos, desde el lápiz, la taza del inodoro de porcelana o el sombrero de bombín a la cremallera, el estilete o la patata.

No requiere un esfuerzo imaginativo demasiado grande para discernir las miserables implicaciones políticas de esta obsesión por el detalle, la novedad y el exotismo pintoresco de lo cotidiano (mejor resumido por el dudoso dicho “lo pequeño es hermoso” o la broma igualmente mal utilizada de que “Dios está en los detalles”). De hecho, parece suficientemente claro que el éxito relativo (comercial) de esta marca de micro-historiografía, con su sospecha programática de todas las formas de gran historización—en sí misma una consecuencia de la dinámica centrífuga de la especialización académica que se ha apoderado de la vida intelectual en su conjunto—se relaciona tanto con el estado general de fatiga post-ideológica actual como con la evacuación política (o la despolitización simple) de la academia, de la cual la “crisis de la historia” no es más que un síntoma importante.⁶³

Esta crisis parece ser malentendida por Roelstrate, pues, como se apuntó anteriormente, ésta se ha planteado más bien en términos de una aparente irrelevancia de lo histórico en el mundo contemporáneo y de los conflictos internos y externos que cuestionan la validez de sus presupuestos teóricos y, con ello, de su utilidad. También es cierto que existe un problema con la superespecialización de la disciplina, sin embargo, nada tiene que ver con un supuesto enfoque en objetos de tamaño pequeño, sino que responde, más bien, a la fragmentación disciplinar en temas específicos sin relación aparente con el presente, y, por tanto, sin injerencia—es decir, efectivamente, sin un talante político. El supuesto éxito comercial de una historia de pequeños objetos está lejos de representar un problema para la historia como campo epistémico.

⁶² Roelstraete, “After the Historiographic Turn”; y Roelstraete, “Field Notes”, 32.

⁶³ Roelstraete, “Field Notes”, 31-33.

Asimismo, Roelstraete parece asimilar apresuradamente ese interés por “el olvido, las memorias, la nostalgia, el recuerdo, la reminiscencia y la retrospectión” como lo histórico para llegar a esta idea de un impulso “historiográfico”. Otras veces, por ejemplo, lo llama también sinonímicamente un “impulso retrospectivo”, lo cual, hay que señalar, no significa lo mismo. En ese sentido, Roelstraete parece partir de una concepción romántica de la historia y malentender el concepto de historiografía al suponer que todos estos temas, aunque puedan estar relacionados con la historia, la implican directamente. A pesar de que en otros momentos reconoce que el concepto de historiografía tiene que ver con una práctica investigativa y escritura sobre el pasado muy específicas, en general parece reincidir en una confusión permanente que supone que pasado o memoria *ergo* historia. Sin embargo, esto no quiere decir que no exista una suerte de impulso o tendencia entre los artistas a tratar lo histórico. Habría que precisar la idea para hablar, más bien, de un impulso retrospectivo, o bien, explicarlo bajo otros términos como aquello que es también: una preocupación por reinterpretar el pasado a la luz del presente valiéndose de técnicas que antes habían estado lejos de los estudios de arte.

Otras curadoras como Julieta González localizan el origen de esta tendencia en los años setenta. Ella retoma las ideas de Hal Foster y Craig Owens en *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* sobre la presencia de un ferviente impulso alegórico en el imaginario artístico del posmodernismo desde esos años manifiesto en obras como los “earthworks” de Robert Smithson, hechas para ser erosionadas por la tierra con el paso del tiempo y, en ese sentido, previstas con una mirada retrospectiva como “ruinas al revés”—un concepto que el mismo Smithson acuñó para describir los paisajes industriales de Nueva Jersey.⁶⁴ González alude también a este impulso retrospectivo que, distingue ella, después llegaría a convertirse en uno histórico como tal.

En su texto de 2007, “The Artist as Historian”, Mark Godfrey había notado un retorno a la representación histórica en el arte, algo que no se había visto desde la pintura de historia del siglo XIX. Él lo llama un “giro histórico en el arte” y lo rastrea también hasta los años sesenta y setenta, señalando algunas obras de On Kawara, Claes Oldenburg, Robert Fillou o Gerhard Richter en las que existe un diálogo significativo con la historia.⁶⁵ Lo importante

⁶⁴ Julieta González *et al.*, *El mañana ya estuvo aquí*, (México: Museo Tamayo, 2013), 17.

⁶⁵ Mark Godfrey, “The Artist as Historian”. *October*, no. 120 (primavera 2007): 142, <https://doi.org/10.1162/octo.2007.120.1.140>. Yo utilizo el término de Roelstraete por ser el más popularizado.

para Godfrey de este tipo de obras es su diferencia con respecto al último gran momento de la relación entre arte e historia, que fue la pintura de historia. Este género había estado presente en el arte europeo desde el Renacimiento. Sin embargo, llegó a consolidarse en los siglos XVIII y XIX sobre todo en Francia, para después desaparecer a finales del XIX y principios del XX.⁶⁶ En él se buscaban representar escenas históricas tomadas de textos centrales de la cultura europea, como la Biblia, la mitología clásica o las crónicas históricas. Así como en la historiografía, la importancia estaba puesta, además, en la exactitud con la cual el o la artista daba cuenta de su objeto, que sería en este caso, principalmente el cuerpo humano. De todo esto da cuenta la doctrina horaciana de *ut pictura poesis*, con sus bases en la mimesis aristotélica, que estuvo tan en boga durante estos siglos.⁶⁷ La pintura de historia tenía una intención didáctica y moralizante, que buscaba enseñar a los espectadores sobre la virtud de el o los héroes representados. Asimismo, tanto la pintura de historia como las obras de este muralismo estaban hechas con un público en mente y con la intención de ser expuestas en una iglesia, corte, salón o edificio público, etc.⁶⁸

Estos últimos son elementos que el género de la pintura de historia comparte con el siguiente momento significativo de esta relación entre arte e historia: el muralismo mexicano de principios del siglo XX, en donde los pasajes revolucionarios de la historia de México fueron un motivo recurrente e incluso parte de su *raison d'être*. La historiadora del arte Rita Eder señala que en este momento, entre 1920 y 1930, “se libró una batalla silenciosa entre la concepción de las imágenes como un sistema basado en grandes relatos, que formulan la memoria colectiva con sus nuevos héroes y nuevas representaciones de comunidad, etnia, clase, masa, pueblo y multitud, y aquella otra que desde el elemento aparentemente insignificante, desde el objeto pequeño, deja espacios para la reordenación de los escenarios y la reinterpretación de la historia”.⁶⁹ Sin embargo, esta nueva tendencia que delinea Godfrey

⁶⁶ Véase Mark Salber Phillips y Jordan Bear eds., *What Was History Painting and What Is It Now?*, (Quebec: McGill-Queen's University Press, 2019), 3-25.

⁶⁷ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, (Nueva York: W. W. Norton & Co., Inc., 1967).

⁶⁸ Paul Barlow, “The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?”, *Visual Culture in Britain* 6, no. 1, (verano 2005): 1-13, ProQuest; Francisco Calvo Serraller, “De las historias inmortales a la muerte de la historia”, *Los géneros de la pintura*, (Madrid: Taurus, 2005), 19-54.

⁶⁹ Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcico*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 133.

rompe con cada una de estas características y de ahí que se trate de una “nueva” etapa, como él lo plantea.

Para hacer clara esta distancia, quisiera señalar como un ejemplo de esta nueva tendencia que delinea Godfrey la obra de *October 18, 1977* (1988) de Gerhard Richter. Ésta se compone de quince pinturas basadas en fotografías de las vidas de quince miembros de la Fracción del Ejército Rojo (RAF)—un grupo alemán de terroristas de izquierda que perpetró secuestros y asesinatos durante los años setenta—, cada una titulada simplemente con las fechas de sus muertes (fig. 12). Esto rompe con todas las características mencionadas anteriormente y, más bien, se propone cuestionar la memoria de una guerra y la memorialización de ciertos personajes, la relación entre el registro fotográfico y el acto de pintar, etcétera.



Figura 12. Gerhard Richter, *Confrontation 2* (de *October 18, 1977*), 1988, óleo sobre lienzo, 112 cm × 102 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Posteriormente en su texto, Godfrey afirma que de los años noventa en adelante, los y las artistas han desarrollado un vínculo diferente del arte contemporáneo con la historia en la que la investigación y representación históricas se volvieron centrales. Godfrey se refiere al trabajo de artistas como Carol Bove, Mark Dion, Sam Durant o Thomas Hirschhorn, en cuanto al arte basado en objetos, pero especialmente de artistas que trabajan con medios fotográficos como Anri Sala, Tacita Dean, Santu Mofokeng, The Atlas Group, Jeremy Deller o Matthew Buckingham, artistas cuyas obras están centradas sustancialmente en el archivo, que incluso muchas veces contienen bibliografías y cuyas investigaciones previas son tan rigurosas como las de cualquier historiador o historiadora.

Entre los primeros cabe destacar el trabajo de Carol Bove, cuya obsesión por la historia social de las décadas de los sesenta y setenta la ha llevado a crear esculturas e instalaciones con antigüedades, libros y revistas de la época que cuestionen ciertas narrativas históricas y abran otras posibilidades de lectura. Otro caso interesante es *Intervista* (1998) de Anri Sala, una obra a partir de un video de la juventud de su madre siendo entrevistada como líder de la Alianza de Jóvenes Comunistas de Albania. Originalmente la cinta no tenía audio, por lo que Sala asumió la labor de reconstruirlo mediante visitas a antiguos miembros de la alianza, a un experto en sonido y a una escuela para sordos (fig. 13). *Intervista* es un video en el que aparece el artista mostrándole la cinta recuperada a su madre, y donde se puede ver su reacción al verse de joven, parada junto al futuro dictador, Enver Hoxha; incapaz de reconocerse y de recordar que aquellas hubieran sido sus palabras.

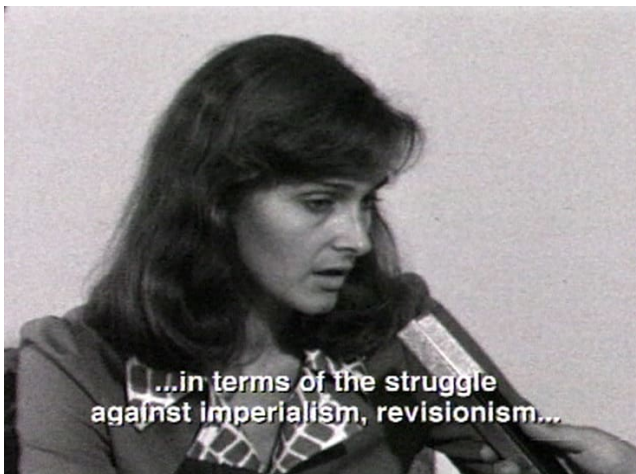


Figura 13. Anri Sala, fotogramas de *Intervista (Finding the Words)*, 1998, video de un solo canal, sonido estéreo, color, 26:39 min, Marian Goodman Gallery, Nueva York.

Estos y estas artistas se sumergen en el archivo y las colecciones históricas de diversos tipos para investigar, buscando reconstruir y recuperar eventos del pasado, y se interesan por los momentos que, dice Godfrey, han sido pasados por alto por la historiografía, o no han llegado a la memoria colectiva, quedándose solamente en la discusión académica. Dice Roelstraete que revelan rastros que se temían perdidos, reviven tecnologías consideradas obsoletas, devuelven a los injustamente asesinados a (alguna forma de) la vida y generalmente “buscan restaurar la justicia a cualquiera o cualquier cosa que haya sido presa de la cegadora marcha de la Historia con ‘H’ mayúscula, la más perversa de las variaciones en la narrativa

maestra hegeliana”.⁷⁰ En ese sentido, no se trata de una postura tan diferente a aquella de la historiografía del siglo XX, la cual, al igual que Rosenstone, estos autores parecen ignorar.

Asimismo, el mismo Hal Foster había también identificado ya para 2004 un “impulso archivístico” (en donde se incluye a Stan Douglas) como una tendencia en el arte contemporáneo en la que los y las artistas “buscan volver la información histórica, a menudo perdida o desplazada, físicamente presente” utilizando como sus medios tanto imágenes, como textos y objetos.⁷¹ Desde la curaduría, sobre todo con algunos curadores como Okwui Enwezor y Charles Merewether, se desarrollaría esta línea de investigación más adelante.⁷² Siguiendo esta idea, podemos notar también otras prácticas específicas como el llamado “performance del archivo”, un desdoblamiento en donde se busca exhibir en el museo el archivo como puesta en escena en la que este pierde sus condiciones como registro de verdad al ponerse bajo cierta narración para dar cuenta del pasado desde una lógica curatorial específica.⁷³ Foster confiesa el sentido de archivo en este arte de la siguiente manera:

el trabajo en cuestión es archivístico, ya que no solo se basa en archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que subraya la naturaleza de todos los materiales de archivo tal como se encuentran contruidos, hechos pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo organiza estos materiales de acuerdo con una lógica cuasi-archivística, una matriz de citas y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura cuasi-archivística, un complejo de textos y objetos (de nuevo, plataformas, estaciones, quioscos...)⁷⁴

A partir de su estudio, Foster sugiere que esta práctica artística archivista puede revelar que el archivo se desarrolla como un rizoma deleuziano, que muta, conecta y desconecta. Esta

⁷⁰ Roelstraete, “The Way of the Shovel”.

⁷¹ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, no. 110 (otoño 2004): <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

⁷² Okwui Enwezor *et al.*, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, (Nueva York: International Center of Photography/Steidl, 2008); y Charles Merewether, ed., *The Archive*, (Londres/Cambridge: Whitechapel/The MIT Press, 2006). Tanto Enwezor como Roelstraete y Julieta González han curado exposiciones alrededor del tema: Enwezor fue curador de la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* llevada a cabo en el International Center of Photography de Nueva York en 2008, Roelstraete curó para el Museum of Contemporary Art Chicago en 2009 la exposición *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art* tomando como base su texto homónimo y Julieta González fue curadora de *El mañana ya estuvo aquí* presentada en el Museo Tamayo en 2013. Otras exposiciones relacionadas son *Still Revolution: Suspended in Time* (Museum of Contemporary Canadian Art, 2009), *Performing Histories* (Museum of Modern Art New York, 2012-2013), *The Life of Others. Repetition and Survival*, (Akbank Sanat Art Center, 2013) y *Art/Histories* (Museum der Moderne Salzburg, 2014).

⁷³ Véase Suely Rolnik, “Furor de Archivo”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 7 (2007): http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf.

⁷⁴ Foster, “An Archival Impulse”, 5.

vuelta al archivo apunta hacia un fenómeno sucediendo más allá de los cubículos e institutos de los profesionales de historia, la cual se hace evidente en que, como señala Foster, “no hace mucho tiempo, [el archivo] era el aspecto más despreciado del proyecto modern(ista), condenado como gulag totalitario de la Derecha y *tabula rasa* capitalista de la Izquierda”.⁷⁵ Hoy, su recuperación



Figura 14. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, medios mixtos, 14.6 × 14.6 m., Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nueva York.

por parte de artistas—quienes conscientes de este escepticismo también se acercan al archivo con una mirada crítica—busca responder asimismo a las interrogaciones y los problemas que han señalado múltiples pensadores, entre los cuales está especialmente Jacques Derrida y sus observaciones sobre la relación del archivo, la memoria y el tiempo hechas entre 1994 y 1995 en *Mal de archivo*.⁷⁶

Todos estos textos, sin embargo, ignoran uno de los casos precursores de este giro que es el de Judy Chicago, quien junto con un grupo de colaboradoras feministas entre 1974 y 1979 realizó *The Dinner Party*, una instalación que se compone, entre otros elementos, de una enorme mesa triangular con 39 lugares, cada uno representando y conmemorando a una mujer importante de la historia (fig. 14).⁷⁷ La obra de Chicago presentó por primera vez los nombres e historias de mujeres que no habían sido conocidas por el público antes del trabajo

⁷⁵ Foster, “An Archival Impulse”, 22.

⁷⁶ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, (Madrid: Trotta, 1997).

⁷⁷ La obra se encuentra instalada permanentemente en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del Museo de Brooklyn, Nueva York. Cada lugar con un mantel bordado con decoraciones y su nombre, un plato de porcelana pintado con motivos que asemejan vulvas, una copa de oro y cubiertos, un piso en el que se leen los nombres de otras 999 mujeres de la historia y paneles donde se explica la historia de cada una, así como sus aportes a la lucha por la igualdad. Asimismo, la instalación inicia con seis banderas tejidas que están colgadas en la pared de la entrada, cada una con un verso de un poema escrito por Chicago para hablar del regreso de lo divino femenino y su poder al mundo. Después de la mesa está una parte compuesta por los “paneles de herencia” que son collages que ofrecen información biográfica e imágenes de las mujeres que aparecen en la obra, así como algo de su contexto histórico y de las circunstancias a las cuales se enfrentaron como mujeres. Por último, están los “paneles de reconocimiento”, en donde se presentan los nombres y fotografías de todas las personas que participaron en el proyecto realizando las diferentes tareas que requirió la obra.

de esta artista: hoy, más de medio millón de personas que han visitado la obra y su inauguración tuvo el mayor número de asistentes que una inauguración que ha tenido el museo en toda su historia.⁷⁸

Con relación al debate historiográfico acerca de los límites de la representación, discutido en el apartado anterior de este capítulo, cabe mencionar también la primera vitrina del artista alemán Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration (Seitenansicht)* de 1956-1964, la cual fue también su propuesta en el concurso para diseñar un *Monumento a Auschwitz* organizado por el Comité Internacional de Auschwitz en 1958. Dicha obra está conformada por objetos como un leporello fotográfico de la arquitectura del campo, un dibujo de una mujer en papel membretado del Comité, una báscula con dos bloques de grasa, una piedra de imprenta con incisiones de símbolos cristianos de los cincuenta, los restos de una rata muerta y varios elementos hechos de salchicha, entre otras. En su abyección, misterio y aparente burla, esta es quizá la primera obra de cultura visual en el arte alemán de la posguerra en la que se articula la necesidad de recordar con la imposibilidad de representar adecuadamente.⁷⁹

Otro caso importante es el de la croata Sanja Iveković, cuya obra comúnmente trata asuntos históricos, como es el caso de una serie de fotografías publicadas en revistas croatas para las cuales se apropió de anuncios de revistas con modelos profesionales y reemplazó los logotipos y nombres de las marcas por los cargos formales y fechas de ejecución de jóvenes militantes antifascistas, todas encarceladas, torturadas o ejecutadas por el régimen croata durante la Segunda Guerra Mundial (fig. 15). Sin embargo, hay muchos otros ejemplos que podríamos referir aquí, como *Cabaret Crusades* (2010-2015), la trilogía filmica sobre las Cruzadas del egipcio Wael Shawky; *Cultural History 1880–1983* (1980-1983), una montaje de cientos de objetos y documentos de las dos guerras mundiales hecho por la alemana Hanne Darboven (fig. 16); o *Once in the XX Century* (2004) del lituano Deimantas Narkevicius, un video basado en registros de una estatua de Lenin removida de Vilnius en el contexto de la Revolución Cantada. Para esta tesis es particularmente relevante también el proyecto conjunto de la artista palestina Emily Jacir y la ya citada Susan Buck-Morss para

⁷⁸ Arnold L. Lehman, “Foreword. *The Dinner Party and the Brooklyn Museum*”, *Judy Chicago, The Dinner Party: Restoring Women to History*, Judy Chicago, (Nueva York: Brooklyn Museum of Art/The Monacelli Press, 2014), 14, ePub.

⁷⁹ Hal Foster *et al.*, “1964a”, en *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, (Nueva York: Thames & Hudson, 2004), 2: 485.



Figura 15. Sanja Iveković, *Gen XX*, 1997-2001, serie de seis impresiones de inyección de tinta, 100 × 70 cm. cada una, colección de la artista.



Figura 16. Hanne Darboven, *Cultural History 1880–1983*, 1980–83, 1,590 hojas de papel y 19 elementos/esculturas, dimensiones variables, Dia Art Foundation, Nueva York.

DOCUMENTA (13): un cuaderno que combina fotografías y textos sobre la historia del antiguo monasterio benedictino de Breitenau, cerca de Kassel— donde se lleva a cabo esta exposición—, en torno al cual fue construido un campo de concentración nazi y, después de la Segunda Guerra Mundial, en un reformatorio para niñas.⁸⁰

Entre los casos que aborda Godfrey están obras como *The Black Photo Album/Look at Me* (1991-2000) de Santu Mofokeng, un archivo de retratos familiares sudafricanos de entre 1890 y 1950 que fueron refotografiados y presentados en diapositivas en donde las imágenes se entremezclan con textos que indican las historias, ambiciones y razones para el uso de estudios de

fotografía comercial por estas personas, así como preguntas a los espectadores para que conozcan las inversiones que podrían tener en este material y la incapacidad del archivo para producir información concluyente. (figs. 18 y 19).⁸¹ También discute el trabajo de la fundación imaginaria del artista libanés Walid Raad, *The Atlas Group* (1989-2004), a través del cual reflexiona acerca de la historia reciente de su país mediante la creación y presentación de un archivo de documentos falsos como si fueran reales, argumentando que

⁸⁰ Emily Jacir y Susan Buck-Morss, *Emily Jacir & Susan Buck-Morss*, (Berlín: Hatje Cantz, 2011).

⁸¹ Godfrey, “The Artist as Historian”, 144.

solo a través de la ficción se puede representar la guerra (fig. 20). Sin embargo, para Godfrey el artista-historiador paradigmático es Matthew Buckingham, de quien analiza obras como *Detour* (2002), un cartel colocado en una parada de camión de un barrio de clase trabajadora de Los Ángeles con la fecha del 4 de septiembre de 1781 y una dirección URL en letras más pequeñas que dirigía a un sitio web en el que se recontaba la fundación de la ciudad, recordando su origen colonial y notando que el territorio perteneció antes a los grupos que hoy conforman gran parte de sus clases bajas (fig. 17).

Los diversos procesos de investigación de estos y estas artistas, apunta Godfrey, “conducen a trabajos que invitan a los espectadores a pensar el pasado; hacer conexiones entre eventos, personajes y objetos; unirse en la memoria; y reconsiderar las formas en que el pasado se representa en la cultura más amplia”.⁸² Cada una de estas obras confronta una situación localizada que espera que su historia sea contada. Por ejemplo, *The Black Photo Album* responde a la falta de atención a las historias individuales durante el apartheid. Y es que Godfrey también, como Roelstraete, identifica una situación general y aparentemente paradójica con respecto al estado de la conciencia histórica en la cultura global para explicar la centralidad de la



Figura 17. Matthew Buckingham, *Detour*, 2002, cartel en blanco y negro, banca de parada de autobús, Los Ángeles.

representación histórica en las prácticas artísticas contemporáneas: “por un lado, la cultura capitalista globalizada es cada vez más amnésica, cada vez más centrada en mercados, productos y experiencias cada vez más nuevos. Por otro lado, esta misma cultura produce

⁸² Godfrey, “The Artist as Historian”, 143.



Figuras 18 y 19. Santu Mofokeng, *The Black Photo Album/Look At Me*, 1997, proyección en blanco y negro de 80 diapositivas de 35mm, 6 mn., 40s., Tate Gallery, Londres. Diapositivas y fotografía de la obra expuesta en sala.



Are these images evidence of mental colonisation or did they serve to challenge prevailing images of 'The African' in the western world?



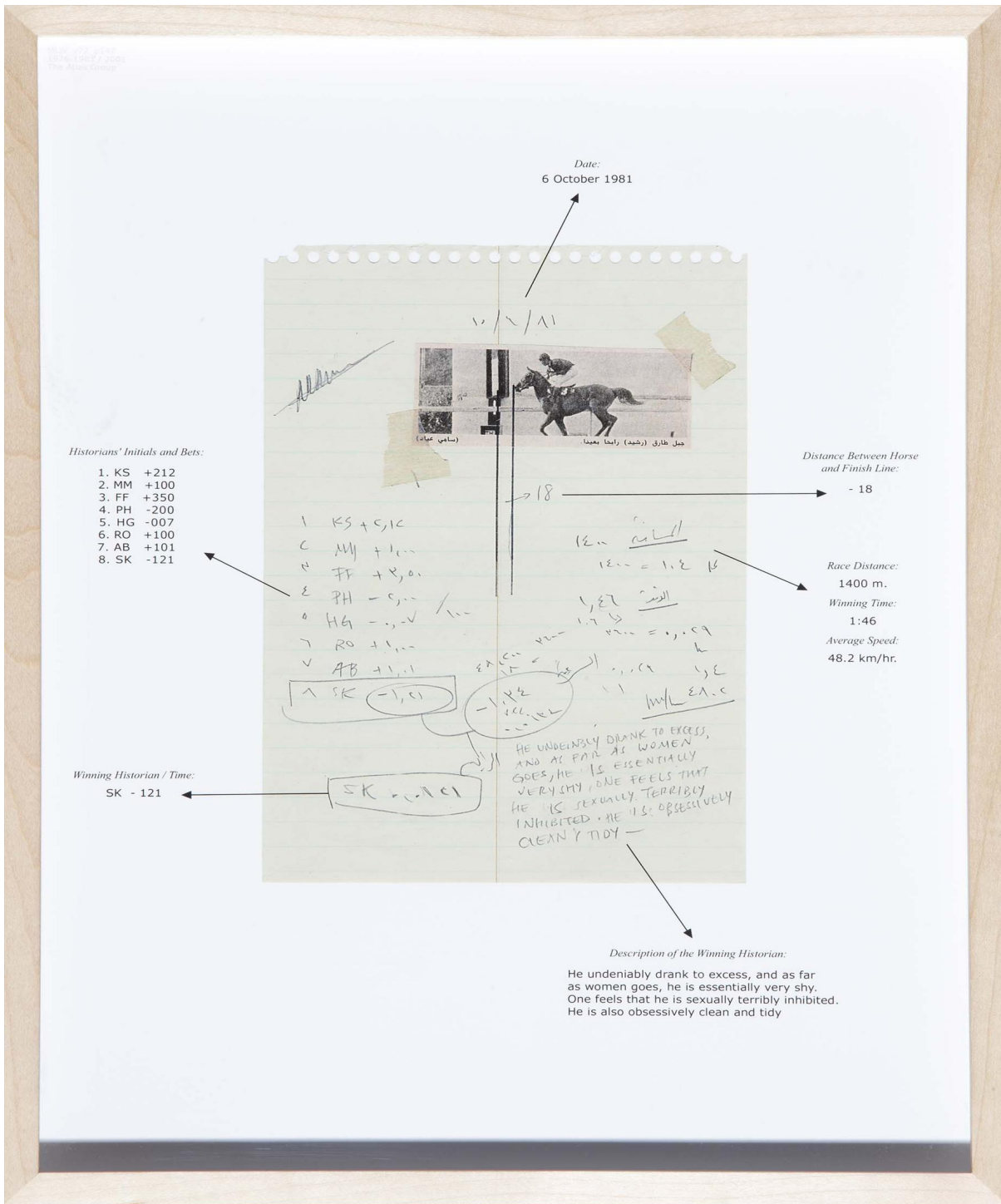


Figura 20. Walid Raad *Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72, p. 147)*, 2002, impresión por inyección de tinta sobre papel, 33.2 × 24.2 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

representaciones cada vez más espectaculares y románticas del pasado, particularmente en el cine”.⁸³ Por tanto, la representación de la historia desde el arte puede responder, como ha notado Eva Kernbauer, otra historiadora del arte que ha estudiado esta relación con la historia, a una necesidad social apremiante, contestando a las representaciones hegemónicas de la historia en los medios masivos, incluso más que a aquellas de los círculos académicos de la ciencia histórica.⁸⁴

Kernbauer argumenta que la razón por la cual la representación histórica tiene un lugar tan importante en el arte contemporáneo es porque se ha vuelto un sitio paradigmático para los debates sobre las posibilidades de representación visual, la autenticidad y el realismo (quizás haciendo eco también al debate sobre los poderes de la representación a raíz del Holocausto).⁸⁵ Estas obras ofrecen un acercamiento reflexivo sobre la historia desasociado de aquel de las imágenes de los medios masivos, a las cuales se les considera incapaces de este tipo de enfoque. A partir de ello, se pregunta por las posibilidades de una “historiografía artística”, pues afirma que el interés de estos y estas artistas está más allá de la mera representación de eventos del pasado. A diferencia de la “historia visual” de Rosenstone, el concepto de historiografía artística de Kernbauer, así como la hipótesis impulsada por Roelstraete sobre un giro historiográfico, implica que más que ser determinado y mediado por la visualidad, lo que constituye al objeto concebido como historiográfico es su naturaleza como obra de arte—i.e. de incluir otros elementos relativos a esta categoría más allá de ser una entidad gráfica. Sin embargo, frente a ambos casos concuerdo con la postura de Labastida, quien en su búsqueda de lo no narrativo en la historia resolvía que es mejor evitar términos como estos, “en los que lo visual [o lo artístico] es sólo un apellido”, y que fallan en dar cuenta de su hibridación, o bien también, agregaría yo, de su divergencia.⁸⁶

Siguiendo con el texto de Kernbauer, este describe una serie de métodos que los y las artistas, según sostiene, han tomado de las “ciencias históricas” para su práctica. Menciona entre ellos al documentalismo, remontándose a los planteamientos de Johann Gustav Droysen; la ficcionalización, la cual no explica del todo pero parece extraer de las ideas de

⁸³ Godfrey, “The Artist as Historian”, 143.

⁸⁴ Eva Kernbauer, “Visual Instruction. Historical Representation in Contemporary Art”, en *Kunst/Geschichten. Art/Histories*, ed. Sabine Breitwieser, (Salzburgo: Museum der Moderne Salzburg/Hirmer, 2014), 23.

⁸⁵ Kernbauer, “Visual Instruction”, 24.

⁸⁶ Labastida Escalante, “Otra vuelta de tuerca”: 203-204.

Wilhelm Dilthey sobre un enfoque hermenéutico; la recreación o *reenactment*, con lo cual se remite a la proposición de R. G. Collingwood acerca del deber del historiador de re-crear el pasado en su cabeza para poder comprenderlo; y la historia contrafactual, siguiendo a Alexander Demandt y su propuesta de contar el pasado como (muy seguramente) no sucedió para reescribirlo.

Para Kernbauer, la relación entre la representación histórica artística y científica es una de cercanía, y es por ello por lo que existe a veces una fricción. Sin embargo, ella critica la noción del “giro historiográfico” de Roelstraete por presentar al arte como el albergue prometido para todas las historias huérfanas que no han sido acogidas por la historiografía, así como por asumir que este arte es una respuesta a la crisis de la historia y no parte de su florecimiento.⁸⁷ Se trata, más bien, según afirma Kernbauer, del fin de una historia tajantemente modernista cuya función durante la emergencia de los estados-nación ha dejado de tener sentido. Ahora estas representaciones históricas artísticas responden a una necesidad social, por lo que nos recuerda que el arte tiene tanto que aprender de la historia como viceversa. Además, este arte puede permitir comprender la complejidad no solo de la historia, sino también la de las ciencias históricas.

Otra historiadora del arte que ha valorado la relación entre arte e historia en este sentido es Rita Eder, quien sostiene que:

lo que hace diferente a un moderno cuadro o pintura de historia de la historia misma es que estamos frente a la construcción de imágenes que toman momentos y aspectos de lo sucedido para expresar valores pictóricos y mostrar la capacidad de síntesis de la imagen frente al poder discursivo del texto. Es necesario establecer un equilibrio entre la interpretación histórica y la propuesta del pintor, *quien no hace historiografía, sólo entrega su versión simbólica y sus puntos de vista sobre aspectos públicos* como la política o la emergencia del capitalismo, la permanencia de la dualidad y la desigualdad social o los mitos y alegorizaciones sobre los cuales se construye una idea de nación.⁸⁸

No obstante, como hemos visto, las obras que están en juego aquí también difieren de la pintura de historia que Eder describe, en la cual generalmente se privilegiaban los episodios bíblicos, mitológicos y políticos-nacionales con la intención de exaltar un hecho como elemento de persuasión ideológica a través de un lenguaje realista, metafórico y metonímico

⁸⁷ Kernbauer, “Visual Instruction”, 33.

⁸⁸ Eder, *Narraciones*, 29. Cursivas mías.

que seguía la idea de que el arte debe cumplir una función didáctico-moral.⁸⁹ En los casos a los que aquí nos referimos, el lenguaje se torna mucho más conceptual. Aquí también existe un poder discursivo articulado por el o la artista y su intención está lejos de lo pictórico y de la pretensión de simbolizar. Más que una opinión, estos y estas artistas tienen una interpretación histórica propia, construida y fundamentada por la investigación y crítica documental, y si ofrecen una versión simbólica y sus puntos de vista sobre ciertos aspectos públicos, lo hacen de manera no muy distinta a la que también suele hacerse desde la disciplina de la historia.

El artista-como-historiador, o la artista-como-historiadora, tal como lo plantea Godfrey, es alguien que, por llegar a la representación histórica desde afuera de la historia académica—y consciente de las críticas hechas a esta disciplina—, “puede trabajar con libertad metodológica y creatividad sin sacrificar el rigor”; así, argumenta, “puede abrir nuevas maneras de pensar el futuro”.⁹⁰ Asimismo, este o esta artista se interesa tanto por el sujeto histórico particular como lo hace por investigar y abordar la historia de sus propios medios y formas y por situarlos en contextos políticos, económicos y filosóficos.⁹¹ Es de tal manera que esta figura logra una reflexividad mediática que le permite escapar de críticas como la hecha por Dominick LaCapra a Hayden White acerca de una falta de escrutinio de los medios propios quienes escriben historia valiéndose de medios artísticos. Estos y estas artistas tienen una preocupación por la historicidad de sus propias formas y, por tanto, los están poniendo constantemente bajo la lupa y el auto-escrutinio.

Al final de su texto, Godfrey retoma una cita del propio Hayden White: quien se dedica al estudio de la historia “debe proceder sobre la base de la comprensión de que tiene que inventar un lenguaje adecuado a la representación de la realidad histórica para su propio tiempo y lugar de trabajo”.⁹² Lo que sugieren estos historiadores e historiadoras del arte como respuesta es pensar ese lenguaje adecuado desde el medio, considerando también aquellos que le son contemporáneos al lugar y tiempo desde donde se hace: es decir, volverlo un

⁸⁹ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y gráfica*, no. 16 (2001): Academia.

⁹⁰ Godfrey, “The Artist as Historian”, 170-171.

⁹¹ Godfrey, “The Artist as Historian”, 168-172.

⁹² Hayden White, “Foreword”, en *The Practice of Conceptual History*, Reinhart Koselleck, (Stanford: Stanford University Press, 2002), xiii. Citado en Godfrey, “The Artist as Historian”, 170.

trabajo de sitio y *tiempo* específicos.⁹³ Preguntan si no es tanto legítimo como necesario inventar nuevas formas de tratar el pasado para que esas historias tengan mayor relación con el presente. Es por ello por lo que este arte privilegia la fotografía, el video y la instalación para intentar generar con sus obras estas nuevas “experiencias historiográficas”, buscando también exponer la historia bajo un nuevo conjunto de reglas dentro de su espacio, tal como se ha explicado anteriormente, y haciendo uso de toda la gama de herramientas y técnicas disponibles en el momento.⁹⁴

El mejor ejemplo de esto último, y con lo cual quisiera concluir este capítulo, es el caso de Forensic Architecture. Esta agencia de investigación basada en Goldsmiths, Universidad de Londres está compuesta por profesionales de arquitectura, arte, cine, animación, periodismo, ingeniería, diseño, historiadora del arte, literatura, análisis y teoría cultural quienes trabajan sobre lo que llaman “arquitectura forense” para estudiar casos de violaciones de la ley humanitaria internacional (colaborando con agencias como Amnistía Internacional y Human Rights Watch, entre otras). Han trabajado en investigaciones en Gaza, Guatemala, Afghanistan, Yemen, Somalia, Indonesia, México (fig. 21) y el Mediterráneo, entre otros sitios, logrando hacer justicia en distintos casos de violaciones a derechos humanos, crímenes de lesa humanidad y ecocidio. Lo interesante aquí es que la agencia trabaja tanto con evidencia como con dibujos, videos y películas, animaciones, instalaciones, etc. para producir materiales visuales que han sido expuestos en museos e incluso llegado a formar parte de sus colecciones permanentes, como es el caso del Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 22).⁹⁵

Forensic Architecture habla de una “estética investigativa” que tiene como propósito servirse de las sensibilidades estéticas como recursos para la investigación: “la estética investigativa ralentiza el tiempo e intensifica la sensibilidad al espacio, la materia y la

⁹³ Una obra de sitio específico es una hecha para una locación particular y que solamente ahí tiene sentido; de ser removida o reubicada, perdería todo su significado. Véanse por ejemplo las obras del *land art* de artistas como Nancy Holt (*Sun Tunnels*, 1973-1976), Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970) o Richard Long (*Riverlines*, 2006).

⁹⁴ Otro ejemplo de esto es *Circa 1948* (2014) de Stan Douglas, una aplicación para iPhone y iPad y una instalación interactiva que permite al usuario recorrer dos sitios históricos de la historia de Vancouver que hoy han sido destruidos (el Hotel Vancouver y el callejón Hogan) y conocer su historia.

