

Lo indecible en las poéticas críticas de archivo

Entre desplazamientos y estrategias

Sofía Delle Donne y Paola Sabrina Belén

En el presente capítulo rastrearemos las formas de representar lo indecible en obras producidas a partir de archivo. Para ello tomaremos como casos *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaléon* (2011), ambas obras del artista argentino Eduardo Molinari. Las producciones serán puestas en diálogo a través de la tensión que se genera al relacionar el concepto de *desplazamiento*, desarrollado por Jacques Rancière (2016), con el de *estrategias críticas* de Nelly Richard (2007).¹

El interés en las prácticas de archivo por parte del arte contemporáneo se ha extendido a tal punto que muchos autores lo consideran como un *boom*, como una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010, p. 23), un «impulso» (Foster, 2016) o un «furor de archivo» (Rolnik, 2010, p. 40). Esta última autora identifica dicho furor con el reclamo, por parte del mercado del arte, de los archivos de las obras catalogadas bajo el nombre de *crítica institucional* (1960-1970) con el objetivo de suspender lo político en ellas y así volverlas puro valor, mercancía en forma de fetiche. Sin embargo, paralelamente, en la búsqueda del efecto contrario, muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos para rearticular el valor de lo político en sus poéticas.

Por su parte, Jacques Rancière (2016) evidencia en este tipo de obras nuevas formas de representar lo indecible, es decir, aquello que la representación artística puede abordar para presentar lo que debe permanecer

¹ El presente capítulo se desprende de un artículo publicado en la revista *Arte e Investigación* 14 (noviembre de 2018). Ambos textos se enmarcan en el desarrollo de una Beca de investigación tipo A de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria: Sofía Delle Donne. Directora: Paola Sabrina Belén.

oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Según este autor estas nuevas formas se dan como *desplazamientos* que encarnan el intento por redistribuir los roles y las sensibilidades de la política. Son procedimientos empleados por los artistas contemporáneos para complejizar y/o profundizar el arte crítico de los sesenta.

En este sentido, el caso de la *crítica institucional* abordado por Suely Rolnik nos ayuda a pensar en lo siguiente:

[...] en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal. Los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad, al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora (Delle Donne & Belén, 2017, s. p.).

Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo

Rancière (2016) deja de lado la temática o el contenido como explicaciones válidas para definir el arte político. Para este autor, el arte es político en relación con la distancia que toma de sus funciones:

[...] por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. [...] lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política (Rancière, 2016, p. 33).

El problema, entonces, es quién posee el tiempo y la voz para determinar este espacio, en una sociedad capitalista ordenada por la demanda y la oferta del mercado. Es la reconfiguración del reparto de lo sensible lo que define lo común en la sociedad, por ello la política debería ser llevada a cabo por aquellos sujetos «que “no tienen” el tiempo [y aun así] se toman este tiempo necesario» (Rancière, 2016, p. 34). Esto sucede si la participación política se da como autoconciencia de ser habitantes del espacio común en el que se instituyen como hablantes de lo compartido y no solamente como voces que denotan dolor o sufrimiento. La política del arte es la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y esta acepción de la relación entre el arte y la política escapa al régimen

ético de las imágenes,² adosadas al cumplimiento de la Verdad intrínseca en ellas y también al reclamo por la representación técnica.

El *régimen estético del arte* que define Rancière (2016) es una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que determinan la pertenencia de un producto al mundo del arte, lo que deja sin validez los parámetros basados en la perfección de la técnica o en la Verdad intrínseca. En nuestras palabras, se trata de hacer emerger lo indecible, aquello que debe permanecer oculto bajo el sistema del mercado del arte hegemónico. El *régimen estético del arte* valora la aprehensión sensible de una forma heterogénea en relación con aquellas cotidianas: la experiencia de lo indecible tiene lugar al suspender las conexiones ordinarias entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad (Rancière, 2016).

