

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Artes
Doctorado en Artes

Archivos e imágenes
Estrategias poético-políticas en instalaciones y exhibiciones de arte
contemporáneo

Prof. Sofía Delle Donne
Tesis para optar por el grado de Doctora en Artes

Directora: Dra. Paola Sabrina Belen

Febrero de 2025

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	5
Resumen	7
Introducción	8
Estado de la investigación sobre el tema	8
Justificación y fundamentación del problema y los objetivos	11
Fundamentación de la hipótesis	13
Marco teórico	14
Metodología	21
Organización de la presente tesis	22
Capítulo 1	25
1.1 Arte, archivo e instalación	25
1.2 Relocalizaciones del montaje expositivo	27
1.2.1 Un acervo mutante	28
1.2.2 Un acervo mágico	32
1.3 El potencial crítico-político de la mimesis	35
Capítulo 2	38
2.1 Desde la práctica del montaje	38
2.2 Modos de hacer historia visual	38
2.3 Fuerzas de interpelación	41
Capítulo 3	45
3.1 Sobre la fuerza sensitiva de las imágenes	45
3.2 Estética y anestésica	45
3.3 Torbellino o linealidad	48
3.4 Imagen malicia	50
Capítulo 4	54
4.1 Relación entre instituciones e imágenes de archivo	54
4.2 Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo	56
4.3 Lo crítico entre el arte y el archivo como modo de enunciabilidad	64
4.4 Develamiento de la representación y cuestionamiento a las figuras de poder	65
Capítulo 5	70
5.1 Arte, archivo y exhibición	70
5.1.1 La paradoja espacial y temporal	71
5.1.2 ¿Cuánto dura un archivo?	73
5.1.3 La potencia anarquística	74
5.2 Un archivo insurrecto	75
5.3 Soplar sobre el tiempo del archivo	76
5.4 Potencia y poder para Argentina	80
Capítulo 6	85
6.1 Un archivo restituido	85
6.2 Afectar la comprensión de archivo	86
6.3 Política de los afectos	87

6.4 Disposiciones de los afectos en el espacio de exhibición	89
Capítulo 7	93
7.1 La curaduría como una práctica inespecífica	93
7.1.2 Límites expandidos	94
7.1.3 Heurística de archivo	96
7.1.4 Presentar el collage	100
7.2 Exhibir: ensayo visual y juego	102
Conclusiones	105
Bibliografía	114

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	30
Figura 2	31
Figura 3	33
Figura 4	54
Figura 5	61
Figura 6	62
Figura 7	64
Figura 8	68
Figura 9	85
Figura 10	91
Figura 11	96

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a quienes acompañaron lo complejo de sostener el deseo de escritura de la presente tesis.

Principalmente a la Dra. Paola Sabrina Belen, mi directora, guía académica, amiga y colega. La confluencia de sus múltiples roles facilitó el manejo de mis miedos e intrusiones más profundos, al tiempo que alentó mis intereses y capacidades. Gracias Pao por brindarme tu experiencia, por tu tarea tan comprometida, por tus lecturas sinceras y por compartir tu inteligencia sin mucho más a cambio que el diálogo mismo.

También quiero agradecer a la Lic. Silvia García por cultivar la confianza necesaria en mis primeros espacios de trabajo. Además, agradecerle tanto a ella como a su equipo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad por las orientaciones brindadas para poder concursar subsidios y rendir informes como becaria.

A mis compañeros de la cátedra de Epistemología de las Artes de la Universidad Nacional de La Plata quienes fortalecieron mi perspectiva y mis lecturas. Especialmente al Lic. Daniel Sánchez y a Paola por su generosidad como Profesores. Habitar este espacio, con similares dosis de ternura y exigencia, resultó determinante en la realización de esta tesis.

A todos los colegas que tuve el placer de conocer en seminarios, cursos, encuentros, congresos, y demás actividades formativas en las que pude presentar mis avances, escuchar, aprender, dialogar, disentir y acordar. Especialmente a la Dra. Natalia Taccetta por su seminario de Estética y Teoría de las Artes del Doctorado en Artes y a la Secretaría de Posgrado de la Facultad por las gestiones.

A la Universidad Nacional de La Plata que, a través de su Programa de Becas, me permitió fantasear con concretar esta tesis.

A Guillermina Cabra y a Mauro Rivas por escucharme una y otra vez con los mismos temas, opinar, sugerir y más, y sobre todo por ser mis amigos-colegas.

A quienes en este transcurso tuve como estudiantes y me desafiaron a pensar más y mejor.

A todas mis amistades que desde cada ángulo del amor supieron acompañarme en este proceso, especialmente a Emilia, Laura, Ine, Dano y Rodri. También a las chicas del gimnasio por la energía compartida.

A mis papás y a mi hermana Barto por acompañarme y alentarme; a mi abuela por enseñarme a guardar, clasificar, limpiar, revolver, empaquetar, y otras técnicas de la memoria.

A Luz por todo.

A Lucía, mi amor y mi apoyo incondicional, quien junto con Kuka me enseñan lo verdadero todos los días. Las amo, gracias.

A mis ojos por aguantar.

RESUMEN

Esta tesis analiza las estrategias poético-políticas y curatoriales, a partir de instalaciones y muestras de arte, que reflexionan sobre los recientes cruces teóricos entre la imagen y el archivo en auge desde hace, al menos, dos décadas. Se examinan las estrategias poéticas y curatoriales en instalaciones y exhibiciones que utilizan archivos de imágenes para cuestionar los sentidos habituales, al tiempo que generan alternativas de relectura. El trabajo interpreta y compara los modos en que los casos abordan los sentidos y propósitos de lo político en el arte.

Situadas en el marco de la escena artística argentina, las instalaciones y exhibiciones seleccionadas se presentan como una oportunidad dialógica para abordar el problema de lo político-crítico en el arte. Específicamente, estos ejes de estudio se cruzan con el examen de las operaciones artísticas involucradas en la producción y recepción de las obras. En el caso de las instalaciones, el foco se pone en la interpelación crítica, en la cualidad mimética de la imagen, en el trabajo del montaje y la imagen dialéctica, en la posibilidad de generar alternativas de lectura de la historia, en la desorganización de la alienación sensorial en vínculo con la relación entre la imagen y lo real y en la tensión centro-periferia.

En lo referido a las exhibiciones, se ahondará en la disposición espacial y temporal al analizar la duración, el anacronismo, la potencia y el poder de las imágenes. También en la política de los afectos y la curaduría como práctica inespecífica, en el *collage* como estrategia política, y se vislumbrarán los alcances y límites de las exhibiciones como ensayos visuales y juego en la acepción gadameriana.

En ese sentido, el planteo pretende mostrar un análisis de largo plazo que pone en evidencia las operaciones poéticas y curatoriales llevadas a cabo en estas exposiciones que propician tanto la interpelación político-crítica del espectador como la apertura de un prolífico campo de investigaciones estéticas e históricas.

Palabras clave: arte contemporáneo, archivo, lo político-crítico

INTRODUCCIÓN

Estado de la investigación sobre el tema

El interés en las prácticas de archivo por parte del arte contemporáneo se ha extendido a tal punto que muchos autores lo consideran como una “auténtica fiebre” (Giunta, 2010, p. 23), un “impulso” (Foster, 2016) o un “furor de archivo” (Rolnik, 2010, p. 40). Este giro también puede enmarcarse en lo que se ha llamado el “boom de la memoria” (Huysen en Richard, 2013, p. 89) e incluso, genealógicamente, se ha propuesto considerar estas prácticas como un “tercer paradigma” del arte de vanguardia que los artistas contemporáneos retoman en sus producciones (Guasch, 2011). A su vez, en 1998, se llevó a cabo la exhibición *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art* curada por Ingrid Schaffner (1998), guiada por el interés de examinar el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo¹. En lo que suele denominarse circuito internacional, la exhibición es considerada como paradigmática y se incluye como hito en la relación contemporánea entre arte y archivos.

En el campo latinoamericano, se puede sumar el interés en el archivo como artefacto visual que expone las memorias locales como espacios de conflicto entre pasado y presente (Lucero, 2020) o, desde el giro afectivo, como imagen artística que entrama el archivo oficial con el archivo personal y que posibilita la reescritura de la historia (Taccetta, 2020). Se añaden a ello los estudios contemporáneos sobre la visualidad moderna que parten de imágenes-archivo, como por ejemplo aquellos que analizan la colonialidad del ver (Barriendos, 2011) o la indagación del siglo XX brasileño a partir de las omisiones, incisiones y aperturas del archivo como gesto operadas por artistas, escritores, poetas (Cámara, 2021).

Definitivamente, en los últimos veinte años, un afán por archivar se ha hecho presente en las prácticas de los artistas, las investigaciones académicas, las disputas entre coleccionistas y museos y los guiones de exhibiciones. Como señala Jaramillo, “los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones construyen poéticas y subvierten verdades establecidas” (2010, p. 15).

Por todo lo expuesto, se puede decir que el cruce entre arte y archivo como poética visual y como crítica institucional está en auge desde hace, al menos, dos décadas.

¹ Presentada en Múnich, Berlín y Düsseldorf y en 1999 en New York y Seattle (Guasch, 2011, p. 11).

Sin embargo, cabe aclarar que las vanguardias históricas se comprometieron con el *collage* y el montaje, prácticas que se reactivan en el arte contemporáneo que trabaja poéticamente con archivos. Así también lo hizo Walter Benjamin al analizar los pasajes parisinos desde un montaje por la escritura. Además, hacia 1924, Aby Warburg ya había iniciado el *Atlas Mnemosyne*, en donde practicaba la historia del arte como disciplina anacrónica y, mucho después, Foucault fundaba su arqueología como método, en la cual el archivo se comprendía dentro del orden del discurso.