⁹⁵ Han presentado exposiciones también en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2016, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, el Institute of Contemporary Arts, el Centre Pompidou, el Tate Britain en Londres y documenta 14 en Kassel, entre muchas otras.

imagen. También trata de idear nuevas formas de narración al articular nuevas demandas de verdad”.⁹⁶ A partir de esto, formularon una metodología denominada “complejo de la imagen arquitectónica” en el que localizan, relacionan y observan múltiples evidencias en imágenes y videos en modelos 3D de entornos elaborados que pueden ser usados para moverse entre las imágenes y que después son presentados en el museo y en su plataforma digital. Así, este dispositivo viene a “reemplazar el sistema de clasificación temática de los archivos y la transición lineal entre imágenes en los montajes del tipo ‘antes y después’” para permitir comprender el proceso o el evento como una serie de relaciones en el tiempo y el espacio que se invita a quien observa la obra a investigar y a pensar en su complejidad.

Para todo esto coexisten y colaboran posiciones intelectuales diversas y trabajos con distintos medios. Gracias a estas libertades creativas y a los escaparates de los que se sirve como el museo y el Internet, Forensic Architecture ha podido lograr lo que otras personas apenas soñamos: llevar a juicio a responsables de crímenes de asesinato y de genocidio, hacer que estados reconozcan y dejen de usar ciertas armas en áreas de población civil, exponer el papel de la OTAN en las muertes de migrantes, la destitución de directivos militares, consolidar un método para la identificación de desaparecidos, evidenciar en un proceso legal la forma en que empresas mineras destruyen el ambiente y las comunidades e incluso la responsabilidad de los propios foros climáticos como la COP de genocidio ecológico.

“Podemos estar de acuerdo, creo,” sugiere la historiadora Gabrielle Spiegel, “en que las preocupaciones históricas de la próxima generación serán bastante diferentes, como suele ser el caso, especialmente en períodos de cambios rápidos como los que hemos experimentado en las últimas décadas, especialmente en el ámbito de la tecnología y la difusión del capital global”.⁹⁷ Por tanto, no podemos descartar el hecho de que el momento que hoy vivimos y en el que decidimos hacer historia es distinto al de generaciones anteriores. Vivimos en tiempos de una realidad resignificada a partir de la aparición de lo virtual y la explosión de lo mediático, una era postinternet—cuyo surgimiento es quizás una de las rupturas más significativas que hayamos vivido. Estamos tratando con lo que Guy Debord describió como la sociedad del espectáculo, con la cultura de la imagen y de las tecnologías

⁹⁶ Texto de pared “Estética investigativa”, Museo Universitario Arte Contemporáneo, *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, (México: 9 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018).

⁹⁷ Spiegel, “The Task of the Historian”, 11.

de la información, por lo que la relevancia de todo esto para las discusiones sobre la memoria, el tiempo, el espacio, la escritura o la verdad dentro de la historia debe ser reconsiderada.

Hay a nuestro alrededor una necesidad latente de contacto con el pasado, de recuperar una relación con un mundo tangible y de confirmar que la realidad bien podría ser diferente. Remediar ese vértigo, esa falta de conexión humana y esa desesperanza de que no hay otro mundo posible, es también una posibilidad del estudio de la historia. Puede ser ese enlace que conecte al individuo alienado de la realidad con una sensación de superficie, que siga expresando temporalidades alternativas y voces no escuchadas, y que remedie el sentimiento de fugacidad contemporánea, que despierte nuevas formas de empatía y sensibilidad. Con esto no quiero decir que deba desecharse una forma académica de historiar un solo de otra que fuera más “artística” o basada en lo visual, sino de que veamos cómo es que éstas pueden coexistir sin necesidad de polarizar ni entenderse de manera excluyente.

Esto puede parecer implicar una pugna irremediable con las concepciones más tradicionales del deber ser del estudio moderno de la historia como escritura, separado de las artes visuales. Sin embargo, tal como ha sido señalado por Siegfried Kracauer en *History: The Last Things Before the Last*, las analogías que pueden hacerse entre la labor histórica y la fotográfica son varias, tanto en cuestiones de intencionalidad como de procedimiento.⁹⁸ O como demuestra Kathrin Maurer en su fascinante libro *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*, incluso desde los años de ascenso del historicismo alemán, historiadores como el propio Burckhardt e inclusive el “padre de la historiografía moderna”, Leopold von Ranke, así como muchos otros, utilizaron estrategias visuales para discurrir sobre el pasado.⁹⁹ Burckhardt era un ávido coleccionista de fotografías de arte, las cuales recopilaba en álbumes y utilizaba para diseñar sus escritos académicos; Ranke transpuso los modos de percepción visual de la pintura panorámica decimonónica a su composición historiográfica. Esto ha sido pasado por alto en gran medida por los estudios de la historiografía desde entonces: rescatando la metáfora que hace Maurer, sin importar qué

⁹⁸ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, (Nueva York: Oxford University Press, 1969), 45-61.

⁹⁹ Kathrin Maurer, *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*, (Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013).

debate historiográfico se mire, “la vista de Clío se pasa por alto”.¹⁰⁰ Pero existe, y me parece que hoy es importante rescatarla.

Espero que podamos volver a mirar hacia estos materiales, lenguajes, combinaciones y puntos de contacto. Podemos inventar una historiografía minimalista, una historiografía abstracta, conceptual, fluxus, culinaria, video-historiografía, historiografía sonora, cyberhistoriografía, una net.historiografía, concreta, impresionista, cuántica, electrónica, cinematográfica, inmersiva, una historiografía de la crueldad, una historiografía *en vivo*, una historiografía relacional, táctica, situacionista, afrofuturista, incluso, si quieren, muralista. Citando a Joan Scott en un artículo de 1989:

Quienes plantean desafíos críticos no son enemigos, sino agentes de renovación y cambio. Quienes borrarían la ‘política’ de la vida profesional malinterpretan los procesos por los cuales se ha producido todo el conocimiento, incluido el conocimiento de la historia. Quienes esperan que los momentos de cambio sean cómodos y libres de conflictos no han aprendido su historia.¹⁰¹

¹⁰⁰ Maurer, *Visualizing the Past*, 19.

¹⁰¹ Joan Wallach Scott, “History in Crisis: The Others' Side of the Story”, *The American Historical Review* 94, no. 3 (junio 1989): 692, <https://doi.org/10.2307/1873754>.

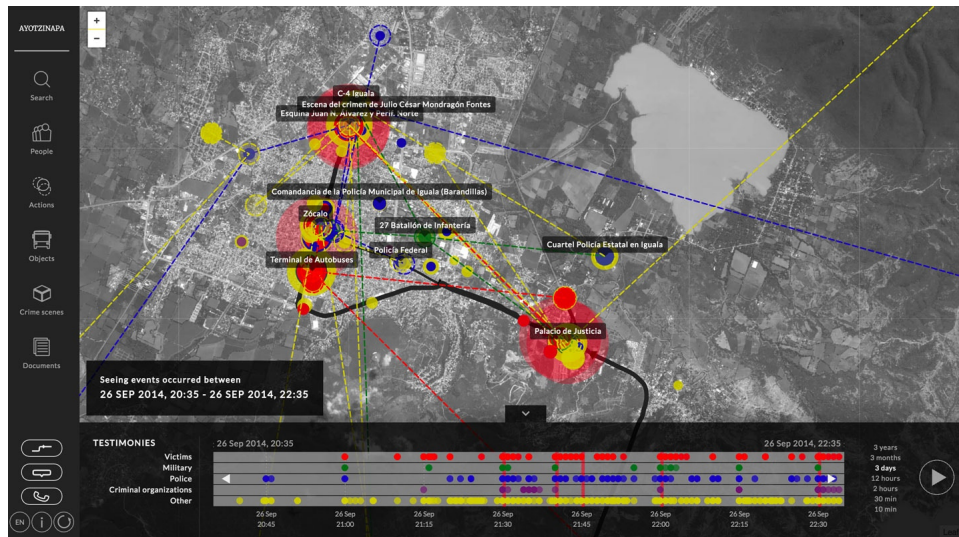


Figura 21. Forensic Architecture, captura de pantalla de la “Plataforma Ayotzinapa”, *The Ayotzinapa Case. A Cartography of Violence*, 2017, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México. Proyecto comisionado por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh) en representación de las familias de los 43 normalistas de Ayotzinapa.



Figura 22. Forensic Architecture, “Case study no. 3: Miranshah, North Waziristan, March 30, 2012”, *The Drone Strikes Platform*, 2016, habitación/maqueta, XV Bienal de Arquitectura de Venecia. La instalación reproduce a gran escala una vivienda en Waziristán, Afganistán que fue atacada con drones. Es la representación espacial de evidencia de imágenes de video.

II. La Revuelta de Gastown y sus interpretaciones

Como se estableció en la introducción a este trabajo, la imagen representada por *Abbott & Cordova* es un momento de la historia de Vancouver conocido como la Revuelta de Gastown, sucedida el siete de agosto de 1971 en el barrio del mismo nombre en el Downtown Eastside de Vancouver (figs. p. 22).¹ Ese día, un grupo de jóvenes *hippies* convocados por el periódico *Georgia Straight*, el primer periódico clandestino y contracultural de Vancouver, realizaron un “*smoke-in*”—una reunión para fumar marihuana en el espacio público como protesta— para exigir la legalización de la marihuana y en rechazo a las múltiples detenciones por su consumo focalizadas en esta área.² Esto sucedió durante una época fuertemente ligada al radicalismo estudiantil y a la nueva izquierda, y en un régimen que buscaba la “limpieza social” de estas juventudes, a quienes consideraba los “parásitos” y la “escoria” de la sociedad.³

A finales de los sesenta, Gastown se fue conformando como un barrio hippie. Antes de eso, hasta alrededor de 1967, el “barrio psicodélico” de Vancouver era la zona de Kitsilano, del lado opuesto de la ciudad. Sin embargo, los residentes del área reclamaron al gobierno de la ciudad que tomara acciones contra las y los *hippies* y *beatniks*, alegando, entre otras cosas, que estaban causando la disminución del valor de sus propiedades, ahuyentando a potenciales clientes de sus establecimientos comerciales y atentando contra la salud de sus hijos.⁴ Esto hizo que la policía interviniera, resultando en varias confrontaciones y finalmente ahuyentando a los *hippies* de Kitsilano. De ahí, éstos se trasladaron a Gastown, el barrio más empobrecido de la ciudad.⁵ Este evento organizado con el nombre de “*Grasstown Smoke-in*

¹ Gastown es solo una de las áreas del Downtown Eastside entre otras como Chinatown, Strathcona, Oppenheimer, Industrial, Hastings Corridor, Thornton Park y Victory Square.

² El *Georgia Straight* fue fundado en 1967 para “molestar a las instituciones del grupo de poder y proporcionar una voz local para cualquier contracultura existente en Vancouver”. Jean Barman, *The West Beyond the West: A History of British Columbia*, (Toronto: University of Toronto Press, 1996), 315.

³ “Vancouver Politician Averse to Hippies”, *The 7 O’Clock Show*, 18 de marzo de 1968, CBC Digital Archives, <http://www.cbc.ca/archives/entry/vancouver-politicians-averse-to-hippies>.

⁴ Michael Boudreau, “Hippies, Yippies, the Counterculture, and the Gastown Riot in Vancouver, 1968-71”, *BC Studies*, no. 197 (primavera 2018): 42, <https://doi.org/10.14288/bcs.v0i197>. Esto también está en Daniel Ross, “Panic on Love Street: Citizens and Local Government Respond to Vancouver’s Hippie Problem, 1967-68”, *BC Studies*, no. 180 (2013): 11-41, <https://doi.org/10.14288/bcs.v0i180.183962>.

⁵ Entonces era conocido como “skid row” o “skid road”, nombre con el que se calificaban las áreas urbanas más empobrecidas en Estados Unidos y Canadá, pues se decía que sus habitantes vivían en los “*skids*” que significa

and Street Jamboree”, desembocó en una revuelta tras la violenta intervención de la policía para detener la protesta que terminó siendo uno de los casos más brutales de represión policial en Vancouver.

Sin embargo, este suceso ha sido muy escasamente discutido desde el campo de la historia, a pesar de la importancia que tuvo en su momento y de su impacto sobre la ciudad en décadas posteriores y hasta hoy en día, como se verá en este capítulo y a lo largo de esta tesis, y no fue sino hasta hace muy poco que se ha comenzado a leer como un hecho relevante para el devenir histórico de la ciudad.⁶ El presente capítulo pretende estudiar cómo se ha contado la Revuelta de Gastown en la poca historiografía que existe al respecto y en las interpretaciones que de ésta se han ofrecido. Con ello, busca permitirnos entender la posición que toma Douglas entre estos diferentes discursos: ¿en qué momento llega al debate? Si es que lo hay. ¿En qué punto se coloca? ¿Su interpretación propone una ruptura con respecto a los demás discursos o es más bien un lugar común? Como se verá a continuación, la postura de Stan Douglas con *Abbott & Cordova* tiene también un lugar particular y resulta relevante en las discusiones historiográficas de Vancouver, y no solamente para las que se dan desde la crítica e historia del arte. Esto resulta interesante para el argumento de este trabajo y lo propuesto en el capítulo anterior, ya que demuestra que la obra busca y logra historiar la revuelta más que meramente representarla.

Tiempo después de las primeras notas sobre los hechos del 7 de agosto de 1971 en Gastown, sobre las cuales hablaré más adelante, un artista de Vancouver, Neil Wedman, realizó un estudio para una pintura nunca realizada de la Revuelta de Gastown (fig. 23). Este dibujo de 1998 está compuesto por movimientos fugaces de cuerpos difusos sin género

algo como “en el declive”. Se discute si el termino se origino alrededor de 1850 en Seattle, Estados Unidos para deisgnar al barrio de “Pioneer Square”, o bien en Vancouver alrededor de los mismo años para llamar al propio Gastown. Véase Wallace Turner, “A Clash Over Aid Effort on the First ‘Skid Road’”, *The New York Times*, 2 de diciembre de 1986, <https://www.nytimes.com/1986/12/02/us/a-clash-over-aid-effort-on-the-first-skid-row.html>.

⁶ Solamente en tres libros y dos artículos, así como en una tesis de maestría, se trata este episodio. Consulté todo el acervo de la Biblioteca Pública de Vancouver y de la biblioteca de las universidades de Columbia Británica y Simon Fraser respecto a la historia social de Vancouver, así como revistas académicas como *BC Studies* y *The Canadian Historical Review*, y tal parece que no existe nada más. Asimismo, consulté el Archivo de la Ciudad de Vancouver, los archivos de CBC/Radio Canada, y los archivos de la Universidad Simon Fraser y la Universidad de Columbia Británica. Entre los materiales disponibles hay muchas fotografías, notas de periódico cercanas al evento, documentos oficiales, declaraciones, videos de noticieros de televisión que reportaron el evento, sin embargo todo es muy cercano a la época. No encontré más trabajos académicos sobre este hecho fuera del reducido numero de textos que menciono en esta tesis, aunque cabe la posibilidad de que existan más publicaciones de otro tipo en canales no académicos las cuales no haya encontrado.

reconocible, atacados por algunos agentes y sombras con figura de policía. Vistos de frente, desde el nivel del suelo, aparecen como seres fantasmagóricos en una escena a blanco y negro en donde lo único que resalta es la barbarie congelada en ese segundo de tiempo, pero que no se detiene, sino que más bien presiona para continuar. Esta es la primera interpretación



Figura 23. Neil Wedman, *Study for Gastown Riot*, 1998, lápiz sobre papel/lápiz sobre papel mylar, 39.37 × 83.82 cm., colección del artista.

del evento ofrecida tras un periodo de distancia de esos hechos.

En cuanto a la escritura, fue hasta entrado el siglo XXI que se empezó a revisar la Revuelta de Gastown. El primero en publicar al respecto fue el escritor, artista y poeta Michael Barnholden, quien en 2005 le dedicó parte del quinto capítulo de su libro *Reading the Riot Act: A Brief History of Riots in Vancouver*. Este capítulo fue también publicado ese año en la revista *West Coast Line* con el mismo nombre: “The Gastown Riot 1971 & The Rolling Stones Riot 1972”.⁷ Se trata de un estudio en el que este autor sugiere que la Revuelta de Gastown es sintomática de la cultura anti-establecimiento de la década de los sesenta y sus constantes choques con la autoridad. La protesta se explica como una reacción a las duras leyes contra la marihuana que se habían implementado recientemente. En esta lectura, se afirma que la policía temía que esta reunión se tratara de algo mucho más grande que una simple demostración a favor de la legalización de la marihuana, por lo que envió agentes

⁷ Michael Barnholden, “The Gastown Riot 1971 & The Rolling Stones Riot 1972”, *West Coast Line* 39, no. 2 (otoño 2005): 164-170, ProQuest.

encubiertos preparados para intervenir en caso de ser necesario. Cuenta Barnholden que en la noche en cuestión:

el estudiantado del Langara College llegó con un porro hecho de paja de 20 pies; otras personas habían enrollado un kilo de hierba en un gigantesco porro. Muchos de los “comerciantes de moda” de la zona apoyaban el “Smoke-In” y querían el negocio que una atmósfera menos opresiva podía traer. Personas, muchas con máscaras de Rocky Racoon por sugerencia de los organizadores, bailaban con la música grabada de los Grateful Dead y Jefferson Airplane, chupando algunas de las trescientas paletas supuestamente con LSD entregadas a la multitud. En realidad, los organizadores habían comprado doscientas paletas de crema de Palm Dairy con un descuento. Los organizadores y otros pronunciaron discursos en apoyo a la despenalización de la marihuana y pusieron a la multitud a cantar “*Fuck Campbell, Fuck Campbell*”.⁸

Tom Campbell era el alcalde de Vancouver en ese entonces, y era bien conocido por sus políticas de derecha y su campaña contra aquellos hippies en quienes veía una amenaza para el país e incluso para el mundo.⁹ Sin embargo, según relata Barnholden, no fue él quien dio la orden de detener a los y las manifestantes, sino que fue el inspector Abercrombie, el oficial a cargo de la noche, quien decidió que era momento de detenerles y, además, que debían hacerlo mediante el uso de la fuerza. “[El evento] fue sólo la excusa necesaria para recordarle a las dos mil personas en la multitud quién estaba a cargo, cuáles eran las reglas y quién las había hecho”.¹⁰ De acuerdo con este autor, doce personas fueron hospitalizadas, setenta y nueve tomadas bajo custodia y treinta y ocho acusadas de delitos. Para él, esto significó también el fin de una era de inocencia, pues considera que fue la primera vez que se desató un conflicto de esta gravedad en la ciudad.

A pesar de no citar propiamente sus fuentes, el escritor declara que entre ellas están principalmente fuentes secundarias, aunque dice también haber consultado algunas primarias entre las que estaban no solo “reportes *mainstream* u oficiales,” sino que asegura haber buscado el registro dejado por los participantes y observadores más allá de los sospechosos usuales reunidos por la prensa popular: “he dado mi favor para que las personas vencidas puedan expresar su opinión”.¹¹ Su prefacio termina con una provocadora propuesta, a la cual

⁸ Michael Barnholden, *Reading the Riot Act: A Brief History of Riots in Vancouver*, (Vancouver: Anvil Press, 2005), 92.

⁹ “Vancouver Politician Averse to Hippies”.

¹⁰ Barnholden, *Reading the Riot Act*, 92.

¹¹ Barnholden, *Reading the Riot Act*, 14.

(conscientemente o no) Douglas respondería unos años después con la fotografía de *Abbott & Cordova* donde se recrea la revuelta en cuestión:

Apoyaría y avalaría totalmente una Sociedad de Recreación de Revueltas de Vancouver, basada en la Sociedad de Recreación de Revueltas de Londres, que realizara recreaciones basadas en el tema de las revueltas. Vancouver tiene una rica historia de revueltas que podría aprovecharse para hacer que estos eventos históricos vuelvan a vivir. Puede que no sea posible reunir a todas las personas necesarias para recrear algunas de las revueltas del pasado, pero imagínese, si lo desea, un actor que represente al alcalde Gerry McGeer leyendo la Ley de Revueltas a un grupo de manifestantes vestidos con ropa de la era de la Depresión reunido en la Plaza de la Victoria [*Victory Square*], rodeados de oficiales de policía con equipo antidisturbios del período. [...] Tales son las cosas de los sueños.¹²

La tradición de recreaciones históricas tiene sus raíces y su principal existencia en el contexto anglosajón, en donde se ha definido directamente como una afición que, sin embargo, crecientemente ha devenido en todo un complejo que atrae a cientos de participantes y espectadores cada año.¹³ Las sociedades en las cuales se ha institucionalizado este pasatiempo son conformadas por grupos de recreadores para organizar presentaciones y eventos alrededor de épocas y temáticas distintas en las que se representan momentos importantes del pasado. La recreación de batallas sigue dos tendencias generales: evocar nuevas formas de entender el pasado y la experiencia individual de un pasado imaginado y nostálgico. Es un lugar para la agencia que significa la encarnación individual del acontecimiento; las recreaciones son semiabiertas, no buscan ser una simulación o reproducción del pasado tal cual.

Por lo general se recrean batallas y acontecimientos de carácter militar, desde las guerras Napoleónicas, pasando por ambas guerras mundiales, hasta la guerra de Vietnam. Fue incluso durante los cincuenta en Estados Unidos, cuando los veteranos de la Guerra Civil Estadounidense comenzaban a fallecer, que esta práctica tuvo un *boom* en este continente, creciendo aún más en 1961 con el centenario de esa guerra.¹⁴ En ese sentido, la propuesta de Barnholden también busca ser subversiva al querer representar una historia infame, a la vez

¹² Barnholden, *Reading the Riot Act*, 15.

¹³ Véase Stephen Gapps, "Mobile monuments: A view of historical reenactment and authenticity from inside the costume cupboard of history", *Rethinking History* 13, no. 3 (2009): 395-409, <http://doi.org/10.1080/13642520903091159>.

¹⁴ Jean-Philippe Miller-Tremblay, Seminario "Narratives, Representations and Uses of the Past", Sciences Po, Paris, 22 de noviembre del 2018.

que tiene como principal antecedente la obra Deller, *The Battle of Orgreave*, citada en el capítulo anterior. Fundar una sociedad de recreación de revueltas implicaría elevar esos hechos al nivel de aquellos enfrentamientos militares.

Después de eso, fue hasta 2008, el mismo año en el que fue presentada por primera vez *Abbott & Cordova* en la exposición *Humor, Irony and the Law* para la galería David Zwirner de Nueva York, que apareció un segundo texto al respecto. Este fue publicado en mayo, unos meses antes de la exposición que se llevó a cabo entre octubre y diciembre de ese año. Este lleva como título “Violence in the Streets: The Gastown Riot”, y es un breve apartado del capítulo sobre “La Asociación de Libertades Civiles de Columbia Británica” (BCCLA por sus siglas en inglés) en el libro *Canada’s Rights Revolution Social Movements and Social Change, 1937-82* del sociólogo Dominique Clément, quien es especialista en derechos humanos y movimientos sociales en Canadá. Curiosamente, Clément y Douglas parecen haber estado investigando este hecho al mismo tiempo, aunque no hubo ningún intercambio entre ellos.¹⁵ En este breve capítulo de apenas cuatro páginas, la revuelta es leída como el clímax de una cadena mayor de abusos policiales en Vancouver, y se entiende como una consecuencia de las viejas tensiones entre la juventud y la policía. Clément menciona dos interpretaciones de las causas de la revuelta en su momento: por un lado, la BCCLA y otros grupos de defensores de derechos la atribuían a las severas políticas contra el uso de la marihuana y la estigmatización de los hippies por parte de la policía; por el otro, el sindicato de policías, la policía municipal, los medios y el juez que llevó el caso, Thomas Dohm, aceptaban que el inspector Abercrombie se había propasado pero responsabilizaban a dos de los escritores del *Georgia Straight* (Eric Sommer y Kenneth Lester) por haber querido desafiar a la autoridad, argumentando que se trataba de una conspiración anarquista para hacer estragos en la ciudad.¹⁶ Así, tal como señala el título del libro, esta es una historia sobre los derechos y el caso de la revuelta del 7 de agosto de 1971 se cuenta como parte de un proceso de activismo social y de lucha mediante el cual estos derechos se adquirieron y defendieron.

Más adelante, en 2010, fue publicado el libro *City of Love and Revolution: Vancouver in the Sixties* de Lawrence Aronsen, historiador de la Guerra Fría y el papel de Canadá en

¹⁵ Stan Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

¹⁶ Dominique Clément, *Canada’s Rights Revolution Social Movements and Social Change, 1937-82*, (Vancouver: The University of British Columbia Press, 2008), 75-79.

ésta. Su objeto de estudio principal es la contracultura hippie de esa década en Vancouver—su música, su psicodelia, su sexualidad, su pacifismo y su espiritualidad. En el libro dedica una parte del capítulo “Taking it to the Streets” al conflicto en Gastown de 1971 y argumenta que, a diferencia de lo que otros historiadores señalan—refiriéndose seguramente tanto a Barnholden como a Clément—, este no era una continuación lógica de la confrontación entre hippies y el general de la población vancouverita, sino, más bien, una ruptura entre lo que él calificó como una relación bastante benigna que existía entre ellos. A pesar de haber un amplio registro de múltiples confrontaciones que ya habían sucedido entre estas personas durante esos años (la ocupación del parque del Stanley Park y de la tienda de Hudson’s Bay Company, la Batalla de Jericho, etc.), Aronsen se empeña en retratar a estos grupos como amistosos.

Asimismo, sostiene que los hippies “del tipo de ‘amor y paz’”, en realidad eran bastante apolíticos y pocos se movilizaron para desempeñar un papel importante en la revuelta.¹⁷ Argumenta que este sector de la contracultura vancouverita, conectada, más bien, a la década de los sesenta, estaba más interesada en la búsqueda de la paz mundial, la espiritualidad, la sexualidad trascendental y el uso recreativo de drogas y que, en realidad, quienes eran políticamente activos eran las personas afiliadas al Partido Internacional de la Juventud o “Youth International Party”, mejor conocidas como *yippies*.¹⁸ Aronsen sostiene que estos y estas yippies aparecieron en la escena de Vancouver en 1967 y fueron responsables tanto de este hecho como de los enfrentamientos que lo precedieron, los cuales adjudica al movimiento yippie por separado del hippie.

Para esto, Aronsen se apoya principalmente en fuentes primarias (reportes, notas periodísticas) y cita también partes de *Reading the Riot Act* y de *Canada’s Rights Revolution*. Asimismo, se basa en sus propias opiniones y se reconoce como un yippie él mismo.¹⁹ Con esto, este historiador se enfoca en narrar los hechos de aquel día de manera similar a las versiones dadas por los autores anteriores, sin embargo, se preocupa más por la parte legal y judicial y por las políticas del gobierno con respecto al problema de las drogas. Dice que los

¹⁷ Lawrence Aronsen, *City of Love and Revolution: Vancouver in the Sixties*, (Vancouver: New Star, 2010), 31.

¹⁸ Esta idea de los y las yippies como el sector político parece ser compartida por otros en la comunidad de Vancouver, y más específicamente, del Downtown Eastside. Véase Alexander Varty, “Protest era takes spotlight in Yippies in Love”, *Georgia Straight*, 9 de marzo del 2011, <https://www.straight.com/article-379001/vancouver/protest-era-takes-spotlight>.

¹⁹ Véase nota 53 en Aronsen, *City of Love and Revolution*, 31.

y las yippies tenían una agenda política mucho más amplia que protestar contra la Ley de Control de Narcóticos: expandir las bases del partido al atraer a un mayor número de miembros entre el creciente número de consumidores de marihuana. No obstante, el plan había fallado puesto que, por un lado, la clase media se podía dar el lujo de fumar sin tener que preocuparse por la policía ni adherirse a una causa, mientras que, por el otro, quienes sí les habían brindado apoyo eran “esencialmente ‘indeseables’—delincuentes callejeros del Eastside, malhechores de pandillas de motociclistas que buscaban acción y rebeldes sin causa de los salones de billar del centro. En general, eran hombres jóvenes que buscaban problemas, sin ambiciones a largo plazo para transformar o mejorar la sociedad”.²⁰ Esto deja ver los prejuicios de clase de Aronsen, así como su verdadero interés en este acontecimiento ligado no a los derechos de la comunidad del Downtown Eastside (DTES), sino a la defensa del movimiento yippie.

La Revuelta es comparada en este libro con otros movimientos análogos sucedidos en Estados Unidos, especialmente con las revueltas de San Francisco y las de 1968 en Chicago a raíz del asesinato de Martin Luther King Jr. Sin embargo, el autor sostiene que aquellas fueron mucho más sangrientas que la sucedida en Gastown en 1971. Como un ferviente activista estudiantil durante los sesenta, su opinión del acontecimiento no es demasiado positiva y, en ese sentido, no le da demasiada importancia a este suceso en la historia de Vancouver. Afirma que, después de la revuelta, se restauró rápidamente el orden en la ciudad. Narra una fiesta llevada a cabo en ese mismo sitio a la semana siguiente, en la que la policía se hizo de la vista gorda sobre el consumo de alcohol y drogas en las calles y, según él, terminó con una escena reminiscente del primer acto de *flower power* en Nueva York en 1967: una joven “pelo-largo” ofreciendo a la policía una flor, “posiblemente como un acto de reconciliación”.²¹ Aronsen, ve esto con ojos juiciosos, reprochando que la revuelta no haya tenido un impacto significativo para el movimiento yippie. Con esta supuesta reconciliación cerraría para él este episodio, entendido más como parte de la historia del movimiento yippie que de la historia de la ciudad.

²⁰ Aronsen, *City of Love and Revolution*, 124.

²¹ Aronsen, *City of Love and Revolution*, 124.

Finalmente, el historiador le dedica la conclusión de este capítulo a Stan Douglas. Tras hablar sobre la realización de la instalación fotográfica de *Abbott & Cordova*, Aronsen resume brevemente la disputa que desató la obra entre las autoridades:

El jefe de policía de Vancouver, Jim Chu, expresó su consternación por la pieza de Douglas y contactó al artista para pedirle que reconsiderara el proyecto. El portavoz de la policía, Tim Fanning, consciente de la controversia, explicó: ‘Quién quiere tener una parte de la historia que no sea algo de lo que esté orgulloso’” Gregory Henriquez, el arquitecto a cargo del proyecto de Woodward’s, concluyó: ‘Afortunadamente, no vivimos en una sociedad donde el jefe de la policía pueda decidir sobre el arte público’.²²

“Fue un desenlace que pocos en 1971 hubieran previsto”, concluye el texto.²³

Dos años después, en 2012, se incluyó en el libro *Debating Dissent: Canada and the Sixties* editado por el mismo Clément, la historiadora Lara Campbell y el historiador Gregory Kealey, un texto del historiador del crimen en Canadá, Michael Boudreau, titulado “‘The Struggle for a Different World’: The 1971 Gastown Riot in Vancouver”. Aquí, la revuelta es entendida como parte de la larga historia de Canadá con el asunto de las drogas y se explica como parte de un momento en el que este debate se había reavivado. Esto se debía a que en 1961 la marihuana había sido añadida a la Ley Federal del Opio (establecida en 1908), colocándola al mismo nivel que otras drogas como la heroína y la cocaína.²⁴ Tras esto, argumenta Boudreau, los y las hippies comenzaron a desafiar dicha norma por considerarla una medida demasiado dura para una droga blanda. Así, en 1969 se logró bajar la pena por posesión o consumo de marihuana, aunque el estigma y el hostigamiento por parte de la policía persistió.

Boudreau se detiene en su texto a describir el barrio de Gastown como “un área de libre intercambio en un medio de canibalismo corporativo”, siguiendo un artículo del *Georgia Straight* de mayo de 1970.²⁵ Sostiene que, ya para los últimos años de los sesenta, Gastown era una mezcla ecléctica de restaurantes y bares, residentes de clase media y turistas, así como bares excéntricos y algunas tiendas. En esos años atrajo a multitudes de jóvenes de

²² Aronsen, *City of Love and Revolution*, 132.

²³ Aronsen, *City of Love and Revolution*, 132.

²⁴ Michael Boudreau, “‘The Struggle for a Different World’: The 1971 Gastown Riot in Vancouver”, en *Debating Dissent: Canada in the Sixties*, eds. Lara Campbell, Dominique Clément y Gregory S. Kealey, (Toronto: University of Toronto Press, 2012), 118.

²⁵ Michael Barnholden (citando al *Georgia Straight*), *Reading the Riot Act*, 89, citado en Boudreau, “‘The Struggle for a Different World’”, 120.

todo Canadá que buscaban nuevas experiencias, ya que se le consideraba la capital canadiense de las drogas. Estas juventudes vivían en los hoteles y hostales dispersos por el distrito, haciendo del lugar un espacio donde “consumismo, pobreza y un espíritu de comunidad y rebelión vivían en extraña coexistencia”.²⁶

Para Boudreau, los antecedentes de este evento serían otras confrontaciones pacíficas entre la juventud y la policía (aquellas que Aronsen había ignorado), como la ocupación de la tienda Hudson’s Bay Company en 1968 por no querer atender a “pelos-largos”, o la llamada Batalla de Jericho en 1970, en la que jóvenes ocuparon la zona frente al mar donde se estaba construyendo el Hotel Four Seasons buscando que se convirtiera en un campamento para gente sin hogar. No obstante, este historiador argumenta que la causa más directa fue la llamada “Operación Recogedor” (“*Operation Dustpan*”) lanzada en julio de 1971, en la que policías encubiertos se infiltraron en Gastown para aprehender a quienes poseían y traficaban drogas. La población de la zona estaba convencida de que lo que intentaban era expulsarla del barrio, objetando que la policía no hacía cumplir las leyes sobre las drogas de manera uniforme, pues en vez de aplicarlas a todas las personas que consumían drogas, incluidas aquellas de las áreas suburbanas, la policía se centró en estas “subculturas”, quienes terminaron siendo severamente perseguidas. La policía no aplicaba la fuerza uniformemente pues, sostiene Boudreau citando un reporte del Comité sobre la Juventud (establecido por el gobierno federal para estudiar las aspiraciones, actitudes y necesidades de la juventud canadiense), “en lugar de dirigirse a todas las personas usuarias de drogas, la policía, según se le dijo al comité, se concentró en la ‘subcultura *hip*, la más visible y vulnerable’, que por lo tanto era la ‘más afectada por la... persecución legal’”.²⁷ Así, 59 de los 109 arrestos que se hicieron en los primeros diez días ocurrieron en Gastown.²⁸

El “smoke-in” fue la manera de la comunidad hippie y residente del barrio de responder a esta operación, buscando “el fin inmediato a la campaña de acoso e intimidación llevada a cabo en Gastown por la policía de Tom Campbell [y] un fin a los arbitrarios interrogatorios y búsquedas ilegales de la policía”, así como a “la brutalidad policial usada por la policía de Vancouver contra los pelos largos... pueblos nativos... gente ‘hip’... y gente

²⁶ Boudreau, “The Struggle for a Different World”, 120.

²⁷ Committee on Youth, *Canada, It's Your Turn: A Report to the Secretary of State by the Committee on Youth*, (Ottawa: Information Canada, 1971), 57, 71, citado en Boudreau, “The Struggle for a Different World”, 123.

²⁸ *Vancouver Sun*, 2 de agosto de 1971, citado en Boudreau, “The Struggle for a Different World”, 123.

pobre en general”.²⁹ También era una muestra de solidaridad con quienes habían sufrido detenciones durante la operación, y finalmente, también, un llamado por la legalización de la marihuana para prevenir que la ley se usara “como un arma para sacar a la gente de Gastown... mientras que la gente más rica que también fuma marihuana es bienvenida en los emporios de plástico del área”.³⁰

De ahí, Boudreau detalla cronológicamente los eventos de ese día, comenzando a las 8:30 p.m. de ese sábado y terminando tiempo después de que la policía irrumpiera alrededor de las 10:00 de la noche. Sostiene que fue el peor incidente de brutalidad policial contra una protesta pacífica y un público inocente visto hasta entonces en Vancouver: hubo casos de abuso sexual hacia varias mujeres, agresiones físicas a gente de todas las edades e inclusive a mujeres embarazadas, etc. Asimismo, analiza las consecuencias de esto para la opinión pública, la cual estaba dividida entre quienes apoyaban a la policía y quienes apoyaban a estas juventudes.

Este historiador entiende la revuelta como un capítulo central de la lucha por la justicia social en Vancouver, ya que logró alzar la voz contra la injusta aplicación de la ley por prejuicios de clase y contra las condiciones de precariedad económica y social en las que se encontraba el vecindario. Al igual que los autores anteriores, la interpreta como un símbolo de las crecientes tensiones entre las autoridades estatales y la juventud canadiense desde la década de los sesenta. Asimismo, explica este evento como un momento decisivo dentro de un largo debate y como un encuentro inevitable causado por las discrepancias ideológicas entre ambos grupos y por los prejuicios morales de la policía que estaban siendo contestados por esos pelos-largos, llevando a un excesivo uso de la fuerza y a la aplicación del monopolio estatal de la violencia en contra de una población vulnerable.