El autor distingue dos grandes políticas de la estética: «La política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente» (Rancière, 2016, p. 58). Esta doble política tensiona y conforma, al mismo tiempo, la división de lo sensible en todo arte. Estas lógicas opuestas problematizan la noción de un arte *crítico* y colocan en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser. Esta tensión entre dos políticas propicia, por un lado, un arte que deviene en vida al precio de suprimirse como arte, y, por otro, un arte que hace política sin hacerla. «Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone, entonces, un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política» (Rancière, 2016, p. 54). A esta preservación el autor la ubica en la indiferencia de toda una tradición vanguardista que se predispone a salvar la autonomía del arte, en donde reside lo sensible heterogéneo, su potencia emancipadora. Entonces, la dificultad del arte crítico radica en la lógica misma del régimen estético para hacer visible lo indecible.

A fin de remitirnos a casos concretos que intentan superar esta paradoja del arte crítico a través de la representación de *lo indecible*, pondremos en diálogo los conceptos esbozados por Rancière con dos obras del

2 Para Rancière (2016) este régimen del arte es un sistema de indistinción, en tanto no existe propiamente el arte, sino imágenes juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la sociedad. El autor ejemplifica esto con la estatua de una diosa que, según el régimen de identificación que se aplique, puede ser arte o no serlo. En el régimen ético la escultura es una imagen de la divinidad basada en las cualidades de validez y fidelidad, mientras que, en un régimen representativo de las artes, la misma estatua se entiende como una *representación* en la cual la destreza del escultor le imprime a la materia bruta toda una red de convenciones expresivas.

artista plástico Eduardo Molinari que tienen en común la utilización de archivo como material poético. Se trata de *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaleón* (2011).

A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) fue presentada en Fundación Proa. En ella, las imágenes producidas a partir de *collages* son desplegadas a modo de documentos que interrogan y cuestionan los límites entre las instituciones artísticas y el contexto social. La modulación del espacio recrea una suerte de estética de lo administrativo: archivos, *collages*, fotografías personales y otras de circulación corriente en los medios de comunicación, conviven con algunas tapas de libros, un armario metálico y una mesa de trabajo, lo que recrea una oficina temporaria, próxima a la confitería.

Docente, artista e historiador, Molinari toma como objeto de sus pesquisas algunos registros del archivo Proa provenientes de cuatro exposiciones realizadas en la institución. Una de ellas, por ejemplo, cuestiona el propio marco institucional al poner en relación la inauguración, en diciembre de 2001, de la serie *Wall Drawings*, de Sol LeWitt —considerada un hito en la historia de Proa—, con los incidentes que culminaron en el estallido social de ese mismo mes en la Argentina, apenas cuatro días más tarde del evento. De este modo, el artista «sitúa esa cercanía incómoda y pone en el tapete la conciencia política de su tiempo» (Estol, 2016, s. p.).

El año 2001 fue el comienzo del *Archivo Caminante* de Eduardo Molinari. Este proyecto consiste en un archivo en proceso constante, conformado por copias del Archivo General de la Nación, por documentos nacidos a partir de «caminar como una práctica artística estética» —tal como lo define en el banner de su blog— y por archivos basura, es decir, publicaciones o fragmentos de los medios masivos de comunicación. El corpus de documentos que lo constituye es utilizado en diversas obras, una de ellas es *El Camaleón* (2011a), presentada en la muestra colectiva *Taller Central*, en el Museo de Antioquia (Colombia). En esta instalación el artista busca desacomodar la percepción habitual de las imágenes mediante la aplicación de diversos procedimientos poéticos para desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad.