Pero es a partir de la última década del siglo XX que sobrevuela una idea de salvataje, un giro que expresa la voluntad de transformar el material oculto, desdeñado, fragmentario o marginal en producción espacial/temporal. Así lo sostiene Anna María Guasch (2011) cuando afirma que se trata de un giro de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo”, resultado de una generación de artistas interesados en el arte de la memoria que busca transformar el material despojado de interés en producción poética. Nelly Richard (2013, 2018) tensiona esta idea al estudiar la relación entre los archivos de arte latinoamericanos y los intereses internacionales. Bajo su mirada, este giro se encuentra inmerso en la demanda metropolitana por un arte de los márgenes representativo de su desdicha, de denuncia y autorreferencia.

Otra crítica es la efectuada por Tello (2015, 2018), quien, particularmente, discute con la propuesta de la paradigmática exhibición de Ingrid Schaffner porque, según su perspectiva, al aglutinar las diferentes producciones artísticas se reduce la heterogeneidad y el potencial crítico de las estrategias con relación al archivo, sobre todo al definir a este último como metáfora o tendencia en el arte contemporáneo. De este modo, el autor discute con lo que él denomina “el discurso normalizador de las periodizaciones y las homogenizaciones estilísticas” (2015, p. 134), ya que comprende al archivo como expresión de lo que Deleuze y Guattari denominaron máquina social, esto es, “una forma de organización maquínica de la producción social” (Tello, 2018, p. 28) que se presenta transversal en todo ordenamiento y control sobre una población determinada. Por lo tanto, en su concepción de archivo, no existe una estructura primitiva previa, pero sí un *a priori* histórico fundamentado en la noción arqueológica foucaultiana mediante la cual *archivo* no se refiere exclusivamente a los acervos documentales, sino a la propia condición de posibilidad del discurso regulada por el sistema de enunciabilidad y el sistema de funcionamiento de las prácticas discursivas. En este marco, para Tello (2015, 2018) las transformaciones efectivas que realizó el archivo fueron, en tanto máquina social, anterior al arte del siglo XX y no deben confundirse con la estética administrativa (entendida esta como una reducción meramente estilística) que lleva a cabo un gran número de producciones contemporáneas.

No obstante, Giunta (2010) sostiene que el lugar de los archivos en el arte contemporáneo excede el orden y la clasificación de papeles. Como señala, el uso creativo e intensivo de los archivos se ha convertido en uno de los aspectos más sobresalientes del arte contemporáneo. Esto ha sido examinado desde marcos que le asignan carácter innovador, densidad teórica y también un sentido utópico a dichas prácticas. Actualmente, la noción de archivo se expande al ritmo de los modos diversos de producción que practican los artistas que se encuentran interesados en dicha temática y es posible realizar una clasificación dinámica al respecto.

Dentro del contexto latinoamericano, Giunta (2010) distingue entre las obras que indagan en archivos existentes y aquellas que construyen un contradiscurso, donde se cuestiona el principio de autoridad con el que se legitima un archivo efectivo. Se añaden a ello los “archivos de archivos”, que cuestionan el pasado desde modos poéticos y también aquellas producciones que presentan los documentos en su orden original induciendo a pensarlos como un fragmento literal de la historia. En este sentido, el contraarchivo visual es otro tipo de archivo que nace de la ausencia, implica la creación de una investigación de aquello que no puede ser representado. Colocar la propuesta estética entre el objeto de arte y el documento de archivo es frecuente en este tipo de obras, incluso en las prácticas curatoriales de reconstrucción a partir de las cuales los documentos pueden volverse objetos reificados o estrategias educativas. Además, considera el clásico uso de los archivos para la creación de catálogos y clasificación de fuentes, como así también en tanto insumo para investigaciones.

Las distinciones propuestas por la autora invitan a pensar que los archivos usados en producciones artísticas son objetos materiales que se ponen en juego, se vinculan, trastocan sus funciones del pasado y se despliegan en sus múltiples temporalidades y símbolos. En este sentido, es muy difícil que una práctica artística de este tipo prescinda de la estrategia del montaje. Presentar la historia como un montaje implica una manera de rescatar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de imagen dialéctica (Buck-Morss, 1995).

Además, resulta preciso nombrar las motivaciones y antecedentes que han sido estimulantes para la presentación de esta tesis. Por un lado, la inscripción, tanto de las becas de iniciación a la investigación financiadas por el Consejo Interuniversitario Nacional² como el comienzo de la beca doctoral que financió gran parte de esta tesis,

² La primera de ellas bajo el proyecto *Archivos e imágenes desde la práctica del montaje. Lo político-crítico en los casos: El camaleón (2011, Archivo Caminante) de Eduardo Molinari, y Diarios del odio (2014) de Roberto Jacoby* dirigida por la Mg. Silvina Valesini y codirigida por la Dra. Paola Sabrina Belen. La segunda, denominada *Lo indecible: entre el arte y el archivo. Análisis comparativo de dos obras crítico-políticas de Eduardo Molinari*, dirigida por la Dra. Paola Sabrina Belen.

en los proyectos de investigación de la cátedra Estética (UNLP)³. Luego, la radicación del plan de trabajo de la presente tesis en los proyectos de la cátedra de Epistemología de las Artes (UNLP)⁴ y la participación en grupos de estudio con temáticas afines al arte contemporáneo, filosofía y educación⁵. También es importante nombrar que el primer acercamiento de esta tesista a la temática, aunque desde una perspectiva patrimonial, fue en el espacio de la cátedra de Patrimonio Cultural (UNLP)⁶. Si bien este aspecto no se retoma explícitamente en el presente trabajo, la experiencia resultó fundamental para propiciar un interés inicial en la materia de estudio. Al mismo tiempo, la labor docente, sin dudas, ha enriquecido este proyecto.⁷

Justificación y fundamentación del problema y los objetivos

En cuanto a la relación entre arte y archivo, la producción teórica actual es abundante. Por un lado, hay diagnósticos que señalan la emergencia de una nueva tendencia en el arte contemporáneo que utiliza el archivo, o las bases de datos, como metáfora o como forma simbólica (Schaffner, 1998; Manovich, 1998; Ernst, 2004). Por otro lado, algunas reflexiones ven en ello una reducción de la potencia política del archivo disminuido a una estética administrativa, es decir, como una mera representación de las formas

³ El proyecto denominado *Lo político-crítico en el arte argentino. El rostro de lo indecible*, dirigido por la Lic. Silvia Susana García y codirigido por el Prof. Rubén Ángel Hitz fue el primero en el que participé. El segundo se denominó *Fundamentos estéticos y su inclusión en los planes de estudio de las carreras universitarias de Artes*, dirigido por la Lic. Silvia Susana García y codirigido por la Dra. Paola Sabrina Belen.

⁴ El primero de ellos: *La dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte. Aportes a la investigación y a la enseñanza universitaria de las artes*. Y el actual, denominado: *Metáfora, verdad ficcional y conocimiento. Alcances epistemológicos, estéticos y pedagógicos de la interrogación sobre la imagen*. Ambos dirigidos por la Dra. Paola Sabrina Belen.

⁵ Durante 2023, la autora de esta tesis participó del *Grupo de Estudio de Pensamiento Alemán Contemporáneo* (CleFI, Fahce, UNLP) dirigido por la Dra. Anabella Di Pego, gracias al cual pudo consolidar ciertas reflexiones sobre la teoría benjaminiana. A su vez, también formó parte del *Círculo de Estudio Artes y educación expandidas* (EIDAES, UNSAM), liderado por la Mg. María Laura Dos Santos y coordinado por los docentes Valeria Viden y Luciano Pozo.

⁶ Su titular, Prof. Liliana Conles, fue muy generosa al acompañar a la autora de este trabajo en una de sus primeras presentaciones académicas con el trabajo final de la cursada titulado *Patrimonio cultural intangible y archivos sonoros. los archivos digitales de la Radio Universidad de La Plata como reservorio de la memoria e identidad latinoamericana* (Delle Donne & Conles, 2015).

⁷ En primer lugar, la adscripción a la cátedra de Fundamentos Estéticos (FDA, UNLP) durante el período 2015-2018. Luego, como ayudante en la cátedra Epistemología de las Artes (FDA, UNLP) y actualmente como profesora adjunta de dicho espacio y como docente instructora de la materia *Comprensión y Producción de Textos en Artes* (EUDA, UNQ). Todos estos espacios han contribuido a ampliar la perspectiva de la presente tesis.

estéticas de los documentos y acervos (Tello, 2015, 2018). Otros estudios señalan la utilidad creativa e intensiva de este par (Rancière, 2010a, 2016; Richard, 2013, 2021).

Desde este frondoso estado de la situación, el presente trabajo se centra en las estrategias poético-políticas implicadas en aquellas propuestas de arte contemporáneo argentino que utilizan el archivo y sus imágenes como material de producción. El objetivo general de esta tesis es analizar el uso de archivos de imágenes en tanto operación poética y procedimiento de representación que, mediando entre lo artístico y lo social, propicia la interpelación político-crítica del espectador. Concretamente, se indagan las operaciones involucradas en la producción y recepción de instalaciones y exhibiciones.

Los casos seleccionados histórica y socialmente se insertan en el contexto latinoamericano, específicamente en Argentina. A partir de ellos, se analiza: ¿Cómo operan las estrategias propias de la instalación y de la exhibición? ¿Cómo se interpela crítica y políticamente al espectador? ¿De qué manera manobra el arte de archivo para promover el desajuste de los sentidos habituales de la percepción cotidiana?