Posteriormente, Boudreau publicó en 2018 un artículo en la revista *BC Studies* titulado “Hippies, Yippies, the Counterculture, and the Gastown Riot in Vancouver, 1968-71”, como una segunda versión de su capítulo para *Debating Dissent*. En este texto, el historiador se concentró en el argumento de que la revuelta representó los esfuerzos continuos del Estado, a través de la brutalidad policial por sofocar el debate público sobre temas sociales y políticos en aras de preservar la ley y el orden. Asimismo, el evento es leído ahora

²⁹ Boudreau, “The Struggle for a Different World”, 123.

³⁰ *Georgia Straight*, 6 de agosto de 1971, citado en Boudreau, “The Struggle for a Different World”, 123-124.

bajo la idea de una “larga década de los sesenta”, pensando en que, en Canadá, la disidencia social y política de ese periodo, además del espíritu y el discurso que sustentaron esa disidencia, no terminaron con la conclusión de la década, sino que siguieron durante los primeros años de la siguiente.

El historiador menciona aquí que, desde 1969, el *Georgia Straight* quiso alertar a sus lectores sobre el hecho de que los desarrolladores—que querían aumentar el número de edificios oficinales en Vancouver—estaban dirigiendo su atención a Gastown. Lo que veía este periódico era que, en realidad, este “complejo de bienhechores/inversores” quería librar al barrio de las personas “indias, borrachas, ancianas, pobres, prostitutas, drogadictas y, por último, y no menos importante, la comunidad moderna, las mismas personas que lo llamaban su hogar”.³¹ En ese sentido, la revuelta aquí referida fue un momento clave en esta contienda por expulsar a las comunidades de la zona y, de acuerdo con Boudreau, “destaca el hecho de que parte de la juventud, incluyendo los y las miembros de los movimientos hippie y yippie, tuvieron el coraje de desafiar lo que consideraban injusticias sociales”.³² De manera similar, ésta y las otras protestas que la juventud organizó contra el “creciente poder del fascismo” en Vancouver entre 1968 y 1971, “representan la continuación de un tema clave de los años sesenta: el intento de lograr un cambio social, particularmente con respecto a las leyes de Canadá que regulan la marihuana”, leyes que en el año en que se publicó este artículo llegaron al punto histórico de ser modificadas para legalizar su consumo completamente.³³

Asimismo, este año se llevó a cabo en el Museo de la Policía de Vancouver una exposición titulada *Behind the Lines: A Traffic Story*, la cual presentaba “una mirada profunda a la historia de las calles de Vancouver a través de la lente de la aplicación de la ley”.³⁴ En ella se mostró una visión más comprensiva de la perspectiva de los agentes de la policía, aunque también severa de sus acciones, proponiendo que ellos también habían terminado por aprender a odiar a la juventud hippie, tal como esta 81ípst aprendido a odiar a la policía, después de tantos años de enfrentamientos. El argumento central era que la policía solamente buscaba cumplir las órdenes y con la ley, sin embargo, reconocía que se había

³¹ *Georgia Straight*, 14-20 de mayo de 1969, citado en Boudreau, “Hippies, Yippies”, 42.

³² Boudreau, “Hippies, Yippies”, 65.

³³ Boudreau, “Hippies, Yippies”, 65. El consumo de marihuana medicinal, sin embargo, ha sido legal en la provincia de Columbia Británica, donde se encuentra Vancouver, desde el 2000.

³⁴ “Behind the Lines: A Traffic Story”, *Vancouver Police Museum*, 31 de agosto del 2018, <https://vancouverpolicemuseum.ca/vpm/behind-the-lines/>.

excedido en el uso de la fuerza en este caso, causando “una de las revueltas más infames y sangrientas de Vancouver”.³⁵

Igualmente, en 2018, se presentó en la Universidad de Victoria, Columbia Británica, la tesis de maestría en historia de Jake Noah Sherman titulada “*They are a Scum Community Who Have Organized: The Georgia Straight, freedom of expression, and Tom Campbell’s War on the Counterculture, 1967–1972*”. En ella se dedica uno de los capítulos a la Batalla de Jericho, la Operación Recogedor y la Revuelta de Gastown, a la cual este historiador se refiere generalmente como el Smoke-In de Grasstown, como se le llamó al evento inicial. Sherman responsabiliza principalmente al alcalde Tom Campbell por el desenlace de esa noche y se enfoca en las repercusiones de la revuelta en Gastown para el subsecuente proceso de gentrificación de la zona. Argumenta que ésta sirvió directamente a los intereses previamente declarados de Campbell por implementar una serie de cambios en Gastown.

Entre estos planes recogidos por Sherman, estaba principalmente la “revitalización de la histórica Plaza Maple Tree (precisamente donde inició el festival hippie del 7 de agosto), donde Campbell planeaba construir nuevas banquetas e instalar nuevos postes de luz.”³⁶ Citando una página incorrecta del libro monográfico de la pieza de *Abbott & Cordova*, específicamente el capítulo escrito por Serge Guilbaut, Sherman menciona que la primera etapa de esta remodelación—que tenía un presupuesto de un millón de dólares (cinco millones actuales)—estaba prevista para septiembre de 1971.³⁷ Asimismo, cita a Boudreau (erróneamente, otra vez) para apuntar que más de 90% de los 109 arrestos sucedidos en los primeros diez días de esta operación ocurrieron en Gastown y Kitsilano, pero, como se mencionó anteriormente, Boudreau había estimado un 54% (59/109).³⁸

Sherman insiste en que la Operación Recogedor era parte de la iniciativa del comité de planificación del ayuntamiento para “librar al área de las personas ‘indeseables’ y de ese modo preparar el área para desarrollo futuro”.³⁹ Insiste también en que:

³⁵ “How the 1971 Gastown Riot Came to Be”, *Vancouver Police Museum*, 2 de noviembre del 2018, <https://vancouverpolicemuseum.ca/how-the-1971-gastown-riot-came-to-be/>.

³⁶ Jake Noah Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized:’ *The Georgia Straight*, freedom of expression, and Tom Campbell’s War on the Counterculture, 1967–1972”, (tesis de maestría, University of Victoria, 2018), 88.

³⁷ Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 88-89.

³⁸ Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 88.

³⁹ Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 86.

es imposible entender la motivación para la implementación de la “Operación Recogedor” y el enjuiciamiento de la juventud de bajos ingresos residente de Gastown separada de estos planes de desarrollo. En pocas palabras, la cultura de la juventud estaba parada directamente en el camino de los planes de desarrollo de Campbell, los cuales veía como su contribución a la ciudad de Vancouver y la característica definitoria de su legado de alcalde.⁴⁰

Él identifica a Sommers y Lester como yippies, y los cita también como los organizadores del evento, el cual plantearon en el *Georgia Straight* como una demostración de su determinación de “no ser expulsados de Gastown o echados tras las rejas”, y una protesta contra los proyectos de desarrollo de Campbell además de a la Operación Recogedor.⁴¹ Asimismo, narra que Campbell apareció en el balcón del Hotel Europa para dirigirse a la población, que lo recibió con abucheos e insultos, tras lo cual Campbell se retiró y discutió con el Jefe Fisk de la policía sus planes para lidiar con la demostración.⁴² Sin embargo, no cita la fuente de esta información.

El hilo conductor de la argumentación de Sherman es la política de desarrollo urbano de Campbell, a quien va siguiéndole los pasos, así como el papel central del *Georgia Straight* (en cuya historia se centra su tesis) en la oposición contra el desplazamiento y criminalización de las poblaciones que habitaban los espacios amenazados por ese gobierno. Su estudio, no

Línea del tiempo de los estudios sobre el “Gastown Riot”:

- 2005, ?.** Michael Barnholden, *Reading the Riot Act: A Brief History of Riots in Vancouver*.
- 2005, otoño.** Michael Barnholden, “The Gastown Riot 1971 & The Rolling Stones Riot 1972”.
- 2007, diciembre-abril.** Realización de *Abbott & Cordova, 7 August 1971*.
- 2008, mayo.** Dominique Clément, *Canada’s Rights Revolution Social Movements and Social Change, 1937-82*.
- 2008, octubre-diciembre.** Exposición *Humor, Irony and the Law* en la galería David Zwirner, Nueva York, donde se incluye la fotografía de *Abbott & Cordova, 7 August 1971*.
- 2010, enero.** Se inaugura *Abbott & Cordova, 7 August 1971* en el edificio Woodward’s.
- 2010, noviembre.** Lawrence Aronsen, *City of Love and Revolution: Vancouver in the Sixties*.
- 2012, octubre.** Michael Boudreau, “‘The Struggle for a Different World’: The 1971 Gastown Riot in Vancouver”.
- 2018, enero.** Jake Noah Sherman, “*They are a Scum Community Who Have Organized:*” *The Georgia Straight, freedom of expression, and Tom Campbell’s War on the Counterculture, 1967–1972*.
- 2018, primavera.** Michael Boudreau, “Hippies, Yippies, the Counterculture, and the Gastown Riot in Vancouver, 1968-71”.

⁴⁰ Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 88.

⁴¹ *Georgia Straight*, 3-6 de agosto de 1971, citado en Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 90.

⁴² Sherman, “‘They are a Scum Community Who Have Organized’”, 91.

obstante, esta plagado de incorrecciones en la citación que hacen difícil entender cómo llega a estas conclusiones y de dónde salen sus argumentos y, por tanto, si éstos son originales o no. A grandes rasgos, lo que hace es rescatar las ideas de todos los autores aquí discutidos y acomodarlas sobre esta línea, ubicando al centro la consideración sobre la transformación demográfica del barrio como consecuencia de la revuelta que ya había sido establecida por Boudreau y, como se verá a continuación, antes aún por Stan Douglas, cuya obra Sherman solamente menciona.

Entonces, ¿cuál es la postura de Douglas sobre la Revuelta de Gastown? Esta es una de las grandes preguntas que busca responder el presente trabajo. Antes de pasar a la lectura de la obra, que es asunto del siguiente capítulo, vale la pena revisar aquello que Douglas ha declarado en distintas conferencias sobre este hecho. Nacido en 1960, Douglas tenía apenas once años cuando la revuelta sucedió, sobre lo cual ha asegurado que, además de no haber estado presente en el evento, solo fue hasta tiempo después que se enteró de él gracias a rumores y anécdotas que fue escuchando, pues ha pasado casi toda su vida adulta en este barrio. Un artículo publicado en el *Georgia Straight* en el 2009, cita a Douglas diciendo que anteriormente este barrio era hogar de la clase trabajadora, gran parte de ella empleada en industrias de recursos madereros, de pesca y de carga, la cual vivía en hoteles de residencia en el centro de la ciudad y se reunía en los bares y cafés locales: “ese era el carácter general de este vecindario hasta los años 70,” dice Douglas.⁴³ Asimismo, en una entrevista en el museo Haus der Kunst, el artista afirmó que “el barrio estaba en un período de transición, pero se convirtió en lo que es hoy, una especie de zona prohibida, debido a esta revuelta en 1971”.⁴⁴ Esto lo explicó también posteriormente en una entrevista con Alexander Alberro realizada en noviembre de 2010, mismo mes de la publicación del libro de Aronsen:

la clave de la revuelta es que cambió el carácter del Downtown Eastside durante décadas. En la década de 1970, el alcalde de Vancouver, Tom Campbell, inició lo que llamó “Operación Recogedor”, un plan de acción policial para barrer la “inmundicia”, es decir, las personas hippies, de las calles. La central hippie estaba en el barrio de Kitsilano, en el lado oeste de Vancouver. El alcalde pensó que las cosas que los hippies hacían allí eran inmorales y, a menudo, ilegales, pero algo contenidas, lo que permitía a la ciudad vigilarlos. Cuando la juventud hippie comenzó a moverse hacia

⁴³ Robin Laurence, “Vancouver artist Stan Douglas revisits the 1971 Gastown Riot”, *Georgia Straight*, 29 de diciembre de 2009,

⁴⁴ Haus der Kunst, “Conversation — Stan Douglas, Okwui Enwezor, León Krempel, Johan Simons 19.06.14”, Haus der Kunst, subido el 1 de agosto del 2014, video de Youtube, 34:08, https://www.youtube.com/watch?v=1MgKL_G0yPA.

el centro de la ciudad, ocupando viejos edificios comerciales e industriales en Gastown y mezclándose con la gente del lugar, la policía comenzó a arrestar o acosar a estas personas con reclamos de que estaban vendiendo drogas.

Pero después de los disturbios de 1971, las nuevas regulaciones de zonificación hicieron imposible la ocupación residencial. Los grandes almacenes de Woodward's [la tienda departamental que antes ocupaba el edificio donde se encuentra la obra] siempre habían sido el centro comercial de la ciudad para personas de clase media-baja y de clase trabajadora que no podían comprar en establecimientos ubicados en zonas más altas. Pero luego comenzaron a abrirse centros comerciales en los suburbios, y Gastown se convirtió casi exclusivamente en una zona turística, zumbando durante el día, pero desolada por la noche, ya que no había una mezcla de residentes locales con una inversión personal en el vecindario o en los alrededores. Woodward's estaba destinada a quebrar en estas condiciones y cerró sus puertas para siempre en 1993.⁴⁵

Para Stan Douglas, después de la irrupción violenta de la policía en lo que terminó siendo la Revuelta de Gastown, el resultado más importante de este suceso fue la prohibición de uso residencial de la zona y su designación por las autoridades como un distrito estrictamente comercial: “si a este vecindario se le hubiera permitido tener una designación de uso mixto, con personas viviendo allí, creo que tendría un carácter muy diferente”.⁴⁶ Había un potencial de lo que Gastown podría haber sido, pero, en cambio, ha estado en declive durante más de tres décadas y ha sido sujeto de un lento proceso de gentrificación del que Douglas se cuenta como testigo.⁴⁷ Esto causó que la infraestructura social de la comunidad se derrumbara y surgieran divisiones económicas y de base social. “De cierta forma, lo dejaron en barbecho—de la manera en que un agricultor deja la tierra en barbecho—antes de redesarrollarlo otra vez, que es lo que está pasando ahora”.⁴⁸ Estos procesos de gentrificación, que serán abordados más adelante, han sido un asunto recurrente de la historia de Vancouver y constituyen, hasta hoy, uno de los mayores problemas de la ciudad.

Además, Douglas ofrece una explicación a la forma en que la policía pareció salirse de control aquella noche: “no les gustaba la idea de las personas hippies *okupando* [*squatting*] edificios de almacenes, no les gustaba la idea de que se mezclaran en el bar con viejos residentes, porque no sabían lo que eso significaba, [y por eso] estaban tratando de mantener

⁴⁵ Alexander Alberro, “An Interview with Stan Douglas”, en *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Stan Douglas *et al.*, (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), 17. La entrevista se realizó el 25 de noviembre mientras que el libro fue publicado el día 15 del mismo mes.

⁴⁶ Laurence, “Vancouver artist Stan Douglas”.

⁴⁷ Laurence, “Vancouver artist Stan Douglas”.

⁴⁸ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

a estos grupos separados. Entonces, este tipo de control del espacio fue algo a lo que la juventud hippie reaccionó, con bastante violencia, y creo que esto fue problemático”.⁴⁹ Después de este evento, sostiene Douglas, y tras las conclusiones alcanzadas en el Reporte Dohm, la policía se reformó y modificó muchos de sus procedimientos. En este reporte, realizado durante la investigación subsecuente al altercado, se alegaba que no había existido señal alguna de violencia hasta la irrupción de la policía para terminar con el evento: “la mayoría de la multitud no era una multitud desagradable. No era una turba. No había voceros o voceras arengando a la multitud. Había música, canto y bongos”.⁵⁰ Su conclusión es que, ya que varias de las conductas de quienes asistieron eran, en efecto, ilegales (fumar marihuana, bloquear las calles, etc.), la policía debió haber intervenido antes, tomando medidas menos drásticas, en lugar de dejar que creciera tanto y después sobrereaccionar con una fuerza excesiva e innecesaria.

Stan Douglas fue la segunda persona en elaborar una obra que estudiara este evento. Sin embargo, su lectura, como puede verse, es también muy diferente a esa primera de Barnholden—publicada tres años antes que la suya y además consultada por él—e incluso a la de Clément—publicada unos meses antes de la presentación de la *Abbott & Cordova* en David Zwirner a pesar de que ya estaba hecha para entonces, pues las fotografías fueron tomadas en abril del 2007.⁵¹ Barnholden, a quien Douglas conoce bien y con quien tuvo conversaciones sobre la revuelta, se enfoca en narrar detalladamente los sucesos del día y no ve más allá de la lógica del enfrentamiento de hippie contra la autoridad en una lectura que presenta a esta juventud como defensora de las libertades en contra de un gobierno conservador que buscaba reprimirla.⁵² Clément, por su parte, se enfoca en los abusos a los derechos humanos de quienes se sentían inconformes y la violencia ejercida por la policía, así como en el papel jugado por las asociaciones de derechos civiles y grupos defensores. En general, además, ninguno de estos cinco autores hace planteamientos teóricos profundos ni parte de una propuesta metodológica más allá de revisar las fuentes para relatar la historia de la revuelta y destacar su relevancia para el pasado de las luchas sociales de Vancouver. Stan

⁴⁹ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁵⁰ Thomas A. Dohm, *Report on Gastown Inquiry*, (Victoria: B.C. Royal Comissions, 1971), s/n.

⁵¹ Sin embargo, Stan Douglas dice no haber leído la parte del libro de Barnholden sobre la recreación de revueltas del libro de Barnholden. Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁵² Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

Douglas, por el contrario, relaciona este hecho con la lógica social del barrio más allá del sector hippie y entiende la revuelta desde las observaciones que hace de su presente, encontrando en ella respuestas para las condiciones actuales del lugar y de sus poblaciones.

Más aún, otras explicaciones del proceso de gentrificación del centro de Vancouver no resaltan la Revuelta de Gastown, por lo que tampoco es algo que Douglas esté tomando de otro campo disciplinar para leerlo desde la historia o el arte.⁵³ Sin embargo, su hipótesis coincide con las observaciones de académicos de Vancouver como Donald Gutstein en cuanto a las fechas que señala para este proceso. En su libro *Vancouver Ltd.* Sobre las políticas económicas y los intereses corporativos que dieron forma a la ciudad de Vancouver (en el cual, sin embargo, no se menciona la Revuelta de Gastown), escribe: “Tenía más esperanzas cuando comencé a trabajar en este libro hace cuatro años [alrededor de 1971 ya que fue publicado en 1975] de las que tengo ahora. En algún momento durante esos años parece que hemos pasado un punto sin retorno y nos hemos embarcado en un desastroso viaje hacia la ciudad desarrolladora [*developer city*]”.⁵⁴ Sus palabras sugieren que el cambio fue posterior a ese año que señala Douglas como catalizador.

Es decir, Douglas no está representando lo que se había escrito entonces sobre la revuelta, sino que activamente construye y propone su propia interpretación. Parece incluso que otros que trataron este evento después de él han retomado sus planteamientos, como podría decirse de Boudreau y Sherman, pues sus líneas argumentativas son bastante similares a lo que sostiene Douglas, aunque los trabajos de estos historiadores son al menos cinco años posteriores al suyo—además de que no le dan crédito a pesar haber expuesto estas ideas antes que ellos. En ese sentido, resulta importante notar cómo el discurso de Douglas se construyó previa o a veces paralelamente al de los historiadores.

En cuanto a los medios de comunicación, no fue hasta después de la inauguración de *Abbott & Cordova, 7 August 1971* que volvió a aparecer en ellos mención de la Revuelta de Gastown después de las primeras notas publicadas en los días posteriores a la represión. En

⁵³ Loretta Lees, Tom Slater y Elvin Wyly, *Gentrification*, (Londres/Nueva York: Routledge, 2007), 263-275; Donald Gutstein, *Vancouver Ltd.*, (Toronto: James Lorimer & Company, 1975); David Ley y Cory Dobson, “Are There Limits to Gentrification? The Contexts of Impeded Gentrification in Vancouver”, *Urban Studies* 12, no. 45 (noviembre 2008): 2471-2498, <https://doi.org/10.1177%2F0042098008097103>.

⁵⁴ Gutstein, *Vancouver Ltd.*, 6. Sin embargo, hay que señalar que el libro se refiere a todo el centro (*Downtown*) de Vancouver, no solamente del DTES. El trabajo de Douglas no necesariamente está diciendo que la Revuelta de Gastown afectó en términos de gentrificación a toda la ciudad o el *Downtown*, sino solo a Gastown y el DTES.



Figura 24. Glenn Baglo, “Happy Protesters”, *Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971.



Figura 25. Glenn Baglo, “Power to the People”, *Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971.

aquel entonces, el evento fue reportado por los principales periódicos del país, así como en los noticieros de la principal cadena de Canadá, The Canadian Broadcasting Corporation (CBC).⁵⁵ La gran mayoría las notas se enfocan en destacar la violencia desmedida ejercida por la policía al rescatar los testimonios de quienes estuvieron presentes, la cual condenan y reprochan al alcalde su respuesta a la situación del movimiento hippie en general.⁵⁶ El caso se siguió durante los meses siguientes, pues al parecer había una importante preocupación y presión social por que se abriera una investigación y se responsabilizara a la

⁵⁵ “Gastown riots over Vancouver smoke-in”, *Summer Weekend*, 15 de agosto de 1971, CBC Digital Archives, <https://www.cbc.ca/player/play/1214913603914>; “Marijuana ‘smoke-in’ turns violent in Vancouver’s Gastown Riot”, *Summer Weekend*, 15 de agosto de 1971, CBC Digital Archives, <https://www.cbc.ca/archives/entry/1971-gastown-riots-over-vancouver-smoke-in>.

⁵⁶ No pude consultar los números del *Georgia Straight* de ese año pues es un archivo privado que está cerrado.

policía.⁵⁷ Estas notas rescataron la polémica entre la policía y quienes la defendían, y quienes alegaban que sí se había ejercido un desmedido uso de la fuerza.⁵⁸

El *Vancouver Sun* acusó a Tom Campbell de “vandalismo intelectual”, reclamando que se le encarcelara para evitar futuros conflictos.⁵⁹ Del otro lado del país, el *Toronto Daily Star* incluso la llamó una “revuelta sangrienta” y reportó detalladamente la historia de un joven a quien un policía le rompió la pierna y lo obligo a seguir caminando amenazando con romperle la otra.⁶⁰ Otro periódico, *The Globe and Mail*, rescató las palabras del dueño de una zapatería de la plaza: “dijo que hubo ‘una arrogancia casi satánica’ de la policía mientras vaciaban la Plaza Maple Tree”, “había una mujer empujando una silla de ruedas y la golpearon hasta dejarla inconsciente, después la subieron a la furgoneta”.⁶¹ Las fotografías presentadas en los periódicos, como es común, se centran en mostrar el drama de esa noche y la violencia impuesta sobre un grupo bastante heterogéneo y aparentemente poco amenazante: el

el *Vancouver Sun* muestra a la juventud pacíficamente reunida y disfrutando del evento (fig. 24), en donde aparece también gente mayor (fig. 25) e incluso padres y madres con sus bebés siendo asediados por los caballos (fig.



Figura 26. Glenn Baglo, “Horse Ruckus”, *Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971.

⁵⁷ Véase por ejemplo “Call for independent inquiry into Vancouver riot to be backed by 4 aldermen”, *The Globe and Mail*, 10 de agosto de 1971, 3; y “Won’t change police in riot, Peterson says”, *The Globe and Mail*, 23 de diciembre de 1971, 8.

⁵⁸ Véase por ejemplo “Undue force was not used, inquiry told”, *The Globe and Mail*, 30 de septiembre de 1971, 8; y “Rode hose into crowd and ‘seemed to enjoy himself’. Policeman had look of vengeance”, *The Globe and Mail*, 28 de septiembre de 1971, 10.

⁵⁹ “Uproar grows on Gastown”, *The Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971, 1.

⁶⁰ “‘Patch-up’ party relieves Gastown”, *Toronto Daily Star*, 16 de agosto de 1971, 18; “Ontario youth says leg broken in attack by Vancouver police”, *Toronto Daily Star*, 10 de agosto de 1971, 9.

⁶¹ “Police breaks up riot, hold 54 in Vancouver”, *The Globe and Mail*, 9 de agosto de 1971, 1.

26). La fotografía de un hombre siendo arrastrado por dos agentes aparece como el epílogo de esta historia (fig. 27).

Sin embargo, el trabajo de Stan Douglas tampoco sigue estas posturas necesariamente. En su obra no hay nada que remita directamente a Tom Campbell, ni a su gobierno. Tampoco se presiente una violencia fuera de control, como se objetó en ese entonces. Esto tiene que ver, en parte, con el hecho de que la escena en la que este artista se enfoca no es el epicentro de la revuelta, sino que se trata de una esquina que está dos cuadras al sur y una al oeste

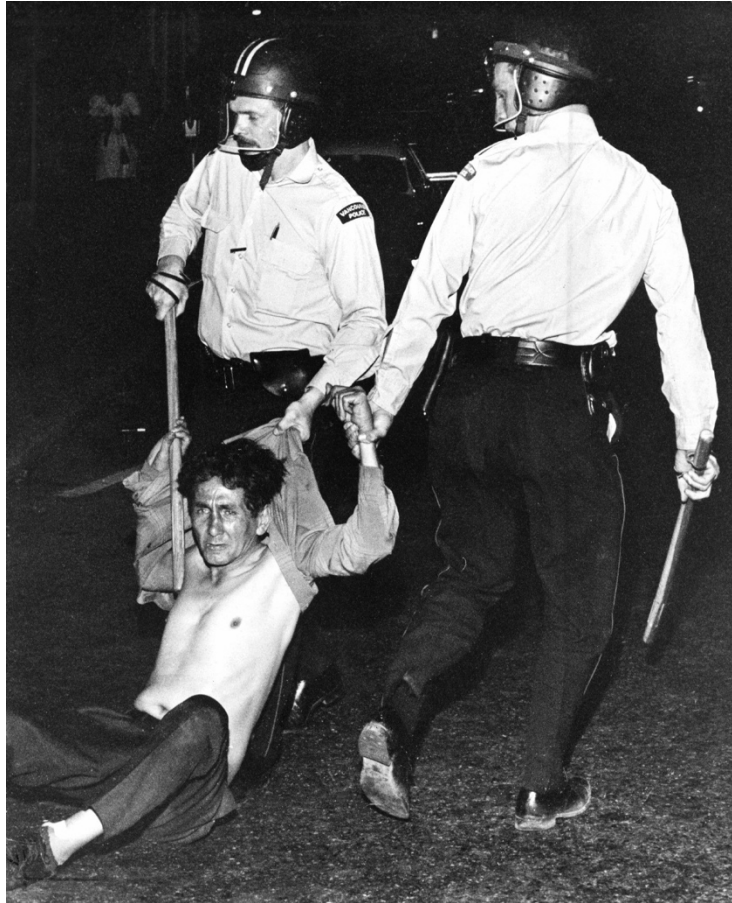


Figura 27. Glenn Baglo, “Dragged Away”, *Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971.

de la Plaza Maple Tree (fig. 28). “En cuanto comenzó la revuelta todo se empezó a mover,” sostiene Douglas. “Había un epicentro pero después la gente comenzó a correr y la policía

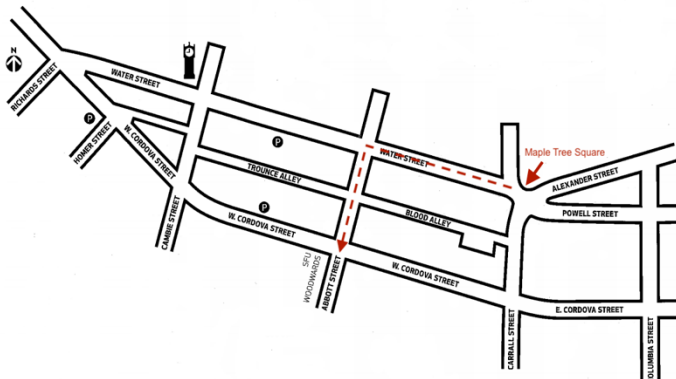


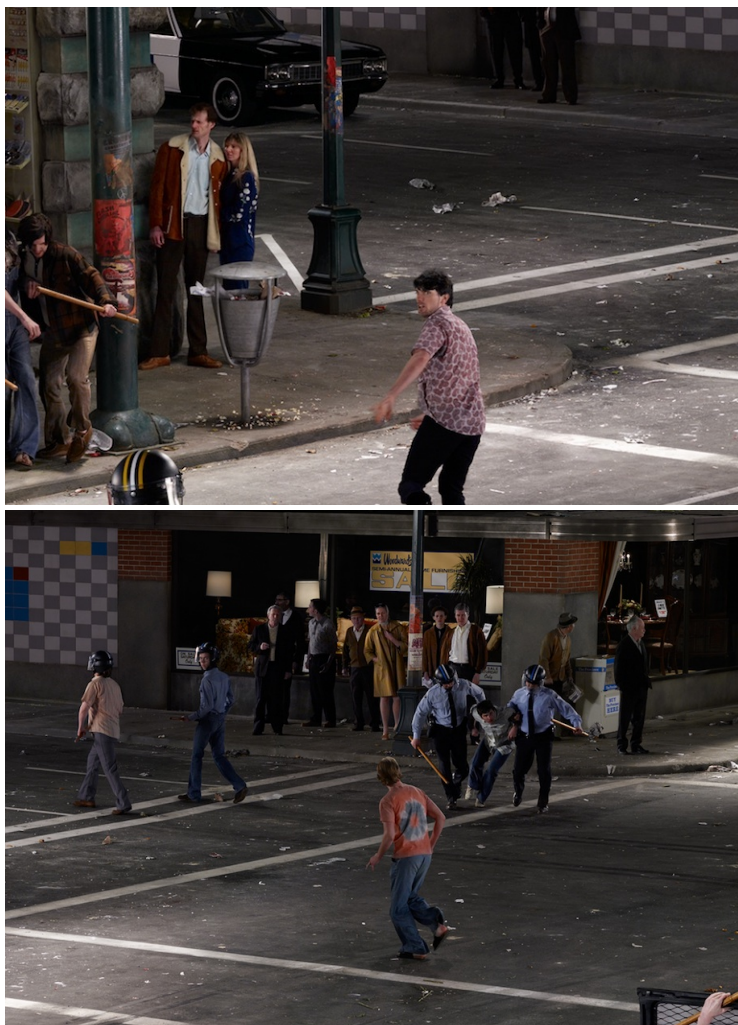
Figura 28. Recorrido de los protestantes de la Plaza Maple Tree a la esquina de Abbott y Cordova. Mapa tomado de Gastown.org y editado por la autora.

empezó a seguirlos llegando por la calle de Cordova por el oeste, a los cuales vemos en la imagen usando cascos blancos”.⁶² La imagen de Douglas es una en donde aquella violencia que queda fuera de cuadro colisiona con la vida diaria del vecindario: ya no son solo los hippies del festival, sino que

⁶² Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

aparecen también habitantes usuales: trabajadores del sector de recursos naturales, una pareja de clase media que parece estar regresando a casa de alguna cena, etc. (figs. 29 y 30).

La posición de Douglas también ha sido escuchada y debatida por la Ciudad de Vancouver. La semana previa a la toma de las fotografías, el jefe de la policía llamó al productor de *Abbott & Cordova* para reclamarle que no podía creer que estaban planeando hacer esta obra: “hemos estado tratando de dejarlo atrás durante 30 años y aquí están, haciendo un monumento a este evento”.⁶³ Asimismo, políticos de la ciudad como Gordon Price, planificador urbano y exconcejal, le reclamó a Douglas diciendo que Gastown nunca fue rezonificado ni se prohibió su uso residencial, y



Figuras 29 y 30. Detalles de Stan Douglas, *Abbott & Cordova*, 7 August, 1971, 2008.

que los cambios inmobiliarios llevados a cabo en el distrito no podrían ser responsables de su declive social.⁶⁴ Llama la atención también que la mayor parte de los artículos publicados en revistas, blogs y periódicos en los cuales se ha discutido este acontecimiento durante los

⁶³ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019. El encargado de los caballos para esta producción había ido incluso a la estación de policía a ver si alguno quería participar en la fotografía pensando que no habría ningún problema. Sin embargo, cuenta Douglas que eso también molestó al jefe de la policía.

⁶⁴ Gordon Price, “Woodwards 3: Stan Douglas’s ‘Abbott and Cordova’”, *Price Tags: Perspectives from Vancouver*, 20 de enero del 2010, <https://pricetags.wordpress.com/2010/01/20/woodwards-3-stan-douglass-abbott-and-cordova/>.

últimos años, hacen referencia a la instalación de Stan Douglas en el edificio Woodward's. La obra incluso aparece en el sitio web del Museo de la Policía de Vancouver (www.vancouverpolicemuseum.ca), en un texto dedicado a esta revuelta en el cual se habla mayormente sobre la obra y sobre su importancia para repensar aquel evento. Parece entonces que, el que la policía misma aceptara no solo la importancia de los sucesos de aquel día sino también su papel en ellos y se posicionara al respecto, se debe en parte a la presión que ejerció este trabajo. Cito de este artículo: “Gracias a sus proporciones cinematográficas, su audaz teatralidad y su audacia no arrepentida, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, pone en primer plano un momento de vergüenza sometido a la periferia de la historia de Vancouver”.⁶⁵

Por último, resulta interesante cómo una primera búsqueda en Google—como la que haría inicialmente cualquiera que quisiera saber de qué trata *Abbott & Cordova, 7 August 1971* al leer su título—no nos lleva a ninguno de los textos académicos. Por el contrario, el buscador nos lanza directamente a las fuentes primarias: videos de reportajes televisivos transmitidos justo después del incidente, fotografías del momento, e incluso documentos oficiales como el Reporte Dohm, declaraciones juradas de los afectados y cartas dirigidas al alcalde Tom Campbell reclamándole por su postura. Es decir, ni Douglas juega el papel de traductor de un lenguaje escrito a uno visual, ni *Abbott & Cordova* tiene como principal objetivo llamar a leer los textos de los historiadores, que, además, son mucho más difíciles de conseguir. Lo que hace la obra es interpretar propiamente el evento a la vez que señalar el camino a las fuentes, dirigiendo a quien observa la obra hacia ellas y dándole pistas para que investigue ese pasado.

El vacío historiográfico sobre la Revuelta de Gastown que existía antes de la realización de *Abbott & Cordova* demuestra que Stan Douglas no repite una historia ya escrita. Por el contrario, al llamar la atención sobre este hecho propone una revisión de la historia de la ciudad como ha sido contada principalmente por los medios y el sector político, quienes han construido una narrativa de Vancouver como un paraíso de bienestar, inclusión y prosperidad. Esta interpretación progresista ha estado marcada ideológicamente por los intereses, sobre todo, de la industria inmobiliaria, que junto con los distintos gobiernos neoliberales de la ciudad se ha empeñado en hacer de Vancouver el modelo universal de

⁶⁵ “The Gastown Riots of 1971”, *Vancouver Police Museum*, 18 de julio del 2015, <https://vancouverpolicemuseum.ca/gastown-riots-1971/>.

ciudad a costa del despojo de miles de hogares. A pesar de no ser el primero en cuestionarlo, Douglas se inserta en el debate sobre este proceso y, sobre todo, sobre sus causas y sus consecuencias, abriendo una nueva línea al detenerse en la Revuelta de Gastown. Con ello, precede la discusión sobre las implicaciones de este episodio para el barrio y lo señala como parte fundamental de su historia al tomarlo en cuenta para explicar las condiciones presentes de dicha zona.

Irónicamente y, a la vez, un tanto de manera sospechosa, es la misma industria la que comisionó esta obra a Stan Douglas. Esto será discutido en el último capítulo de esta tesis. Pero primero, en el capítulo siguiente, nos centraremos en leer la obra de *Abbott & Cordova* de manera detallada para preguntar cómo elabora sus argumentos desde la imagen y, posteriormente, qué implicaciones tiene para el lugar en el que se encuentra—tanto el redesarrollo del Woodward's como el Downtown Eastside.

III. Construir el acontecimiento: el análisis de *Abbott & Cordova, 7 August 1971* y sus apuestas historiográficas

Este apartado tiene como objetivo leer y proponer un ejemplo de este llamado giro historiográfico como una forma de historiar o de producción historiográfica conformada por convenciones del arte contemporáneo. Así, busca comprender cómo un artista contemporáneo construye un discurso histórico y cómo utiliza los recursos del arte para articular un argumento sobre ese pasado y los problemas comúnmente tratados por la historia académica. Además, demostrará de qué forma el trabajo de Douglas puede ser interpretado como una contribución significativa a la historiografía a través del estudio de un evento que este campo no había tenido en cuenta antes de esta obra y que, por lo tanto, cuestiona la narrativa establecida del pasado y el presente de una ciudad como Vancouver.

Titulada *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, esta obra de Stan Douglas da la bienvenida a los visitantes al edificio Woodward's, un edificio patrimonial ubicado en el DTES, sobre el cual profundizaremos más adelante.¹ Se trata de un mural fotográfico de aproximadamente quince por nueve metros cuya cara principal es visible desde el exterior del complejo, por encima de las puertas de entrada, mientras que una versión especular de la imagen es visible desde el atrio interior. En estas dimensiones espectaculares, representa la recreación de ese momento en la historia de Vancouver conocido como la Revuelta de Gastown de 1971. El título hace referencia explícita a ese espacio y tiempo específicos y, en ese sentido, marca una coordenada para la imagen al nombrar una ubicación histórica.