Ahora bien, Rancière (2016) analiza el *collage* como el principio de una tercera política estética porque puede producir un encuentro puro de los heterogéneos al mismo tiempo que documenta la incompatibilidad de las dos políticas ya explicadas: la de la revolución estética en donde el arte se

convierte en una forma de vida y la de la forma resistente de la obra «[...] donde la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de vida, pero también por la contradicción interna de esta forma» (p. 49).³ El sentimiento de lo intolerable, de lo indecible, es la puesta en evidencia que las liga. En la política del *collage* encuentra su punto de equilibrio «[...] allí donde puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza del extrañamiento del sinsentido» (Rancière, 2016, p. 61). Esta tercera vía es la *micropolítica* del arte, que se manifiesta en las exhibiciones contemporáneas a través de cuatro desplazamientos múltiples que logran establecer la forma de nuevas composiciones de los heterogéneos: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Una estrategia clave que promueve desplazamientos en el mundo contemporáneo es el humor (Rancière, 2016), pero también es el modo predilecto en que se presenta la mercancía; así, la publicidad juega con la indiscernibilidad entre el valor de uso del producto y su valor de soporte de imágenes y signos. En este contexto, la distancia humorística producida por el arte crítico puede sustituir al choque provocador practicado por ciertas vanguardias, si el *juego como desplazamiento, se mueve* hacia lo indecible, que es un espacio de suspensión de la lectura habitual de signos o de un conjunto de objetos «en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos» (Rancière, 2016, p. 70).

La conciencia de esta indecibilidad conlleva un segundo desplazamiento, el del *inventario*. Los materiales que antes eran cuestionados por la sospecha son sometidos a una operación inversa, los artistas repueblan el mundo de las cosas para «recapturar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables» (Rancière, 2016, p. 70) y convertirse en archivistas de la vida colectiva. De este modo, al poner en evidencia el potencial común de los objetos y de las imágenes, se dedican a volver visibles los objetos y los modos de hacer que existen dispersos en la sociedad.

3 Según Rancière (2016), aquí la promesa política se encuentra encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su rechazo a todo proyecto político particular y en su negación a participar de la decoración del mundo. Esta obra no desea nada, no tiene punto de vista, no transmite mensaje y, en estos niveles, es *igualitaria*, porque esta indiferenciación suspende toda preferencia y, de este modo, separa radicalmente el *sensorium* del arte del de la vida cotidiana. La estética de Theodor Adorno resume estos preceptos al reclamar la separación radical del arte de las mercancías estetizadas y del mundo administrado.

El otro deslizamiento es el de la *invitación*, un espacio de recepción para atraer al visitante a entablar un intercambio inesperado, no de objetos, sino de situaciones y encuentros. En este caso, se desea responder a la carencia de lazos entre mercancías y signos más que evidenciar su exceso.

Por último, se produce el desplazamiento del *misterio*, en el cual los elementos compositivos se presentan en una relación de desvío. En vez de acentuar la heterogeneidad de dichos elementos para provocar un choque, el corrimiento hacia el enigma pone el énfasis en la afinidad de las diferencias. A partir de analogías, las realidades más distantes se tocan por el tejido sensible, por la «fraternidad de las metáforas» (Ranciére, 2016, p. 75). Así, se pasa de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una *copresencia*.

Las obras de Eduardo Molinari conviven entre la puesta en sospecha de las imágenes y la potencialidad del inventario como desplazamiento crítico. *A.I.A* y *El Camaleón* se componen a partir de un archivo *madre* que se comporta como la base de datos materiales de las producciones. El Archivo Caminante rescata documentos de archivos nacionales, pero también —desde el «caminar como práctica artística»— recolecta imágenes de la cultura visual y toma fotografías de objetos cotidianos o recoge tomas ya realizadas. Podríamos decir que estas imágenes encarnan el desplazamiento del *inventario* porque recolectan los objetos de la vida común, en este caso, no únicamente para ponerlos bajo sospecha, sino para repoblar el mundo de cosas desde dos lógicas. En primer lugar, a partir de la recolección de rastros de historia para reunir experiencias y objetos e introducirlos dentro de los dispositivos de recepción; en segundo lugar, a través de la tarea del artista, al emparentar diferentes formas de hacer: las del arte y las del vivir.