En este marco, el objetivo no será establecer cuáles son aquellas obras que son políticas o no políticas. Por el contrario, para realizar un análisis relacional y situacional⁸ (Belen, 2019, Belen y Delle Donne, 2024), se propone rastrear, comparar e interpretar los modos en que las instalaciones *El camaleón* (Eduardo Molinari, 2011); *A.I.A. Agencia de Investigaciones Artísticas* (Eduardo Molinari, 2016), y *Diarios del odio* (Roberto Jacoby, 2014, 2016, 2017) y las exhibiciones seleccionadas, *Subelevaciones* (Georges Didi-Huberman, 2017) y *Restitución e Inakayal vuelve* (Sebastián Hacher, 2017, 2018), abordan el problema de lo político-crítico en el arte contemporáneo argentino a partir de la mencionada reinención del archivo. El planteo aborda un prolífico campo de investigaciones estéticas e históricas que permiten indagar acerca de lo político en el arte en aquellas producciones que utilizan acervos y documentos para generar nuevas

⁸ El marco contemporáneo dinámico y complejo permite considerar a lo artístico en una relación en que sujeto y objeto se coproducen en un contexto situacional. Lo unívoco y determinado del paradigma moderno son remplazados por niveles de articulación de la constancia y el cambio, tal como sostiene Claramonte Arrufat (2010, p. 98). En ellos se complementan el nivel repertorial, es decir, las formas estéticas que cada cultura genera y organiza de un modo más o menos estable, y el nivel disposicional, que trata de las competencias modales que permiten desarrollar generativamente los repertorios. Desde esa articulación complementaria, se producen las prácticas artísticas y las experiencias estéticas. Siguiendo al autor, en otra oportunidad (Belen & Delle Donne, 2024), ya se estudió este aspecto relacional que permite pensar una ontología del proceso artístico desde los modos de relación que construye. Además, se enfatizó que el aspecto relacional de lo artístico se encuentra vinculado con lo situacional en tanto posee una cualidad espacio-temporal que es histórica y social.

imágenes e interpelar al espectador. De esta manera se establecen los siguientes objetivos específicos:

-Examinar las estrategias poéticas y curatoriales de instalaciones y exhibiciones que se valen de archivos de imágenes a fin de poner en cuestión los sentidos habituales y la hegemonía cultural impuesta, al tiempo que generan alternativas de relectura.

-Interpretar y comparar los modos en que las instalaciones y exhibiciones seleccionadas abordan los sentidos y propósitos de lo político en el arte.

-Problematizar la tensión centro-periferia y la relación entre instituciones, política e imágenes de archivo.

-Indagar en lo político-crítico de los casos estudiados a partir del carácter mimético del arte analizado por Gadamer (1991), la cualidad ardiente del archivo de imágenes (Didi-Huberman, 2012) y la desnaturalización del sentido (Richard, 2013).

Se considera también que la temática resulta de interés ya que revisa de un modo crítico la utilización de los acervos y documentos en la contemporaneidad, lo cual demanda un análisis particular de la relación entre imagen y conocimiento que ello promueve. Se puede afirmar que, tradicionalmente, lo que se considera susceptible de ser archivado, incluidas las imágenes, cumple la función de recordar y preservar, poniendo en consignación la memoria. Este trabajo es llevado a cabo sin mayores problemas, aparentemente, por las imágenes propias del régimen escópico moderno, aquellas que, entre varias características, tienen un soporte material y se presentan como originales (Brea, 2010). No obstante, las imágenes propias del régimen escópico contemporáneo tienden a reproducirse en copias infinitas y, generalmente, su soporte es digital. Es en este particular encuentro de distintos tipos de imágenes en que surge la pregunta: ¿por qué los artistas contemporáneos se lanzan a producir con material de archivo siendo que su régimen escópico atiende más la multiplicidad que lo documental?

Fundamentación de la hipótesis

Puntualmente, esta tesis sostiene la hipótesis de que el uso de archivos de imágenes, en tanto operación poética y procedimiento de representación, configura una práctica de interpelación político-crítica. Además, que lo político-crítico, en los casos seleccionados, a partir de su potencia significativa, reside en provocar el desajuste de los sentidos habituales y el desenmascaramiento del poder hegemónico, al tiempo que aspira a trazar nuevas configuraciones sensibles, políticas y sociales. Las instalaciones y las exhibiciones se ocupan de relocalizar copias al trabajar con la disposición temporal y espacial de las imágenes. Por ello resultan apropiadas para analizar esta relación entre la imagen ligada al archivo y la producción artística contemporánea.

La primera parte de este trabajo indaga en las operaciones involucradas en aquellas obras que se desarrollan en un sitio específico. Las diferentes versiones de *Diarios del odio* (Jacoby & Krochmalny) y las instalaciones de Molinari *El camaleón* (2011) y *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2017) permiten examinar lo político-crítico en el arte que utiliza el archivo como material poético desde múltiples variables: los mecanismos específicos de la instalación (Groys, 2016), la exhibición del montaje expositivo (Tejeda, 2006), la dimensión epistémica de las instalaciones desde la noción de mimesis en Gadamer (1991), los aportes de las nociones benjaminianas de montaje e imagen dialéctica (Benjamin, 2005), la restauración de la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos (Buck-Morss, 2015), al mismo tiempo que la correlación entre la imagen y lo real (Didi-Huberman, 2010). A su vez, igualmente resultan producciones propicias para analizar la tensión centro-periferia dentro del circuito artístico (Richard, 2013) y la representación de lo indecible (Rancière, 2016).

En la segunda parte de esta tesis, los casos también se abordan a partir de múltiples aspectos que permiten profundizar el análisis de las estrategias poético-políticas involucradas. *Sublevaciones* (Didi-Huberman, 2017), *Restitución* (Hacher, 2017) e *Inakayal vuelve* (Hacher, 2018) se seleccionan en tanto exhibiciones que utilizan el archivo como su materialidad principal y se problematizan desde su disposición espacial de manera intrínseca a la temporal, además de incorporar las variables de duración, anacronismo, potencia y poder (Didi-Huberman, 2012, 2017). También, se tiene en cuenta la política de los afectos y se considera la curaduría como práctica inespecífica al considerar el rol de los medios audiovisuales. Asimismo, se analizan las cualidades del *collage* que permiten elaborar las exhibiciones en formato de ensayo visual.

Esta tesis propone ampliar el estudio de la relación entre arte y archivo al abordarla desde diversas variables de análisis que enriquecen la investigación en el ámbito de las artes. Se busca desarrollar una metodología que parte de los saberes artísticos, considerándolos como portadores de conocimientos específicos e irreductibles a los que ofrecen otros campos del saber (como la sociología, la historia, la antropología, entre otros), sin restar valor a la posibilidad de un diálogo interdisciplinario. En este sentido, se opta por no usar la imagen solo como un ejemplo, sino como un caso que brinda la oportunidad de construir el saber de manera dialógica.

Marco teórico

Generalmente, por archivo se entiende tanto el conjunto de documentos valiosos para una cultura como su emplazamiento físico. Sin embargo, en *La arqueología del saber*, Foucault señala que las regularidades que ordenan el archivo le otorgan un sistema de

discursividad que construye un rango específico de capacidades enunciativas (1969, p. 219). De ello emerge que el archivo no es de ninguna manera el reflejo social inmediato ni la fuente documental verdadera, como lo sostiene la historia positivista. En este marco, los aportes de Foucault echan por tierra las expectativas de una historia basada en verdades documentadas, invariables, unívocas y establecidas por el relato canónico y oficial. Su propuesta, por el contrario, evidencia que el archivo surge de la vinculación de sucesos, cosas, imágenes, documentos, que exige una toma de posición contundente a quien establece su orden y, por lo tanto, es una construcción activa y mutante.

En el *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Garbatzky (2021) también señala cómo los aportes de la filosofía contemporánea han complejizado la noción establecida de *archivo* y recupera, sobre todo, la particularidad del término para nuestra región. Iniciado a la luz del colonialismo, el archivo latinoamericano se configura entre actas notariales y legales, lenguaje predilecto para el trato entre la colonia y la metrópoli. Esta utilización del discurso configura las bases de los criterios de verdad que funcionan como punto de partida para la novela moderna hispanoamericana. De esta manera, la autora analiza el vínculo entre los archivos como trama de las novelas y la expansión de los límites literarios, denominándolo “dispositivo heurístico”, a partir de la definición de Roberto González Echevarría (Garbatzky, 2021, p. 40). El archivo latinoamericano funciona como tema y como operación, justo allí reside su fuerza crítica. Se suma a ello que el espacio latinoamericano es obsesivamente escrito y archivado en mapas, señalizaciones, documentos. Esto convive con otros métodos de archivación propios de las culturas nativas que incluyen soportes pictóricos o textiles. En este punto, tampoco podríamos dejar de inscribir el rol de ciertas prácticas visuales en este contexto, sobre todo las imágenes producidas por los pintores viajeros. Marta Penhos (2005) explicita la relación entre ver, conocer y dominar latente en estas prácticas mediante las cuales la mirada colonial se expandió sobre el territorio conquistado.