La idea surgió después de que el arquitecto encargado del redesarrollo de Woodward's, Gregory Henriquez, contactara a Douglas para proponerle hacer una obra

¹ Este edificio fue en el pasado la sede de la primera y una de las mayores tiendas departamentales del país, una que además tuvo un lugar central para la sociedad vancouverita del siglo XX, pues permitió a familias de todos los estratos socioeconómicos obtener todo tipo de productos a precios accesibles. Hacia finales del siglo, la cadena Woodward's se declaró en bancarrota y, después de varias negociaciones fallidas entre los sectores público y privado, el edificio quedó abandonado. Tras esto, fue ocupado por personas sin hogares quienes habitaban en las calles del Downtown Eastside—las razones de esto serán abordadas en el capítulo siguiente—y después de su expulsión por parte del gobierno de la ciudad, el edificio se convirtió en un símbolo de la lucha por mejores condiciones residenciales para la población más necesitada de la ciudad. Finalmente, el edificio fue redesarrollado por una de las corporaciones inmobiliarias más grandes de Norteamérica, golpeando aún más severamente a estas comunidades y terminando de consolidarlo como un foco de gentrificación paradigmático a nivel internacional.

pública para un edificio en el distrito de North Vancouver. Él, sabiendo que Henriquez tenía el proyecto de Woodward's, le dijo que estaría más interesado en un proyecto para ese lugar. Henriquez aceptó y trabajaron la idea para esta obra.² Douglas quería hacer algo que tratara sobre la historia del sitio, “algo que fuera un problema, que no estuviera resuelto”.³ La Revuelta de Gastown fue su primera idea, pero no pensaba que los desarrolladores la aprobarían. Sin embargo, para su sorpresa el proyecto fue aprobado, lo que atribuye al hecho de que se tratara de una comisión privada.⁴

Tal como señala David Company, lo interesante de su elección del medio fotográfico es que la fotografía solo puede ser hecha en el presente, aunque inmediatamente convierte ese presente en algo pasado. Pero, como argumenta Company, “si el pasado va a entrar en el marco del fotógrafo, debe hacerlo ya sea a través de las huellas que ha dejado en el mundo, o mediante una reimaginación”.⁵ Para este mural fotográfico, Douglas realizó una extensa investigación de archivo y escribió los guiones de nueve escenas basadas en su interpretación de la Revuelta de Gastown. Las escenas fueron realizadas por actores y actrices en un set de filmación y fotografiadas con técnicas cinematográficas. Originalmente se pretendía tomar la fotografía en el lugar real de la esquina entre las calles de Abbott y Cordova, pero fue imposible por varias razones entre las cuales estaba el excesivo precio de la renta (resultaba más accesible construir el set desde cero) y por que no se podría cerrar la calle en abril de 2007 si los Vancouver Canucks llegaban a la Copa Stanley.⁶ Esto lo obligó a construir toda la escenografía en un lote de estacionamiento, buscando la mayor precisión histórica:

Fabricamos todo tipo de cosas para las fotografías: los bastones, periódicos del día, basura que era histórica, mi parte favorita que es el basurero (pues Vancouver solía estar plagado de esos basureros), [y] los letreros de hierro fundido de las calles. Encontramos al fundidor de aquella época y le pedimos que hiciera esos mismos letreros para nosotros. Nosotros tenemos una mejor representación histórica que la de el Gastown real, pues su remodelación para hacerlo parecer antiguo lo volvió ahistórico.⁷

² Shaun Dacey, “The Gastown Riot as Public Art”, *The Tyee*, 17 de febrero del 2010, <https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2010/02/17/GastownRiot/>.

³ Stan Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁴ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁵ David Company, “The Angel of History in the Age of the Internet”, en *Stan Douglas. Mise en Scène*, ed. Leon Krempel, (Múnich: Haus der Kunst/Prestel Verlag, 2014), 10.

⁶ Kevin Griffin, “Gastown Riot Recreated in Contemporary Woodward's Photograph”, *Vancouver Sun*, 5 de enero del 2010, <http://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/gastown-riot-recreated-in-contemporary-woodwards-photograph>.

⁷ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

El trabajo final consiste en varias fotografías tomadas en diferentes momentos y desde distintos ángulos que se combinan para formar una sola imagen como un collage o montaje cinematográfico. Consiste en dos sets de impresiones en veintiún paneles de vidrio templado, uno con la imagen original y el otro con su versión especular, las cuales están ordenadas en cuadrículas con una capa de difusión de vinilo semiopaca entre ellas que le da a la obra la apariencia luminiscente de una caja de luz. El resultado es una fotografía de aspecto muy artificial tomada desde cincuenta ángulos diferentes, que muestra un momento del choque de acuerdo con la reimaginación de Douglas informada por su investigación.⁸

La composición presenta varios núcleos de acción dispuestos alrededor del cruce entre dos calles en Gastown, Abbott y West Cordova, constituidos por concentraciones de personas, la mayoría de ellas ubicadas en las esquinas de la imagen, en donde las detenciones se llevan a cabo. En el fondo hay tres grupos: uno en la esquina superior izquierda, otro arriba cerca del centro y el tercero en la esquina superior derecha. Podemos observar personas civiles arrestadas por agentes de policía. Algunos de estos agentes están encubiertos, pero son fácilmente reconocibles ya que usan uniformes azules, cascos y/o montan a caballo. Entre



Figura 31. Detalle de Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August, 1971, 2008*.

estos, aquellos policías que van montados a caballo destacan especialmente en la imagen, lo cual sirve para resaltar la importancia que— como dan cuenta las fuentes— tuvieron estos animales para la acción de la policía en el evento.⁹ Dos policías, además, aparecen arrinconando a un joven negro al que, como señala Serge Guilbaut,

⁸ La artista Faith Moosang, quien ha trabajado con Stan Douglas desde 2006, estuvo a cargo de esta investigación.

⁹ “Couldn’t have cleared Gastown riot square without horses: officer”, *The Globe and Mail*, 24 de septiembre de 1971: 9, ProQuest Historical Newspapers.

segregan del resto de jóvenes (blancos) del grupo al enmarcarlo.¹⁰ “Hay círculos concéntricos de control rodeando la pieza: dentro de la imagen y con lo que está sucediendo en Gastown ahora en términos de gentrificación,” sostiene Douglas.¹¹ Sin embargo, la violencia que se percibe no es aquella descrita en los periódicos y en las fotografías del *Vancouver Sun*, ni tampoco aparece Tom Campbell como responsable, pues como se discutió anteriormente, es una escena periférica del acontecimiento en la que la violencia observable no busca ser materia de morbo. Es una imagen teatral, pero no carnavalesca.

La fotografía representa también a espectadores inocentes presenciando la revuelta. En el grupo de la esquina superior derecha los policías están deteniendo el tráfico de varios automóviles frenados antes del cruce. En primer plano hay otras dos concentraciones de personas. En la esquina inferior izquierda un policía montado acorrala a un grupo de personas que se agachan detrás de un automóvil estacionado del que solo podemos ver la parte superior frontal. En la esquina inferior derecha hay dos elementos intrigantes por su contraste: primero, sobre la banqueta hay dos niños sentados observando pasivamente el acontecimiento—uno mira al frente, sonriendo, mientras el otro voltea hacia su izquierda con expresión consternada—, y segundo, justo por encima de sus cabezas, sobresale uno de los cuadros más llamativos de la escena en donde un grupo de

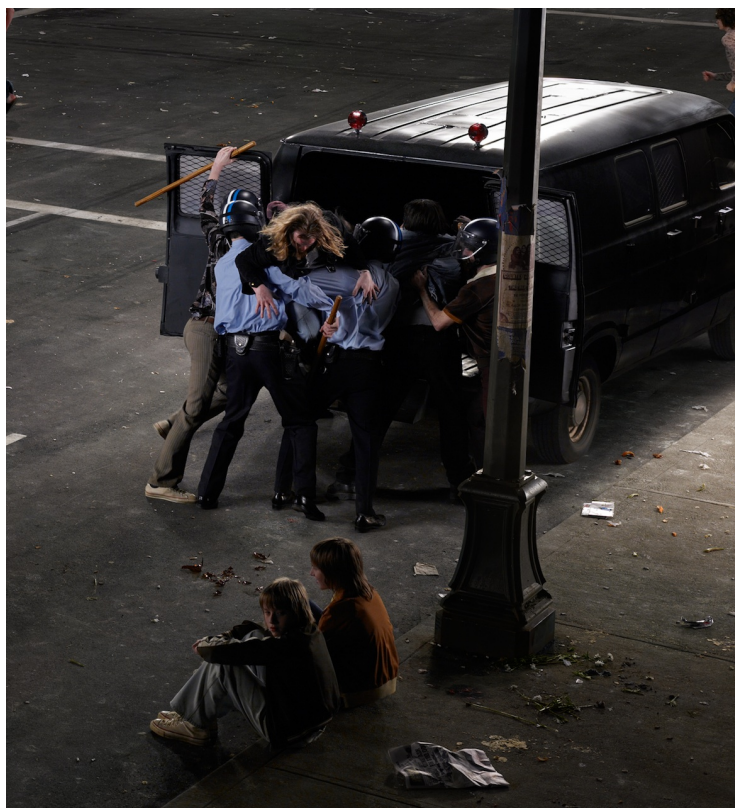


Figura 32. Detalle de Stan Douglas, *Abbott & Cordova*, 7 August, 1971, 2008.

¹⁰ Serge Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST. Police, Pot, Public, and Stan Douglas’s *Abbott & Cordova*”, en *Abbott & Cordova*, 7 August 1971, Stan Douglas et al., (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), 41.

¹¹ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

policías empuja a varias personas a un furgón celular mientras éstos forcejean intentando liberarse (fig. 32).

Dos policías aparecen arrastrando a un hombre de barba y overol hacia la furgoneta, el cual es entendido por Guilbaut como un símbolo que podría representar tanto un obrero, un hippie de los setenta, o un vagabundo de hoy en día (fig. 31).¹² En la esquina inferior derecha, a espaldas de los dos niños, un periódico arrugado que remite al *Georgia Straight*, fragmentos de vidrio roto y flores pisoteadas, forman un símbolo que, siguiendo una vez más a Guilbaut, muestra la esencia de la revuelta: “el *Georgia Straight* siendo el fusible que inició el evento, y el vidrio y flores rotas siendo el resultado del asalto policial”.¹³ En el último plano podemos ver dos edificios comerciales ya cerrados por la noche; sobre el de la derecha, tanto en el fondo como sobre un cartel anunciando una rebaja, puede leerse el nombre de “Woodward’s”.

Otra concentración de personas se encuentra en el centro, donde se puede ver a tres de ellos corriendo en la calle vacía. Como señala Karen Henry, hay una lógica de triangulación en los tres postes que iluminan el sitio, las tres personas que parecen estar huyendo en medio de la escena, y las tres salidas posibles por las calles que se cruzan.¹⁴ Además, podemos notar que son tres autos los que definen los límites de la acción en cada una de las calles.¹⁵ Recordando la obra de Duchamp, donde tres comúnmente indica multiplicidad o infinito, esto puede ser leído como dotando al trabajo de ese significado: una infinidad de luces, víctimas y, finalmente, maneras de escapar. El vacío espacial del centro acentúa la tensión en los grupos de personas en los bordes y en el centro—cada uno aparece como una parte separada de una historia mayor. Por lo tanto, esta tensión se descompone en esos núcleos dispersos mientras se mantiene el sentido de una sola narrativa. La imagen deja en entredicho que es una historia no acabada, y señala en dirección de un proceso del que solo vemos un pequeño fragmento, tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

Asimismo, esta disposición remite a la pintura de Pieter Brueghel, donde aparecen varias escenas sucediendo simultáneamente y componiendo una sola historia por medio de

¹² Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST”, 42.

¹³ Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST”, 40.

¹⁴ Karen Henry, “Stan Douglas: *Abbott & Cordova*, 7 August 1971/*Stan Douglas: Abbott & Cordova*, 7 août 1971”, *Ciel Variable*, no. 85 (verano 2010): 46, <https://id.erudit.org/iderudit/63722ac>.

¹⁵ Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST”, 41.

estos focos de acción dispersos en el marco. Brueghel fue uno de los primeros artistas en hacer críticas políticas en su obra, como es el caso de *La matanza de los inocentes* (1565-1567)—la representación de este episodio bíblico en un escenario contemporáneo en donde los soldados masacran a la niñez de una aldea flamenca—el cual se ha interpretado como un comentario sobre el duro reinado del Gran Duque de Alba en los Países Bajos (fig. 33).¹⁶ Esta narrativa múltiple que permite la imagen exige una mirada más cercana para interpretar cada elemento. A su vez, cada acción representada guarda aún el potencial de su realización al aparecer en movimiento. De esa manera, esta disposición responde a los problemas sobre la narratividad planteados desde la teoría de la historia como las restricciones del orden y las omisiones que exige la escritura.¹⁷ La mirada de quien observa sigue esta secuencia de escenas mientras trata de comprenderlas y darles sentido en su conjunto. En *Abbott & Cordova*, se le hace pensar en ese momento de la historia incluso antes de conocer el referente de la imagen.



Figura 33. Pieter Brueghel el Viejo, *La matanza de los inocentes*, 1565-1567, óleo sobre tabla, 109.2 × 158.1 cm, Colección Real, Castillo de Windsor, Windsor.

Lo que ofrece la obra es una interpretación histórica construida a partir de fotografías y testimonios del acontecimiento que, aunque observado desde perspectivas heterogéneas, resulta en un mismo momento en el que confluyen distintas perspectivas. Douglas también

¹⁶ Desmond Shawe-Taylor y Jennifer Scott, *Bruegel to Rubens: Masterpieces of Flemish Painting*, (Londres: Royal Collection Publications, 2007), 88.

¹⁷ Véase Geoffrey Roberts, ed., *The History and Narrative Reader*, (Londres/Nueva York: Routledge, 2001).

insinúa esta convergencia a través de la artificialidad de la imagen, ya que la iluminación no coincide con las fuentes de luz fotografiadas. Esta artificialidad indirectamente anuncia que “este no es el evento”. Por consiguiente, siguiendo las observaciones de Company, podemos decir que esa quietud y artificio pictórico sirven “para *señalar* el pasado en vez de invocarlo como un espectáculo autoritario”.¹⁸ Por medio de este efecto de *ostranenie* (extrañamiento), se hace evidente el carácter integral de los dispositivos formales y materiales en la producción de significado con el fin de alterar la percepción de la escena; asimismo, Douglas hace uso del *Verfremdungseffekt* o “efecto de distanciamiento” brechtiano, a pesar de su rechazo a la pretensión de objetividad de esta técnica, para situar al público en una posición de observación ante las implicaciones sociopolíticas de las actividades representadas y así incitarlo a la acción.

Asimismo, al considerar cómo la obra también comprende una imagen especular, vale la pena retomar los comentarios de Geoffrey Batchen sobre la fotografía de Anna Atkins: la presencia de una versión especular de la imagen implica el deseo de una copia exacta.¹⁹ Aún desde su carácter como *simulacrum*, la imagen especular de *Abbott & Cordova* busca evocar la autoridad de un original, uno para ser replicado con precisión ya que transmite un mensaje digno de ser reproducido.²⁰ En este caso, la base del original se encuentra en un espacio-tiempo específico al que no tiene acceso. Sin embargo, como ha sido comúnmente argumentado por profesionales de la historia, el pasado siempre se observa desde el presente, lo que significa que necesariamente, más que buscarlo en el pasado, el evento es realizado en el presente a partir de su indagación. Esta conexión se ve reforzada por los dos niños sentados en la acera en la esquina inferior derecha de la imagen: mientras uno observa el evento (el pasado), el otro mira fuera de la escena hacia el espacio del espectador (el presente).²¹ Este elemento produce lo que Rob Stone llamaría una “triangulación extradiegética de espacios y tiempos” en la que, además, su proximidad los inscribe como dos componentes del mismo

¹⁸ Company, “The Angel”, 13.

¹⁹ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History* (Cambridge: MIT Press, 2001), 159.

²⁰ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, (Barcelona: Editorial Kairós, 1978).

²¹ Este acento es incluso más punzante que el de la mirada del joven que corre volteando sobre su hombro en el centro de la imagen, pues la mirada de este puede perderse en la posibilidad de un nexo con otros elementos de la escena que se desenvuelve en el espacio que se interpone aún entre nosotros y él.

elemento, haciendo que el vínculo entre ese pasado y el presente del observador sea indisociable.²²

Esta unión del pasado y el presente también es evidente cuando se considera en relación con la ubicación de la obra, justo detrás del cruce de calles representado en la imagen. En este sentido, también rompe con otras obras del giro historiográfico, puesto que no se encuentra en el espacio del museo ni depende de esta su exhibición, sino que está permanentemente abierta a ser observada incluso por quien no esté en busca de ver arte contemporáneo. Más aun, la obra está a solo unos metros del sitio donde tuvo lugar la Revuelta de Gastown y en el centro del área donde sus consecuencias se sintieron con mayor fuerza. Como se apuntó en el capítulo anterior, para Douglas este evento fue crítico en la transformación del barrio en lo que es hoy, ya que provocó el desplazamiento de la población que habitaba la zona para convertirla en un área exclusivamente comercial. Según su interpretación, la operación antidrogas por parte del gobierno fue una campaña de persecución destinada a expulsar del área a la juventud hippie y el resto de la población residente, tachada de “indeseable”, intimidándolas con cargos de drogas.²³ Como señala Guilbaut, ésta era una época además en la que la ideología del colonialismo inglés (a la que se oponían el movimiento hippie) seguía estando muy presente y la idea de que estos sectores “no eran suficientemente británicos” jugó un papel fundamental para su discriminación.²⁴ En ese sentido *Abbott & Cordova* trata sobre los inicios del declive de Gastown.²⁵ Esta persecución es precisamente lo que está ocurriendo en la imagen: la población hippie está siendo arrastrada forzosamente fuera del espacio.

La obra es particularmente indicial al estar plagada de ramificaciones contemporáneas dado que la ciudad continúa lidiando con cuestiones de pobreza, anonimato, identidad y gentrificación.²⁶ Como se ha señalado anteriormente, la falta de vivienda, el abuso de drogas, los trastornos mentales, las enfermedades infecciosas, el VIH/SIDA, la delincuencia y la prostitución han afectado al distrito crecientemente en las décadas posteriores.

²² Rob Stone, *Auditions: Architecture and Aurality*, (Cambridge: MIT Press, 2015), 31.

²³ Alexander Alberro, “An Interview with Stan Douglas”, en *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, ed. Stan Douglas, (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), 17.

²⁴ Serge Guilbaut, en discusión con la autora, Auditorium Annex, UBC, 13 de noviembre del 2019.

²⁵ Robin Laurence, “Vancouver artist Stan Douglas revisits the 1971 Gastown Riot”, *The Georgia Straight*, 29 de diciembre de 2009, <https://www.straight.com/article-277538/vancouver/battle-gastown>.

²⁶ Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST”, 36.

Paradójicamente, Gastown a su vez ha sido el foco de proyectos de renovación pública y estrategias de reconstrucción privada, transformándolo en última instancia en el centro turístico y la capital hípster de la ciudad.²⁷ Actualmente, el primer sitio de inyección segura legal en Norteamérica coexiste con tiendas de lujo como *Versace Home* a solo unas cuadras de distancia, así como restaurantes y bares de moda con refugios de emergencia para personas sin hogar. Esto es sobre lo que Douglas busca comentar al identificar la revuelta como un momento crítico para la gentrificación del área. Dentro del complejo Woodward's, que se encuentra exactamente entre Gastown y el resto del DTES, la obra divide literalmente estas dos realidades inequívocamente contrastantes. Así, encarna la noción de ruptura que Douglas busca representar y con eso acompaña al transeúnte—*la imagen llega a él o ella, se atraviesa en su camino*—ya sea que pase de una zona a otra, o prefiera mantenerse del lado que le sea menos amenazante.

Como se mencionó anteriormente, dentro de la imagen podemos identificar dos grupos de personas: quienes observan pasivamente y quienes se involucran en la revuelta. Este segundo grupo realiza una de tres acciones: está siendo arrestado, detiene a otras personas o huye. Sin embargo, independientemente de su grupo, finalmente se nos invita a pensar en todas estas personas como parte del mismo evento. A diferencia de la mayor parte de la escritura histórica, la imagen logra mostrar la relación entre quienes participaron activamente en un proceso particular y quienes no. Esta inclusión también aplica al transeúnte que se detiene a mirar la imagen: se le interpela por todos estos roles en una posición como testigo, cómplice y víctima de la represión que observa. Este espectador o espectadora, así como las personas en la imagen, se protege al pararse al margen de esta escena mientras simultáneamente consume el evento que se desarrolla ante sus ojos. Así, se incluye como uno más de esos círculos concéntricos de control de los que hablaba Douglas.

Esta inclusión de personajes heterogéneos se debe en parte al hecho de que, como vimos en el capítulo anterior, Douglas decidió representar una escena en donde la revuelta colisiona con la vida cotidiana del vecindario en lugar de un momento climático de la confrontación. Esta es también una explicación que responde a las críticas (escasas, pero no por ello menos significativas) que se han hecho a la obra por no mostrar el nivel de violencia

²⁷ Véase David Ley y Cory Dobson, "Are There Limits to Gentrification? The Contexts of Impeded Gentrification in Vancouver", *Urban Studies* 12, no. 45 (noviembre 2008): 2481, <https://doi.org/10.1177/0042098008097103>.

del que las fuentes—sobre todo las fotografías tomadas ese día—dan cuenta.²⁸ Douglas explica que esa violencia desmedida estaba concentrada en un área central, y no en toda la periferia, como la que esta imagen representa:

Simplemente no podía costear hacer una foto de ese primer momento. Los actores y las actrices, los sets, hubiera costado más de un millón de dólares. Además, sí hay partes violentas, pero no quería representar solamente la violencia. En esta imagen vemos a personas de clase media, quienes no se sentían amenazadas en absoluto porque no parecían hippies, por lo que podían estar viendo esto como si fuera el teatro; vemos niños haciendo lo mismo, lo cual te hace pensar que en esos días los niños de esa edad estaban solos en la calle frecuentemente. Y vemos a los viejos que vivían ahí anteriormente, observando igual. Entonces, da una mejor demografía de la gente que estaba en ese barrio, y no solo de ese conflicto entre los hippies y la policía. No quería que fuera una simple foto del tipo de “la policía es mala”, sino algo más esquemático de lo que estaba pasando en el barrio.²⁹

Esto da cuenta de cómo su interés estaba en el vecindario más allá de la población hippie o el movimiento yippie, en contraste con las otras interpretaciones de la Revuelta de Gastown como la de Barnholden, Aronsen y Clément, quienes se concentran en las personas manifestantes. La relación entre el acontecimiento y su contexto está también dándose ahí, mientras esas personas, y nosotras o nosotros, seguimos observando el espectáculo.

Al articular un discurso histórico en un lenguaje contemporáneo para esta sociedad espectacularizada sobre la que comenta, la obra expone una yuxtaposición temporal y convoca la historia al presente, ya que tanto el formato como la técnica del trabajo evocan un anuncio, una pantalla de cine y una instalación de arte. Su relación con la publicidad, por ejemplo, es evidente en tres aspectos principales: 1) su calidad de sitio específico [*site-specificity*], el cual está rara vez vinculado a la fotografía artística y ésta, más bien, ligado a la fotografía de publicidad donde es incluso un recurso común; 2) la iluminación interna de la pieza como una caja de luz (un elemento recurrente en la fotografía de Vancouver); y finalmente, 3) sus inmensas dimensiones, también inusuales para la fotografía artística normalmente hecha para la galería o el libro de arte.³⁰ Sin embargo, la referencia de la imagen

²⁸ Nathan Crompton, “Elegy of the Non-event”, *Fillip*, no. 20 (otoño 2015): <https://fillip.ca/content/elegy-of-the-non-event>.

²⁹ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

³⁰ Las prácticas de sitio específico, en general, “incorporan las condiciones físicas de una locación particular como integrales a la producción, presentación y recepción del arte”. Véase Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, (Cambridge: MIT Press, 2002).

es una que nunca aparecería en este tipo de medio, razón por la cual, como nota Guilbaut, queda claro que no es un elemento de decoración urbana.³¹

La referencia al cine se genera también a través de las grandes dimensiones de la imagen y se acentúa por el estilo cinematográfico de la fotografía, alcanzado con el uso de recursos técnicos y de producción cinematográficos. Sin embargo, la obra niega las asociaciones con el cine por su estabilidad—al no ser una imagen en movimiento—y con la publicidad por la violencia representada que rompe con el carácter consumible de esa clase de imagen. Douglas utiliza un equipo de cine para crear imágenes estáticas y un formato de publicidad para presentar una denuncia: se desasocia de ambos, pero los utiliza para dotar la obra de la carga conceptual contemporánea que la vuelve legible en la actualidad.

Esta referencialidad a la cultura visual contemporánea más amplia sirve para atraer al público moderno mientras que une el presente y el pasado. Al operar como *simulacrum* y como metáfora de la sociedad contemporánea y nuestro incesante deseo de representación, *Abbott & Cordova* constituye tanto un comentario sobre ella como una forma de hablarle en sus propios términos. De esta manera, abre la posibilidad de que la comprensión se convierta en un proceso relacional mediante el uso de un lenguaje compartido y por su existencia en un espacio común. A diferencia de lo que frecuentemente sucede en la historia académica, el trabajo de Douglas no objetiva el evento histórico, sino que busca iniciar una conversación a través de una fusión horizontal de diálogos en el sentido gadameriano para ser aplicada a la acción.³²

Gadamer afirma que la obra de arte puede expresar la historia al romper la barrera entre el pasado y el presente; es atemporal, i.e. no cronológica. Como resultado, permite una comprensión real de lo posible: “la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico”.³³ Aquí, podemos asociar el método científico con la historia como disciplina, ya que intenta seguir dicho método en su búsqueda de precisión y verdad histórica. Gadamer reconoció las diferencias entre las afirmaciones de la verdad de la ciencia y el arte, y consideró el arte como una forma particular de conocimiento que también sirve como un tipo de mediación de verdad. Del mismo modo, *Abbott & Cordova* ofrece una forma de

³¹ Guilbaut, “LIGHNIG FROM THE PAST”, 33.

³² Véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, (Salamanca: Sígueme, 1993).

³³ Gadamer, *Verdad y Método*, 68.

conocimiento que abre camino hacia el diálogo y, por lo tanto, hacia la autocomprensión y la comunidad.

No obstante, la práctica de Douglas también sigue un método histórico, ya que sus conclusiones se sustentan en investigaciones realizadas para abordar sus preguntas e hipótesis sobre la controvertida transformación de Gastown. A pesar de no dar las referencias específicas, para esta obra se hizo un trabajo de archivo estudiando recortes de prensa, fotografías, videos y declaraciones escritas a mano de los detenidos, así como memorandos e informes sobre políticas cívicas. También realizó una serie de entrevistas a quienes estuvieron presentes en el evento—policías, manifestantes, transeúntes y dueños de los establecimientos. En cuanto a la bibliografía sobre este hecho, como se ha expuesto, no había historiografía académica que pudiera consultar, solamente estaba el libro de Barnholden el cual, como ya se mencionó, también fue tomado en cuenta.³⁴ Douglas, quien conoce tanto el discurso teórico sobre los archivos como la discusión epistemológica en torno a ellos, es bastante escéptico en cuanto al documento histórico, pero a la vez conserva la idea de que hay un pasado que este puede ayudar a conocer. Apunta Guilbaut que, al responder a la disputa entre el “ingenuo amor por la verdad” y el “cínico conocimiento de la manipulación archivística”, también se enfrenta con el papel del artista como impositor de una visión.³⁵

Así, es cierto que la fotografía de Douglas no puede explicar la complejidad total de su problemática. Como argumenta Sven Lütticken, su trabajo es excesivamente rico y reticente: comprende un excedente que también puede—dependiendo de la persona que observa y la situación—ser experimentado como una falta, ya que está claro que la intrincada historia de la revuelta no es del todo evidente en la fotografía.³⁶ De la misma manera, la presencia de una falta aparece también señalada por Michel de Certeau como parte de la operación historiográfica en el texto, por lo que no se trata de una desventaja de la obra de arte: ninguna es capaz de asir la complejidad real del acontecimiento.³⁷ Aunque *Abbott & Cordova* puede considerarse un callejón sin salida, también puede proporcionar a quien

³⁴ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

³⁵ Serge Guilbaut, “LIGHTNING FROM THE PAST”, 37.

³⁶ Sven Lütticken, “Performing Photography After Film”, en Douglas, *Abbott & Cordova*, 78-79.

³⁷ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, (México: Universidad Iberoamericana, 1999), 89. Véanse también los libros citados anteriormente sobre los límites de la representación, nota 31.

observa la oportunidad de investigar y elaborar la historia y, en consecuencia, servir como un catalizador para el acto de (auto)reflexión.

Campany resalta que esta investigación está respaldada por artículos, entrevistas, ensayos de catálogo y comunicados de prensa y galería, paratextos que—como fragmentos de información que no son estrictamente parte de la obra, sino que la rodean, la apoyan y permiten que se abra—son esenciales para que ésta sea legible. Tanto los textos sobre la obra como los textos sobre la revuelta pueden verse como suplementos que, en realidad, son parte del trabajo que complementan: “parte de su excedente, es decir, de su falta”.³⁸ Para Campany, esto es lo que hace a Douglas un artista post-conceptual ejemplar: el basarse en la ya bien establecida relación entre el espacio de la galería y el espacio de la revista de arte, el libro de arte, el libro de historia y el buscador de Internet. Estrictamente hablando, *Abbott & Cordova* solo nos muestra una confrontación en una ciudad anglosajona moderna sobre la cual no tenemos más información que la fecha y ubicación. Lo que la vuelve inteligible es la participación de quien decide investigar los disturbios, encontrándose a su paso con una amplia gama de materiales hemerográficos, historiográficos, documentales y visuales.

Por tanto, no son solo los elementos visuales dentro de la imagen los que explican la lectura de Douglas, sino la totalidad de la obra y su relación con su entorno lo que nos ofrece una interpretación y un sentido. El mismo Douglas ha dicho sobre esto: “la gente siempre me pregunta: ‘¿cómo puedes posiblemente esperar que sepamos todo eso?’. No espero que sepan todo eso. No quiero que la obra simplemente tenga un mensaje que sea reconocible inmediatamente. Lo que espero que la obra pueda entregar es que ofrezca más cuanto más tiempo se pase con ella. A medida que le hagas más preguntas, te dará más respuestas”.³⁹ Para ir más allá de las sugerencias de Campany, estos materiales no solo recuerdan a aquellos que Douglas probablemente estaba mirando, sino que aluden más aún al *modus operandi* de la historiografía. Al hacerlo, la relación entre (artista)historiador y quien lee/observa se invierte en que la tarea de encontrar y manejar las fuentes se comparte con quien normalmente recibiría la información ya procesada. Esta operación muestra cómo la verdad histórica se construye en lugar de ser “descubierta”, ya que la obra entrega ese papel al transeúnte local que podría ser una de estas personas recién llegadas de clase media, una

³⁸ Campany, “The Angel”, 12.

³⁹ Stan Douglas, “ICP’s 28th Annual Infinity Awards: Stan Douglas”, *International Center of Photography*, subido el 11 de abril del 2012, video de Vimeo, 03:15, <https://www.icp.org/infinity-awards/stan-douglas>.



Figura 34. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, piedra basáltica negra, cristales de sal, tierra, agua roja, 45720 × 457.2 cm, Great Salt Lake, Utah. Dia Art Foundation.



Figura 35. Alexander Calder, *La Grande Vitesse*, 1969, acero pintado, 1300 × 910 × 1600 cm, Grand Rapids, Michigan.

turista o un miembro de estas poblaciones subalternas. Asimismo, en su artificialidad, la obra hace evidente que no es una fotografía documental verdadera y que no pretende hacerse pasar por una declaración de verdad impersonal: “uno debe tomar responsabilidad de la imagen que construyó”.⁴⁰ Con esto, *Abbott & Cordova* borra la tercera persona impersonal del discurso académico, aunque sin remplazarla por el “yo” abiertamente subjetivo de la literatura.

La obra también tiene una relación clara con el monumento, especialmente cuando se considera su instalación en un sitio público específico como lo es el edificio Woodward’s. En ese sentido, al ser una obra comisionada para el lugar, *Abbott & Cordova* sigue más el impulso fenomenológico del *site-specificity* inaugurado por Robert Smithson (fig. 34) o bien el del modernismo tardío de los Calder de las plazas públicas (fig. 35), pero al ser abiertamente política resuena con lo que James Meyer describiría como “un monumento crítico que reclama resistencia”.⁴¹ Sin embargo, a su vez, Douglas opone un medio como la fotografía al mármol o la piedra tradicionalmente ligados al monumento. Sobre este medio, teóricos como Roland Barthes han argumentado que la fotografía remplazó al

⁴⁰ Douglas, “Artist Talk and Conversation”.

⁴¹ James Meyer, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, en *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, ed. Erika Suderburg, (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000), 24.

monumento como sitio de memoria colectiva en el espacio público, aunque como bien señala Company, ésta normalmente se vuelve monumental en su continua dispersión y no al ocupar un espacio físico, además de que rara vez existe una conexión tan directa entre el lugar de los hechos referidos y el lugar de consumo de la imagen.⁴²

En su estudio de la monumentalidad, Andreas Huyssen observa cómo el monumento se ha vuelto sospechoso por sus lazos con el mal gusto decimonónico, el kitsch y la cultura de masas, los nacionalismos y totalitarismos, los movimientos de masas y la política, los delirios narcisistas, y finalmente, con una grandeza abrumadora para el individuo.⁴³ Sin embargo, incluso si la obra de Douglas hace referencia al monumento como una arquitectura simbólica que conmemora un momento o una persona de memoria local o nacional, en realidad se mueve contra esa forma de monumentalismo condenado por Huyssen.

Hablando también sobre el monumento, Jacques Le Goff había declarado que este está vinculado a la capacidad de referirse a testimonios, señalando que el término *monumenti* todavía estaba en uso durante el siglo XIX para remitir a grandes colecciones de documentos.⁴⁴ Sobre este punto, vale la pena rescatar también la clasificación que hizo Droysen sobre el material histórico en su *Histórica* de 1868, en donde conceptualizaba la categoría de los monumentos como testimonios del tiempo que buscan fijar para el recuerdo una concepción determinada de lo sucedido y de su contexto.⁴⁵ En esta, Droysen incluyó— además de los documentos (en el sentido de testimonios de contratos y negocios solamente), las inscripciones, las monedas y medallas—al arte: “la obra de arte es, en tales restos, el monumento propiamente tal; en su exposición pretende fijar para tiempos futuros el proceso o acontecimiento celebrado y es propiamente de naturaleza histórica”.⁴⁶ De manera particular, este historiador se refería a aquellas “exposiciones históricas monumentales” de historia en la pintura, aquella que “en poderoso movimiento capta y expone también los sucesos del presente histórico”.⁴⁷ Por todo esto, *Abbott & Cordova* puede considerarse

⁴² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, (Barcelona: Paidós, 1989), 141-145; Company, “The Angel”, 14-15.

⁴³ Véase Andreas Huyssen, “Monumental Seduction”, *New German Critique*, no. 69 (otoño 1996): 189-190, <https://doi.org/10.2307/488614>.

⁴⁴ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991), 228-229.

⁴⁵ Johann Gustav Droysen, *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*, trad. Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot, (Barcelona: Editorial Alfa, 1983), 67-68.

⁴⁶ Droysen, *Histórica*, 71.

⁴⁷ Droysen, *Histórica*, 72-73.

también un monumento, primero, en el sentido de Le Goff, al tomar en cuenta este aparato paratextual sugerido por Company, y especialmente, en el sentido de Droysen, por su naturaleza como obra de arte que busca fijar la representación de un suceso histórico. Así, el trabajo es, en todo caso, un monumento en términos de apertura a las posibilidades de ese momento y un acto de resistencia al olvido y la destrucción.

Al negarse a ofrecer una narrativa totalizadora, un ejemplo moralizante, o cualquiera de los ideales derivados de los problemas citados por Huyssen, *Abbott & Cordova* también se distancia de la pintura de historia tradicional y del muralismo mexicano a los que se le ha llegado a asociar. O mejor dicho, lo que hace es dialogar con esas tradiciones de manera crítica y problemática. Recordemos primero que un problema típico de ambas fue su intención de idealizar el evento. Adentrándonos más en el género histórico en la pintura, este objetivo conjugaba necesariamente tres principios clásicos: unidad de espacio, unidad de tiempo y unidad de acción.⁴⁸ Douglas no quiere hacer una historia épica y lo evita fragmentando lo que necesita este tipo de historia. En primer lugar, Douglas decide romper la unidad espacial al irse a una esquina alejada del epicentro del altercado. En segundo, al presentar un momento desfasado del hecho al que se refiere, divide la unidad temporal. Y, por último, al no tener un espacio y momento unificados que sirvan de escenario para los acontecimientos y para darles un carácter heroico, rompe también con la unidad del evento, es decir, con la unidad de acción. Esto es muy distinto, por ejemplo, a lo que sucede con el dibujo de Neil Wedman que veíamos en el capítulo anterior (fig. 23), el cual sigue empleando el modelo de pintura de historia al seguir estas reglas.