Para evidenciar el desplazamiento del *juego* nos valdremos de dos imágenes-fichas que componen la obra *A.I.A.*: Doc. AIA N.º 116/2016 y Doc. AIA N.º 118/2016. En ellas se puede observar dos *collages* que rescatan fotografías de la página web de Tenaris,⁴ una empresa internacional de tubos y

4 Tenaris es una empresa de tipo privada, multinacional, del Grupo Techint, líder mundial en producción de acero. Durante la dictadura iniciada en 1976, ocupó un rol clave en la desaparición forzada de personas. Se estima que su colaboración civil dejó un saldo de, al menos, 230 desapariciones. El gobierno de facto estatizó sus deudas. Luego, el menemismo le otorgó el monopolio del rubro. La gobernadora actual de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, designó a un contador y a un abogado de la empresa en áreas educativas y laborales del Gobierno de la provincia, respectivamente.

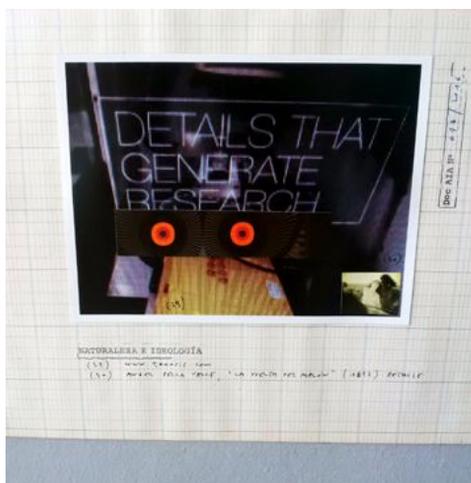


Figura 2. Doc. AIA N.º 118/2016, toma directa de la exhibición (Este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A.)

Estas últimas experiencias pueden ubicarse como el desplazamiento del *juego* que plantea Rancière (2016). Por lo tanto, podríamos decir que la ficha 116 que nos presenta Molinari invita a movernos desde el silenciamiento de los signos puestos a funcionar de otra forma. Esta indecibilidad que se arroja a la mirada del espectador tal vez no se agota en la parodia o en el humor porque el desplazamiento del inventario, implícito en la obra, prescribe el tomar conciencia de lo indecible a partir de la presentación y del ordenamiento de las imágenes.

En la ficha 118 podemos observar desplazamientos similares: a partir del *juego*, el significado de otra frase (¿o tal vez la continuación de la ficha N.º 116/2016?) tomada de la misma página, «Details that generate research», vuelve a quedar suspendido a través de la puesta en relación con un fragmento del búho que es marca visual del Banco Hipotecario y con un reencuadre de la pintura *La vuelta del Malón* (1892), de Ángel Della Valle [Figura 2].⁵ El tamaño de la reproducción remite a una etiqueta,

5 La obra es analizada por Laura Malosetti Costa (s.f.) en el catálogo razonado online del Museo Nacional de Bellas Artes. Al respecto, la investigadora advierte que es «una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campana del desierto” de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca, sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América» (s. p.).

semejante a una estampilla. Este reencuadre también aparece ubicado en la esquina de un cuadrante de la ficha 116. La imagen puesta a jugar sale al encuentro de lo indecible porque el significado original de la circulación de estas imágenes queda liberado: ¿de qué significados se libra la frase al ponerse en diálogo con la marca del banco? ¿Qué juego emerge a partir de la catalogación de estas fichas con la pintura/estampilla de Della Valle?



Figura 3.
Visitantes frente
a los trucos
de magia de *El
Camaleón* (2011).
Fotografía
tomada del blog
del artista

En *El Camaleón* (2011) los trucos de magia operan el *juego* a partir de la puesta en suspenso de los mecanismos de dominación de la imagen en su circulación como mercancía. La instalación se divide en cuatro trucos que intentan mantenernos en una vida ilusoria, lo que nos aleja de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz. De este modo, Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son distintas imágenes que en su origen no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender, los trucos de magia develan lo indecible que nos atraviesa «en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo» (Molinari, 2011b, s. p.) [Figura 3].