Convengamos que esta composición inicial y heterogénea del archivo latinoamericano, como así también su fuerza heurística y crítica, no son ajenos a las características que adquiere durante las últimas dos o tres décadas. Tal es así que Taccetta (2019) define cómo el término se termina instalando como “metáfora de una colección de huellas del pasado al tiempo que refiere a la estructura de una organización” (p. 216). Se añade a ello que trabajar el archivo en el ámbito del arte posibilita entramar deseos y afectos para establecer un vínculo con el pasado por fuera del establecido por la crono-normatividad. Si bien la autora refiere al término en general y lo inscribe dentro de una amplia “era de archivo”, por todo lo dicho anteriormente,

parece acertado considerarlo también como una característica de la singularidad latinoamericana. Esta definición amplia permite percibir el giro de archivo en el arte contemporáneo no como un repositorio coherente de memoria, sino como una serie de capas temporales disímiles, fugaces y disruptivas.

La tesis aquí desarrollada comprende que las estrategias poético-políticas se activan en aquellas prácticas artísticas que cuestionan los sentidos históricos y desafían las hegemonías culturales. Estas estrategias buscan abrir espacios para nuevas lecturas críticas y reflexivas en exhibiciones e instalaciones de arte contemporáneo. Desde este enfoque el proceso artístico actúa como un medio de reorganización del material sensible y de trabajo con lo indecible (Rancière, 2016) al promover la desnaturalización del sentido impuesto (Richard, 2013).

Lo crítico-político tal como lo comprende Richard (2009) reside en la resistencia estética a los procesos de sociologización y antropologización del arte impulsados desde el centro. El centro, según este enfoque, no necesariamente es cartográfico, sino que se encarna como función en aquellos espacios que promueven el pensamiento dominante al asimilar como privilegio para sí la capacidad crítica y reflexiva respecto de las prácticas estéticas. Esto promueve un relegamiento de la periferia a la elaboración de formas específicas para cubrir el cupo de la diferencia, con el objetivo de meramente diversificar lo aceptado como universalmente válido, es decir, aquello promovido desde el centro. Este enfoque prioriza, para la periferia, la politización de los contenidos (en detrimento de la reflexión crítica acerca de las formas) y un discurso expresivo de denuncia y oposición en los significados, al dejar en segundo plano las poéticas del lenguaje y su dimensión retórica (Richard, 2007, p. 79).

Entonces, *lo crítico-político* según Richard (2013) propone quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen de una memoria-rutina, acostumbrada al pasado, localizada. Tal como enuncia la autora, lo crítico se produce en la tensión entre los contenidos de la representación (“el qué” del pasado) y las estrategias del lenguaje (“el cómo” del recordar). Al arte crítico-político le incumbe la tarea de proponer nuevas potencias significantes que reorganicen los materiales de la percepción de una manera alternativa a la imposición cotidiana. Diferente a la exterioridad que implica el par *arte y política* esta autora nos provee la noción de *lo político en el arte* que, en vez de señalar la exterioridad entre ambas categorías, remite a la articulación interna de las obras que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica y materialidad (Richard, 2009).

En esta investigación se considera que las estrategias del modo provienen específicamente de los artilugios de la imagen que hacen aparecer, que muestran y trastocan, los efectos de representación con los que construyen sentido las hegemonías

culturales. Este sentido es, generalmente, masivo y se reproduce por los medios de comunicación dominantes (Richard, 2013).

Por ello no se considera que una obra pueda ser en sí misma crítico-política debido a que esta cualidad se define en acto y en situación porque depende de la materialidad y del lugar del emplazamiento como así también de los efectos de significación que persiga. Lo crítico-político depende entonces del corrimiento de límites y la configuración de nuevos horizontes que “dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado” (Richard, 2009, s/p).

En la misma línea, las reflexiones de Walter Benjamin aportan a consolidar la noción de archivo dentro de la historia comprendida como un acto y no como mero transcurso, como una actividad política y no como una sucesión de eventos neutrales o naturalizados.

La noción de montaje como así también la de imagen dialéctica desarrolladas por Benjamin (2005) son recuperadas en esta tesis para analizar las estrategias crítico-políticas de los casos seleccionados. Este filósofo considera que el conocimiento sólo ocurre a modo de relámpago. Por este motivo prioriza, en su escritura, la sucesión de citas sin comillas, emulando la práctica del montaje de las vanguardias históricas. La imagen dialéctica aparece como un instrumento para poder hacer un estudio materialista de la historia de los pasajes parisinos del siglo XIX, así como lo habría hecho con el estudio del barroco en el XVII. Al partir de épocas consideradas decadentes (por la historia tradicional, en oposición a épocas de progreso) Benjamin propone captar la construcción de la historia y romper con el naturalismo histórico vulgar desde sus desechos, sus harapos, para mostrarlos en vez de inventariarlos en dicotomías.

En este punto, la noción de imagen dialéctica es un concepto fundamental en esta investigación ya que permite analizar las estrategias crítico-políticas en las producciones artísticas que utilizan el archivo como material al considerar el conocimiento contenido en la imagen. Este no se basa en una relación unidireccional, es decir, en que lo pasado arroje luz sobre lo presente o viceversa, si no que “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (Benjamin, 2005, p. 464). La relación de lo que ha sido con el ahora es dialéctica, no es inmutable como la establecida temporalmente entre el presente y el pasado. Además, la dialéctica de la imagen es una dialéctica en reposo en tanto propicia una discontinuidad desde el lenguaje en el ahora de su cognoscibilidad, un instante del

despertar, aquello que la lleva al más alto grado de peligrosidad en su lectura. Es decir, una potencialidad crítica.

Esta cualidad crítica se encuentra latente en las instalaciones y en las exhibiciones de arte contemporáneo. Por un lado, porque las instalaciones según Boris Groys (2016) son prácticas del arte contemporáneo que se presentan como un acto de construcción de una colectividad organizada bajo una dinámica de poder que desafía y desmantela lo previamente instituido. Esta colectividad opera bajo una normativa definida por el artista y/o el curador, quienes establecen las condiciones para que la obra funcione como un espacio de interacción comunitaria, similar a las dinámicas propias de la cultura de masas. Sin embargo, su potencia crítica radica en la capacidad de invitar al espectador, en tanto productor activo, a reflexionar sobre sus propias posiciones y a reconocerse como parte de la experiencia que se exhibe, generando así un espacio de cuestionamiento.

Añadamos que diferentes autores (Best, 2019; Bennet, 2019; van Alphen, 2019; Taccetta, 2019) estudian la relación entre lo político, las visualidades y los afectos. Considerar este vínculo permite analizar la capacidad de agencia de las imágenes desde diferentes perspectivas: el interés como base de la cognición y condición previa para la recepción afectiva de la obra de arte (Best, 2019) o el rol de la memoria sensorial para complementar la narrativa y promover afección (Bennet, 2019). En definitiva, los objetos artísticos pueden considerarse agentes activos del mundo cultural y social y se puede hablar de operaciones afectivas del arte. Los afectos estimulan el pensamiento (van Alphen, 2019). En este marco, las imágenes de archivo tienen la capacidad de generar contacto con el pasado, de volver perceptibles los hechos. No obstante, el efecto archivístico no solo se vincula con la búsqueda del pasado, sino también con el modo con que se entrama en el presente (Taccetta, 2019).

Por otra parte, se puede denominar las prácticas del arte contemporáneo como inespecíficas (Garramuño, 2016a) porque se construyen a través de transgresiones y cruces disciplinares, mediante desplazamientos que incluyen archivos, combinaciones de imágenes, objetos, fragmentos de lenguaje y textos literarios o periodísticos provenientes de diversos contextos. En esta indagación se propone que las exhibiciones de arte contemporáneo pueden considerarse como una práctica inespecífica, ya que no solo potencian la hibridación de medios y disciplinas, sino que también interpelan las nociones de propiedad y especificidad de cada lenguaje, al generar formatos que propician imágenes dialécticas y promueven una reflexión crítica.

El concepto metafórico de archivo ardiente, según Georges Didi-Huberman (2012), se fundamenta en la idea de que el archivo adquiere una dimensión crítica y poética en el momento en que las imágenes que lo componen se activan, se reproducen

y confrontan a la humanidad con la imposibilidad de capturar y comprender plenamente su multiplicidad. En este proceso, las imágenes no solo revelan verdades brutales, sino que también engañan, abusan de nuestra credulidad y sufren destrucciones constantes. Este carácter ardiente se manifiesta en su sobreproducción, contradicciones, manipulaciones y rechazos cruzados, lo cual expone tanto su vulnerabilidad como su capacidad para desestabilizar narrativas establecidas.

En este contexto, las instalaciones y exhibiciones de arte contemporáneo seleccionadas para esta indagación, que trabajan con el archivo como material poético, asumen este carácter ardiente como un eje central. Consideran al archivo no como un depósito pasivo, sino como un espacio cargado de tensiones, en el que las imágenes-archivo dialogan con su propia historia, su capacidad de significar y su resistencia al olvido. Estas prácticas poético-políticas proponen estrategias que no buscan tranquilizar al espectador, sino confrontarlo con la extrañeza de las imágenes, entendidas como manifestaciones de lo Otro que nos exigen que nos acerquemos a ellas.

Un acercamiento, una demora, que constituye ante todo un desafío interpretativo, dirá Gadamer (1991) quien retoma la noción aristotélica de mimesis, para establecer que el arte no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer.