Con esto, Douglas duda sobre la posible coherencia que se le pueda imponer al pasado desde el presente, aunque no ignora que también es necesaria. Esta obra es su manera de darle coherencia aunque reconociendo a la vez la trampa en la que puede caer. Al romper con esos principios de organización de la pintura de historia, interroga a los discursos sobre el pasado, incluida la historiografía, de manera importante, pues pone en evidencia que cuando se construyen relatos, a veces hay formas de síntesis que tienden a ver solo una fase del problema. Esto ya lo decíamos cuando hablábamos sobre la capacidad de la obra de dar cuenta de lo que estaba sucediendo alrededor de la escena o de los personajes protagónicos al mismo tiempo.

⁴⁸ Lee, *Ut Pictura Poesis*, 63.

Asimismo, al ser, en esencia, la representación de una represión ofrecida a sus herederos y herederos, pinturas como *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* de Francisco de Goya (fig. 36) ofrecen un referente más



Figura 36. Francisco de Goya y Lucientes, *El 3 de mayo de 1808*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm, Museo del Prado, Madrid.

preciso para pensar esta obra. En ella, al

igual que en *Abbott & Cordova*, los protagonistas no son figuras heroicas, sino civiles ordinarios arrestados por defender su libertad. Hablando de esta obra, considerada por Kenneth Clark como el modelo que deberían seguir todas las obras revolucionarias, este historiador del arte lamentaba desde un evidente modernismo que pintores posteriores de temas históricos hubieran tratado de reconstruir los eventos según lo recordaron los testigos en lugar de permitir que sus sentimientos sobre un evento formaran en sus mentes un símbolo pictórico. Por ello, apunta Clark, “el resultado es una acumulación de fórmulas. Pero en *El 3 de mayo* no se realiza un solo trazo de acuerdo con la fórmula. En cada momento, el ojo iluminado de Goya y su mano sensible han estado en armonía con su indignación”.⁴⁹ En respuesta, el gesto de Douglas puede verse como una síntesis entre ambas posturas, en la que la indignación es aquella que guía la reconstrucción para formar un símbolo pictórico y, además, historiográfico.

Otro precedente de la obra de Stan Douglas es *Entierro en Ornans* de Gustave Courbet (fig. 37). Inspirado en los retratos colectivos de la guardia holandesa del siglo XVII, esta pintura causó un enorme revuelo en el Salón de 1850-1851 al utilizar dimensiones

⁴⁹ Kenneth Clark, *Looking at Pictures*, (Boston: Beacon Press, 1968), 132.

generalmente reservadas para la pintura histórica (y religiosa), considerada como el género pictórico más importante, para representar un entierro provincial. Un tema, además, considerado menor e indigno. Este gesto de Courbet puede permitirnos repensar las monumentales medidas de *Abbott & Cordova*, pues parece ser rescatado por la apropiación de Douglas de la fotografía a gran escala de la publicidad para representar una escena ajena a ese formato. Mientras Courbet rechaza la forma tradicional del género histórico debido a su desconexión de la realidad, Douglas la rescata precisamente por lo que ve en ella: una respuesta urgente a su propio tiempo.



Figura 37. Gustave Courbet, *Un entierro en Ornans*, 1849, óleo sobre lienzo, 315 × 668 cm, Musée d'Orsay, París.

Douglas mismo ha declarado que no estaba interesado en fetichizar un momento histórico sino en condensarlo.⁵⁰ Tanto el título de la obra como la única placa que hay en la instalación son extremadamente sencillos, es decir, contienen el mínimo de información. Solamente señalan ese día en el cruce entre estas dos calles: no juzgan ni califican, sino que simplemente sitúan el lugar. “La gente ha estado clamando por que haya una especie de placa con una frase o párrafo que explique los eventos que hemos representado,” comenta Douglas en una entrevista con Alexander Alberro:

pero yo quería evitar eso. Prefiero que la fotografía produzca una conversación entre personas. [Las obras que tienen esas placas] se vuelven subordinadas de sus explicaciones. En contraste, yo no estaba interesado en que la imagen transmitiera un

⁵⁰ Haus der Kunst, “Conversation — Stan Douglas, Okwui Enwezor, León Krempel, Johan Simons 19.06.14”, Haus der Kunst, subido el 1 de agosto del 2014, video de Youtube, 34:08, https://www.youtube.com/watch?v=1MgKL_G0yPA.

mensaje único. Estaba más interesado en facilitar una conversación entre personas sobre un evento histórico, una serie de eventos históricos. En ese sentido, hasta el libro en el que esta entrevista será publicada es parte de esa conversación. Prefiero que algo tan multivalente como un libro abra la obra, o elabore la discusión sobre la fotografía, que una única placa que diga: “en este lugar, el 7 de agosto de 1971, la policía golpeo a un grupo de hippies”.⁵¹

Para Douglas esto es la diferencia fundamental entre una imagen estática y una imagen en movimiento: el hecho de que la segunda puede proporcionar un contexto para sí misma, pues cada imagen en una sucesión dice en su cronología lo que la otra supuestamente significa. Esa es la complejidad que una fotografía no permite. Siguiendo a Kracauer, sostiene que la fotografía es siempre un tanto inadecuada, parcial y necesita algún tipo de comentario. Por tanto, la manera de hacer que las fotografías puedan proporcionar un contexto para sí mismas es al estar en grupos de fotografías que puedan generar el sentido de una historia más amplia.

Tal es el caso también de *Abbott & Cordova*, la cual forma parte a su vez de una serie de fotografías titulada *Crowds & Riots (Multitudes y disturbios)* del mismo año de 2008.⁵² Ésta está compuesta por cuatro fotografías en el siguiente orden: *Powell Street Grounds, 28 January 1912* (fig. 38); *Ballantyne Pier, 18 June 1935* (fig. 39); *Abbott & Cordova, 7 August 1917*; y *Hastings Park, 16 July 1955* (fig. 40).⁵³ La obra que atañe a esta tesis es la última en el sentido cronológico, aunque es la tercera en el orden de la serie. Todas son fotografías que parecen instantáneas de películas hollywoodenses: artificiosas puestas en escena compuestas por escenografías o en ubicaciones reales, con un reparto de actuación para interpretar cada período histórico. Asimismo, para cada una de ellas fue llevada a cabo una exhaustiva investigación. Además de *Abbott & Cordova*, las primeras dos también refieren a protestas o enfrentamientos locales de Vancouver en busca de la emancipación y la libertad—una protesta por la libertad de expresión y una huelga de estibadores respectivamente—, mientras que la última muestra al público de una carrera de caballos, representando a esta gente

⁵¹ Alberro, “An Interview”, 20.

⁵² Éstas fueron hechas en las semanas anteriores como preparación para la toma de *Abbott & Cordova*. Se usaron también los mismos recursos (departamento de arte, vestuario, etc.). Douglas quería practicar cómo fotografiar una multitud, lo cual no había hecho antes, así como cómo fotografiar caballos en movimiento. Sin embargo, *Abbott & Cordova* es la única en instalación pública y permanente y, además, con esas dimensiones. Por tanto, juega como parte de la serie, pero también como algo distinto. Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁵³ Véase Campany, “The Angel”, 12-13; o Seamus Kealy, “*Crowds and Riots*”, en Krempel, *Stan Douglas*, 16-17. La descripción más detallada la da el propio artista en Alberro, “An Interview”, 18-19.

convertida en una masa consumidora.⁵⁴ Siguiendo a Leon Krempel, podemos decir que cada una representa solo una ubicación subsidiaria, pero lo hace de manera detallada y con mucha precisión: “no relatan nada de las circunstancias de las reuniones; incluso los títulos, que designan el lugar y la fecha, guardan silencio al respecto”.⁵⁵

Así, la serie completa de *Crowds and Riots* construye una visión de la historia de Vancouver en la que la Revuelta de Gastown es otro más de sus capítulos. Tanto *Powell Street Grounds* como *Ballantyne Pier* aparecen en el libro *Reading the Riot Act* de Michael Barnholden, sin embargo, como sucede con *Abbott & Cordova* y la Revuelta de Gastown, las interpretaciones son muy distintas. Por ejemplo, en el libro de Barnholden se habla de una serie de revueltas por el desempleo en 1935 y 1938 en la que multitudes de trabajadores sindicalizados participaron, pero en *Ballantyne Pier* lo que destaca es el edificio que ocupa casi toda la fotografía, y apenas unas cuantas personas—policías y detenidos—en el plano inferior. En ese sentido, *Crowds & Riots* elabora su propia versión de la historia de luchas sociales de la ciudad a través de estas fotografías que, como sugiere Krempel, fomentan una reflexión teórica sobre la historia.⁵⁶ No obstante, por más interesante que podría resultar, el análisis estas otras fotografías por sí solas desborda las intenciones de este trabajo.

Esa es una de las formas en que esta obra genera un sentido de temporalidad a pesar de no contar con una narrativa propiamente lineal o literaria como ha sido hasta ahora uno de los grandes modelos del texto historiográfico y su principal recurso (junto con la inclusión de fechas) para dotarlo de este elemento. Además, mientras que la historiografía favorece este modelo narrativo cuando busca generar un sentido de tiempo, en esta fotografía la narrativa se crea cuando el espectador sigue diferentes núcleos de acción en la fotografía y luego conecta diferentes fechas a través de la serie como parte de una misma historia. Del mismo modo, la imagen comenta sobre el tiempo al comprender diferentes tomas y convertirlas en un momento singular.⁵⁷ La obra captura cincuenta instantes diferentes en el tiempo, conceptualizando así una especie de narrativa, incluso si es aparentemente simultánea.

⁵⁴ Alexander Alberro, “An Interview”, 18.

⁵⁵ Leon Krempel, “Introduction”, en Krempel, *Stan Douglas*, 8.

⁵⁶ Krempel, “Introduction”, 9.

⁵⁷ Stan Douglas es conocido casi más por sus películas que por sus fotografías y otros trabajos. Entre ellas destacan *Hors Champs* (1992), *Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC* (1993), *Der Sandmann* (1995), *Journey into Fear* (2001), *Inconsolable Memories* (2005), *Klatsassin* (2006) y *The Secret Agent* (2015).



Figura 38. Stan Douglas, *Powell Street Grounds, 28 January 1912*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 151.1 × 264.2 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York.



Figura 39. Stan Douglas, *Hastings Park, 16 July 1955*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 151.1 × 225.4 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York.



Figura 40. Stan Douglas, *Ballantyne Pier, 18 June 1935*, 2008, impresión cromogénica digital montada en aluminio Dibond, 294.7 × 114.3 cm, David Zwirner Gallery, Nueva York.

Nora M. Alter la llama “una instantánea en movimiento” [*a moving still*], una imagen con la ventaja de que, a diferencia del cine, toma solo unos segundos observarla y está permanentemente disponible para el espectador o espectadora local o visitante.⁵⁸ En ella, el tiempo no es lineal: todo está sucediendo a la vez. Esto rompe con los preceptos de inmovilidad de la fotografía que en gran parte la definían como lo que era. Alter relaciona esta multiplicidad de escenas contenidas y reconciliadas en una totalidad primero con la forma en que Henri Bergson caracteriza el proceso de la memoria como una “contracción” en la que las imágenes del pasado son unidas para formar una sola memoria. Segundo, lo liga a la descripción de Theodor Adorno del ensayo como la forma de crítica política por excelencia, algo que “piensa” en fragmentos y no está a la búsqueda de conclusiones o de juicios, sino que está abierto para producir diálogos. Alter sostiene que la obra de Douglas puede verse como una imagen-ensayo que a través de sus fragmentos puede producir una conversación. Por ende, parece ser que la diferencia entre los medios que se había apuntado en el primer capítulo del presente trabajo no es tan abismal. En ese sentido, ¿podríamos decir que se trata de un ensayo-histórico-en-imagen?

Victor Burgin había argumentado que el cine tiene un tiempo diegético (dentro del mundo de la película) y un tiempo de ejecución (el tiempo de su visualización). Una fotografía, por otro lado, solo tiene el tiempo de su exhibición. Para citar a Burgin: “Esperamos que nos digan el tiempo de duración de una película o video; generalmente no preguntamos: ‘¿Cuánto dura la fotografía?’—pero la pregunta no es del todo irrelevante”.⁵⁹ Con esto se refería a la entropía a la que está sujeta la imagen fotográfica y al problema del soporte material y su inminente deterioro en el tiempo subjetivo del espectador. Sin embargo, también podríamos hacernos esa pregunta con relación a la obra de Douglas: ¿cuánto dura la *Revolución de Gastown* en su fotografía? ¿Es el tiempo que toma mirar la imagen—es decir, unos segundos? ¿O es el tiempo que toma seguir la historia y tratar de darle sentido? ¿Toma cincuenta momentos diferentes, nueve escenas o un solo momento de convulsión? ¿Cuánto duró la represión que representa? El tiempo se construye en la experiencia espacial de la

⁵⁸ Nora M. Alter, “THE MOVING STILL. Stan Douglas’s *Abbott & Cordova*, 7 August 1971”, en Douglas, *Abbott & Cordova*, 70-71.

⁵⁹ Victor Burgin, “The Eclipse of Time”, en *Time and Photography*, eds. Jan Baetens, Alexander Streitberger y Hilde van Gelder, (Leuven: Leuven University Press, 2010), 131.

fotografía, al interactuar con ella: “tus ojos son los que piensan, tus ojos se toman el tiempo para navegar la imagen”.⁶⁰

Esta composición fragmentaria desde diferentes ángulos y posiciones también apunta hacia la multiplicidad. A través de esto, la obra parece relacionarse también con las exploraciones cubistas de representar un sujeto/objeto desde varios puntos de vista (fig. 41). Al hacerlo, invoca la autoridad de múltiples subjetividades. Así como la disciplina de la historia, Douglas digiere la historia de una población y presenta su visión de ella; de esta manera, *Abbott & Cordova* se convierte en una metáfora del trabajo historiográfico. Sin embargo, él evita presentar el acontecimiento como una “versión definitiva” al señalar esta heterogeneidad de perspectivas que lo componen. En cambio, su trabajo implica preguntas como, ¿qué se deja atrás al escribir la historia? O, mejor dicho, ¿quién es dejado atrás? ¿Qué



Figura 41. Juan Gris, *Les trois cartes*, 1913, óleo sobre lienzo, 65.5 × 46.0 cm, Colección Rupf-Stiftung, Berna.

historias se ignoran a favor de las propias? ¿Y es posible tener en cuenta múltiples perspectivas en un solo discurso histórico?

Por último, el tiempo se genera dentro de *Abbott & Cordova* por su referencia a un período anterior al presente mediante la recreación (en el sentido de *reenactment*), marcando así una distancia entre ese presente y el pasado y también indicando una cercanía que parece expandirse. Esto, a su vez, señala hacia la posibilidad de preguntarse por el futuro y, mediante esta conexión, la obra hace evidente cómo el pasado subyace el tiempo presente. Más profundamente, sin embargo, mediante esta reimaginación la obra se funda como repetición. Gilles Deleuze advertía que esta es fundamentalmente una

⁶⁰ Stan Douglas, “Stan Douglas — Artist Talk and Conversation”, 9 de octubre del 2019, Edificio Frederic Lasserre, Universidad de Columbia Británica, grabación en video, 01:24:50, Art History and Visual Arts Visual Resources Centre, L102.

transgresión contradictoria para el orden de ley (moral, natural): “La repetición pertenece al humor y la ironía; es por naturaleza transgresión o excepción, siempre revelando una singularidad opuesta a los particulares subsumidos bajo leyes, un universal opuesto a las generalidades que dan origen a las leyes”.⁶¹

Pero la relación con el recuerdo es inversa: “No repito porque reprimo [el recuerdo psicoanalítico]. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo, porque puedo vivir ciertas cosas o ciertas experiencias solo en el modo de repetición. Estoy determinado a reprimir cualquier cosa que me previniera de vivirlas: en particular, la representación que media lo vivido al relacionarlo a la forma de un objeto similar o idéntico”.⁶² La obra no sirve de historia maestra, sino que encarna el signo del evento que, mediante la representación, busca la memoria en el lugar original, un lugar que se ofrece como incómodo. Esa historia que sale a la superficie es anunciada mediante la doble repetición de *Abbott & Cordova*—primero al recrear la confrontación y después al repetir la imagen en sus dos caras—como repetición infinita hasta el presente y cuya represión permite *vivir ciertas cosas o ciertas experiencias*. En la representación que se asegura al solidificar en el marco fotográfico la repetición y su signo entregado a aquellos que buscan en la amnesia una cura, se ofrece la amnesia como problema frente al “objeto similar” que se niega a su represión. Entonces, la repetición condenada por la instalación inaugura un sitio donde la diferencia es producida como algo que puede regresar eternamente, como una diferencia que se reconoce como devenir radical, diría yo, de esa comunidad.

Como fue señalado en el capítulo anterior de esta tesis, antes de la instalación de *Abbott & Cordova*, la Revuelta de Gastown no había sido abordada en la historiografía. Solo dos autores lo habían discutido y sus lecturas difieren en gran medida de la que Douglas ofrece.⁶³ Es decir, Douglas no parte de lo que se había escrito sobre la Revuelta de Gastown para crear su representación visual, sino más bien para construir y proponer sus propios argumentos a través de la investigación. En ese sentido, es importante tener en cuenta cómo

⁶¹ Deleuze, *Difference and Repetition*, 3, 5. La exposición en la que se presentó por primera vez la obra de *Abbott & Cordova* en David Zwirner en 2008 llevó por título *Humor, Irony and the Law*, el cual supuestamente deriva del ensayo de 1967 de Deleuze que lleva el mismo título. Sin embargo, considero que hace igual referencia a esta cita.

⁶² Deleuze, *Difference and Repetition*, 18.

⁶³ Barnholden, *Reading the Riot Act*; Barnholden, “The Gastown Riot 1971”; Clément, *Canada’s Rights Revolution*. Este tercero fue publicado solo unos meses antes de la instalación de *Abbott & Cordova*.

Douglas construyó su historia antes que los historiadores. Podría decirse que, hasta la obra de Douglas, la Revuelta de Gastown era un evento solo en el sentido del pasado práctico, es decir, una acción innegable en el tiempo transcurrido pero sin relevancia histórica real. Douglas logró para este hecho lo mismo que cualquier historiador o historiadora al tomar un momento del pasado y dotarlo de sentido. Es decir, lo construye como acontecimiento, como una fractura en el orden establecido de cosas que, como señala Alain Badiou, al reconocer sus implicaciones para ese orden dado, puede desencadenar la transformación de la situación en la que ocurrió.⁶⁴

El acontecimiento para Badiou no tiene una base sólida, no tiene una causa evidente ni emerge de alguna otra situación, es algo que surge aparentemente de la nada. Siguiendo a Jacques Derrida, el evento es “algo impredecible, no solo irrumpe el curso ordinario de la historia, sino que es algo absolutamente singular”, algo que transforma nuestra relación con el mundo, así como una transformación de la realidad en sí.⁶⁵ Por tanto, este mural fotográfico es un regreso al momento de posibilidad donde la transformación apenas se estaba dando o estaba por darse.⁶⁶ Ese “hacer el acontecimiento” [*faire l'événement*] es lo que sucede mediante su relato, presentación o proyección; no está dado *a priori*, sino que es producido a pesar de aparentar existir como referente. No se *dice*, sino que se *crea* en el lenguaje. En otras palabras, no es que Douglas tome un acontecimiento y lo utilice como base, sino que es él quien lo construye como tal en su obra.

Tal como señala Deleuze, la obra de arte es aquella capaz de producir un acontecimiento. En su filosofía, el acontecimiento es un movimiento no histórico que no debe confundirse con “*su efectucción espacio-temporal en un estado de las cosas*”.⁶⁷ El acontecimiento es el significado—o mejor dicho, el acontecimiento se da como significado—lo que nos permite pensar el discurso histórico. Aquí también, el acontecimiento nos obliga a redefinir el pasado, presente y futuro de un cierto orden; no sucede en el tiempo, pero se

⁶⁴ Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados, (Buenos Aires: Manantial, 2007).

⁶⁵ Jacques Derrida, “A Certain Impossible Possibility of Saying the Event”, *Critical Inquiry* 33, no. 2 (invierno 2007): 446, <http://doi.org/10.1086/511506>.

⁶⁶ Dice Douglas que “casi todos [sus] trabajos, especialmente los que tratan eventos históricos específicos, abordan momentos en los que la historia pudo haber ido de una forma u de otra. Vivimos en el residuo de esos momentos, y para mejor o peor su potencial aún no ha sido gastado”. Véase Diana Thater, “Diana Thater in conversation with Stan Douglas”, en, *Stan Douglas*, eds. Editores de Phaidon Press, (Londres: Phaidon Press, 1998), 29.

⁶⁷ Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*, trad. Miguel Morey, (Barcelona: Paidós, 1989), 34.

inscribe en él al sugerir una realización del espacio-tiempo: suspendiéndolo, afectándolo radicalmente y, finalmente, conduciéndolo hacia la diferencia. En este caso, el acontecimiento es uno que introduce un orden o principio que permite que el universo de significado aparezca. Empero, Deleuze reniega de la fotografía como medio artístico considerando tal afirmación como un error ontológico, pues sostiene que, al eliminar cualquier fuerza vital de la imagen, nos impone una “verdad” inverosímil y manipulada que no genera un verdadero simulacro o devenir, sino que solamente se mantiene como cliché.⁶⁸

Las limitaciones que Deleuze ve en la fotografía, sin embargo, han sido refutadas por autores como Damian Sutton, quien desafía su definición del medio para mostrar que el tiempo-imagen deleuziana es lo que constituye el acontecimiento en el cine y, por tanto, al considerar las anotaciones de David Company sobre el tiempo en la fotografía, ésta también resulta un acontecimiento. En otras palabras, Sutton demuestra que la idea de tiempo bergsoniano que está detrás del acercamiento de Deleuze al cine puede extenderse a una teorización de la fotografía.⁶⁹ De nuevo, es de la creación de tiempo en la fotografía lo que le permite realizar el acontecimiento en la obra de arte que, volviendo a Deleuze, es en última instancia, un monumento. Sin embargo, es uno cuyo “acto no es la memoria, sino la fabulación”:

no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que solo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto de lo que conmemora. [...] Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada.⁷⁰

En conclusión, *Abbott & Cordova* no solo ilustra un momento pretérito, sino que adopta una postura activa en la construcción de un discurso histórico que significa el evento a través de los medios del arte contemporáneo. Al hacerlo, Douglas cuestiona la forma académica de composición historiográfica como la única forma de historiar, así como la visión hegemónica de la historia de Vancouver y de la presente realidad social de la ciudad. Su obra es una

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trad. Daniel W. Smith, (Londres: Continuum, 2003), 91. Para él son solo la pintura y el cine los medios capaces de constituir un acontecimiento.

⁶⁹ Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 6.

⁷⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, (Barcelona: Anagrama, 1991), 169, 178.

fabulación de resistencia constante a las dinámicas de dominación y poder, y a cualquiera que perpetúe las condiciones de alienación de estas comunidades. Esta *protesta recreada* se abre así hacia el futuro al invocar estas sensaciones como intertemporales y colectivas. Su gesto con este trabajo recuerda el interés de Walter Benjamin por la relación entre ideas y modos de representación, y las formas en que los nuevos modos también generan nuevos patrones de pensamiento. El resultado puede leerse como una invitación a la disciplina de la historia a hacerse nuevas preguntas sobre sus posibilidades y sus alcances.

IV. La obra y la disciplina de la historia en la lógica capitalista

El organizador asume las contradicciones; es él quien las salvaguarda.

—Daniel Buren, “Where are the artists?”

En este apartado me interesa discutir lo que considero es una de las mayores diferencias entre la obra particular de *Abbott & Cordova, 7 August 1971* y el trabajo profesional de la historia. Me atrevo a sostener que además del problema del medio, el cual ha sido abordado ya en el capítulo anterior, lo que distingue de igual manera a este trabajo de Stan Douglas de uno académico es su valor para el orden capitalista y su mercado. Esto no quiere decir, sin embargo, que toda obra de arte que pueda ser leída también como producción histórica esté dominada por esta lógica de mercado de la misma manera. ¿A qué me refiero? En tanto que forma parte del complejo de Woodward’s, un edificio histórico de la ciudad y que recientemente fue objeto de uno de los mayores proyectos de redesarrollo de la ciudad, esta obra en concreto responde a un proceso de producción completamente distinto al del texto académico hecho desde una universidad o instituto. En ese sentido, lo que permite que una obra así exista no es un salario o una beca ya sea pública o privada, sino una transacción multimillonaria enmarcada en un plan neoliberal de “renovación urbana”, en donde el objeto artístico o la obra funciona como una mercancía o como un objeto de lujo y una inversión para los sectores involucrados.

Para entender tanto esto como sus implicaciones para la lectura de *Abbott & Cordova* como producción histórica, este último apartado buscará explicar los siguientes puntos: primero, aquello que el edificio Woodward’s representa en Vancouver y, especialmente, en la zona del Downtown Eastside o DTES (fig. 42); segundo, la naturaleza del redesarrollo de este edificio como proyecto de gentrificación; tercero, el papel que juega Stan Douglas y su obra en relación con estos procesos; y, por último, la comparación entre la realización de esta obra y la de la historiografía académica.

De entrada, debemos señalar que el edificio Woodward’s es un lugar donde todas las tensiones abiertas por la Revuelta de Gastown se vuelven visibles. El lugar alberga las complejidades actuales del barrio al ser el sitio original de una tienda departamental histórica y ubicarse en esta zona limítrofe entre el *hip* de Gastown y la pobreza del Downtown

Eastside. En los espacios donde se encuentra la obra conviven—o más bien, transitan—grupos subalternos y proletarios con la clase media que se ha mudado al vecindario: estudiantes y compradores con gente con discapacidades mentales o sin hogar que están de paso, van al supermercado o se detienen a jugar

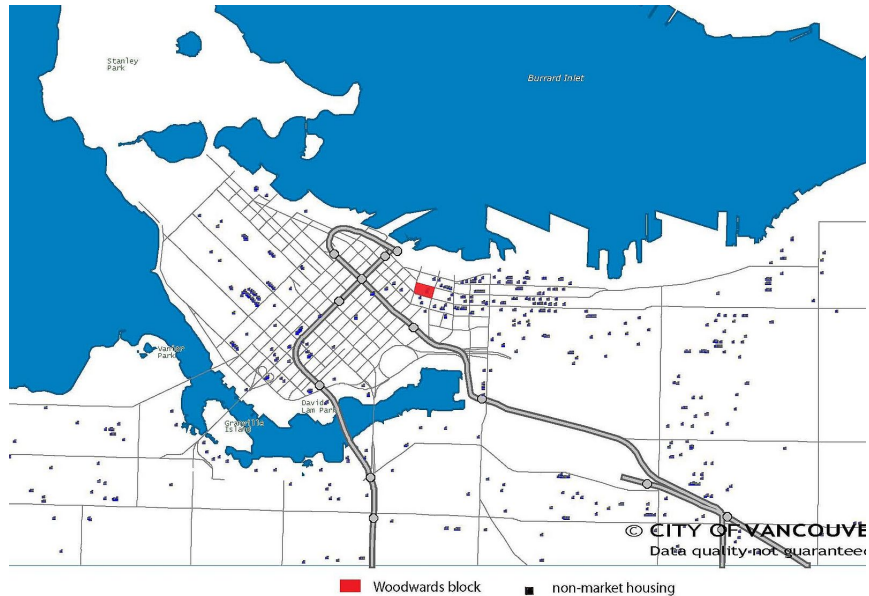


Figura 42. “El barrio: La cuadra Woodward’s en el DTES de Vancouver”, *The University of British Columbia Wiki*. Señalada con rojo está la cuadra ocupada por el edificio Woodward’s en la ciudad.

basquetbol o a conversar en las bancas dispuestas en el lugar del edificio que ha sido completamente renovado por una de las desarrolladoras inmobiliarias de lujo más grandes de América: Westbank Corporation.

El inmueble fue construido en 1903 por Charles Woodward para albergar la tienda departamental que lleva su nombre y que fue una de las primeras de este tipo en Norteamérica, que además era conocida por ser una de las mayores y mejor surtidas del continente. Se ubica entre las calles de Abbott y Hastings del Downtown Eastside, el cual era entonces el distrito comercial más importante de la ciudad. Como cadena, la tienda fue fundada en 1892 y tuvo su primera sucursal entre las calles Harris (hoy Georgia) y Westminster Avenue (hoy Main) de Vancouver. Este nuevo edificio albergaría la segunda sucursal, donde contaría con un espacio más grande para atender al aumento poblacional que se estaba dando en ese momento. A la vez, contaba también con un catálogo de ventas y entregas por correo, lo cual permitía a miembros de las zonas más remotas, quienes trabajaban principalmente en los sectores pesquero agrícola y minero, obtener productos a los que de otra forma les sería difícil o incluso imposible tener acceso.¹ Esto contribuyó significativamente a que Woodward’s se estableciera como una empresa comercial popular.

¹ Douglas E. Harker, *The City and the Store*, (Vancouver: Evergreen Press, 1958), s/n.

En esta nueva locación, Woodward's agregó a su inventario productos alimenticios, muebles, material de papelería, juguetes, libros clásicos y religiosos, entre otras mercancías que eran difíciles de conseguir en la provincia de Columbia Británica (donde se encuentra Vancouver). La tienda era conocida también por ofrecer una serie de ofertas y rebajas, así como por conseguirle al cliente “cualquier cosa que requiera, ya sea que esté en el catálogo o no”.² Asimismo, el hijo de Charles Woodward quien era farmacéutico estableció su práctica en la tienda ofreciendo medicinas de calidad a bajos costos; esta era además la única tienda departamental que contaba con una farmacia. Todo esto dio a Woodward's un papel fundamental en el barrio durante la primera mitad del siglo XX y, por ello, sus historias están profundamente imbricadas.

Como se mencionó anteriormente, el DTES era—y sigue siendo—un barrio popular. Pero, sobre todo, es una zona que ha estado marcada desde sus orígenes por la desposesión y las luchas históricas por el territorio. El primer episodio se dio cuando en la década de 1870 migrantes europeos y del este de Asia (chinos y japoneses principalmente) llegaron a colonizar y desposeyeron de sus tierras a la población de las naciones Coast Salish que habitaba ahí desde hace milenios. Para inicios del siglo XX, este territorio ancestral indígena fue convertido en el centro político, social y comercial de Vancouver, una ciudad fundada en 1886: ahí se encontraba el ayuntamiento, los bancos y la zona comercial principal (como la calle de Hastings).³ Era además un lugar de paso—donde aquellas personas que viajaban por la red ferroviaria central de Canadá (Canadian Pacific Railway) se alojaban en sus muchos hoteles—y de olas de inmigración mayormente chinas y japonesas—quienes fundaron Japantown y Chinatown (adyacentes al DTES).⁴ Más adelante, durante la Gran Depresión, llegaron nuevos migrantes en busca de trabajo, pocos de los cuales se quedaron, dejando solamente a las personas más viejas y enfermas quienes encontraron en este sitio un lugar accesible donde se sentían bien recibidas.⁵ Durante todo este tiempo y hasta hoy, continuó siendo también el hogar de personas indígenas que habitaban en la ciudad, o entre ésta y sus reservas.⁶

² Catherine C. Cole, “Before E-commerce. A History of Canadian Mail Order Catalogues: Woodward's”, *Canadian Museum of History*, <https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/cpm/catalog/cat2408e.html>.

³ Lees. *Gentrification*, 264.

⁴ Sobre estos orígenes del Downtown Eastside véase Campbell, *A Thousand Dreams*, 5-18.

⁵ Campbell, *A Thousand Dreams*, 9-10.

⁶ Campbell, *A Thousand Dreams*, 8.

A principios del siglo pasado, el área era conocida como “Skid Row”, como se le llamaba a las zonas urbanas más empobrecidas de Norteamérica.⁷ Era además, como señala Jeff Sommers, un espacio masculino, no solo por estar habitado en su mayoría por hombres solteros, sino especialmente en un sentido cultural: una zona de prostíbulos y burdeles, contrabando de licor y establecimientos de apuestas.⁸ Así, a partir de los años cincuenta, muchas de las tiendas que ahí se ubicaban comenzaron a mudarse a otras partes de la ciudad, colaborando al declive del lugar que fue volviéndose cada vez más conocido por ser un sitio de prostitución, alcoholismo, hogar de aquellas personas más viejas, discapacitadas, y abandonadas por el resto de la sociedad.⁹ Con la década de los sesenta inició una era del gobierno en Vancouver cuyo principal interés era la reforma urbana, lo cual propulsó el desplazamiento, una vez más, de quienes habitaban ahora este espacio. Hacia fines de la década, y especialmente durante los setenta—que es el periodo de este proceso al que Douglas refiere—, cientos de pobladores y pobladoras fueron expulsados de sus hogares a pesar de los esfuerzos de resistencia de organizaciones como la Asociación de Residentes del Downtown Eastside (DERA).¹⁰

Además, el desalojo de quienes habitaban el DTES seguía en aumento, en este caso al ser expulsados de los hoteles donde vivían muchas de estas personas para ofrecer esas habitaciones a turistas que llegarían para la Exposición Internacional de Vancouver de 1986 (*Expo 86*). Este flujo de turistas trajo consigo también un creciente mercado de cocaína y heroína, así como la introducción del crack a una población donde las adicciones y el uso de drogas ya era peligrosamente alto.¹¹ En los años ochenta, la recesión golpeó fuertemente a la población de Vancouver, incluida la familia Woodward y su cadena que para entonces se encontraba muy frágil en términos financieros debido a sus últimas inversiones para abrir nuevas tiendas (cuatro de ellas solamente en 1981), entre otros factores. Además, el desplazamiento de la comunidad del lugar, quienes eran sus principales clientes y clientas, aceleró la quiebra de Woodward’s que a pesar de los intentos por salvar la tienda finalmente se declaró en bancarota y cerró todas sus puertas en 1993. Esto, a su vez, aceleró la

⁷ Lees, *Gentrification*, 266.

⁸ Jeff Sommers, “Men at the Margins: Masculinity and Space in Downtown Vancouver, 1950-1986”, *Urban Geography* 19, no. 4 (1998): 287-310. Citado en Lees, *Gentrification*, 266.

⁹ Campbell, *A Thousand Dreams*, 1.

¹⁰ Lees, *Gentrification*, 267.

¹¹ Campbell, *A Thousand Dreams*, 36-49.

decadencia del Downtown Eastside, pues su población dependía en gran parte de ese centro comercial.

Ese año, la compañía canadiense Hudson's Bay Company, una de las más antiguas del mundo y la más grande de Canadá, compró la cadena Woodward's. Esto fue visto como el fin de una era de la Costa oeste.¹² En 1995, el edificio fue comprado por Fama Holdings, que tenía el plan de convertirlo en un edificio habitacional en asociación con otros grupos como Brook Development Planning, Davidson Yuen Simpson y Foad Rafii Architects.¹³ Sin embargo, este proyecto tuvo una amplia oposición de la población, quienes pedían que una buena parte de él se destinara para vivienda social. El gobierno de la provincia de Columbia Británica aceptó destinar fondos a esto, sin embargo, no se llegó a un acuerdo con Fama Holdings por lo que el proyecto nunca se llevó a cabo.

Después, en 2001, el gobierno de Columbia Británica compró el edificio a Fama Holdings por cinco millones de dólares.¹⁴ Se exploraron varios proyectos para el edificio con la promesa de viviendas públicas, considerando también incluir un espacio comercial y un campus de la Universidad Simon Fraser.¹⁵ Sin embargo, en 2002, el nuevo gobierno neoliberal de la provincia puso en pausa el proyecto de Woodward's, dejándolo en abandono.¹⁶ En otoño de ese año, un grupo de gente sin hogar comenzó a ocupar el edificio vacío. No obstante, esta ocupación, no duró más de una semana, tras la cual la policía expulsó a aquellas personas que habían hecho de Woodward's su refugio. En respuesta, decidieron instalarse en tiendas de campaña alrededor del inmueble como protesta, a la cual se unieron estudiantes, vecinos, vecinas y activistas de la comunidad. Conocido como el "Woodsquat" (*squat* quiere decir *okupa*), el movimiento que duró tres meses exigía los siguientes puntos: que el edificio se destinara a un proyecto de vivienda social, se revirtieran los recortes al

¹² Larry Campbell, Neil Boyd y Lori Cutbert, *A Thousand Dreams: Vancouver's Downtown Eastside and the Fight for its Future*, (Vancouver/Toronto: Greystone Books, 2009), 67-18. Este fue escrito en parte por quien fue el alcalde de Vancouver encargado del redesarrollo de Woodward's (Larry Campbell) y anterior miembro del escuadrón de drogas de la policía de Vancouver.

¹³ Campbell, *A Thousand Dreams*, 74-77.

¹⁴ Lindsay Thompson, "The Social Life of Things. The Case Study of the Woodward's Department Store", (tesis de maestría, The University of British Columbia, 2003), 21. Esta tesis también se puede consultar sobre la historia de la tienda en el DTES.

¹⁵ Ese proyecto se realizó junto con el redesarrollo de Westbank Corp., quienes establecieron en su complejo la escuela de arte de dicha universidad bajo el nombre del "Centro Goldcorp para las Artes" [*Goldcorp Centre for the Arts*] en nombre de la compañía minera que ha sido acusada múltiples veces (muchas de éstas en México) de crímenes humanitarios y contra el medio ambiente.