Por su parte, la oficina temporaria que nos propone A.I.A. se presenta como un espacio a habitar, lo que podemos vincular al desplazamiento de la *invitación*. Este tipo de estrategia del arte contemporáneo toma forma en la obra de Molinari a partir de la búsqueda de relaciones entre las imágenes de archivo, los objetos fotografiados, los fragmentos de diarios, las reproducciones de obras. Para ello, se propone una *invitación* de tipo experiencial: la recepción de las fichas anteriormente analizadas se produce al contemplarlas en las paredes de la Fundación. En esta parte de la instalación, el acercamiento interpela de una manera más directa al público. El artista provee a los visitantes de sus estudios previos (¿o posteriores?) sobre la exposición en unos cuadernos que yacen en un escritorio a la espera de ser interpelados. Este es un desplazamiento que supera la exhibición del conflicto y que busca establecer lazos entre los documentos y las propuestas de lectura perdidas por la invisibilización de las estrategias del mercado.

Desde la cercanía de las analogías, al suspender nuevamente el sentido de lo indecible, se encarna en estas obras el deslizamiento del *misterio* a partir del acercamiento de los heterogéneos. Esta relación, para Rancière (2016), da testimonio de un mundo común, donde las realidades más distantes aparecen ligadas. Esto sucede en las instalaciones contemporáneas, sobre todo en las que colecciones de objetos, imágenes y signos presentan una copresencia más que una provocación. En el deslizamiento del misterio, para nuestro autor, se propone una vía diferente a la radicalidad artística de los años setenta: la crítica simultánea de la autonomía artística y de las representaciones dominantes.

Es que lo enigmático conduce a la frontera borrosa entre lo familiar y lo extraño. Molinari evidencia en sus *collages* la familiaridad-cercanía del auditorio de Proa en el que expone e incluye lo extraño: la superposición del conflicto con el campo durante el año 2008.⁶ El *render* que aparece por detrás, como fondo, es un documento de la remodelación que atravesó ese año la Fundación. Hay una cercanía entre estos objetos que parece inexistente, aún falta concretar el lazo social entre las butacas y las cubiertas

⁶ Durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner se intentó llevar a cabo una reforma agropecuaria que tenía como objetivo un plan de economía solidaria. Se proponía un Fondo de Redistribución Social, formado con la recaudación impositiva que excediera el 35% de las retenciones a la soja y sus derivados. La propuesta desató un conflicto del cual las federaciones agrarias participaron organizando el descontento. Finalmente, la modificación de la ley no se aprobó en el Senado y se dio marcha atrás con la reforma.



Figura 4. Doc. AIA
N.º 039/2016, toma directa de
la exhibición (Este documento
visual es una de las fichas que
componen la instalación A.I.A)

de automóviles que nos presenta Molinari, haciéndolas convivir en una frontera borrosa (Doc. AIA N.º 039/2016) [Figura 4]. Sospechamos que tal vez falte advertir cómo concretar este lazo social —que desde el desplazamiento del *inventario* vincula los objetos-mercancías con algún significado para alguna comunidad— en el arte latinoamericano, ya que Rancière piensa a partir de imágenes europeas. ¿Algo de la radicalidad artística de los años setenta, que él desecha, puede convivir con estos desplazamientos?

Poéticas críticas de archivo

Desde el contexto latinoamericano, Nelly Richard (2007) reflexiona acerca de los intentos de realizar acciones críticas al neoliberalismo con prácticas artísticas que se valen de los mecanismos propios de la vanguardia. Específicamente, la autora analiza los modos de representación de la Escena de Avanzada.⁷ Prefiere catalogar esas experiencias como *prácticas*

⁷ Categoría utilizada para hacer referencia a ciertas producciones realizadas luego del golpe militar que destituye a Salvador Allende en Chile, el 11 de septiembre de 1973 (Richard, 2007).