Tal como enuncia Gadamer (1996a), la obra reclama comprensión, aunque posea un presente intemporal; lo que la separa del documento histórico es que no enuncia una verdad exhibiéndola, sino que le dice algo a cada uno como si fuese realmente dicho a él, como algo actual y contemporáneo. Porque es necesario reconstruir el sentido que la obra dice y, al mismo tiempo, hacerlo comprensible para uno y para los demás. Los casos seleccionados aquí son examinados en los términos de que enuncian una verdad desde la construcción de las estrategias de presentación y en la búsqueda por trascender la puesta a contemplación, es decir, evitando la mera exhibición de documentos. Por lo tanto, para acercarse a estas obras, que condensan imágenes muy disímiles, es necesario percibir lo que estas dicen, lo cual no se alcanza mediante una reconstrucción histórica, en el sentido contextual, en el cual las imágenes tuvieron una función original y un significado siempre especificable y concebible. Desde Gadamer, comprender no es desentrañar un sentido previamente instaurado en la obra que se desarrolla de una manera unívoca, pues lo que nos dice la obra es un extrañamiento en tanto que el sentido nos sobrepasa (Delle Donne, 2019). Es así como la comprensión se da en una doble extrañeza en tanto en lo que se dice y en tanto que es alguien que le dice algo a uno. La comprensión no es lograr un sentido literal de lo

dicho, en este caso, no es alcanzar el sentido último de cada relación visual propuesta en los casos que aquí se estudian, sino sobrepasar lo propiamente dicho.

Esta tesis se inserta dentro del campo de la imagen, que es más amplio que el de las prácticas artísticas y demanda un análisis interdisciplinar. Este punto de vista permite investigar los casos seleccionados desde la perspectiva de los estudios visuales, en tanto prácticas de la cultura visual cruzadas por el estudio de la imagen. Para el presente trabajo, las investigaciones de José Luis Brea (2010, 2012) resultan de interés porque dividen en tres grandes fases lo que se podría denominar *la historia de la imagen*. A cada momento, denominado *era*, le asigna un tipo de régimen escópico que determina lo que es posible ver y creer en una época específica. Esto implica analizar el formato de producción, distribución y recepción visual asociado culturalmente a una forma técnica y a una promoción de un cierto tipo de memoria. En las obras contemporáneas que trabajan con imágenes de archivos, conviven características de diferentes eras. Si se tiene en cuenta la fiebre de archivo que se ha desplegado en el arte contemporáneo de las últimas décadas, podemos considerar que estas obras promueven un tipo de memoria docu/monumental inserta en un régimen contemporáneo que se caracteriza por su volatilidad y por su cualidad heurística. Esto permite problematizar la utilización de imágenes de archivo y orientar nuestro análisis hacia la relación entre las materialidades, los procedimientos mnemotécnicos y epistémicos.

Esta orientación de nuestro análisis se sustenta en Gumbrecht (2005) quien en vez de pensar que las formas poéticas siempre duplican y refuerzan estructuras de significado ya presentes considera que éstas pueden encontrarse en una situación de tensión, en una forma estructural de oscilación con la dimensión del significado, lo cual implica una reconceptualización general de la relación entre efectos de sentido y efectos de presencia (2005, p. 32). Denomina *producción de presencia* a esta intermediación.

La polarización que puede surgir entre esta propuesta y la referida a los estudios hermenéuticos es un riesgo evitable. De hecho, según Moxey (2009) varios autores que dialogan, e incluso discuten con la interpretación, subrayan la importancia de que no es necesario abandonar este trabajo, ni prescindir de sus aportes, para llevar a cabo el giro hacia la imagen. De hecho, Gadamer por su parte destaca la materialidad en la que el sentido se encarna y es Gumbrecht quien encuentra en la propuesta hermenéutica de Gadamer una variable a aquella concepción dicotómica del sentido (Gumbrecht, 2005, p. 74).

Producción de presencia se convierte, bajo su propuesta, en la noción que sirve para denominar los efectos de las materialidades en referencia directa a lo espacial. Así el autor elige la palabra *producción* siguiendo el lineamiento de su significado etimológico: *sacar a primer plano, traer hacia delante*, lo cual enfatiza que el efecto de

tangibilidad que viene de las materialidades es, a la vez, un movimiento constante que implica mayor o menor proximidad y mayor o menor intensidad. Una propuesta clave, en esta tesis, para examinar las operaciones y procedimientos de los casos seleccionados.

En el marco de esta investigación, se reivindica el pensamiento por medio de casos y el respeto por las singularidades formales al dimensionar el papel del arte como agente concreto y modificador de la realidad, factible de ser validado como campo de conocimiento genuino. El caso, contrariamente al ejemplo, “nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico” (Fernández Polanco, 2013, p. 113). Por tanto, trabajar con casos específicos implica un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huida, también, del ejemplo que las legitime para pasar a fabricar pensamiento a través de un verdadero montaje con dichas singularidades.

Metodología

El tipo de estudio será hermenéutico-interpretativo (Ynoub, 2014). Los casos que constituyen el objeto de estudio serán abordados desde un análisis tanto de la poética de las obras como de la propuesta curatorial de cada muestra, atravesado por la lectura y análisis de la bibliografía (libros, capítulos de libros, revistas periódicas, artículos publicados en Internet, actas de eventos científicos, etc.).

Los diferentes componentes de la investigación serán desarrollados de manera “circular” y no lineal, dado que la recolección de los datos, el análisis y los resultados forman parte del mismo proceso de investigación y de construcción del objeto en una especie de vaivén en el cual cada elemento enriquece a los demás. Esta manera de abordar la tarea de investigación resulta coherente con una concepción dialéctica del proceso de investigación o de construcción del conocimiento, en donde las etapas no necesariamente se siguen al pie de la letra, sino que se asume permanentemente una postura flexible tanto en el proceso en su conjunto como en los pasos a seguir (Magalhães Bosi & Mercado, 2007).

Este tipo de abordaje demandó actividades de trabajo con la bibliografía respectivas a la profundización del marco teórico de partida, que incluyeron el fichaje de la lectura para registrar datos esenciales y referencias bibliográficas, la elaboración de resúmenes y la selección de posibles citas relevantes.

Un segundo momento requirió relevamiento, selección y análisis de bibliografía actualizada referida a la problemática de estudio desde diferentes disciplinas (estudios visuales, historia del arte, estética, teoría del arte, archivística, etc.) y acerca de las siguientes cuestiones: los archivos y su utilización en producciones artísticas

contemporáneas, lo crítico-político en el arte, la dimensión epistémica de las imágenes desde la producción y la recepción, la hermenéutica y las materialidades, entre otras. Se consideró la bibliografía en relación y constante movimiento: más cercana a una constelación que a ideas lineales y cronológicas.

Un tercer momento incluyó la elaboración de interpretaciones tendientes a la descripción y el análisis de las instalaciones y exhibiciones, desde un enfoque hermenéutico y con especial atención a las materialidades. Si bien se reconoce que hay un tipo de metodología que propone el “diseño del objeto” y que esto resulta útil en muchas oportunidades, en esta pesquisa se optó por realizar un desplazamiento epistemológico. Se consideró que el tipo de relación con el mundo que priorizan las sociedades supone la atribución de significado. Esta actitud generalmente ha sido potenciada por algunas prácticas académicas al no contemplar las materialidades, lo tangible, que también forma parte del trato con el mundo y que el significado, por sí mismo, no puede explicar (Gumbrecht, 2005). Por ello, como ya se ha adelantado, se propone poner en valor el ejercicio de la descripción de los procedimientos, espacios y materiales involucrados.

Sin embargo, la actividad analítica no fue anulada, en parte porque la intención no es retomar la conocida separación entre contenido/forma ni practicar aseveraciones metafísicas en donde el objeto se presente dado y no haya más nada para hacer con él que conocer su esencia. Por el contrario, en un cuarto momento, se incorporó la actividad de análisis en tanto interpretación comparativa y dialógica, a la luz de las definiciones teóricas elaboradas y las materialidades puestas en valor.

Por último, para la presentación este texto final, se revisaron las hipótesis iniciales al sintetizar y evaluar los resultados alcanzados.

Como se desprende, la metodología empleada no es lineal ni unidireccional. Los diferentes momentos pueden ser revisados y trabajados en varias oportunidades, lo cual posibilita considerar la relación intrínseca entre teoría y práctica. El diálogo interno que promueve este tipo de investigaciones no solo amplía la dicotomía signo-significado, sino que incluye la interpretación como una actitud activa.

Organización de la presente tesis

La tesis está dividida en dos partes con el fin de organizar el material de estudio. En una primera parte, se aborda el análisis de las estrategias poético-políticas en instalaciones que utilizan el archivo como imagen. Para ello se indaga en las operaciones involucradas en la producción y recepción de este tipo de obras que se desarrollan en un sitio específico.

En el Capítulo 1, se considera que las estrategias de interpelación crítica de una obra pueden verse potenciadas al utilizar los mecanismos de la instalación, sobre todo en los casos que trabajan con los archivos como material poético. De este modo, la instalación permite que aquí y ahora se seleccionen imágenes que ya existían, o fragmentos que no se consideraban concretamente un acervo, para que, luego de su relocalización, se conviertan en un nuevo original. Se presentan dos instalaciones de artistas argentinos en las cuales se indagan los procedimientos asociados a la relocalización de copias mediante la exhibición del montaje expositivo. Una de ellas, *Diarios del odio* (Jacoby & Krochmalny), presenta la particularidad de adquirir el formato de instalación, poemario, mesa de debate e indagación escénica. La otra, *El camaleón* (Molinari, 2011), surge del *Archivo Caminante*, un proyecto que el artista desarrolla desde el 2001. A fin de indagar en las materialidades y singularidades compositivas de los casos seleccionados, en el capítulo se describen extensamente los casos. A su vez, se propone articular la relación entre arte y conocimiento desde la noción de mimesis en Gadamer (1991) al atender su potencial transformador y operativo.

En el Capítulo 2, los casos son interpretados desde las nociones benjaminianas de montaje e imagen dialéctica. Para ello, se considera la capacidad de las imágenes de generar lecturas alternativas de la historia lineal y cronológica y se examina su potencial interpelación crítica al visibilizar lo que existe debajo de la percepción habitual y cotidiana.