¹⁶ Lees, *Gentrification*, 270.

presupuesto destinado a la situación de precariedad habitacional del distrito, que se hiciera una ley que obligara a convertir todos los edificios abandonados en vivienda pública, la completa transparencia de la propuesta de venta y redesarrollo del edificio, el apoyo gubernamental para que los primeros pisos del edificio se destinaran a comercios aborígenes autónomos, y que se ofrecieran albergues dignos para los y las okupas sin hogar que expulsaron del edificio.¹⁷

Tras esto, la Ciudad de Vancouver compró el edificio a la Provincia en 2003 por 22 millones de dólares.¹⁸ Esta iniciativa fue impulsada por el Miembro del Concejo Municipal, Jim Green, quien había vivido en los hoteles del Downtown Eastside por cinco años y tenía una historia como delegado sindical, defensor del distrito y desarrollador de proyectos de vivienda pública.¹⁹ Después de un concurso entre tres empresas desarrolladoras, la ciudad (presionada por Green) seleccionó en 2004 a Westbank Corp./Peterson Investment Group junto con el arquitecto Gregory Henriquez de Henriquez Partners y los ingenieros de Glotman Simpson Consulting Engineers para la tarea de renovar el edificio. El proyecto costó 400 millones de dólares, los cuales resaltan frente a los 22 millones por los que fue comprado, y estaba planeado para inaugurarse en 2010, año en que los Juegos Olímpicos de Invierno se llevarían a cabo en Vancouver.²⁰ Por esta decisión, Green fue llamado un traidor y un vendido por sus antiguos colegas del movimiento obrero y de su partido, así como por aquellos residentes del DTES a los que presumía defender, quienes se oponían a la injerencia de este corporativo multimillonario en su comunidad y, sobre todo, en ese edificio en particular.²¹ A pesar de la amplia oposición, el 30 de septiembre del 2006 fue demolida la mayor parte del edificio Woodward's, dejando solamente la parte original y más antigua, y en 2007 fue emitido el permiso para su redesarrollo (fig. 43). Finalmente, en enero de 2009 se inauguró en el edificio aun inacabado la obra de Stan Douglas, *Abbott & Cordova*, 7 August 1971.

¹⁷ Trevor M., "Woodsquat", *West Coast Line*, no. 41 (otoño-invierno, 2003/04): 107-17.

¹⁸ Thompson, "The Social Life of Things", 21.

¹⁹ Campbell, *A Thousand Dreams*, 42.

²⁰ Brian Hutchinson, "The Woodward's Project: From high above to down below", *The National Post*, 5 de junio del 2010, <https://nationalpost.com/news/the-woodwards-project-from-high-above-to-down-below>.

²¹ Brian Hutchinson, "The Woodward's Project: The greening of Woodward's", *The National Post*, 7 de junio del 2010, <https://nationalpost.com/news/the-woodwards-project-the-greening-of-woodwards>.

Westbank ha sido repetidamente acusado de ser uno de los principales responsables de los severos procesos de desplazamiento y falta de accesibilidad a la vivienda en Vancouver y especialmente en el DTES, que es uno de los casos (sino es que es él caso) más



Figura 43. El edificio Woodward's en 1908 (izquierda) y en 2012 (derecha). El nuevo complejo incluye las dos torres que se ven a las espaldas del bloque original, además del que se alcanza a ver a su izquierda. Imagen tomada de *Changing Vancouver: Then and Now Images*.

alarmantes de la ciudad. Como señalan Cory Dobson y David Ley, reconocido internacionalmente por sus estudios sobre la gentrificación, ésta es una zona que ha sido fuertemente gentrificada al ser particularmente atractiva para promotores inmobiliarios gracias a su ubicación a menos de un kilómetro del distrito financiero de la ciudad y a que, a diferencia de la mayoría de los otros vecindarios, no se necesita cruzar un puente para llegar de uno de estos barrios al otro. Además, al ser el sitio original de la ciudad, posee la mayor concentración de edificios patrimoniales disponibles para renovación y conversión a *lofts* o condominios. Asimismo, estos inmuebles antiguos se vuelven aún más atractivos para desarrolladores si se considera el hecho de que algunos de éstos se encuentran en la línea costera o tienen vistas al mar, así como que el valor de la tierra del distrito está muy deprimido, lo que abre una brecha significativa en los alquileres en comparación con otros distritos del centro de la ciudad.²²

Hoy, el DTES es uno de los principales objetivos de los proyectos de renovación pública y de las estrategias privadas de reurbanización de la ciudad (lideradas por Westbank). Actualmente conviven en él el primer sitio de inyección segura legal de América del Norte

²² David Ley y Cory Dobson, "Are There Limits to Gentrification? The Contexts of Impeded Gentrification in Vancouver", *Urban Studies* 12, no. 45, (noviembre 2008), 2471-2498, 2481.

(Insite) con tiendas de lujo como Versace Home a solo unas cuantas cuadras, y restaurantes y bares *129ipsters* con refugios de emergencia para gente sin hogar. Jesse Proudfoot—el geógrafo quien escribe el capítulo de la historia del DTES para el libro monográfico de *Abbott & Cordova*—llama a esto el “proceso de *lumpenización* del Downtown Eastside”, como una profundización de la pobreza y la ruptura de la comunidad anterior, y argumenta que se trata del resultado de procesos como el crecimiento del tráfico de drogas, la desinstitucionalización y erosión del apoyo a los pacientes mentales, la pérdida generalizada de viviendas asequibles en otras partes de la ciudad, así como factores macroeconómicos como la reducción neoliberal del estado de bienestar iniciada a partir del crecimiento de estas poblaciones subalternas o lumpenproletarias desde los años setenta y más acentuadamente desde los ochenta—nuevamente, el proceso al que Douglas responde.²³

El DTES es en la actualidad el distrito más pobre de la zona metropolitana de Vancouver y tiene la reputación de ser el más pobre de las zonas urbanas de Canadá. El abuso de sustancias es muy alto, aunque no todos los adictos son residentes locales, y se cree que una cuarta parte de la población del barrio son usuarios de drogas inyectables (morfina, heroína, cocaína y opio). Tan solo entre 2016 y 2017, el espacio entre dos cuadras de su calle principal (Hastings Street)—a unos metros de la obra de *Abbott & Cordova*—fue el origen de más de 3,000 llamadas de emergencia por sobredosis.²⁴ Existen niveles sorprendentes de tuberculosis, hepatitis C, sífilis y VIH-SIDA: hasta hace unos años era el lugar con la epidemia más grande de VIH afuera de África Sub-sahariana y la mayor del mundo occidental.²⁵ El crimen callejero y la prostitución son actividades comunes de la población para sobrevivir, así como para sostener sus adicciones. Asimismo, a pesar de que las personas indígenas conforman solo el 2% de la población de Vancouver, el 40% de las trabajadoras sexuales y mujeres tratadas de la ciudad—concentradas mayormente en esta zona—son indígenas. Múltiples autoras citan la pobreza, inestabilidad de la vivienda e historial de abuso sexual como efectos negativos de la colonización, incluida la experiencia traumática de las

²³ Jesse Proudfoot, “THE DERELICT, THE DESERVING POOR, AND THE *LUMPEN*. A History of the Politics of Representation in the Downtown Eastside”, en Douglas, *Abbott & Cordova*, 88-105, 98-99.

²⁴ Travis Lupick, “Two blocks of East Hastings Street saw more than 3,000 overdose calls in just two years”, *Georgia Straight*, 7 de febrero del 2018, <https://www.straight.com/news/1029776/two-blocks-east-hastings-street-saw-more-3000-overdose-calls-just-two-years>.

²⁵ Campbell, *A Thousand Dreams*, 96-112; y Michael McCarthy, “Opinion: Vancouver’s Downtown Eastside, where hell on Earth is lucrative for some”, *Vancouver Sun*, 3 de febrero del 2017, <https://vancouver.sun.com/opinion/opinion-hell-on-earth-is-finally-located>.

escuelas residenciales a las que fueron forzadas a atender, como factores contribuyentes.²⁶ Además, el DTES ha sido el sitio de la desaparición de muchas mujeres en el comercio sexual y es sin duda el distrito más peligroso de la ciudad con una tasa de delitos violentos 20 veces mayor que el resto.²⁷

En medio de esta situación, los dos libros-catálogo publicados por Henriquez Partners, la firma de arquitectos del redesarrollo de Woodward's, para justificar el proyecto presentan al consorcio corporativo encargado de ese proyecto como un héroe mesiánico del DTES. El primero, lleva por título el extravagante nombre de *Body Heat: the story of the Woodward's Redevelopment* [*Calor Corporal: la historia del redesarrollo de Woodward's*]. Este exhibe el trabajo de Henriquez como una labor casi utópica, presentando la situación del DTES en una total oposición a la realidad. A través de 367 páginas, el libro presume del papel de estos desarrolladores como los benefactores que, de buena fe, combaten el problema de falta de vivienda del barrio. Asimismo, presenta el nuevo edificio Woodward's como un complejo fundamentalmente comunitario y social (a pesar de tratarse de un espacio privado) que recupera las consignas y exigencias de las luchas que rodearon este sitio en décadas pasadas.²⁸

Sobre la misma línea que el anterior, el segundo libro presenta la visión de este consorcio bajo un concepto de inclusividad caricaturesco: “una verdadera *citizen city* [ciudad ciudadana] incluye una diversidad acogedora en raza y origen étnico, religión, niveles de ingresos, capacidad física, edad, tamaño y composición de los hogares, e identidad y orientación sexual”.²⁹ El título de este es casi un grito desesperado por justificarse: *Citizen City. Vancouver's Henriquez Partners Challenges Architects to Engage in Partnerships that Advance Cultural Sustainability* [*Ciudad Ciudadana. Henriquez Partners de Vancouver desafía a los arquitectos a participar en asociaciones que promuevan la sostenibilidad cultural*]. Este no se enfoca solamente en el proyecto de Woodward's, sin embargo, el libro inicia y concluye hablando de ese edificio que parece haberse convertido en un símbolo de

²⁶ Melissa Farley, Jacqueline Lynne y Ann J. Cotton, “Prostitution in Vancouver: Violence and the Colonization of First Nations Women”, *Transcultural Psychiatry* 42, no. 2 (junio 2005): 242-271, <https://doi.org/10.1177/1363461505052667>.

²⁷ Ley y Dobson, “Are There Limits to Gentrification?": 2481.

²⁸ Robert Enright, ed. *Body Heat: the story of the Woodward's Redevelopment*, (Vancouver: BlueImprint, 2010).

²⁹ Mayra Cotten Gould, Gregory Henriquez y Robert Enright, *Citizen City. Vancouver's Henriquez Partners Challenges Architects to Engage in Partnerships that Advance Cultural Sustainability*, (Vancouver: Simply Read Books, 2016), 4.

alcances globales de la gentrificación. Esa es la imagen que el libro busca contestar por medio de la defensa de esta idea de “mezcla social” evidente también en la publicidad del edificio, cuyo mensaje encarna esa idea de gentrificación como el intento por resignificar un barrio como un lugar de moda (fig. 44). Los esfuerzos por legitimar este desarrollo una y otra vez son impresionantes, pues a lo largo de otras trescientas y tantas páginas, el grupo de Henriquez vuelve a buscar asegurarse como el salvador de un distrito que reconoce marginal y severamente empobrecido.

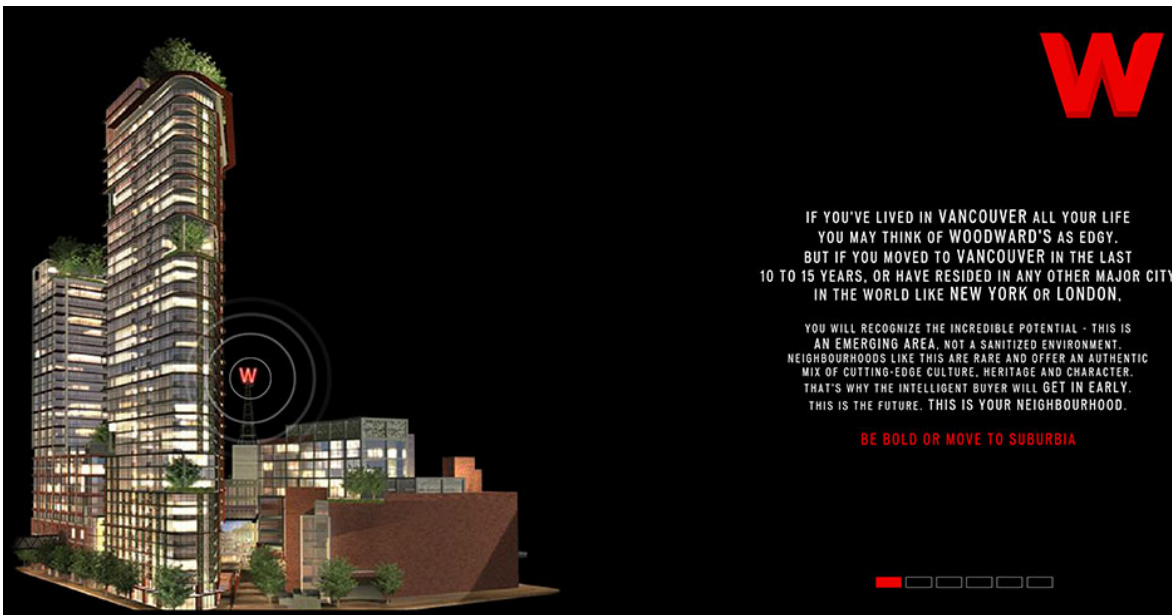


Figura 44. “Si has vivido en VANCOUVER toda tu vida, podrías ver a WOODWARD’S como “atrevido”. Pero si te has mudado a VANCOUVER en los últimos 10 a 15 años, o has vivido en cualquier otra gran ciudad en el mundo como NUEVA YORK o LONDRES, reconocerás el increíble potencial. Ésta es un ÁREA EMERGENTE, no un ambiente desinfectado. Barrios como este son raros y ofrecen una mezcla auténtica de cultura vanguardista, patrimonio y carácter. Por eso el comprador o compradora inteligente LLEGARÁ TEMPRANO. Este es el futuro. ESTE ES TU BARRIO. SE AUDAZ O MÚDATE A LOS SUBURBIOS”. Nótese el énfasis en las palabras en mayúsculas. Publicidad del edificio Woodward’s, *WoodwardsDistrict.com*

Ahora bien, más que comentar sobre los intereses económicos del proyecto, nos centraremos en las implicaciones que tiene este discurso para el hecho de que Stan Douglas haya participado en él (fig. 45).³⁰ Westbank y su fundador y CEO, Ian Gillespie, tienen un

³⁰ Loretta Lees y David Demeritt proponen una paradoja que me parece responde parcialmente a esta intención mediante la oposición binaria y complementaria a la vez de dos discursos de ciudad: *Sin City* (como motivo de decadencia urbana) y *Sim City* (por el famoso juego de computadora de ese mismo nombre). “Las imágenes de decadencia de Sin City y las imágenes de civilidad de Sim City no son simplemente contrastantes; son mutuamente constitutivas”. Históricamente, la imagen hiperestilizada de Vancouver como una ciudad de orden y prosperidad ha buscado obscurecer aquellas donde la realidad de aquellos que no pueden pagarlo es pasada

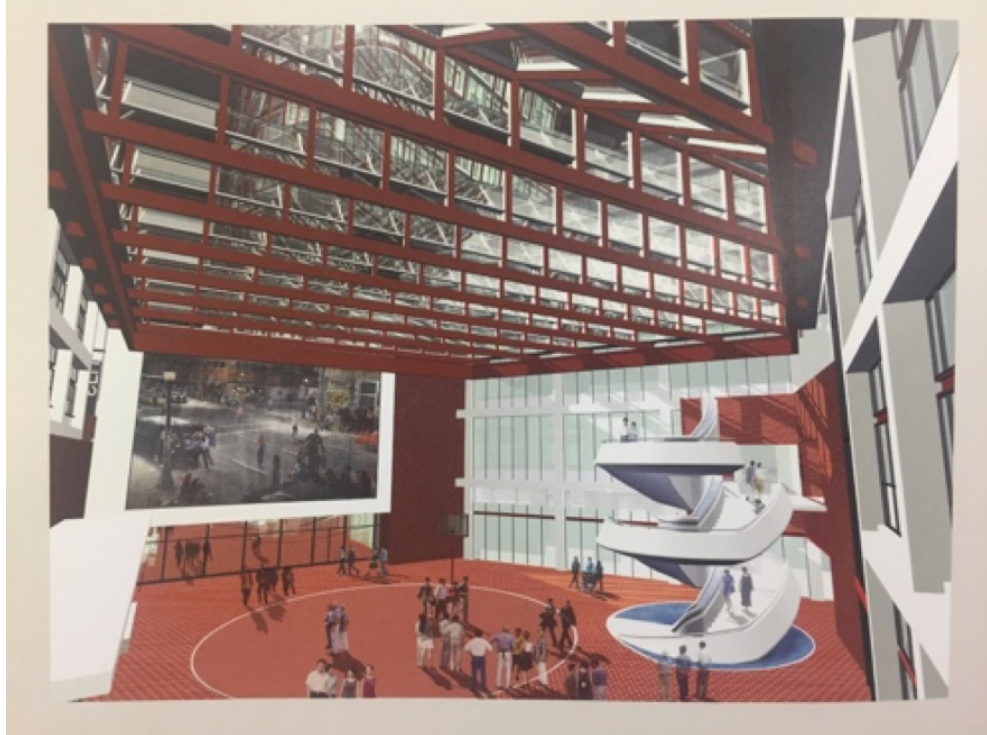


Figura 45. Plan del patio interior del redesarrollo de Woodward's con la obra de *Abbott & Cordova*, 7 August 1971. Enright, *Body Heat*, 290.

amplio historial de incorporación de arte público en sus proyectos que van más allá de *Abbott & Cordova*. Además de Douglas, otros nombres reconocidos que se cuentan entre la colección de Westbank son Liam Gillick, (*lying on top of a building the clouds looked no nearer than when I was lying on the street*, Fairmont Pacific Rim), Ken Lum (*From Shangri-La to Shangri-La*, Shangri-La Vancouver), Douglas Coupland (*Northern Lights*, TELUS Sky), Diana Thater (*Light Art*, Shaw Tower), Martin Boyce (*Beyond the Sea, Against the Sun*, TELUS Garden), Rodney Graham (*Spinning Chandelier*, Vancouver House), Ron Terada (*Unseen*, 188 Keefer), Zhang Huan (*Rising*, Shangri-La Vancouver), e incluso artistas

por alto. Así, mientras que se cada año vuelve a posicionarse como una de las “ciudades más habitables del mundo”, Vancouver sigue escalando en el ranking también como una de las menos accesibles para comprar una casa. Loretta Lees y David Demeritt, “Envisioning the Livable City: The Interplay of ‘Sin City’ and ‘Sim City’ in Vancouver’s Planning Discourse”, *Urban Geography* 19, no. 4 (1998): <https://doi.org/10.2747/0272-3638.19.4.332>, 335; Elena Shepert, “Vancouver ranked sixth most livable city in the world by the Economist”, *Vancouverier*, 4 de septiembre del 2019, <https://www.vancouverier.com/news/vancouver-ranked-sixth-most-livable-city-in-the-world-by-the-economist-1.23935691>; Shawna Kwan, “Vancouver housing ranked world's second-least affordable market”, *BNN Bloomberg*, 21 de enero del 2019, <https://www.bnnbloomberg.ca/hong-kong-housing-ranked-world-s-least-affordable-for-9th-year-1.1201263>.

indígenas como Susan Point (*Fusion*, Granville at 70th), entre otras.³¹ La empresa presenta a su director de la siguiente manera:

Durante el almuerzo, Gillespie rechaza la crítica que argumenta que el arte y la belleza son lujos de clase media que deberían quedar en segundo plano ante necesidades como la construcción de viviendas sociales. Él cree que es posible hacerlo todo y señala que el amor de los seres humanos y, de hecho, la necesidad del arte, se remonta a tiempos prehistóricos. “Ve a mirar las paredes de cualquier entierro antiguo o estructura antigua o pared de cueva, y dime que los dibujos a los lados no son cultura siendo transmitida”, dice Gillespie. “¿Me estás diciendo que no podemos lidiar con todos nuestros problemas y también construir belleza y agregar cultura?”³²

Westbank, sin embargo, es citado junto con otros desarrolladores como uno de los responsables de la crisis inmobiliaria de Vancouver, una de las más severas de Norteamérica. Gillespie, además, ha sido repetidamente acusado de “artwashing” [lavado de arte], o la cooptación de trabajadores e instituciones de arte por la industria de bienes raíces. En pocas palabras, el debate alrededor de este término se pregunta si el arte puede ayudar a un barrio o, más bien, solamente disfraza la desigualdad y permite a los desarrolladores aumentar el valor de sus inmuebles y, con ello, de sus bolsillos. “Desde pequeños murales hasta grandes instalaciones,” escribe el curador Tak Pham, “Westbank, como muchos otros desarrolladores, ha aprovechado el arte público como una táctica para parecer más ético, considerado y centrado en la comunidad en medio de acusaciones de gentrificación”.³³ Como lo que podría calificarse como una respuesta arrogante a estas acusaciones, Westbank organizó una opulenta exposición con el título de *Fight for Beauty* [*Lucha por la belleza*], la cual tuvo como lema lo siguiente: “con demasiada frecuencia, la belleza se confunde con un lujo, una mercancía o un accesorio. Nunca hemos visto la belleza como algo menos que esencial”.³⁴

Esta exposición provocó severas críticas y la respuesta directa de un grupo de la comunidad artística de Vancouver y otras ciudades de Canadá, quienes organizaron una protesta y firmaron una carta abierta con lo siguiente:

³¹ La obra de Ken Lum es particularmente controversial, pues consiste en un enorme candelabro de cristal de \$4.8 millones de dólares instalado debajo de un puente de la ciudad de Vancouver que es conocido por ser un lugar donde personas sin hogar se resguardan para pasar la noche.

³² “IAN GILLESPIE Building culture”, *Westbank*, <https://westbankcorp.com/news/ian-gillespie-building-culture>.

³³ Tak Pham, “From Affordability to Artwashing: An Inquiry”, *Canadian Art*, 5 de febrero del 2019, <https://canadianart.ca/essays/from-affordability-to-artwashing-an-inquiry/>.

³⁴ “Fight for Beauty”, *Westbank*, <http://fightforbeauty.westbankcorp.com/overview/>.

A partir de este momento, nosotros y nosotras, quienes abajo firmamos, nos comprometemos a no trabajar para Westbank Corp en ninguna capacidad, incluidas las comisiones por obras de arte públicas patrocinadas por Westbank.

En solidaridad con las comunidades que enfrentan la gentrificación, rechazamos el arte que perpetúa y/o justifica el desplazamiento de una amplia gama de datos demográficos que incluyen pero no se limitan a: comunidades a largo plazo dentro del Downtown Eastside y Chinatown, como los pueblos indígenas (en cuyas tierras robadas violentamente, no cedidas y tradicionales somos invitados) y chinos de primera generación (que viven en Chinatown forzados por la segregación racial de fines del siglo XIX), familias de clase trabajadora que rodean el desarrollo de la estación Joyce, artistas y organizaciones artísticas de base y otras organizaciones sin fines de lucro a través del territorio Coast Salish no cedido.

Westbank no es un productor cultural. La gentrificación no es una práctica artística. Es crucial que se reconozcan las implicaciones coloniales de las prácticas de desarrollo de Westbank. Al sostener las narrativas imperiales de una ciudad intacta y no reclamada, los desarrolladores juegan un papel en el desplazamiento continuo de los pueblos indígenas.

A medida que Westbank continúa expandiéndose a través de Canadá, rechazamos sus esfuerzos para instrumentalizar a los y las artistas, creadores y creadoras culturales mientras sus proyectos continúan deteriorando los niveles y las formas de vida.

La “estética” del desarrollador imperial, que trata la vivienda como una mercancía de élite, en lugar de un derecho, es un insulto a la noción del arte mismo. La “práctica cultural” de Westbank no apoya a los y las artistas; en realidad, sus emprendimientos inmobiliarios son fundamentales para la privación de derechos y la precariedad a largo plazo de la mayoría de los y las artistas que trabajan. Los desarrollos de lujo inflan artificialmente los valores de las propiedades que impulsan las rentas hacia el cielo y, en consecuencia, colocan las casas, los lugares de trabajo y los medios de vida de los y las artistas en perpetua incertidumbre como resultado.

Nosotros y nosotras, como artistas, nos unimos en solidaridad con nuestras comunidades y todas las comunidades que sufren ante las continuas crisis de vivienda. Westbank se beneficia de estas crisis. Rechazamos sus intentos de apropiarse de la lengua vernácula del arte, la creatividad, la estética, y de utilizar a las artes y a los y las artistas como una fachada desde la cual continúan despojando a la cultura y las comunidades que la hacen.³⁵

Así, los y las miembros de la comunidad artística—como Stan Douglas—que participan de esta lógica de “artwashing” son juzgados, en el mejor de los casos, por su ingenuidad ante las intenciones de la empresa desarrolladora, y en el peor de ellos, por su complicidad.³⁶

³⁵ “Westbank/Fight for Beauty Open Letter”, https://docs.google.com/document/d/1j9zjnytulKIZJ1tevi207uvTHmXThhBNrAEvYJ_YifM/edit.

³⁶ Anna Francis, “‘Artwashing’ gentrification is a problem – but vilifying the artists involved is not the answer”, *The Conversation*, 5 de octubre del 2017, <http://theconversation.com/artwashing-gentrification-is-a-problem-but-vilifying-the-artists-involved-is-not-the-answer-83739>.

“¿Qué tan culpables son los y las artistas?” pregunta Pham, “No mucho, creo yo. Si yo fuera [Naomi] Moyer o [Jessica] Thalmann, también tomaría la comisión. Es un hecho conocido que las carreras de artistas en Canadá son precarias e insostenibles: pocos y pocas artistas y gente que trabaja en el sector cultural puede darse el lujo de decir que no a ningún dinero”.³⁷ Sin embargo, es innegable que tanto por ser parte de este proyecto como por ser una imagen excesivamente costosa, cuya realización se estima en medio millón de dólares que fueron financiados directamente por Westbank, la obra de *Abbott & Cordova* se alinea con el lujo que representa el nuevo complejo Woodward’s.³⁸ El hecho de que haya sido directamente comisionada por esta corporación y que forme parte de un inmueble tan criticado vuelve difícil separar a Douglas del grupo.³⁹

Esto responde fundamentalmente al hecho de que el mercado global del arte es una industria multimillonaria. Como producto directo de las políticas económicas neoliberales y, siguiendo a Andrea Fraser, del *boom* del consumo de lujo que ha ido acompañando las crecientes disparidades en los ingresos y las concentraciones de riqueza, sirve sobre todo a los intereses de aquellos estratos con el poder adquisitivo suficiente para multiplicar sus millones bajo las apariencias inofensivas de la cultura y el arte.⁴⁰ En pocas palabras, es en muchos sentidos gracias a las dinámicas del mundo del arte y su estrecha relación con la clase capitalista que una obra así puede existir—su forma misma es un producto de la globalización del arte.

Sin embargo, más allá del beneficio económico que representa *Abbott & Cordova* para Westbank en el sentido más directo, esta obra es particular entre su colección por ofrecer una interpretación de la historia del lugar en donde se encuentra—un lugar en el que, como se ha visto, Westbank nunca fue bienvenido. Proudfoot resalta lo que para este momento puede resultar obvio, que el interés de Westbank en esta obra no está en propiciar la discusión

³⁷ Pham, “From Affordability to Artwashing”.

³⁸ Stan Douglas: “Fue una imagen muy cara de hacer porque tuvimos que construir todo. Estaba todo en un estacionamiento, construimos fachadas, las curvas, los postes de luz. Tuvimos que hacer moldes de los señalamientos porque en ese entonces estaban hechos de metal fundido. Costó alrededor de medio millón de dólares hacer esa foto”. Haus der Kunst, “Conversation”.

³⁹ En una entrevista en 2016, Douglas declaró que “mientras más dinero cuesta [hacer una obra], menos control tienes, las personas que te dan el dinero más te quieren decir que hacer. Estoy en este punto en donde empiezo a perder control de lo que hago”. Kevin Griffin, “Stan Douglas talks about making photographs that recreate moments of transformation”, *Vancouver Sun*, 7 de abril del 2016, <https://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/stan-douglas-talks-about-making-photographs-that-recreate-moments-of-transformation>.

⁴⁰ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum* 44, no. 1 (septiembre 2005): 283.

política, sino en aquello que asegura sus ganancias en un sentido aún más provechoso: volver al DTES un lugar seguro para la especulación de propiedades.⁴¹ A partir de una serie de paneles didácticos ubicados en el lado de la calle Hastings, donde se aborda la historia del edificio, Proudfoot señala que los promotores plantean el redesarrollo de Woodward's como la exitosa culminación de la ocupación del edificio durante el Woodsquat de 2002. Esto es evidente también en los libros de Henriquez Partners, uno de los cuales termina su prefacio con la elocuente frase del arquitecto Gregory Henriquez diciendo: “todas las revoluciones comienzan como movimientos populares”.⁴² “Si hay cualquier esperanza para la humanidad,

es con modelos como este”, vuelve a alardear Henriquez en uno de estos paneles.⁴³

La obra de Douglas funciona en esa lógica como el símbolo del compromiso de Westbank con la comunidad y con la cultura (fig. 46). Sin embargo, señala Proudfoot, dado que, como hemos visto, muchos consideran a Woodward's como el fracaso de la lucha contra la gentrificación en el Downtown Eastside, “este argumento debería interpretarse como un intento de recuperación ideológica en el que los vencedores [los desarrolladores inmobiliarios] cooptan una historia de oposición,” a la vez que buscan legitimar su presencia en el barrio al relacionarse con la clase media blanca que representaban



Figura 46. Un evento comunitario con la obra de *Abbott & Cordova, 7 August 1971* de fondo. Cotten Gould, *Citizen City*, s/n.

⁴¹ Proudfoot apoya este comentario señalando el hecho de que Woodward's ha prohibido realizar protestas en el campus a los estudiantes del plantel de la Universidad Simon Fraser que se encuentra en el edificio. Proudfoot, “THE DERELICT”, 91.

⁴² Cotten Gould, *Citizen City*, X.

⁴³ Commonwealth Historic Management Limited, “A New Century Means a New Hope”, panel didáctico en el edificio Woodward's.

los hippies de la imagen de Douglas.⁴⁴ Lo que busca Westbank Corp. entonces, es ser reconocido como heredero, no solamente de la lucha del Woodsquat, sino de todas las reivindicaciones sociales del DTES desde los años sesenta.

Lo curioso es que en estos paneles se cuenta una historia muy diferente tanto a la de Douglas como a la de los demás autores que hablan de la Revuelta de Gastown y de la gentrificación del DTES en general, en la cual se sostiene que el declive del barrio se debió a que “los habitantes huyeron a los suburbios” por la proliferación de centros comerciales suburbanos a los que podía llegarse en automóvil, un medio de transporte cuya propagación había traído la prosperidad de posguerra en la década de los cincuenta. La imagen de la migración de personas hacia los suburbios es recuperada violentamente en la campaña publicitaria antes citada, pero esta vez como provocación bajo la expresión de “se audaz o múdate a los suburbios”; con ello, Westbank termina de establecer su postura bajo la idea de que o se está con la clase capitalista, o se está contra ella. De acuerdo con los paneles, ese desplazamiento de mediados de siglo trajo problemas para el centro urbano que era entonces el DTES y provocó que se poblara de “necesitados y gente sin hogar”. Esta interpretación fue elaborada por la empresa de consultoría y administración, Commonwealth Historic Management Ltd., dirigida por los historiadores Harold Kalman y Robin Inglis y la historiadora Susan Medville, la cual dice llevar a cabo “servicios relacionados a la investigación, diseño, planeación e interpretación de recursos históricos y culturales”.⁴⁵ Westbank encargó a la empresa este trabajo, en donde se sostiene que la Revuelta de Gastown fue un esfuerzo por revitalizar un área ya decaída, y que no se recuperaría hasta la llegada de Gillsespie y Gregory Henriquez:

Presionada por activistas de la comunidad y dirigida por el Concejal de la Ciudad, Jim Green, la Ciudad de Vancouver desafió a desarrolladores a crear un esquema para el sitio de Woodward's que estimulara la revitalización del Downtown Eastside. Westbank/Peterson Group y Henriquez Partners Architects produjeron el complejo experimento en diseño urbano y uso de suelo que es hoy la remodelación de Woodward's.⁴⁶

Sin embargo, la imagen de Douglas no parece afirmar tal cosa. Todo lo contrario, la suya es más bien una visión de la historia del barrio como una historia de lucha y de constante choque

⁴⁴ Proudfoot, “THE DERELICT”, 91.

⁴⁵ “What we do”, *Commonwealth Historic Management Limited*, <http://www.chrml.com>.

⁴⁶ Commonwealth Historic Management Limited, “A New Century”.

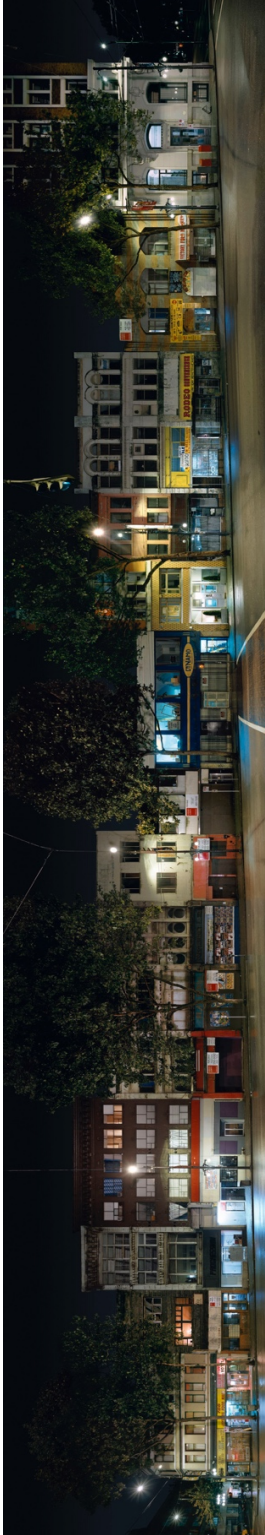


Figura 47. Stan Douglas, *Every Building on 100 West Hastings*, 2001, impresión cromogénica digital, 59.7 × 243.8 cm, David Zwirner, Nueva York.

con las dinámicas de poder. Podríamos sugerir que los propios ejecutivos de Westbank Corp. entran dentro de su imagen como antagonistas, pues, como argumenta Krempel, el hecho de que la autoridad al mando de los despliegues policiales no sea visible sugiere que el poder es la misma gente que ejecuta la represión.⁴⁷ De tal forma, no se trata necesariamente del Estado, sino que podría ser cualquiera que perpetúe las condiciones de alienación de la comunidad y, por consiguiente, cabe la posibilidad de señalar también a la iniciativa privada. Además, la preocupación de Douglas por los problemas del DTES precede esta comisión para Woodward's, pues de manera independiente había trabajado ya en otros proyectos que denuncian su marginalización, siendo el caso más notable su famosa fotografía *Every Building on 100 West Hastings* de 2001, un estudio de la cuadra que da entrada al DTES y que se encuentra justo detrás del edificio Woodward's (fig. 47).⁴⁸

Todo esto, aunado al hecho de que la relación entre los hippies clasemedios y Westbank es bastante difusa a pesar de los esfuerzos de la corporación, hace que la justificación que pudiera hacer *Abbott & Cordova* de la presencia de Westbank en el área sea bastante cuestionable. Tal como señalan la geógrafa Loretta Lees y el geógrafo David Demeritt, “las representaciones de la ciudad no solo reflejan algo de su realidad presente, sino que también producen esa realidad en su propia imagen”.⁴⁹ La fotografía de Stan Douglas aparece como esa representación: responde a esas imágenes súperproducidas y estetizadas (que son generalmente las publicitarias) que los desarrolladores ponen a funcionar, metiéndose precisamente en

⁴⁷ Krempel, *Stan Douglas*, 9.

⁴⁸ Reid Shier, ed., *Stan Douglas. Every Building on 100 West Hastings*, (Vancouver: Contemporary Art Gallery/Arsenal Pulp Press, 2002).

⁴⁹ Lees y Demeritt, “Envisioning the Livable City”, 352.

su propio juego. Así, ofrece una alternativa a los cientos de personas que transitan por ese complejo cada día.