críticas de la representación en oposición al llamado *fin de la representación*. En este sentido, nos invita a considerar algunos aspectos para poder utilizar dicha clasificación. Se trata de un modo de hacer desde los márgenes contrahegemónicos que logra escapar de la poética impuesta por el mercado, para denunciar lo fallido en la relación de reflejo, puro y transparente, entre realidad y arte. Al respecto, Richard (2007) explica que Rancière apela a lo siguiente:

[...] al develamiento de los *efectos de representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significante y significados. Y también al cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la «representación», monopolizando el derecho a nombrar, clasificar, de otorgar identidad, etcétera (p. 74).

De lo enunciado por Richard retomaremos dos estrategias poéticas que se utilizarán a modo de ejes para poner en diálogo con las producciones de Eduardo Molinari. Una de ellas hará foco en las acciones críticas al neoliberalismo y en el develamiento de la representación; la otra, se centrará en el cuestionamiento a las figuras de poder.

Para comenzar con la primera estrategia, analizaremos la obra *El Camaleón*. El encuentro internacional en el que se exhibió propuso focalizar en el potencial pedagógico de las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias. Fue impulsado por el Museo de Antioquia, autodefinido en su propia página web como una institución hegemónica. Se trata de una institución privada, sin fines de lucro, que funciona a través de mecenazgos, entre los que destacan el patrocinio de Fernando Botero y el de la Alcaldía de Medellín. En su sitio web, el Estado aparece como aliado institucional a través del Ministerio de Cultura. Asimismo, se detallan adoptantes de salas: empresas colombianas y multinacionales que apoyan económicamente diferentes sectores del museo. Aparece aquí un primer interrogante, ¿el financiamiento a través del mercado le permite a la producción de Eduardo Molinari actuar desde márgenes contrahegemónicos?

Nelly Richard (2007) propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo estético y la

dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición sería la ubicuidad y la oblicuidad del margen «en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico» (Richard, 2007, p. 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una diferencia *diferenciadora* y no diferenciada —por otros y de modo pasivo—, tal como enuncia Richard. En ese sentido, podríamos analizar que, posiblemente, la creación de un evento internacional desde la periferia convoca a Medellín a posicionarse desde un margen contrahegemónico y le permite establecer un lugar de exhibición a partir de reglas propias, evitando las expectativas del centro. En este contexto se expone *El Camaleón*.

Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, produce constelaciones de imágenes ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto a las narrativas históricas dominantes mediante la utilización de un lenguaje poético: la creación de los trucos de magia. Estas categorías dotan a la instalación-archivo de una mirada específica. Los observadores podemos acceder a ella mediante las interpretaciones significantes que el artista efectúa sobre las imágenes. Estas calificaciones esquivan las nociones de calidad y/o valor que estarían apegadas, según Richard (2007), al canon modernista. En su lugar, crean nuevos agrupamientos de imágenes para desmontar el sometimiento visual de la mirada organizada por los grupos dominantes de poder.

En este caso, Molinari también trabaja desde márgenes contrahegemónicos porque resiste a los procesos de sociologización y antropologización del arte que reclama el centro, el cual insiste «más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significativa de las poéticas del lenguaje» (Richard, 2007, p. 79). Frente a ello, *El Camaleón* nos invita a reflexionar desde la forma, aquella que presentifica la obra sin caer en exposición de información propia del efectismo denunciante que reclama el centro a la periferia.

Ahora bien, ¿cómo debe hacer el arte para escabullirse de la imagen-mercancía y de la intercambiabilidad neutral de los signos, para

trabajar con el deseo singular de una potencia de significación? (Richard, 2007). Evidentemente, la respuesta está en la elaboración de formas propias. El montaje que utiliza Molinari en sus producciones es una variable que repite en varias obras. En A.I.A. vuelve a proponer el armado de su obra-archivo a partir de conceptos ejes que categorizan las imágenes y les adjudican la potencia de significación. «No hay texto sin contexto», «Naturaleza e ideología» y «Fascismo y posmodernidad» son las consignas bajo las cuales el archivo se ordena. Esto, en términos foucaultianos, no es más que concederle una ley al acervo y propiciar un régimen de enunciabilidad.