Con la finalidad de seguir indagando en estrategias que promuevan la desorganización de la alienación sensorial, en el Capítulo 3, se retoman algunas indagaciones teóricas sobre la restauración de la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos, al mismo tiempo que la correlación entre la imagen y lo real.

Al incorporar la variable de la institucionalidad, en el Capítulo 4, se indaga sobre la tensión centro-periferia dentro del circuito artístico, particularmente en lo referido a la relación entre arte y archivo. A su vez, a partir de las instalaciones seleccionadas como casos, se incorpora al análisis la instalación *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (Molinari, 2017) y se considera la representación de lo indecible como una estrategia crítico-política en el marco del capitalismo financiero. Para ello se comprenden *lo político y lo crítico en el arte* no meramente a partir de definiciones autónomas, sino en un diálogo íntimo con las obras elegidas.

En la segunda parte de esta tesis, se condensan las indagaciones acerca de las estrategias poético-políticas en exhibiciones que utilizan el archivo como imagen. Para ello, se ponderan las variables de análisis referidas a las decisiones curatoriales en: *Sublevaciones* (Didi-Huberman, 2017), *Restitución* (Hacher, 2017) e *Inakayal vuelve* (Hacher, 2018).

En el Capítulo 5, se establece un vínculo teórico entre archivos, imágenes y exhibiciones y se presenta la primera muestra que sirve como caso de estudio en esta segunda parte. Por ello, se analiza su disposición espacial de manera intrínseca a la temporal y se introducen las variables de duración, anacronismo, potencia y poder.

El segundo caso de estudio se presenta y se aborda en el Capítulo 6. Desde las estrategias puestas en juego en el espacio de exhibición, se analiza la disposición de los afectos en el espacio. Para ello, se aborda un marco teórico que destina sus esfuerzos a examinar la política de los afectos y se lo vincula con la cualidad política del archivo de imágenes para condensar comprensión y emoción en el espacio curatorial.

En el Capítulo 7, se discurre en la curaduría como práctica inespecífica en el marco del arte contemporáneo. Por este motivo, se examinan los límites expandidos de ambos casos de estudio y la potencia poético-política de la inclusión de los medios audiovisuales, como así también del *collage* como operación de presentación en el espacio curatorial. Al finalizar, se consideran los límites y alcances de comprender las exhibiciones como ensayos visuales.

Por último, en las Conclusiones, se exponen las variables de análisis utilizadas y sus resultados tendientes a los objetivos que se mencionaron anteriormente.

CAPÍTULO 1

1.1 Arte, archivo e instalación

La instalación en tanto práctica artística contemporánea pone en relación objetos provenientes de campos muy diversos, los coloca en otras circunstancias y los resignifica. Se produce, entonces, una articulación singular de objetos que, al relocalizarse en esas condiciones particulares, define una situación que interpela al espectador que transita la instalación y la dota de sentido. Se selecciona del universo visual un extracto que previamente circulaba de manera anónima y el artista dota al fragmento de una topología definida, es decir, le otorga un contexto fijo (Groys, 2009, 2016). De esta forma, se podría decir que las producciones artísticas son capaces de *reauratizar*, de volver original una copia: “Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos” (Groys, 2009, s/p).

Para comprender esta afirmación será necesario exponer la cadena de argumentos mantenida por Boris Groys (2009). En primer lugar, sostiene que, a diferencia del eje del arte contemporáneo, el del arte moderno radica en la superación del mayor grado de creatividad, lo cual supone una ruptura con la tradición. Por ello, lo moderno se encuentra en permanente comparación con lo tradicional y lo viejo. En segundo lugar, el autor añade la problemática del aura benjaminiana. De ello se sigue que el original moderno posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar definido que lo supone objeto particular y original y que, al mismo tiempo, lo inscribe dentro de la historia del arte (que se encarga de este tipo de objetos-objetivaciones). Pero si la diferencia entre el original y la copia sólo remite a los cambios de determinación del lugar (es decir, si pertenece a un contexto fijo o si merodea en la circulación anónima y masiva o abierta o inacabada, etcétera), entonces, además de efectuar movimientos sobre el original para generar copias, Groys señala la posibilidad del arte contemporáneo de relocalizar y de reterritorializar estas mismas copias y de reauratizarlas.

De este modo, Groys precisa que la instalación es el acto de “presentar el presente” (Groys, 2009, s/p) con la intención de designar un nuevo orden de las cosas, de proponer nuevos criterios para el relato y de establecer una diferencia entre pasado y futuro. En este mismo acto, la instalación construye una colectividad organizada como violencia soberana⁹ que desmorona lo previamente instituido a partir de la ley que el

⁹ El acto es violento cuando es diferente a la libertad artística democrática que sólo admite libertad frente a las opciones conocidas. Groys detalla, además, que es violento porque todo nuevo orden se impone por encima de otras relaciones de fuerzas preexistente: “El espacio de la instalación

artista y el curador imponen a la obra para que funcione como una comunidad de visitantes parecida a la de la cultura de masas. Sin embargo, la diferencia entre ambas (la instalación y la cultura de masas) recae en que el potencial crítico de la instalación propone al espectador (que es, al mismo tiempo, productor de sentidos) un espacio de reflexión sobre sus propias posiciones al verse exhibido.

Groys (2016) afirma que vivimos sumergidos en el autodiseño. En el ágora contemporánea el hombre se diseña así mismo. Es decir, conforma múltiples apariencias, adquiere diferentes identidades y modos de ser en el mundo para convertirse en productor de imágenes.

Frente a esto, el artista opta por el suicidio simbólico, en el cual anuncia su muerte como autor y la obra emerge como participativa y democrática. Se puede decir, entonces, que la tendencia colaborativa es propia del arte contemporáneo. Esto sucede en la instalación: la obra no vale en sí misma, sino por el público. Cuando el espectador se incorpora, cada comentario crítico es una autocrítica. Al respecto, Groys sostiene: “Ahora es mejor ser un autor muerto que ser un autor maldito” (2016, p. 47).

Visto lo expuesto, se considera que las estrategias de interpelación crítica de una obra pueden verse potenciadas al utilizar los mecanismos de la instalación, sobre todo en los casos que trabajan con documentación de archivos como recurso poético. De este modo, la instalación permite que aquí y ahora se seleccionen archivos que ya existían o fragmentos que no se consideraban concretamente un acervo para que, luego de su relocalización, se conviertan en un nuevo original.

Asimismo, en el contexto de esta tesis, se piensa que este tipo de obra efectúa un *rewind*¹⁰ sobre el aura con la intención de designar un nuevo orden al conjunto, al mismo tiempo que propone nuevos criterios para interpretarlo e interpelarlo. Así, las obras de archivo manifiestan abiertamente el problema “entre la presencia de imágenes y de objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y circulación invisible, virtual, ‘ausente’ en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea” (Groys, 2009, s/p). Por ello se sostiene que la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias (devenidas en documentos) y, por lo tanto, de reauratizarlas, es decir, reinscribirlas topológicamente.

es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de libertad que funciona en nuestras democracias: como una tensión entre libertad soberana e institucional” (2016, p. 67).

¹⁰ Aquí se piensa que, la instalación que trabaja con archivos relocaliza las copias y logra que la reproducción del aura se presente a modo de *rewind*. Esto sucede porque se rebobina la cinta de la mirada. Pasar el casete de la memoria al revés implica cuestionarla y desmontar los presupuestos de verdad que se imprimen sobre ciertas imágenes (Delle Donne, 2015).

En esta bisagra que lleva adelante el arte contemporáneo, se situarán las prácticas contemporáneas que interesan a la presente investigación. En este capítulo, se trabajará con dos instalaciones que utilizan el archivo como material poético para desarrollar su presentación. En lo sucesivo, se analizará *Diarios del odio* en tanto instalación (mutante) que se lleva a cabo cuando las copias, es decir, la conformación del acervo digital de comentarios, se relocalizan a partir de los modos estéticos/poéticos implementados en el proceso productivo. A continuación, se examinará la instalación *El camaleón*, una obra que se construye a partir de un archivo mayor: el *Archivo Caminante*. Sin embargo, antes de comenzar estas indagaciones, es oportuno ocuparse del concepto de montaje expositivo.

1.2 Relocalizaciones del montaje expositivo

La noción de montaje expositivo desarrollada por Isabel Tejeda (2006) implica considerar el conjunto de decisiones por tomar acerca de cómo exhibir una obra en una institución. A esta autora le interesan particularmente los museos y la problematización que implica, dentro de este tipo de espacios, las obras que reclaman la participación del espectador, una relación intrínseca con el espacio o su cualidad efímera. Por esta razón, analiza ciertos casos de obras que se volvieron a exhibir luego de su primera presentación. De ello extrae la conclusión de que se transforman con relación a sus nuevos entornos y que incluso los artistas las reestructuran, según la demanda del espacio de inscripción. En este contexto, señala que los documentos son un caso aparte, porque, según cómo se puedan exponer, emergen como obra o anexo.