Sin embargo, el peso simbólico y económico de *Abbott & Cordova* como objeto artístico sirve a los intereses corporativos de cualquier manera, tanto como bien de inversión como al dotar al edificio (y al área) de un carácter “artístico” gracias a su valor cultural y de prestigio, lo cual infla sustancialmente los precios de la propiedad. En otras palabras, funciona exactamente como aquello que la carta de la comunidad artística protestaba: un instrumento de las prácticas coloniales de los desarrolladores que buscan imponer una estética de riqueza sobre una zona empobrecida y así justificar el desalojo de sus comunidades. Así, a pesar de sus aspiraciones críticas, el carácter aporético de la obra es evidente al mantenerse en tensión como parte de la cultura afirmativa que Herbert Marcuse condenaba.⁵⁰

Estas observaciones resultan relevantes para el presente trabajo en tanto que, como apunta Fraser, “aquello que las obras de arte son económicamente determina de manera sustancial lo que *significan* social y también artísticamente”.⁵¹ En ese sentido, lo que aparentemente se encamina hacia una crítica institucional o un juicio moral sobre las decisiones de Douglas, sigue el propósito de leer la obra como mercancía dentro de la lógica del capitalismo. Pues, como se estableció anteriormente, es gracias a su lugar en este sistema que un trabajo de esta naturaleza y con ese costo de producción puede ser llevado a cabo. Lo que sigue es contraponer esta situación a la de la academia en general y, sobre todo, a aquella de las humanidades y de la historia académica.

Principalmente, donde podemos ver un contraste central entre *Abbott & Cordova* y la historiografía académica, es en la manera en que ambas operan dentro de este sistema para su producción de discurso. Como se ha visto a lo largo del capítulo, el papel económico que juega la obra de Stan Douglas impacta directamente a nivel local al elevar el estatus del barrio y por tanto el valor inmobiliario y los precios de los servicios y productos en la zona; es decir, al contribuir al proceso de gentrificación de Gastown que lo vuelve inaccesible para las

⁵⁰ Herbert Marcuse, *Cultura y Sociedad*, trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés, (Buenos Aires: Editorial Sur, 1967).

⁵¹ Andrea Fraser, “L’1% c’est moi”, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, trad. Fernando Quincoces, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Palabras de Clío/Museu D’Art Contemporani de Barcelona/Siglo XXI Editores, 2016), 36.

comunidades desplazadas. Asimismo, su adquisición permite inflar las ganancias y la posición de Westbank como agencia multimillonaria, lo cual, a su vez, les permite seguir reproduciendo la misma estrategia en otros espacios.

En el caso de la historia académica el camino es distinto. Por un lado es cierto que, al igual que el arte, el conocimiento en general es visto crecientemente como una mercancía que puede ser capitalizada. Esa es la idea que subyace la economía del conocimiento como un paradigma bajo el cual se busca utilizar la educación y la investigación para satisfacer las necesidades de capital humano del mercado, proporcionar a las empresas con infraestructura y servicios, y transmitir conocimientos con el propósito de contribuir a la acumulación de capital.⁵² Sin embargo, no es un secreto que las humanidades en general y especialmente la historia no tienen el mismo peso para el mercado que otros campos de conocimiento como las ciencias. En palabras de Martha Nussbaum, estos generalmente son vistos por las clases políticas y comerciales como adornos inútiles y, por ende, acaban sufriendo recortes en un momento en que estas consideran que deben eliminar todo lo inútil para mantenerse competitivas en el mercado global.⁵³ Esto resulta del hecho de que las formas de producción de discurso de la historiografía tienen una injerencia mucho menos directa y frecuente en términos económicos que aquella del arte contemporáneo, por ejemplo, a pesar de que su utilidad en términos sociales y culturales sea sustancial.

Para explicar esto mejor, quisiera rescatar en este punto lo que el sociólogo y teórico político y económico Bob Jessop llama capitalismo académico, un fenómeno semejante a aquello que Hito Steyerl llama el “giro productivo” del museo como fábrica. Jessop identifica cinco etapas del desarrollo de este sistema, pero aquí solo me referiré a las primeras tres:

1. En esta etapa inicial, la educación y la investigación son producidas para la venta, el conocimiento y la creatividad se comercializan, y los derechos de propiedad intelectual se reclaman y luego se retienen o intercambian.

⁵² Bob Jessop, “On academic capitalism”, *Critical Policy Studies* 12, no. 1 (2018): 104, <https://doi.org/10.1080/19460171.2017.1403342>.

⁵³ Martha C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, (Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2010), 2.

2. Inicia la capitalización a la vez que crece la economía de mercado capitalista en la educación superior y la investigación, de modo que el proceso de comercialización del conocimiento se refuerza.
3. Se da un paso más radical hacia la capitalización que implica la casi total mercantilización del capital humano y el trabajo mental con los siguientes efectos: contribuye a la jerarquización y precarización del trabajo intelectual, así como a la pérdida de estatus profesional, y trata de limitar la libertad de cátedra e investigación en aras de reducir los costos y maximizar los beneficios.

Esta última etapa, que es la que más nos interesa, se sustenta en gran parte sobre la teoría neoliberal de los derechos de propiedad y en el principio contractual del trabajo creativo por encargo, el cual otorga la propiedad de todo ese conocimiento a la dirección y refuerza con ello la tendencia de sus salarios a aumentar a una velocidad mayor que los de los investigadores y las investigadoras. A la vez, Jessop recupera la sociología de Max Weber para sustentar que este capitalismo académico se basa en formas extraeconómicas de coerción que lo establecen como un “capitalismo académico político” que, a pesar de ciertas distorsiones de los principios capitalistas, fundamentalmente persigue una ganancia personal, institucional o política.⁵⁴ Dentro de este universo, la historia académica, al ser considerada mucho menos interesante comercialmente hablando, es sujeto de imposición de mayores medidas de austeridad. Es decir que, a pesar de esta capitalización del conocimiento, la historia como disciplina raras veces es considerada como un campo que merezca un gasto superior a la línea de subsistencia. Lo mismo sucede con la escena más general del arte, sin embargo, en términos de producción el proceso es distinto y, sobre todo, la divergencia entre el valor económico de sus productos puede ser abismal.

Por ende, ya sea en términos laborales, salariales, burocráticos, infraestructurales (en todos sus sentidos), de prestaciones y de un largo etcétera, las condiciones del trabajo académico de las humanidades sufren de una notable precarización que, aunque no es necesariamente mayor que en el caso de los y las artistas, impiden muchas veces que sus trabajos alcancen las aspiraciones que imaginan o se plantean. La impresionante cifra del costo de producción de *Abbott & Cordova* se percibe aún más excesiva cuando es comparada con el salario promedio de quienes se dedican a la historia por un año de su trabajo, en el cual

⁵⁴ Jessop, “On academic capitalism”, 104

se le exige no uno, sino múltiples trabajos y de distinta índole que debe realizar con la esperanza de avanzar en la cadena alimenticia del ecosistema institucional (o cuando menos de no perecer en el intento).

A su vez, por el papel que juega el arte en el capitalismo neoliberal—y que el capitalismo neoliberal juega en el arte—, los y las artistas pueden tener acceso a recursos que los historiadores y las historiadoras trabajando desde su cubículo pocas veces consideran o que rara vez se les permite utilizar. Asimismo, por el valor otorgado a la obra de arte en estos tiempos y los usos económicos para los que se presta, los efectos inmediatos que pueden llegar a tener sobre un determinado contexto son

mucho mayores, para bien o para mal, que aquellos de los textos académicos historiográficos, a los que pocas veces se les dota de importancia fuera de su mismo ámbito de producción. Por ende, la pregunta obligada que esto sugiere es: ¿qué pasaría con la investigación historiográfica con esas posibilidades de producción de mundo? Volviendo a la obra y su proceso de realización, varios de



Figura 48. Stan Douglas, Modelo en 3D para la toma de *Abbott & Cordova*, 2008. Douglas, *Abbott & Cordova*, 86.



Figura 49. Stan Douglas, Modelo en 3D para la toma de *Abbott & Cordova*, 2008. Douglas, *Abbott & Cordova*, 87.

los medios de los que se valió Stan Douglas para el trabajo, como es el modelado en 3D, por ejemplo, son también extraños a la “historia institucional” (figs. 48 y 49). Esto a excepción quizás de aquellos laboratorios y centros de humanidades digitales dedicados al estudio de la

historia en distintas universidades, mayoritariamente en contextos de alta innovación tecnológica como Estados Unidos y algunos países de Europa occidental, aunque no solamente.⁵⁵ Douglas tuvo además el apoyo de un equipo de casi doscientas personas llevando a cabo labores de actuación, producción, escenografía, diseño de vestuario, asistencia, maquillaje, peinado, contaduría, investigación, diseño gráfico, escultura, pintura, carpintería, cuidado de los caballos, cocina y demás, a quienes se les da crédito en el libro monográfico de la obra.⁵⁶ En la historia académica, puede suceder que un investigador o investigadora tenga el apoyo de asistentes, o que una investigación se lleve a cabo de manera colectiva en modalidades como un proyecto o seminario, sin embargo, no es tan común que el grupo para una sola investigación sean tan numeroso y mucho menos tan variado.

No pretendo culpar a las maquinaciones del capitalismo por las diferencias entre la investigación artística y la historiográfica, pues esto sería generalizar demasiado, ni tampoco justificar o descalificar a una u otra, sino solamente puntualizar que estas diferencias no se deben solo a una cuestión teórica, sino que también existe un trasfondo económico que permea la manera en que se constituyen e impactan en el mundo. Este es un aspecto que la tesis no podía ignorar.

Asimismo, dentro de esta discusión es importante voltear al hecho de que, a pesar de que no haya mucho mercado para la historiografía, si lo hay en definitiva para la historia, pues el pasado es algo que la sociedad en general consume constantemente, aunque este no sea el pasado que produce la historia académica. Tal como intuye Andreas Huyssen, algo más debe estar en juego en este deseo por el pasado en primer lugar y en la respuesta tan favorable y generalizada a lo que él llama el mercado de la memoria. “Sin duda, puede haber buenas razones para pensar que el impulso memorializante también tiene una dimensión más beneficiosa y generativa,” discute Huyssen. Sin embargo, su hipótesis es que responde igualmente a una transformación de la experiencia temporal provocada por las complejas intersecciones entre los cambios tecnológicos, los medios de comunicación y los nuevos

⁵⁵ Entre algunos ejemplos están el Group for Experimental Methods in Humanistic Research de la Universidad de Columbia, el History Design Studio de la Universidad de Harvard, el Roy Rosenzweig Center for History and New Media de la Universidad George Mason, el grupo de Historiography.io de la Academia de Artes y Diseño Bezalel en Jerusalén, el FrameLAB la Universidad de Boloña, el Virginia Center for Digital History de la Universidad de Virginia, el HUMlab de la Universidad de Umeå en Suiza, entre muchos otros proyectos interinstitucionales.

⁵⁶ Douglas, *Abbott & Cordova*, 110-111.

patrones de consumo, trabajo y movilidad global y su impacto en la percepción y la sensibilidad humana, ligados todos ellos también al capitalismo tardío.⁵⁷ Así, otra explicación para la discrepancia entre la práctica artística con intereses históricos y aquella de los círculos académicos puede ser extraída de la noción de cultura de memoria propuesta por este historiador cultural y teórico literario.

Lo que él observa es que, a partir de los años sesenta y especialmente desde los ochenta en Occidente, décadas que además coinciden con los análisis de Foster y Godfrey, se ha dado una vuelta de la mirada hacia el pasado que contrasta con la predilección por el futuro característica de las décadas anteriores de la modernidad del siglo XX, desde los mitos apocalípticos de principios de siglo hasta la fantasía del “hombre nuevo” del nazismo y del fascismo y el paradigma de la modernización estadounidense. En cambio, en la década de los sesenta, la vuelta al pasado se debió principalmente a la descolonización y los movimientos sociales que estaban en busca de historias alternativas y revisionistas. Este interés por tradiciones “otras” fue acompañado por un fuerte discurso acerca de los “fines” (el fin de la historia, la muerte del autor, el fin de la obra de arte y el de las metanarrativas). Después, durante la década de los ochenta en Europa y Estados Unidos, la preocupación por el pasado se expandió con la intensificación del debate acerca del Holocausto que continuó durante los noventa.⁵⁸ Además, este cambio de foco de los “futuros presentes” a los “pasados presentes” está apoyado por fenómenos como la conversión de las ciudades en museos o parques temáticos históricos, el *boom* de las modas retro y la comercialización masiva de *memorabilia*, la automusealización de la vida cotidiana y la expansión de la escritura

⁵⁷ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, (Stanford: Stanford University Press, 2003), 21.

⁵⁸ “Los discursos de memoria se aceleraron en Europa y los Estados Unidos a principios de la década de 1980, energizados por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (desencadenado por la serie de televisión *Holocausto* y, algo más tarde, el movimiento de testimonios) y por la atención de los medios de comunicación prestada al cuadragésimo y quincuagésimo aniversario de eventos en la historia del Tercer Reich: el ascenso de Hitler al poder en 1933 y las infames quemaduras de libros recordadas en 1983; *Kristallnacht*, el pogromo organizado de 1938 contra los judíos de Alemania conmemorado públicamente en 1988; la conferencia de Wannsee de 1942 que inicia la “Solución final” recordada en 1992 con la apertura de un museo en la villa de Wannsee donde se había realizado la conferencia; la invasión de Normandía de 1944 recordada con gran espectáculo por los aliados pero sin presencia rusa en 1994; el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 se recordó en 1985 con un conmovedor discurso del presidente alemán y nuevamente en 1995 con toda una serie de eventos internacionales en Europa y Japón. [...] La recurrencia de la política genocida en Ruanda, Bosnia y Kosovo en la década supuestamente poshistórica de 1990 ha mantenido vivo el discurso de memoria del Holocausto, contaminándola y extendiéndola más allá de su punto de referencia original”. Huyssen, *Present Pasts*, 12-13.

autobiográfica, la proliferación de museos y empresas de patrimonio, la sobreproducción de películas y series de historia y la difusión de las prácticas de memoria en las artes visuales, las cuales, apunta Huysen, están a menudo centradas en la fotografía.

Esta cultura de la memoria, no obstante, también ha venido acompañada por una falta de conciencia histórica y de voluntad de recordar señalada repetidas veces por múltiples plumas, sobre todo desde la filosofía, la sociología y los estudios críticos y literarios. La paradoja lleva a Huysen a la pregunta de si es el miedo al olvido lo que desencadena el deseo de recordar, o, por el contrario, son las ansias por recordar las que nos empujan al pánico por el olvido. Él plantea que en el contexto del capitalismo tardío, en donde nuestra experiencia del tiempo y el espacio se ha vuelto inestable y fracturada, la memoria ha adquirido un papel decisivo frente a la amenaza de la amnesia. Para Huysen, la expansión mundial de estas prácticas de la memoria es una respuesta a nuestra necesidad de anclarnos en el espacio-tiempo a la vez que este se comprime para asegurar una cierta continuidad y un espacio en el cual podamos movernos. Así pues, el tipo de prácticas artísticas preocupadas por la historia en el que podemos ubicar la obra de Stan Douglas no es un fenómeno espontáneo, sino que está ligado a toda esta cultura de producciones y observaciones sobre el pasado que existen independientemente de la historiografía académica.

Huysen retoma la teoría de la industria cultural de Adorno y Horkheimer y sostiene que ésta ha contribuido a convertir a la historia en un producto mercadotécnico de masas de amplios alcances. Dentro de este orden, el pasado ha sido asumido y explotado para obtener ganancias y obedecer a los intereses del mercado. Si seguimos a Jessop, podríamos argumentar que, ya que el objetivo es aumentar el capital, la proliferación mediática sobre la historia responde a que la inversión está puesta en aquellos *productos* “de memoria” cuya explotación resulte más provechosa económicamente hablando, como lo son los medios de entretenimiento o el arte como inversión—tal como se ha visto a lo largo de este capítulo—y dejando de lado a aquellos menos rentables, i.e. la producción académica, que para gran parte de la población resultan extensa, aburrida y difícil de comprender y de conseguir.⁵⁹ Sin

⁵⁹ Véase por ejemplo el artículo de Hugh Willmott sobre el control y comodificación ejercida sobre el trabajo y labor académica gracias a las presiones ejercidas por el desarrollo capitalista en las últimas décadas del siglo XX en el Reino Unido. Willmott demuestra, por ejemplo, que el estado ha intervenido en las universidades a favor de ciertas disciplinas, recortando ciertos presupuestos, implementando indicadores de desempeño y auditorias de calidad, compensando a aquellos considerados más productivos y provechosos y erosionando los salarios del resto. Hugh Willmott, “Managing the Academics: Commodification and Control in the

embargo, Huyssen insiste en que hay que superar la aparente oposición entre ejercicios de memoria con rigor histórico (o lo que aquí hemos venido entendiendo como historiografía académica) y la memoria “trivial”, pues sostiene que en el capitalismo tardío “no hay un espacio puro afuera de la cultura de comodificación”.⁶⁰

Una de las preguntas a las que puede llevarnos esto para regresarnos al primer problema abordado en esta tesis es, entonces, ¿un medio puede ser una posición política? ¿O una decisión económica? ¿Y qué hay del método? ¿A quién(es) o a qué beneficia? Confieso que no tengo una respuesta categórica para ninguna de estas preguntas, pero no dejo de pensarlas. Lo que sí me parece claro es que ambas disciplinas, tanto el arte como la historia, desempeñan un papel político y económico (además de lo cultural, crítico y pedagógico) para el sistema de su momento. Esa fue la respuesta de Michel de Certeau al debate entre la validación científica de la historia cuantitativa y la configuración literaria de la historia: que la institución historiográfica se define por el sistema en el que se inscribe y es este el que determina el tipo de producciones que se admiten.⁶¹ ¿Pero es un papel necesario? Supongo que como buena cuasi-historiadora tengo que contestar: depende. Pero lo que he aprendido es que estudiar (la historia de la) historiografía es también observar esos contratos que los y las profesionales de la historia preferirían dejar enterrados. Y lo mismo pasa con la historia del arte y su sociología. Ya lo apuntaba Rousseau en su provocador *Discurso sobre las ciencias y las artes*: “la necesidad levantó los tronos; las ciencias y las artes los han fortalecido”.⁶² Y ninguno es inocente.

Por ello considero urgente volver a este asunto parte central de la discusión: ¿qué mundo estamos aceptando cuando escribimos historia (o cuando la juzgamos)? ¿Qué ideología? ¿Qué marco existencial, incluso? ¿Qué desea el capital? ¿Qué concepciones

Development of University Education in the U.K.”, *Human Relations* 48, no. 9 (septiembre 1995): 993-1027, <https://doi.org/10.1177/001872679504800902>.

⁶⁰ Huyssen, *Present Pasts*, 19.

⁶¹ “Toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural. Implica un medio de elaboración circunscrito por determinaciones propias: una profesión liberal, un puesto de observación o de enseñanza, una categoría especial de letrados, etcétera. Se halla, pues, sometida a presiones, ligada a privilegios, enraizada en una particularidad. Precisamente en función de este lugar los métodos se establecen, una topografía de intereses se precisa y los expedientes de las cuestiones que vamos a preguntar a los documentos se organizan”. De Certeau, *La escritura de la historia*, 69, 81.

⁶² “Las ciencias, las letras, y las artes, menos despóticas y quizá más poderosas, extienden guirnalda de flores sobre las cadenas de hierro”. Jean-Jacques Rousseau, “Primer discurso: sobre las ciencias y las artes”, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, trad. Antonio Pintor Ramos, (Madrid: Tecnos, 1995), 7.

consentimos acerca de *quién soy yo*? ¿Qué tipo de sociedad reconocemos y a quiénes excluye? ¿A quiénes ampara o favorece nuestra producción? ¿Cuáles son los términos y condiciones de la profesión? Ninguna de estas preguntas me parece excesiva. Aunque si bien quienes se dedican a la historia y al arte son libres de decidir qué contratos firmar, también es cierto que está coartados y coartadas por la actual simbiosis entre los valores culturales, intelectuales y económicos que es resultado de la impresionante capacidad digestiva del capitalismo, y la cual contribuye a perpetuar las brechas entre quehaceres y entre cómo-vivires, ya sea permitiendo consolidar procesos de gentrificación o precarizando el trabajo de la investigación humanística.

¿Pero qué desea el historiador? ¿La historiadora? Es ahí desde donde habría que negociar.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación sobre la posibilidad de elaborar una forma de historiar desde el arte, y sobre un caso concreto que demostrara esta intuición, he intentado reflexionar sobre todo aquello que he aprendido a lo largo de estos cuatro años en la Facultad de Filosofía y Letras. La razón de esto ha sido un interés por analizar qué es lo que estamos haciendo como disciplina, de entenderla a ella también históricamente en el presente y de ponerla a conversar con otras formas de pensar. Por ello debo confesar lo que quizás es obvio, que este estudio es el resultado de mi obstinación. Sin embargo, ha superado incluso mis propias expectativas acerca de lo que este problema tiene para ofrecerme a mí como aspirante a historiadora y también, espero, a otras personas.

El objetivo general desde un inicio fue comprender y explicar cómo se construye el discurso histórico de la obra *Abbott & Cordova, 7 August 1971* desde los lenguajes y medios del arte contemporáneo y cómo es que responde a los distintos problemas de los estudios históricos para, a partir de ello, responder a la pregunta de si el arte contemporáneo puede articular una forma de historiografía. A través de estas páginas pretendí exponer esta obra de Stan Douglas como un excelente estudio de caso al conjugar una investigación de archivo, crítica documental, etiología, heurística y hermenéutica, conocimiento del contexto social, político, económico e histórico del lugar y el momento, interpretación del proceso histórico, capacidad de detalle y precisión, trabajo de edición, composición, uso del medio fotográfico y del espacio, la luz y los materiales. Aunado a esto, el lugar que ocupa en la historiografía social de Vancouver como una interpretación innovadora tanto sobre la revuelta de Gastown como sobre el devenir del Downtown Eastside es prueba de que el trabajo de Douglas hace más que representar una lectura previa del pasado, pues es en la obra en sí donde se crea y se significa el acontecimiento. Mediante todo esto, la obra parece ser capaz de conectar el pasado de lucha social con el presente de esas contiendas y el devenir del lugar y su comunidad.

Respecto a la pregunta sobre su carácter historiográfico, mis consideraciones iniciales habían sido que si la obra cae en la ficción en el sentido de un invento (a pesar de sostenerse en documentos, videos y fotografías), o si se considera que lleva consigo el riesgo de comprimir el pasado a una única historia sin alternativas (aunque señala continuamente hacia

la multiplicidad) o sutilezas (pese a que presente una imagen bastante sensata y poco maniquea), o de contener información insuficiente (aún cuando su intención no es informar sino guiar hacia esa información mediante el elemento paratextual a la vez que interpretarla), es solamente en la misma medida en que podría suceder en un texto de historiografía académica. Por lo tanto, si existen libros y artículos de historia que incumplen con esto y aún así se les considera historiografía, mi pregunta era, ¿por qué a una obra de arte no se le otorgarían las mismas concesiones?

Si bien es cierto que depende de la definición que se tome el que esta obra pueda considerarse historiográfica o no, también lo es que ésta carece definitivamente de algunos de los elementos compositivos que la reconoce mayoría de los historiadores y las historiadoras que hemos revisado. Aquí quisiera señalar solamente aquellos que considero relevantes para la concepción más actual de la palabra. El primero y más evidente, que es el que hemos buscado debatir a lo largo de este trabajo, es la necesidad de una escritura verbal que destacaron Paul Ricœur y Hayden White. Es precisamente por esta razón que White sugirió lo historiofótico como el terreno de “la representación de historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso filmico”. Sin embargo, esta definición es demasiado amplia y permitiría incluir fenómenos tan diversos que resulta ineficaz, además de que el ejercicio que Douglas lleva a cabo en *Abbott & Cordova* es mucho más específico y cercano a la investigación. Más aún, cuando propuso este término, White estaba pensando en la traducción de palabra a imagen, una operación por la que no procede esta obra, tanto porque no busca trasladar nada de un lenguaje a otro, como porque la obra misma incluye la palabra en algunos de sus componentes.¹ Teniendo todo esto en cuenta, parece ser que, en realidad, nuestra obra no corresponde a ninguna de las dos categorías del binomio de White.

Los siguientes dos puntos están presentes especialmente en las definiciones de historiografía que hacen Michael Bentley y Evelia Trejo, así como en las críticas de Ian Jarvie al cine histórico. En segundo lugar, está el requisito de un aparato crítico y ponderación explícita de la evidencia en el texto/obra misma. Esta ausencia dificulta a quien lee/observa seguir la investigación del artista para entender de dónde proviene su interpretación y en qué

¹ “Aquí la cuestión es si es posible ‘traducir’ un determinado relato escrito de la historia a un equivalente visual-auditivo sin una pérdida significativa de contenido”. White, “Historiography and Historiophoty”, 1193.

sustenta esa mirada para poder evaluar la argumentación y tomar una postura con respecto a ella. Sin embargo, este problema no dista demasiado de lo que sucede con la tesis de Jake Noah Sherman discutida en el segundo capítulo, en la cual omite fuentes y cita erróneamente a lo largo del texto, complicando la lectura de igual manera. Sobre esta línea, podríamos preguntarnos si el aparato paratextual y la remisión a fuentes primarias en el Internet que conlleva la obra, ambos puntos explicados en el tercer capítulo de este trabajo, suplen de alguna manera este mecanismo. Sin embargo, me parece que sería una hipótesis demasiado forzada, pues si bien estos componentes ofrecen la posibilidad de que el o la visitante genere su propia interpretación del evento, o que comprenda el contexto tanto del hecho como de sus implicaciones para el presente, no representan la trayectoria que siguió el pensamiento de Douglas como “artista-historiador”.

El tercer elemento faltante es el dar cuenta de los debates historiográficos sobre el acontecimiento. Y aunque, como se mostró en el segundo capítulo, para ese momento no había ninguna discusión sobre la revuelta de Gastown y fue Douglas el primero en darle una interpretación a la luz de su presente, lo más probable es que, aunque hubiera habido un debate, Douglas lo hubiera excluido de igual forma, pues dialogar con profesionales de la historia no parece ser su intención en esta obra. En realidad, durante mi entrevista con él en la Universidad de Columbia Británica, me pareció muy claro que, como la gran mayoría de la población, Douglas no conoce realmente ni le interesa conocer lo que se está o no tratando dentro del campo académico de la historia.

Durante esa charla, Stan Douglas me dio solamente dos nombres de historiadores en cuyo trabajo está interesado o con el cual esté comprometido de alguna manera.² El primero fue Stephen Greenblatt, historiador literario y cofundador del nuevo historicismo y de la revista interdisciplinaria *Representations*, de la cual Douglas dice ser lector desde los ochenta.³ El segundo fue Carlo Ginzburg y su propuesta de enfocarse en casos a pequeña escala en oposición a los grandes acontecimientos, o aquello que se ha llamado

² Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

³ Entre el resto del comité fundador de *Representations* están historiadores e historiadoras como Thomas Laqueur, Lynn Hunt y Randolph Starn, así como la historiadora del arte Svetlana Alpers, además de otros y otras humanistas. La revista tiene como principal interés las relaciones entre la práctica social y la práctica artística y, como su nombre lo indica, el asunto de la representación.

microhistoria.⁴ Aunque la indagación sobre las corrientes historiográficas con las que podría alinearse el trabajo de Douglas supera con creces los alcances e intereses de esta tesis, sí me parece importante notar que en la mayor parte de su obra con intereses históricos, especialmente para *Abbott & Cordova*, es evidente que sigue una interpretación del pasado muy apegada a su lectura de Ginzburg. Esta ligera imbricación se manifiesta en su búsqueda por llegar a conclusiones de largo alcance a partir de un hecho simple y demostrar las tensiones y complejidades que se dan entre una situación general y un caso particular.

Por tanto, a la pregunta de si *Abbot & Cordova* es o no historiografía, mi respuesta en este punto es que esa pregunta me es insuficiente. En todo caso, se podría decir que es *historio-grafía* solamente en el sentido de *escritura de la historia*. Sin embargo, sería más un callejón que una salida el querer considerarla historiografía como tal o como un arte historiográfico o historiografía artística, como la llamarían Roelstraete, Kernbauer, o Green y Seddon. Por tanto, pienso que la pregunta más relevante es más bien aquella que interroga lo que sucede sobre las fronteras disciplinares, pues, al expandir esos límites, nos encontramos con terrenos liminales, justo como aquel donde se encuentra esta obra, donde se tocan campos diferentes. En ellos observamos que los preceptos que constituyen a la historiografía como una práctica particular no le son del todo exclusivos (la posibilidad de escribir y teorizar sobre el pasado, de investigar sobre sus hechos y procesos, de argumentar sobre la relación entre ese pasado y el momento presente, de estudiar sus vestigios y testimonios, de organizar lógicamente o “racionalizar” un evento pretérito). ¿Qué implicaciones tiene esto? ¿Orillaría a la historiografía a replantearse las preguntas por su propósito y naturaleza a la luz del presente, como ya antes ha sabido hacerlo?

Lo que *Abbott & Cordova* aporta en cuanto al estudio del pasado es muy relevante en este momento. Esto fue apuntalado ya en el tercer capítulo. Me refiero a cuestiones como, por ejemplo, el poder mostrar fases aparentemente menos importantes del problema pero que alumbran aspectos que son centrales para su comprensión, o como su capacidad de conectar el tema en cuestión con un público más amplio sin sacrificar la complejidad del enunciado—aquello a lo que Robert Rosenstone se refería con abogar por que una historia visual daría al profesional de la historia “la oportunidad de emerger de las solitarias profundidades de la

⁴ En algún momento, Douglas habló de “Ginzburg y sus asociados” pero no pude preguntarle a quienes se refería concretamente. Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

biblioteca para unirse con otros seres humanos en una empresa común; el delicioso pensamiento de una audiencia potencialmente grande para los frutos de la investigación, análisis y escritura propia”. O de condensar en el tiempo de la mirada y el tránsito por un espacio común la posibilidad de cuestionar el presente de ese sitio, de la propia presencia en él, y de historizar la experiencia cotidiana, así como de abrir un debate público que involucre a distintos sectores de la sociedad (inclusive a los poderes públicos). En estos últimos dos asuntos que he decidido resaltar, lo que está latente es la cuestión de la imagen y la cualidad de *Abbott & Cordova* de funcionar como una instantánea en movimiento, tal como la llamó Nora M. Alter. La imagen permite recibir, (re)ordenar y recabar su representación para convertirse, casi instantáneamente o en cuestión de minutos, en una re-representación en la mente de quien la observa. “Un día,” recuerda Douglas, “estaba rodando en una de las playas y teníamos un guardabosques para supervisarnos, y en un momento dijo: ‘Oh, me acabo de dar cuenta de quién eres. Me acabo de dar cuenta de que tú hiciste esa cosa en Woodward’s, que es, a diferencia de la mayoría del arte público, [algo de lo que] no solo dices si te gusta o no, de ésta quieres hablar’. Y ese fue el mejor cumplido que he recibido. Hacer algo de lo que quieras hablar en lugar de solo tener una opinión [sobre ello]”.⁵ Ese es el tercer punto que quiero rescatar aquí: la habilidad de esta obra pública de antojar el debate, el diálogo.

Mucho se ha discutido sobre la escritura académica como condición para la práctica historiográfica, especialmente durante los años de influencia del giro lingüístico, cuando esta forma de lenguaje fue escudriñada hasta el cansancio. Sin embargo, a pesar de que, como hemos observado aquí, ya desde los sesenta el propio Hayden White—quien fuera su representante principal dentro de la disciplina histórica—advirtiera y señalara la necesidad de formular una historia desde medios artísticos, esa posibilidad sigue sin ser suficientemente valorada, analizada o ensayada desde la historiografía. Prueba de esto es que, desde entonces, el problema aterrizado en las llamadas artes visuales no ha sido abordado más que, brevemente, por un solo historiador.⁶ Yo me pregunto, ¿por qué se ha ignorado la pregunta? ¿Se trata de un problema irrelevante o superado? Me parece que es todo lo contrario, y que esto debe cobrar una nueva importancia frente al reciente interés historiográfico del arte contemporáneo y, sobre todo, frente a las preocupaciones del presente dentro y fuera de la

⁵ Douglas, entrevista con la autora, UBC Audain Art Centre, 13 de noviembre del 2019.

⁶ Véanse las páginas 43-44 donde me refiero al libro de Kaspar Thormod, *Artistic Reconfigurations of Rome*.

disciplina histórica. Más aún, lo que quiero remarcar en este punto es que no se trata solamente de una discusión alrededor de los *medios*, sino de otras formas de trabajo, epistemologías y maneras de concebir la historia.

Si nuestro problema estuviera superado, tendríamos cuando menos una respuesta concreta sobre las posibilidades de una forma de historiar desde el arte. Pero no la hay. Después de White, quien tampoco ofrece una respuesta satisfactoria a su pregunta, parece ser que nadie mordió el anzuelo respecto al arte en específico. El simple hecho de tener que remitirnos a White como referente principal para elaborar sobre esta cuestión da cuenta de lo yermo que se encuentra el camino que señaló este historiador hace ya medio siglo. Si algo podemos decir es que se trata de un problema viejo, sin embargo, aquí quisiera apropiarme de y trasladar a la historiografía lo que Griselda Pollock ilustra cuando a la pregunta de “¿a dónde va la historia del arte?” responde que, en medio del viaje que hacen los estudios de la historia y la presión por mantenerse en movimiento, o de atrincherarse “detrás de las puertas de la fortaleza del pasado”, haríamos bien en demorarnos más en esas estaciones salpicadas en el paisaje ahora complejo de la disciplina.⁷ Con ello, y a lo largo de todo ese texto, Pollock insiste en la necesidad de volver atrás sobre los pasos de la disciplina, de recuperar las “viejas preguntas” que quizá parecían resueltas pero que ahora hay que ubicar en relación con las condiciones de la historia inmediata y sus configuraciones materiales, económicas y políticas. Asimismo, ella hace un reproche a la historia del arte que considero podríamos hacerle en paralelo a la historiografía: que “en nuestro tiempo, ha llegado a sufrir su aislamiento intelectual, defendiendo su especificidad en contra de en lugar de en una conversación real con otros modos de pensamiento”.⁸

La historiografía lleva ya alrededor de un siglo siendo contestada tanto en un sentido intelectual como social, político y pedagógico. Desde la crítica nietzscheana al archivo y a lo monumental y las post-nietzscheanas a la linealidad, la causalidad directa y a las teleologías; las dudas sobre la noción tradicional de historia como objetiva y sobre el racionalismo; la crítica de la historiografía como herramienta ideológica; la polémica sobre los límites de la representación; el embate poscolonial y sus acusaciones a la historia Occidental de racista, imperialista y etnocéntrica; hasta el juicio posthumanista a su antropocentrismo. Como

⁷ Griselda Pollock, “Whither Art History?”, *Art Bulletin* 96, no. 1 (marzo 2014): 9, <https://doi.org/10.1080/00043079.2014.877301>.

⁸ Pollock, “Whither Art history?”, 15.

múltiples profesionales de la historia han señalado, en la actualidad el modelo de una historiografía que quiera vivir en una torre de marfil ya no es sostenible. Rosenstone complementa esto de manera particularmente elocuente al sostener que:

Pensar en el poder cada vez mayor de los medios visuales es despertar el pensamiento inquietante de que tal vez la historia está muerta en la forma en que Dios está muerto. O, a lo sumo, vivo solo para los y las creyentes, es decir, para quienes lo seguimos como una profesión. Seguramente, no soy el único que se pregunta si quienes enseñamos o la población en general realmente conoce o se preocupa por la historia, el tipo de historia que hacemos. O que se pregunta si nuestra historia, académica, científica, medida, satisface la necesidad de esa Historia más grande, esa red de conexiones con el pasado que mantiene una cultura unida, que nos dice no solo dónde hemos estado, sino que también sugiere hacia dónde vamos. O que se preocupa de si nuestra historia realmente nos relaciona con nuestras propias fuentes culturales, nos dice lo que necesitamos saber sobre otras tradiciones y nos proporciona una comprensión suficiente de lo que es ser humano. [...] A pesar del éxito de nuestras nuevas metodologías, me temo que, como profesión, sabemos cada vez menos cómo contar historias que nos sitúen significativamente en un mundo cargado de valores. Historias que le importen a personas ajenas a nuestra profesión. Historias que le importen a las personas dentro de la profesión. Historias que importen en absoluto.⁹

Saber cómo otorgarle a la historiografía el posicionamiento necesario para significar y relacionarse con el resto del mundo, para “dar razón a la vida humana” como escribiría O’Gorman,—si eso es lo que queremos, porque también se vale decir que no—solo puede devenir de dar un paso atrás y mirarla también desde afuera, en relación con ese universo.¹⁰ Tal como Rosenstone percibe, esto es lo que revela la pregunta por eso que él llama historia visual, pero también por el giro historiográfico, por el arte-como-historia y por *Abbott & Cordova*. Pero me parece que este historiador va demasiado lejos, pues no pienso que la dificultad esté tanto en las historias que cuentan quienes escriben historia de manera profesional, ni en cómo las cuentan o su importancia. Al contrario, es precisamente porque creo en esas historias que escribo esto. No se trata de que la historiografía deje de existir, sino de que, cuando menos, nos cuestionemos su naturaleza y su lugar, y que podamos dialogar con otras historias desde el reconocimiento. Por ende, la respuesta no está en oponer a la palabra y la obra de arte, pero los problemas que derivan de pensar esta relación sí resultan reveladores y sintomáticos.

⁹ Rosenstone, “History in Images”, 1175.

¹⁰ O’Gorman, *Ensayos de filosofía de la historia*, 29.