En la imagen fichada como Doc. A.I.A. 039/2016 Molinari cataloga el *collage* que presenta bajo la etiqueta «No hay texto sin contexto». Como ya mencionamos, en este caso, superpone dos imágenes. Por debajo queda una fotografía que muestra la realización de los *Wall Drawings* (dibujos murales) que Sol Lewitt realizó en Proa durante la exhibición de sus obras en esa institución, en 2001. Encima, coloca otra imagen que evidencia la represión ocurrida durante el estado de sitio en diciembre del mismo año en Argentina. El artista toma la decisión de poner en diálogo las imágenes bajo una estética de archivo. Además de ello, le asigna la etiqueta ya mencionada.

Recordemos que la inauguración de la muestra se dio en el marco del estallido de la crisis neoliberal del 2001. Los eventos más violentos convivieron con la apertura y con la estadía del artista internacional en un país que evidenciaba ser periférico. Sin embargo, un sector determinado podía ejercer la función-centro mediante la inversión millonaria de una institución privada como lo es Fundación Proa y así gozar de mostrarse ajeno a los sucesos catastróficos. Frente a ello, la crítica de arte Alicia de Arteaga (2001) expone en la bajada de una nota que tituló «2001: el año del arte»:

A contrapelo de la profunda crisis económica y social, la agenda de museos, galerías y artistas plásticos locales y extranjeros tuvo una intensidad y una riqueza inusitadas durante el difícil 2001. Los responsables de este florecimiento coinciden en que las mejores respuestas frente a la escasez son el talento, la imaginación y la audacia [...] Suena paradójico. La ciudad se despidió de un año pésimo en lo económico y lo social, pero excepcional en el terreno de la cultura (s. p.).

Tal vez a esto se refiere Nelly Richard (2007) cuando asevera que «las instituciones culturales metropolitanas interesadas en reciclar memorias y contextos locales le confieren al arte periférico» (p. 80) un modo de ser, desde la función-centro, que consiste en reservarse el derecho a la identidad, y solo le asignan a la periferia el uso de la diferencia, pero siempre en relación con el centro como realidad única. Quizás por ello la Fundación Proa o de Arteaga no logran articular la crisis económica del país con la crisis cultural y solo se permiten mirar lo que el centro establece desde sus contratos hegemónicos de valor artístico. En este caso, la exhibición de un artista consagrado en la periferia.

Por su parte, desde la imagen, Molinari logra problematizar esta tensión escapando a los reclamos del centro, aunque paradójicamente expone en una Fundación financiada por una multinacional de gran poder económico-político. Es así que puede poner en práctica aquella otra estrategia poética-crítica que seleccionamos de lo expuesto por Richard: el cuestionamiento a las figuras de poder. En *A.I.A.* Molinari puede ubicarse tácticamente, en la institución Fundación Proa, desde la ubicuidad y la oblicuidad del margen, lo cual le permite ser parte de la exhibición sin abandonar posiciones ni dejar de lado la poética crítica, que incluso temáticamente refiere a la historia de la misma institución en donde expone.

Consideraciones finales

En este capítulo hemos puesto en diálogo las mismas obras desde diferentes parámetros: los desplazamientos propuestos por Rancière (2016) y las estrategias consideradas por Richard (2007). Los análisis realizados indican que no importa si las estrategias del arte crítico se muestran agotadas por la absorción del mercado y/o por su desactivación política. Hemos examinado que lo relevante es que los esfuerzos estén dirigidos hacia la presentación de los archivos y de los documentos desde márgenes contrahegemónicos y a partir de la suspensión del sentido habitual de los mismos, con la aplicación de los desplazamientos descriptos.