En esta investigación, se retomará la noción de montaje expositivo como una categoría que ordena la serie de estrategias procedimentales que implica la exhibición de las dos instalaciones seleccionadas como casos (Delle Donne & Belen, 2017). Compuestas por acervos que, o bien se conforman desde otros ya existentes, o emergen como contra-archivos, o configuran un nuevo conjunto documental a raíz de la producción artística. Estas instalaciones configuran en su aparecer como obra un modo diferente al documento como anexo (es decir, que testimonia, explica o expande algún aspecto de aquello considerado propiamente “obra”), pero también diferente al documento devenido en obra por la mera acción de ser exhibido. Como bien ha estudiado la historia del arte, las producciones artísticas que, a partir de los sesenta, comenzaron a experimentar con la desmaterialización, en palabras de Lippard & Chandler (2011) o, en los términos de Marchán Fiz, con el conceptualismo ideológico — discutido por Longoni (2007) bajo el concepto de conceptualismo argentino y latinoamericano—, han requerido, para inscribirse dentro del circuito artístico, de ciertas

estrategias de documentación, fichaje, registro de sus actividades por sus características de obras efímeras, temporales y/o situacionales.

La particularidad de las instalaciones seleccionadas reside en que el montaje expositivo de ambas las constituye como tales, es decir, no trabaja una activación posterior a su aparecer, ni tampoco emerge una rememoración, sino que es parte componente de la propuesta.

Para pensar estos diversos montajes expositivos, se tendrá en cuenta que “la significación de los objetos se reconstruye a partir de las estrategias expositivas de su, en apariencia, inocente disposición visual; después de todo, la exposición es lenguaje y organización de conocimiento” (Tejeda, 2006, p. 99).

1.2.1 Un acervo mutante

Diarios del odio se presentó por primera vez en el año 2014. Se llevó a cabo en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (FNA), institución que subsidió la intervención mediante el Premio a la Trayectoria 2013. Sus autores, Roberto Jacoby y Sid Krochmalny,¹¹ recolectaron documentos para conformar un archivo que excede el orden de papeles.

En la obra, la noción de archivo está expandida. El uso que los artistas hicieron de este constó de, al menos, dos etapas: por un lado, recolectaron comentarios de lectores web de los diarios *Clarín* y *La Nación*, que tal vez nunca hubiesen llegado a guardarse, y los convirtieron en algo *archivable*; por otro, los volvieron a presentar: los modificaron poéticamente. Para esto último, convocaron a un grupo de amigos para transcribir el acervo cosechado sobre unos muros. Desde la materialidad, trastocaron su apariencia digital e implantaron en ellos otros sentidos. Así, construyeron archivo desde un sentir: el del odio.

Cabe insistir en que, en *Diarios del odio*, las imágenes que componen la obra no existían como tales, permanecían desde el lenguaje escrito como comentarios en diversos diarios en línea de alcance masivo. El propio Jacoby (2018) comenta sobre los mecanismos de representación en la obra: “Hicimos una extracción y después un montaje [...] la idea de representación está acá como problema, pone en discusión qué es representar [...]. En vez de re-presentar, en este caso, presentamos” (p. 8).

¹¹ Roberto Jacoby (Argentina, 1944) es artista y sociólogo. Coleccionista de experiencias, fue amigo de Federico Moura y escribió numerosas canciones para la banda Virus. Trabajó como periodista en *La Opinión*, en donde participó de una huelga liderada por Victoria Walsh, y juntó a Mao y a Perón en la *performance* de un festival *hippie* en Nueva York. Sid Krochmalny (Argentina, 1981) es artista, curador docente e investigador.

Como se señaló, Tejeda (2006) estudia las implicancias del montaje expositivo a la hora de exhibir obras en una institución. Al respecto, *Diarios del odio* se presenta como un caso particular: luego de la experiencia en la Casa de la Cultura, se ha exhibido, al menos, una vez más, como instalación, otras como libro y ya lleva dos presentaciones como obra performática teatral. Retomar las diferentes exposiciones de la obra permitirá comparar diferentes estrategias en torno a la capacidad de interpelación crítica que cada presentación asume.

Si se comparan las presentaciones con respecto a su montaje expositivo, se puede vislumbrar cómo se transforma la relación entre la obra y los espectadores. Por un lado, *Diarios del odio* se presenta como una instalación que requiere del desplazamiento del visitante por el sitio donde está implantado el muro con las transcripciones de los comentarios devenidos en archivo. Por otro lado, en 2016, se presentó en forma de poemario que fue leído en voz alta por diferentes interlocutores en un evento organizado por el Museo La Ene. Asimismo, volvió a ser presentada como instalación en la muestra colectiva *Poéticas políticas* (2016), en el Parque de la Memoria. También, se ha convertido en *Diarios del odio, indagación escénica del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny*. Esta última propuesta se inauguró en conjunto con una mesa redonda denominada “La violencia en el lenguaje”. Allí también se exhibió la instalación, primera forma material de la propuesta.

Resulta interesante focalizar nuestra atención en las estrategias de exhibición, las cuales retoman el montaje expositivo como un aspecto crucial. *Diarios del odio* se piensa y se representa constantemente en relación con el espacio, los cuerpos, los actores que la intervienen y la modifican, como también en diálogo con la institución donde se instala. Como señala Tejeda:

La exposición [...] ya no oculta el hecho de que traduce solo un posible discurso entre los muchos existentes. Frente a las lecturas cronológicas, lineales y pretendidamente enciclopédicas que insisten en la repetición de la historia oficial, en los últimos años algunos importantes centros de arte y museos internacionales de arte contemporáneo están realizando esfuerzos por presentar las obras bajo relaciones abiertas que revelan las tensiones históricas y dialécticas (2006, p. 20).

Figura 1

Diarios del odio (2016) Recuperada de la página de Facebook del Parque de la Memoria.

Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

<https://www.facebook.com/share/v/1DqK41xdZT/>

“¿Qué significa hoy hacer arte político?”. Este fue el interrogante que atravesó la muestra *Poéticas políticas*, que tuvo lugar en la sala Pays del Parque de la Memoria, entre diciembre de 2016 y marzo de 2017 (AA. VV., 2016). La curaduría de la muestra estuvo a cargo de Florencia Battiti y de Fernando Farina, y participaron —con obras en las que lo político se manifestaba de modos muy diversos— los siguientes artistas: Gabriel Valansi, Magdalena Jitrik, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Carlota Beltrame, Jonathan Perel, Esteban Álvarez, Rodrigo Etem, Leticia Obeid, Viviana Blanco y Diego Bianchi (Battiti & Farina, 2016). A partir de dicha pregunta, los curadores propusieron reflexionar desde la exposición del conjunto de obras, así como también desde la publicación que las acompañaba, que recogía las miradas sobre el tema de reconocidos referentes de las artes visuales de nuestro país.

En este nuevo contexto, *Diarios del odio* se presentó en conjunto. No se exhibió individualmente, como en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes. Además, en la muestra colectiva circulaba un folleto de sala que categorizaba a la instalación como arte político. Este material escrito resulta interesante porque recopila diferentes concepciones acerca de dicha categoría y las expone juntas. Es evidente que la apoyatura lingüística de esta nueva exhibición coloca la obra, desde la curaduría, como un arte vinculado con *lo político* de una manera más puntual que en la exposición de 2014. En este sentido, el montaje expositivo (Tejeda, 2006) relocaliza la producción otorgándole información al visitante con la cual no contaba en la experiencia anterior.

Sin duda, el contexto de exhibición no resulta anecdótico, ya que se trata del Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Los lugares en donde las obras son vueltas a exhibir también son parte de la práctica política que desarrolla el arte. En este caso específico, los curadores incluyen *Diarios del odio* como arte político en un espacio público y estatal que se erige como un sitio histórico de reflexión acerca de las implicancias del terrorismo de Estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. En este nuevo lugar de exhibición, presente y pasado entran en diálogo. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrumpía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer. Treinta y tres años después del retorno a la democracia, las opiniones de lectores rescatadas por Jacoby y Krochmalchny nos ponen delante el odio

casi visceral que, a través de la violencia de las palabras, moviliza el deseo por anular al otro: *el negro, los KK, el peronismo, los indokumentados*, etcétera.

Finalmente, el objetivo de *Poéticas políticas* es:

Una reflexión en términos de interrogación, una pregunta a partir de una serie de obras y escritos que ponen de manifiesto distintas maneras de problematizar, de decir desde lo poético y, tal vez también, de ser más “eficaces” cuando se reconocen tantas batallas perdidas, pero no se pierde el objetivo de contribuir a cambiar algo cercano, pequeño o, por qué no, el mundo (Battiti & Farina, 2016, s/p).

En este sentido, *Diarios del odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo* de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny dirigida por Silvio Lang acompañado por el Grupo de Investigaciones Escénicas, también es un llamado a la reflexión. Se trata de una nueva relocalización en forma teatral. En este caso, la relación con los cuerpos y con el espacio adquiere una importancia vital:

(...) un abrumador cúmulo de canciones (desde salmos religiosos a *hip hop*) y de cuerpos que no son múltiples, sino siempre uno solo, un colectivo aterrador, aterrizado. Marchan, se trepan, se agreden, se rozan, sudan: el maquillaje se desprende y va quedando una pátina de yeso sobre el piso, una nube de polvo tóxico sobre todos nosotros, mientras el rojo chorrea y uniformiza las pieles hacia algo sanguinolento, carne cruda” (Longoni, 2017, s/p).

Figura 2

Diarios del odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny (2017). Recuperada del blog Campo de prácticas escénicas <https://campodepracticasescénicas.blogspot.com/2017/04/primero-hay-que-saber-odiar.html>

De este modo, los autores imprimen en la obra la necesidad de presentar, de traer al aquí y ahora, los comentarios racistas, homofóbicos, xenófobos, misóginos, etcétera. Sin embargo, su montaje expositivo la convierte en casi-otra. Para esta nueva versión se cambia el texto centralmente lingüístico por los cuerpos y la actuación, se unen en una performance teatral que potencia los comentarios al devolverles un cuerpo que carga con la mayor cantidad de odio posible. La palabra se hace carne y emerge,

entre otras, la siguiente pregunta: ¿cuál es el cuerpo que más pesa cuando la capacidad de odiar deviene en factor aglutinante de un sector importante de la sociedad argentina? ¿El que emite los comentarios cargados de ese odio o el que los pone en una imagen escénica y los pasea por diferentes y nuevos espacios?