Como bien señala Huyssen, nuestro deseo y necesidad de historia siguen latentes. Por eso se pregunta, ¿cómo se puede entregar aquello que la historiografía *por sí sola* no parece poder ofrecer? Parte de su respuesta es lo siguiente:

El problema no se resuelve simplemente oponiendo la memoria seria a la memoria trivial, de la forma en que historiadores e historiadoras a veces oponen la historia a la memoria *tout court*, la memoria como la materia subjetiva y trivial la cual la disciplina de la historia toma como la realidad. No podemos simplemente enfrentar el serio museo del Holocausto contra algunos parques temáticos de Disney. Porque esto solo reproduciría la vieja dicotomía alta/baja de la cultura modernista con una nueva apariencia, como sucedió en el acalorado debate que enfrentó a la *Shoah* de Claude Lanzmann como una representación adecuada (i.e., como no-representación) de la memoria del Holocausto contra la *Lista de Schindler* de Stephen Spielberg como trivialización comercial. Pues una vez que reconocemos la brecha constitutiva entre la realidad y su representación en el lenguaje o la imagen, debemos estar abiertos en principio a muchas posibilidades diferentes de representar lo real y sus recuerdos. Esto no quiere decir que todo vale. La cuestión de la calidad sigue siendo decidida caso por caso. Pero la brecha semiótica no puede ser cerrada por la única representación correcta. Argumentar eso equivale al modernismo del Holocausto.¹¹

Lo que puede extraerse de todas estas consideraciones es que se trata de un problema de *diferencia*, más no de contradicción entre estas prácticas y expresiones epistémicas. Esa brecha semiótica existe, pero precisamente ahí radica la esperanza: en que *la historiografía no está sola* en su deseo. No me parece una tragedia el que la historiografía no sea la única con el derecho de generar esos discursos, ¿quién dijo que la oligarquía era una cualidad? ¿El historiador o la historiadora han sido perseguidores? Inquisidores en ambos sentidos de la palabra (¿había mujeres inquisidoras?). Ese es el tipo de preguntas que esta reflexión escupe, las cuales superan el territorio académico. Rescatando la conocida proposición de Marshall McLuhan de que el medio es el mensaje, Huyssen mismo afirma que las preguntas clave de la cultura contemporánea se ubican precisamente en ese umbral entre distintas formas de historia.

Por ello, el reconocer el lugar de enunciación desde la academia como particular vuelve visible que no es imparcial en lo absoluto, y que también impulsa un lugar político. ¿No estaríamos dejando de hacer ciencia si dejamos de cuestionar? De entrada, el asumir sin más que la escritura académica es la culminación única de las posibles maneras de historiar es, en sí mismo, ahistoricista. Como bien señala Rosenstone, el tipo de historia rigurosa y

¹¹ Huyssen, *Present Pasts*, 19.

“científica” de la disciplina histórica es, de hecho, un producto de la historia, la cual incluye una relación particular con la palabra escrita, una economía racionalizada y nociones de derechos individuales y del estado-nación. “Muchas culturas lo han hecho bastante bien sin este tipo de historia,” admite el historiador, “lo cual es solo para decir que existen, como sabemos pero rara vez reconocemos, muchas formas de representar y relacionarse con el pasado”.¹² Es decir que, si algo, aquello que pretendo evidenciar son las estelas de historicidad de la historiografía que se dejan ver a través de observarla en relación con esta otra forma de acercarse al pasado.

En su revisión sobre la práctica investigativa en las artes, Serge Guilbaut despliega un planteamiento sobre la investigación en el que afirma que:

Lo que se necesita es una relectura constante de las construcciones pasadas a través de la comprensión o necesidades actuales. Llegaría al extremo de decir que la investigación es ahora parte de una guerra de significación, parte de la lucha por articular otro tipo de historia que presente visiones diferentes, complejas y contradictorias del mundo en oposición al *status quo*. De hecho, la investigación se realiza para hoy, no para ayer, y esto es tan popular como las últimas noticias. Es por eso que Paul Virilio, en una de sus últimas entrevistas, explica que el papel de intelectuales e investigadores e investigadoras es desarrollar un discurso antagónico contra todo, en oposición a la tendencia real de pacificar todo, procesar todo a través de la demagogia. Es por eso por lo que la investigación es una actividad política importante que debe reconocerse como tal y no ocultarse detrás de un escudo problemático hecho de verdades científicas y objetivas.¹³

Me parece que Guilbaut da en el blanco con su reflexión. La historiografía debe reconocerse como una posición política y estudiarse a sí misma como tal. Una historiografía así puede ser libre, y solo así puede hablar con la verdad. Trabajos como el de Stan Douglas son parte de esa lucha contra el orden reinante y de la tarea de seguirlo poniendo en duda con la misión última de demostrar que no hay ninguna situación universal o eterna que no pueda ser desafiada, y que las cosas también pueden ser diferentes—porque *lo han sido*. Que el cambio es la única certeza que tenemos, y que tenemos poder sobre él.

Es decir, que se trata también de una cuestión de pulsión. Pero evitemos las lecturas psicoanalíticas. Me refiero a que tenemos la oportunidad de co-crear el mundo que habitamos

¹² Rosenstone, “History in Images”, 1185.

¹³ Serge Guilbaut, “Factory of Facts: Research as Obsession with the Scent of History”, en *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, eds. Michael Ann Holly y Marquard Smith, (Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), 109.

a través del lenguaje. Inventemos también el nuestro propio, ¿pues quién es verdaderamente capaz de hablar en una lengua impuesta? Tal vez desde nuestro mundo y con nuestro lenguaje podamos, ahora sí, incidir en el de otras personas. Tal vez solo así podamos lograr ese contacto. Y puede que nunca tengamos total satisfacción con lo que hemos dicho, pero al menos habremos recorrido un camino, pues esa insatisfacción significa estar buscando. Y eso es la vida, ese seguir buscando, aprendiendo. Queriendo profundamente.

¿Cómo me lo imagino yo? ¿Cuál sería para mí una vía para continuar este ejercicio? Primero, habría que decir nuevamente que el binomio entre investigación y divulgación me resulta asfixiante. Por eso reconozco en las diversas configuraciones, rutas, juegos y teorías del arte—un terreno en el que las constelaciones que se pueden imaginar para proponer son infinitas—, como ya dije en la introducción, una salida de este dilema. Concretamente, mi propuesta busca apuntar ampliamente hacia las prácticas estéticas contemporáneas que llevan a cabo una labor de investigación, y más específicamente, a aquellas que despliegan una epistemología colaborativa, visual y que combinan diversas metodologías de análisis.

Dicho de otra manera, estas formas de enunciación y relación entre saberes, comunidades, investigadores e investigadoras y artistas no persiguen una suerte de interdisciplinariedad radicalizada, ni tampoco son un medio de salida para el trabajo intelectual académico. Más bien, constituyen una forma de trabajo y sobre todo, una forma de concebir el conocimiento como un saber relacional que continuamente rebasa las fronteras que se le imponen. Tal planteamiento anima la necesidad de aprender y aplicar nuevos métodos de investigación y de buscar nuevos modelos de institución o, cuando menos, de hacer un lugar dentro de ella desde el cual puedan realizarse este tipo de experimentos. Esta forma de trabajo, incluyendo aquí la de *Abbott & Cordova*, permitiría expandir las posibilidades de existencia de la actividad historiográfica al dejarla entrar en contacto y hacer uso de artefactos, formas de escritura y de representación gráfica, bases de datos, sonidos, cartografías, estructuras y tácticas de organización, situaciones, tipos de *software*, habilidades, materias primas, retóricas, arquitecturas, formas de vida, racionalidades, economías, plataformas, redes y estrategias de interacción, de goce y de ayuda mutua.¹⁴ Siguiendo aquello propuesto por Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina, esta forma de

¹⁴ Casos de esto en cuanto el estudio específico de la historia existen, aunque no son comunes. Véase nota 54 del capítulo IV y especialmente el caso del Group for Experimental Methods in Humanistic Research.

proceder “echa por la borda las barreras y negaciones que determinaban la separación hegemónica de lo sensible, lo verdadero y lo político-público”, ofreciendo “una redistribución de poderes, donde el saber ya no es solo ese instrumento, sino el teatro mismo de un ‘hacer público’”.¹⁵ Y es para lograr esto que me parece imperativo considerar distintos tipos de prácticas en nuestros estudios sobre las construcciones de la historia.

¿Cómo saber si realmente estamos de acuerdo con algo, si realmente creemos en algo, si nunca lo hemos cuestionado? Es a la provocación de esa pregunta a lo que esta tesis responde. Por eso, como lo advertí desde la introducción, para mí era una necesidad. Una necesidad de emprender un recorrido para tratar de entender qué es lo que estamos haciendo como disciplina y de pensar en qué sentido tiene y cómo podríamos seguirlo haciendo hoy en día. Pues no quiero seguir reproduciendo un ciclo de sumisión y de quejas, tratando de consolarme a mí misma asegurando que no hay salida. En su lugar, he querido hacerles frente a mis propias dudas y certezas para buscar ver las cosas con mis propios ojos. Eso es lo que para mí significa ser libre.

¹⁵ Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina, “Una estética libre de estética”, en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, Ekaterina Álvarez Romero y Clara Plasencia eds., (Barcelona/México: MACBA/MUAC, 2017), 19, 23.

Bibliografía

- “‘Patch-up’ party relieves Gastown”. *Toronto Daily Star*, 16 de agosto de 1971.
- “Behind the Lines: A Traffic Story”, *Vancouver Police Museum*, 31 de agosto del 2018. <https://vancouverpolicemuseum.ca/vpm/behind-the-lines/>
- “Call for independent inquiry into Vancouver riot to be backed by 4 aldermen”. *The Globe and Mail*, 10 de agosto de 1971.
- “Couldn't have cleared Gastown riot square without horses: officer”. *The Globe and Mail*, 24 de septiembre de 1971.
- “Fight for Beauty”, *Westbank*, <http://fightforbeauty.westbankcorp.com/overview/>.
- “Gastown riots over Vancouver smoke-in”. *Summer Weekend*, 15 de agosto de 1971, CBC Digital Archives, <https://www.cbc.ca/player/play/1214913603914>.
- “How the 1971 Gastown Riot Came to Be”, *Vancouver Police Museum*, 2 de noviembre del 2018, <https://vancouverpolicemuseum.ca/how-the-1971-gastown-riot-came-to-be/>.
- “IAN GILLESPIE Building culture”. *Westbank*. <https://westbankcorp.com/news/ian-gillespie-building-culture>.
- “Living Death Camp: The Archaeology of Staro Sajmište”. *Forensic Architecture*. <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste>.
- “Marijuana ‘smoke-in’ turns violent in Vancouver’s Gastown Riot”. *Summer Weekend*, 15 de agosto de 1971, CBC Digital Archives, <https://www.cbc.ca/archives/entry/1971-gastown-riots-over-vancouver-smoke-in>.
- “Ontario youth says leg broken in attack by Vancouver police”. *Toronto Daily Star*, 10 de agosto de 1971.
- “Paradox”. *Leandro Katz*. <http://www.leandrokatz.com/Pages/Paradox%20Spanish.html>.
- “Police breaks up riot, hold 54 in Vancouver”. *The Globe and Mail*, 9 de agosto de 1971.
- “Real Pictures: An Installation by Alfredo Jaar”. *Museum of Contemporary Photography*. <https://www.mocp.org/exhibitions/1990/5/real-pictures--an-installation-by-alfredo-jaar.php>.

“Rode hose into crowd and ‘seemed to enjoy himself’. Policeman had look of vengeance”. *The Globe and Mail*, 28 de septiembre de 1971.

“The Gastown Riots of 1971”. *Vancouver Police Museum*, 18 de julio del 2015, <https://vancouverpolicemuseum.ca/gastown-riots-1971/>.

“The Truth About Abraham Lincoln”. *Matthew Buckingham*. <http://www.matthewbuckingham.net/truthlincoln.htm>.

“Undue force was not used, inquiry told”. *The Globe and Mail*, 30 de septiembre de 1971.

“Uproar grows on Gastown”. *The Vancouver Sun*, 9 de Agosto de 1971.

“Vancouver politicians averse to hippies”. *7 O’Clock Show*, 18 de marzo de 1968, CBC Digital Archives, <https://www.cbc.ca/archives/entry/vancouver-politicians-averse-to-hippies>.

“What we do”. *Commonwealth Historic Management Limited*. <http://www.chrml.com>.

“Won’t change police in riot, Peterson says”. *The Globe and Mail*, 23 de diciembre de 1971.

Adorno, Theodor W. “The Essay as Form”. *New German Critique*, no. 32 (primavera-verano 1984): 151-71, <https://www.jstor.org/stable/488160>.

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.

Alberro, Alexander. “An Interview with Stan Douglas”. En Douglas, *Abbott & Cordova*, 12-21.

Alter, Nora M. “THE MOVING STILL. Stan Douglas’s *Abbott & Cordova*, 7 August 1971”. En Douglas, *Abbott & Cordova*, 56-71.

Ankersmit, Frank. *History and Tropology; The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press, 1994.

Aronsen, Lawrence. *City of Love and Revolution: Vancouver in the Sixties*. Vancouver: New Star, 2010.

Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Traducción de Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Barenblit, Ferran y Cuauhtémoc Medina. “Una estética libre de estética”. En *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, editado por Ekaterina Álvarez Romero y Clara Plasencia, 16-23. Barcelona/México: MACBA/MUAC, 2017.

Barlow, Paul. “The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?”. *Visual Culture in Britain* 6, no. 1, (verano 2005): 1-13, ProQuest.

Barman, Jean. *The West Beyond the West: A History of British Columbia*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Barnholden, Michael. “The Gastown Riot 1971 & The Rolling Stones Riot 1972”. *West Coast Line* 39, no. 2 (otoño 2005): 164-170, ProQuest.

———. *Reading the Riot Act: A Brief History of Riots in Vancouver*. Vancouver: Anvil Press, 2005.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducción de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 2009.

Bentley, Michael. *Modern Historiography: An Introduction*. Londres/Nueva York: Routledge, 1999.

Berger, John. G. Londres: Bloomsbury, 2012.

Biggs, Michael y Henrik Karlsson eds. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres/Nueva York: Routledge, 2010.

Birnbaum, Daniel. “Sites of Experimentation”. *MaHKUzine, Journal of Artistic Research* 8, (invierno 2010): 7-10, ISSUU.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Traducción de Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.

Boudreau, Michael. “Hippies, Yippies, the Counterculture, and the Gastown Riot in Vancouver, 1968-71”. *BC Studies*, no. 197 (primavera 2018): 39-65, <https://doi.org/10.14288/bcs.v0i197>.

———. “‘The Struggle for a Different World’: The 1971 Gastown Riot in Vancouver”. En *Debating Dissent: Canada in the Sixties*, editado por Lara Campbell, Dominique Clément y Gregory S. Kealy, 116-133. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Traducción de Ariel Dilon. Madrid: Siglo XXI, 2008.

Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y Oeste*. Traducción de Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid: Antonio Machado, 2004.

Burgin, Victor. “The Eclipse of Time”. En *Time and Photography*. Editado por Jan Baetens, Alexander Streitberger y Hilde van Gelder, 125-140. Leuven: Leuven University Press, 2010.

Burke, Peter, ed. *Formas de hacer historia*. Traducción de José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

———. *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Traducción de Isidro Arias Pérez. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.

Burnett Katherine. “Commodifying Poverty: gentrification and consumption in Vancouver’s Downtown Eastside”. *Urban Geography* 35, no. 2 (2014): 157-176, <https://doi.org/10.1080/02723638.2013.867669>.

Calvo Serraller, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.

Camnitzer, Luis. “Thinking About Art Thinking”. En *Supercommunity. Diabolical Togetherness Beyond Contemporary Art*, editado por Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle, 229-236. Londres/Nueva York: Verso Books, 2017.

Campany, David. “The Angel of History in the Age of the Internet”, en Krempel, *Stan Douglas*, 10-15.

Campbell, Larry, Neil Boyd y Lori Cutbert. *A Thousand Dreams: Vancouver's Downtown Eastside and the Fight for its Future*. Vancouver/Toronto: Greystone Books, 2009.

Centre Georges Pompidou, *Face à l'Histoire, 1933-1996. Engagement, témoignage, vision*, comunicado de prensa, 1996.

Clark, Kenneth. *Looking at Pictures*. Boston: Beacon Press, 1968.

Clément, Dominique, *Canada's Rights Revolution Social Movements and Social Change, 1937-82*. Vancouver: The University of British Columbia Press, 2008.

Cole, Catherine C. "Before E-commerce. A History of Canadian Mail Order Catalogues: Woodward's". *Canadian Museum of History*.
<https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/cpm/catalog/cat2408e.html>.

Committee on Youth. *Canada, It's Your Turn: A Report to the Secretary of State by the Committee on Youth*. Ottawa: Information Canada, 1971.

Commonwealth Historic Management Limited. "A New Century Means a New Hope". Panel didáctico en el edificio Woodward's.

Corbin, Alain. *Le village des cannibales*. Paris: Aubier, 1990.

———. *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 2013.

Cotten Gould, Mayra, Gregory Henriquez y Robert Enright. *Citizen City. Vancouver's Henriquez Partners Challenges Architects to Engage in Partnerships that Advance Cultural Sustainability*. Vancouver: Simply Read Books, 2016.

Crompton, Nathan. "Elegy of the Non-event". *Fillip*, no. 20 (otoño 2015):
<https://fillip.ca/content/elegy-of-the-non-event>.

Dacey, Shaun. "The Gastown Riot as Public Art". *The Tyee*, 17 de febrero del 2010.
<https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2010/02/17/GastownRiot/>.

Davis, Natalie Zemon. "Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective". *The Public Historian* 25, no. 3 (verano 2003): 45-48,
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/tph.2003.25.3.45>.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Traducción de Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

———. *La posesión de Loudun*. Traducción de Marcela Cinta. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2012.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1991.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Traducción de Paul Patton. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

———. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Traducción de Daniel W. Smith. Londres: Continuum, 2003.

———. *Lógica del Sentido*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1989.

Derrida, Jacques. “A Certain Impossible Possibility of Saying the Event”. *Critical Inquiry* 33, no. 2 (invierno 2007): 441-61, <http://doi.org/10.1086/511506>.

———. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

———. *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Traducción de Peggy Kamuf. Londres/Nueva York: Routledge, 1994.

Díaz Maldonado, Rodrigo. “Vicios y virtudes de los estudios historiográficos”. En *La experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico*, editado por Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores, 127-132. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Dohm, Thomas A. *Report on Gastown Inquiry*. Victoria: B.C. Royal Comissions, 1971.

Douglas, Stan *et al.* *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

———. “ICP’s 28th Annual Infinity Awards: Stan Douglas”. *International Center of Photography*. Subido el 11 de abril del 2012. Video de Vimeo, 03:15. <https://www.icp.org/infinity-awards/stan-douglas>.

———. “Stan Douglas — Artist Talk and Conversation”. Grabado el 9 de octubre del 2019 en el Edificio Frederic Lasserre, Universidad de Columbia Británica. Video, 01:24:50. Art History and Visual Arts Visual Resources Centre, L102.

Droysen, Johann Gustav. *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*. Traducción de Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Giradot. Barcelona: Editorial Alfa, 1983.

Eder, Rita. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Enright, Robert, ed. *Body Heat: the story of the Woodward’s Redevelopment*. Vancouver: BlueImprint, 2010.

Enwezor, Okwui *et al.*, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography/Steidl, 2008.

Farber, David. *Chicago 68*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Farley, Melissa, Jacqueline Lynne y Ann J. Cotton. "Prostitution in Vancouver: Violence and the Colonization of First Nations Women". *Transcultural Psychiatry* 42, no. 2 (junio 2005): 242-271, <https://doi.org/10.1177/1363461505052667>.

Ferro, Marc. "Does a Filmic Writing of History Exist?". *Cinema and History*. Traducción de Naomi Green. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, no. 110 (otoño 2004): 3-22, <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

———. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. "1964a". En *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 480-485. Vol 2., *1945 to the Present*. Nueva York: Thames & Hudson, 2004.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

Francis, Anna. "'Artwashing' gentrification is a problem – but vilifying the artists involved is not the answer". *The Conversation*. 5 de octubre del 2017, <http://theconversation.com/artwashing-gentrification-is-a-problem-but-vilifying-the-artists-involved-is-not-the-answer-83739>.

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum* 44, no. 1 (septiembre 2005): 278-283.

———. "L'1% c'est moi". *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Traducción de Fernando Quincoces. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Palabras de Clío/Museu D'Art Contemporani de Barcelona/Siglo XXI Editores, 2016.

Friedlander, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Fukuyama, Francis. "The End of History?". *The National Interest* 16, (verano 1989): 3-18, <https://www.jstor.org/stable/24027184>.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1993.

Gaos, José. “Notas sobre la historiografía”. *Historia Mexicana* 9, no. 4 (abril 1960): 481-508, <https://www.jstor.org/stable/25135020>.

Gapps, Stephen. “Mobile monuments: A view of historical reenactment and authenticity from inside the costume cupboard of history”. *Rethinking History* 13, no. 3 (2009): 395-409, <http://doi.org/10.1080/13642520903091159>.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Traducción de Francisco Martín. Barcelona: Península, 2009.

Godfrey, Mark. “The Artist as Historian”. *October*, no. 120 (primavera 2007): 140-72, <https://doi.org/10.1162/octo.2007.120.1.140>.

González, Julieta *et al.* *El mañana ya estuvo aquí*. México: Museo Tamayo, 2013.

Green, David y Peter Seddon *et al.* *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Griffin, Kevin. “Gastown Riot Recreated in Contemporary Woodward’s Photograph”. *Vancouver Sun*, 5 de enero del 2010. <http://vancouversun.com/news/staff-blogs/gastown-riot-recreated-in-contemporary-woodwards-photograph>.

———. “Stan Douglas talks about making photographs that recreate moments of transformation”. *Vancouver Sun*, 7 de abril del 2016. <https://vancouversun.com/news/staff-blogs/stan-douglas-talks-about-making-photographs-that-recreate-moments-of-transformation>.

Guilbaut, Serge. “Factory of Facts: Research as Obsession with the Scent of History”. En *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, editado por Michael Ann Holly y Marquard Smith, 106-118. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

———. “LIGHTNING FROM THE PAST. Police, Pot, Public, and Stan Douglas’s *Abbott & Cordova*”. En Douglas, *Abbott & Cordova*, 26-45.

Gutstein, Donald. *Vancouver Ltd*. Toronto: James Lorimer & Company, 1975;

Hammond, Helena. “Dancing against History: (The Royal) Ballet, Forsythe, Foucault, Brecht, and the BBC”. *Dance Research* 31, no. 2 (2013): 120-43, <https://www.jstor.org/stable/43281331>.

Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, no. 3 (otoño 1988): 575-99.

Harker, Douglas E. *The City and the Store*. Vancouver: Evergreen Press, 1958.

Haus der Kunst. "Conversation — Stan Douglas, Okwui Enwezor, León Krempel, Johan Simons 19.06.14". *Haus der Kunst*. Subido el 1 de agosto del 2014. Video de Youtube, 34:08. https://www.youtube.com/watch?v=1MgKL_G0yPA.

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996.

Henry, Karen. "Stan Douglas: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*/Stan Douglas: *Abbott & Cordova, 7 août 1971*". *Ciel Variable*, no. 85 (verano 2010): 42-50, <https://id.erudit.org/iderudit/63722ac>.

Howe, Susan. "Thorow". *Singularities*, 3. Middletown: Wesleyan University Press, 1990.

Huizinga, Johan. "A Definition of the Concept of History". En *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, editado por Raymond Kilbansky y H. J. Paton, 1-10. Oxford: Clarendon, 1936.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge, 1988.

Hutchinson, Brian. "The Woodward's Project: From high above to down below". *The National Post*. 5 de junio del 2010, <https://nationalpost.com/news/the-woodwards-project-from-high-above-to-down-below>.

———. "The Woodward's Project: The greening of Woodward's", *The National Post*. 7 de junio del 2010, <https://nationalpost.com/news/the-woodwards-project-the-greening-of-woodwards>.

Huyssen, Andreas. "Monumental Seduction". *New German Critique*, no. 69 (otoño 1996): 181-200, <https://doi.org/10.2307/488614>.

———. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Iggers, Georg G., y Q. Edward Wang. *A Global History of Modern Historiography*. Londres/Nueva York: Routledge, 2013.

Iglesia, Ramón. “Sobre el estado actual de las ciencias históricas”. En *El hombre Colón y otros ensayos*, 26-31. México: Fondo de Cultura Económica: 1986.

Jacir, Emily y Susan Buck-Morss. *Emily Jacir & Susan Buck-Morss*. Berlín: Hatje Cantz, 2011.

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 1996.

Jarvie, Ian. “Seeing through Movies”. *Philosophy of the Social Sciences* 8, no. 4 (1978): 374-397, <https://doi.org/10.1177/004839317800800404>.

Jessop, Bob. “On academic capitalism”. *Critical Policy Studies* 12, no. 1 (2018): 104, <https://doi.org/10.1080/19460171.2017.1403342>.

Kealy, Seamus. “Crowds and Riots”. En Krempel, *Stan Douglas*, 16-7.

Kernbauer, Eva. “Visual Instruction. Historical Representation in Contemporary Art”. En Sabine Breitwieser, ed. *Kunst/Geschichten. Art/Histories*, 22-41. Salzburg: Museum der Moderne Salzburg/Hirmer, 2014.

Koselleck, Reinhart. *historia/Historia*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Trotta, 2010.

Kracauer, Siegfried. *History: The Last Things Before the Last*. Nueva York: Oxford University Press, 1969.

Krempel, Leon, ed. *Stan Douglas. Mise en Scène*. Múnich: Haus der Kunst/Prestel Verlag, 2014.

———. “Introduction”. En Krempel, *Stan Douglas*, 8-9.

Kwan, Shawna. “Vancouver housing ranked world's second-least affordable market”. *BNN Bloomberg*. 21 de enero del 2019, <https://www.bnnbloomberg.ca/hong-kong-housing-ranked-world-s-least-affordable-for-9th-year-1.1201263>.

Kwon, Miwon. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Labastida Escalante, Alejandra. “Otra vuelta de tuerca: búsqueda de lo no narrativo”. *Historia y grafía*, no. 24 (2005): 185-205, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922830007>.

Laurence, Robin. "Vancouver artist Stan Douglas revisits the 1971 Gastown Riot". *The Georgia Straight*, 29 de diciembre de 2009. <https://www.straight.com/article-277538/vancouver/battle-gastown>.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Traducción de Hugo F. Bauzá. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York: W. W. Norton & Co., Inc., 1967.

Lees, Loretta y David Demeritt. "Envisioning the Livable City: The Interplay of 'Sin City' and 'Sim City' in Vancouver's Planning Discourse". *Urban Geography* 19, no. 4 (1998): <https://doi.org/10.2747/0272-3638.19.4.332>.

Lees, Loretta, Tom Slater y Elvin Wyly. *Gentrification*. Londres/Nueva York: Routledge, 2007).

Lefebvre, George. *El nacimiento de la historiografía moderna*. Traducción de Alberto Méndez. México: Ediciones Martínez Roca, 1975.

Lehman, Arnold L. "Foreword. *The Dinner Party and the Brooklyn Museum*". En Judy Chicago. *Judy Chicago, The Dinner Party: Restoring Women to History*, 12-19. Nueva York: Brooklyn Museum of Art/The Monacelli Press, 2014. ePub.

Ley, David y Cory Dobson. "Are There Limits to Gentrification? The Contexts of Impeded Gentrification in Vancouver". *Urban Studies* 12, no. 45 (noviembre 2008): 2471-2498, <https://doi.org/10.1177/0042098008097103>.

Lupick, Travis. "Two blocks of East Hastings Street saw more than 3,000 overdose calls in just two years". *Georgia Straight*, 7 de febrero del 2018. <https://www.straight.com/news/1029776/two-blocks-east-hastings-street-saw-more-3000-overdose-calls-just-two-years>.

Lütticken, Sven. "Performing Photography After Film". En Douglas, *Abbott & Cordova*, 76-85.

M., Trevor. "Woodsquat", *West Coast Line*, no. 41 (otoño-invierno, 2003/04): 107-117.

Maples Arce, Manuel. "Actual No 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista". Diciembre 1921. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Marcus, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Marcuse, Herbert. *Cultura y Sociedad*. Traducción de E. Bulygin y E. Garzón Valdés. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.

Matute, Álvaro. *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Maurer, Kathrin. *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013.

McCarthy, Michael. "Opinion: Vancouver's Downtown Eastside, where hell on Earth is lucrative for some". *Vancouver Sun*, 3 de febrero del 2017. <https://vancouversun.com/opinion/opinion-hell-on-earth-is-finally-located>.

Merewether, Charles ed. *The Archive*. Londres/Cambridge: Whitechapel/The MIT Press, 2006.

Meyer, James. "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity". En *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, editado por Erika Suderburg, 23-37. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000.

Michelet, Jules. *El pueblo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1991.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres/Nueva York: Routledge, 1999.

Munslow, Alun, ed. *The Routledge Companion to Historical Studies*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.

Nussbaum, Martha C. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2010.

O'Gorman, Edmundo. *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

———. *Ensayos de filosofía de la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Olesko, Kathryn. "Disciplines". En ed. John L. Heilbron, *The Oxford Companion to the History of Modern Science*, 213-14. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres/Nueva York: Verso Books, 2013.

Patoja Chaves, Antonio. "La imagen como escritura. El discurso visual para la historia". *Norba. Revista de Historia* 20, (2007): 185-208, <http://hdl.handle.net/10662/9356>.

Pérez Vejo, Tomás. "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes". *Historia y grafía*, no. 16 (2001): 73-110, Academia.

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Traducción de Mariana Saúl. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Pham, Tak. "From Affordability to Artwashing: An Inquiry". *Canadian Art*. 5 de febrero del 2019, <https://canadianart.ca/essays/from-affordability-to-artwashing-an-inquiry/>.

Pollock, Griselda. "Whither Art History?". *Art Bulletin* 96, no. 1 (marzo 2014): 9-23, <https://doi.org/10.1080/00043079.2014.877301>.

Price, Gordon. "Woodwards 3: Stan Douglas's 'Abbott and Cordova'". *Price Tags: Perspectives from Vancouver*, 20 de enero del 2010. <https://pricetags.wordpress.com/2010/01/20/woodwards-3-stan-douglass-abbott-and-cordova/>.

Price, Richard. *Alabi's World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

Puwar, Nirmal. "Melodramatic Postures and and Constructions". En *South Asian Women in the Diaspora*, editado por Nirmal Puwar y Ravi Raghuram. Londres: Bloomsbury, 2003.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Roberts, Geoffrey, ed. *The History and Narrative Reader*, Londres/Nueva York: Routledge, 2001.

Roelstraete, Dieter. "After the Historiographic Turn: Current Findings". *e-flux Journal*, no. 6 (mayo 2009): <http://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>.

———. "Field Notes". En Dieter Roelstraete, ed. *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*, 14-47. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

———. “The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art”. *e-flux Journal*, no. 4 (marzo 2009): <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>.

Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 7 (2007): http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf.

Rosenstone, Robert A. “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”. *The American Historical Review* 93, no. 5 (diciembre 1988): 1173-85, <https://doi.org/10.2307/1873532>.

———. “Space for the bird to fly”. en Keith Jenkins, Sue Morgan y Alun Munslow, eds. *Manifestos for History*, 11-8. Londres/Nueva York: Routledge, 2007.

———. “The Crisis of History/The Promise of Film”. *Media International Australia*, no. 80 (mayo 1996): 5-11, <https://doi.org/10.1177/1329878X9608000103>.

———. “The Historical Film as Real History”, *Film-Historia* 5, no. 1 (1995): 5-23, CiteSeer.

———. *History on Film, Film on History*. Harlow: Pearson, 2006.

———. *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Ross, Christine. *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*. London: Continuum, 2012.

Ross, Daniel. “Panic on Love Street: Citizens and Local Government Respond to Vancouver’s Hippie Problem, 1967-68”. *BC Studies*, no. 180 (2013): 11-41, <https://doi.org/10.14288/bcs.v0i180.183962>.

Rousseau, Jean-Jacques. “Primer discurso: sobre las ciencias y las artes”. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Traducción de Antonio Pintor Ramos. Madrid: Tecnos, 1995.

Salber, Mark Phillips y Jordan Bear eds. *What Was History Painting and What Is It Now?*. Quebec: McGill-Queen’s University Press, 2019.

Sanders, Ed. *Investigative Poetry*. San Francisco: City Lights Books, 1976.

Schama, Simon, “The Many Deaths of General Wolfe”. En Simon Schama. *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*, 3-70. Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1991.

Scott, Joan Wallach. “History in Crisis: The Others' Side of the Story”. *The American Historical Review* 94, no. 3 (junio 1989): 680-92. <https://doi.org/10.2307/1873754>.

Shawe-Taylor, Desmond y Jennifer Scott. *Bruegel to Rubens: Masterpieces of Flemish Painting*. Londres: Royal Collection Publications, 2007.

Shepert, Elena. “Vancouver ranked sixth most livable city in the world by the Economist”. *Vancouver*. 4 de septiembre del 2019, <https://www.vancouver.com/news/vancouver-ranked-sixth-most-livable-city-in-the-world-by-the-economist-1.23935691>.

Sherman, Jake Noah. “‘They are a Scum Community Who Have Organized:’ The Georgia Straight, freedom of expression, and Tom Campbell’s War on the Counterculture, 1967–1972”. Tesis de maestría, University of Victoria, 2018.

Shier, Reid, ed. *Stan Douglas. Every Building on 100 West Hastings*. Vancouver: Contemporary Art Gallery/Arsenal Pulp Press, 2002.

Shumway, David R. y Ellen Messer-Davidow. “Disciplinarity: An Introduction”. *Poetics Today* 12, no. 2 (verano, 1991): 201-225, <https://www.jstor.org/stable/1772850>.

Sim, Stuart. *Derrida and the End of History*. Duxford/Nueva York: Icon Books/Totem Books, 1999.

Sommers, Jeff. “Men at the Margins: Masculinity and Space in Downtown Vancouver, 1950-1986”, *Urban Geography* 19, no. 4 (1998): 287-310.

Spiegel, Gabrielle M. “The Task of the Historian”. *The American Historical Review* 114, no. 1 (febrero 2009): 1-15, <https://doi.org/10.1086/ahr.114.1.1>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Traducción de Marta Malo de Molina. Madrid: Akal, 2010.

Steyerl, Hito. “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”. *MaKHUzine. Journal of Artistic Research* 8, (invierno 2010): 31.37, ISSUU.

———. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Stone, Rob. *Auditions: Architecture and Aurality*. Cambridge: MIT Press, 2015.

Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks/Londres/Nueva Delhi: SAGE Publications, 2005.

Sutton, Damian. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Texto de pared “Estética investigativa”. Museo Universitario Arte Contemporáneo. *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, México, 9 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018.

Thater, Diana. “Diana Thater in conversation with Stan Douglas”. En *Stan Douglas*, editado por Editores de Phaidon Press, 8-29. Londres: Phaidon Press, 1998.

Thompson, Lindsay. “The Social Life of Things. The Case Study of the Woodward’s Department Store”. Tesis de maestría, The University of British Columbia, 2003.

Thormod, Kaspar. *Artistic Reconfigurations of Rome. An Alternative Guide to the Eternal City, 1989-2014*. Leiden/Boston: Brill-Rodopi, 2019.

Traverso, Enzo. *Understanding the Nazi Genocide: Marxism after Auschwitz*. Traducción de Peter Drucker. Londres: Pluto/The International Institute for Research and Education, 1999.

Trejo, Evelia. “¿Definir o delimitar la historiografía?”. En *La experiencia historiográfica, VIII coloquio de análisis historiográfico*, editado por Rosa Camelo y Miguel Pastrana, 23-35. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Turner, Wallace. “A Clash Over Aid Effort on the First ‘Skid Row’”. *The New York Times*, 2 de diciembre de 1986, <https://www.nytimes.com/1986/12/02/us/a-clash-over-aid-effort-on-the-first-skid-row.html>.

Van Der Stok, Frank *et al.* *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.

Varty, Alexander. “Protest era takes spotlight in Yippies in Love”. *Georgia Straight*, 9 de marzo del 2011, <https://www.straight.com/article-379001/vancouver/protest-era-takes-spotlight>.

White, Hayden. “Historiography and Historiophoty”. *The American Historical Review* 93, no. 5 (diciembre 1988): 1193-9, <https://doi.org/1193-1199.10.2307/1873534>.

———. “An Old Question Raised Again: Is Historiography Art or Science? (Response to Iggers)”. *Rethinking History* 4, no. 3 (2000): 391-406, <https://doi.org/10.1080/136425200456958a>.

———. “Foreword”. En Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, ix-xiv. Stanford: Stanford University Press, 2002.

———. “The Burden of History”. *History and Theory* 5, no. 2 (1966): 111-134, <https://doi.org/10.2307/2504510>.

———. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Willmott, Hugh. “Managing the Academics: Commodification and Control in the Development of University Education in the U.K.”. *Human Relations* 48, no. 9 (septiembre 1995): 993-1027, <https://doi.org/10.1177/001872679504800902>.

Wolf, Maryanne. “Skim reading is the new normal. The effect on society is profound”. *The Guardian*. 25 de Agosto del 2018, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/25/skim-reading-new-normal-maryanne-wolf>.