En *A.I.A.* la propuesta poética logra volver visible aquello que resulta indecible a través de las palabras. Molinari le otorga una visualidad específica a la tensión que supone exponer en Fundación Proa siendo crítico de sus

políticas institucionales. Frente al poder del mercado del arte, que instaaura mecanismos de dominación y de circulación de las producciones, nuestro artista no se expresa desde la mera denuncia. Por el contrario, hace visible el conflicto mediante un juego de imágenes que pone en evidencia los mecanismos reproductores de la hegemonía que operan en la institución sin dejar de ser parte de ella, sin dejar de habitarla con sentido crítico. Del mismo modo, en *El Camaleón* el artista se propone afrontar, esta vez a través de trucos de magia, lo indecible, los mecanismos de dominación que se ejecutan en nuestra cotidianidad. De esta manera, en ambos casos, el saber que proporciona la poética de lo visual no es sustituible por la denuncia o por la palabra, es solo en aquellas formas específicas que se revela lo indecible.

Rancière indica que la era del consenso, del estrechamiento del espacio público y de la desaparición de la imaginación política les otorga a las micropolíticas de los artistas —o mini manifestaciones, en sentido peyorativo— provocaciones *in situ* y una función de política sustitutiva. Para él, el desafío se trata de ver si estos sustitutos recomponen los espacios políticos perdidos o si deben contentarse con parodiarlos.

A partir de la inclusión de las estrategias desarrolladas por Richard podríamos esbozar que la búsqueda de estos espacios perdidos es para el arte latinoamericano un reclamo que no puede desoír la avanzada neoliberal en la región. Para un arte latinoamericano, situado desde la oblicuidad y ubicuidad de la imagen, lo impostergable, además de profundizar estrategias que el mercado ya absorbe sin dificultad, es construir formas propias.

Referencias

Della Valle, Á. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

De Artega, A. (30 de diciembre de 2001). 2001, el año del arte. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/212342-2001-el-ano-del-arte>

Delle Donne, S. y Belén, P. (2017). *Poéticas críticas. Imágenes archivos en las obras de Eduardo Molinari*. Ponencia publicada en el 1.º Congreso

Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.5.-POE%CC%81TICAS-CRI%CC%81TICAS.pdf>

- Estol, L. (24 de abril de 2016). La república junto al río. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11445-2016-04-24.html>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo (Trad. Constanza Qualina). *Nimio*, (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-37.
- LeWitt, S. (2001). *Wall Drawings* [Exhibición de pintura mural]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Malosetti Costa, L. (s. f.). Comentario sobre La vuelta del malón. *Museo Nacional Bellas Artes*. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>
- Molinari, E. (2011a). *El Camaleón*. Medellín, Colombia: Fondo editorial del Museo de Antioquia. Recuperado de https://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_.Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante
- Molinari, E. (2011b). El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11 [Entrada de blog]. Recuperado de <http://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-6-archivo-caminante-en.html>
- Molinari, E. (2011c). El Camaleón [Instalación]. *Encuentro Internacional de Medellín (MDE11)* [Exposición]. Medellín, Colombia: Museo de Antioquia.

- Molinari, E. (2011d). Visitantes frente a los trucos de magia de *El Camaleón* [Registro fotográfico]. Recuperado de http://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-17-archivo-caminante-en_26.html
- Molinari, E. (2016a). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación]. En *Viceversa*. «Vecina, turista, profesional y errante» [Exposición]. Recuperado de <http://www.proa.org/esp/exhibicion-espacio-contemporaneo-viceversa.php>
- Molinari, E. (2016b). Doc. AIA N.º 116/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016c). Doc. AIA N.º 118/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016d). Doc. AIA N.º 039/2016. En la instalación *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (s. f.). *Archivo Caminante*. Recuperado de <http://archivocaminante.blogspot.com/>
- Rancière, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno editores.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. Errata. *Revista de Artes Visuales*, (1). Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu/71
- Warburg, A. [1924-1929] (2010). *Atlas Mnemosyne* (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid, España: Akal.