Al parecer, en esta propuesta, el odio se vuelve una herramienta de doble filo. Inmovilizados en las versiones electrónicas de los diarios *Clarín* y *La Nación*, las agresiones y los argumentos más oscuros del sentido común de la sociedad argentina reproducen la ira, el malestar, la incomodidad de la convivencia democrática, el deseo de muerte y la aniquilación de lo diferente. La instalación que los presenta en el muro de la Casa de la Cultura o en la exhibición *Poéticas políticas* muestra ese odio. Sin embargo, estas presentaciones realizan una primera operación de intervención crítica: los relocalizan, los quitan de su circulación original para instalarlos en otros espacios que reclaman, según las estrategias de exhibición (materiales utilizados, textos de anclaje, instituciones), otras miradas que logran volverlos, mínimamente, cuestionables y, a partir de allí, movilizarlos y quizás accionar:

Lo que le queda al arte, a la política, a la ética es la exigencia de convertir la guerra en una danza, convertir el cuerpo en un gesto, ejercer en medio de la violencia una composición de cuerpos expuestos, es decir, lo que queda en medio de la estética de la violencia, lo que todavía nos queda es abrir imágenes —y así, imaginaciones—. Y entonces, si la estética es el modo en que la violencia se impone, la imagen gestual será el modo en que ella se depone y expone, el modo en que se vuelve amable. Solo así podrá pensarse un cuidado de los cuerpos, un momento en que decimos «PAREMOS», nos estamos matando, necesitamos cuidarnos, necesitamos componer algo que no sea puro golpe y patada, pura o-posición (Moyano, 2017, s/p).

1.2.2 Un acervo mágico

Archivo Caminante es un proyecto de Eduardo Molinari¹² que surge como tal en el año 2001. Se trata de un archivo en proceso constante conformado por copias del Archivo General de la Nación, documentos propios nacidos a partir de, tal como señala el artista en su blog, *caminar como una práctica artística estética* y archivos basura, publicidades o fragmentos de los medios de comunicación masiva. Este corpus de obra utilizó diversos soportes y fue parte de diferentes experiencias.¹³

¹² Eduardo Molinari (Argentina, 1961) es artista visual, docente e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

¹³ El enlace al blog es <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/>

Una de ellas es *El camaleón*, presentada en el 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia (Colombia)¹⁴. Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos a fin de desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianidad. Las constelaciones de imágenes resultantes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. La instalación se divide en los diferentes modos en que opera la vida ilusoria, a través de la invisibilización, la levitación, el camuflaje y el disfraz. Luego se retomarán estos “trucos de magia”.

La propuesta de Molinari se presenta al espectador mostrando un telón rojo en el centro y dos paneles hacia los extremos. Entre ellos, una mula se presenta dividida: sus extremidades delanteras quedan en el panel de la izquierda y las traseras, en el derecho. La división no es exactamente en partes iguales. La parte posterior abarca mayor superficie del cuerpo del animal y permite que se vea, dentro de su vientre, un camaleón. La instalación se resuelve en color rojo y negro, esto potencia la idea de que la separación de este cuerpo no es sin violencia: por allí tendrá que pasar el nuestro. (¿Brotó sangre de esta mula?)

Figura 3

El camaleón (2011a). Recuperado del blog *Archivo Caminante*

<https://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-5-archivo-caminante-en.html>

El camaleón, por lo tanto, no es sin un modo específico de exhibición, mejor dicho, es un modo de exhibición desde su propio modo de producción. La instalación supone un recorrido, un espacio y un tiempo que contemplan la circulación del espectador.

Los archivos bidimensionales, que se disponen sobre la pared, están sujetos con pequeños clavos. La disposición de estos rompe con un orden lineal de lectura, aunque se podría argumentar que lo presentado propone relaciones de visualidad determinadas. El modo de presentación elegido conserva los modos estéticos del documento de archivo: original o copia en bidimensión, clasificado y/o numerado. Cada hoja sobre la que los documentos son presentados está numerada, cada documento tiene un inventario que, en el ámbito de la exhibición, recuerda que son parte del Archivo Caminante.

¹⁴ En el marco de la propuesta del Encuentro Internacional de Medellín denominado *El arte que enseña y aprende. Lugares del conocimiento en el arte*.

La obra de Molinari podría describirse, según las clasificaciones realizadas por Giunta (2010), como un archivo de archivos que también utiliza estrategias de un contra-archivo, preocupado por evocar el modo en que el presente se mezcla con un pasado empañado. La relación con la historia es clave para poder acercarse a esta producción. Como se analizará en el siguiente capítulo, Molinari aplica la estrategia del montaje como articulación interna de sus imágenes en función de la aparición de nuevas relaciones y lecturas históricas.

La vitrina de madera adquiere un gran protagonismo y visualmente es realmente pregnante, ya que está dispuesta en el centro de la entrada del recorrido y el contexto se resuelve en paredes y telones rojos, con dibujos negros. En este sentido, en esta tesis, se considera que el choque de materialidades no es casual, sino expresamente temporal. Las hojas que unifican la mayoría de los documentos presentados son de libros de contaduría y se encuentran amarillentas. Por ello, se piensa esta estrategia como un modo poético del material que también le aporta temporalidad a lo exhibido. Sin embargo, uno podría preguntarse si la evocación al pasado es la única temporalidad puesta en juego. En este caso, desde este trabajo de investigación, se cavila que no porque, de hecho, se vislumbra con más fuerza la intención de perturbación del presente.

Las hojas funcionan como marco de las imágenes que pueden presentarse solas o de a pares. No obstante, el artista realiza una intervención sobre ellas que merece ser destacada. En las esquinas de los márgenes superior derecho o inferior izquierdo, se sitúan imágenes más pequeñas, superpuestas a la principal. Tienen el aspecto de una estampilla en blanco y negro y, en su resolución pictórica, prima la linealidad del dibujo, por lo tanto, se hacen visibles fácilmente ya que la mayoría de las imágenes sobre las que se superponen son fotográficas.

En este aspecto es donde se considera que el tiempo presente prima. Su decisión compositiva les otorga a los documentos un giro de sentido y necesariamente los enmarca dentro de la exhibición *El camaleón* (y tal vez dentro del Archivo Caminante, según los saberes del espectador). Las “estampillas” se utilizan para ubicar cada imagen dentro del subgrupo de pase de magia al cual se refieren. Ellas son las que hacen funcionar la reproducción de las copias-archivo al revés, en *rewind*. Siguiendo lo propuesto por Groys (2009), se puede pensar que esas pequeñas imágenes relocalizan las reproducciones, las copias (en su mayoría, *fotocopias*) las anclan en el lugar y espacio de la exhibición. Y aún más, estas pequeñas figuritas podrían interpretarse como el anclaje crítico-político más fuerte de la propuesta de Molinari. La apuesta es poética y su resolución es visual.

1.3 El potencial crítico-político de la mimesis

En una oportunidad (Delle Donne & Belen, 2017) se analizaron las implicancias de la noción de mimesis en la propuesta hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1991). Según Gadamer, en la experiencia del arte, el mundo y la existencia se representan de un modo elocuente y revelador, interpelando al espectador a conocer y reconocer cómo es, cómo podría ser o qué sucede en su realidad. En este punto, resulta crucial la recuperación que este autor realiza de la noción aristotélica de *mimesis*, en la cual —tal como sugiere Grondin, uno de los más reconocidos exégetas del filósofo alemán— habría que “escuchar conjuntamente el factor de la *anamnesis*” (Grondin, 2003, p. 77), puesto que la obra de arte permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, “nos abre los ojos para lo que es” y ver más. La obra muestra el mundo en el que se vive, lo pone ahí para reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que es visto por primera vez.

Eso significa que la mimesis artística no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que permite conocer. En esta acepción, como señala Valerio González (2010), mimesis es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto que hacer aparecer algo es crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional, y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

De este modo, según Gadamer, la experiencia que inaugura la obra de arte acentúa y profundiza nuestra existencia. Por eso, en el arte “se reconoce uno a sí mismo” (Gadamer, 1996b, p. 89), se trata de un demorarse en el que el espectador no sólo actualiza y construye la obra, sino además su propio ser, experimentando su historicidad. Se configura como una forma de reconocimiento que profundiza el autoconocimiento y el conocimiento del mundo, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria, sino que también dice: “¡Has de cambiar tu vida!” (Gadamer, 1996a, p. 62).

Desde este carácter mimético de lo artístico, es posible indagar en el potencial político-crítico que se revela en *Diarios del odio*. En este sentido, esta obra no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión mediática para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que puede discurrir la vida. Como expresa Laura Malosetti Costa en la publicación incluida en *Poéticas políticas* (2016): “El arte, cuando es político en el más amplio sentido de este hermoso adjetivo, produce un destello de lucidez crítica, cambia algo en nuestro modo

de ver, de pensar y de vivir en el mundo”. Así, *Diarios del odio* rompe con el paradigma del objeto autónomo al tiempo que los archivos presentados se articulan de un modo singular que, al relocalizarlos, los transforma y los hace aparecer como algo otro, y en esa transformación no sólo se comprende lo que eran antes, sino que además se transforman los espectadores, en la medida en que son quienes ven con nuevos ojos.

Por ello, en *Diarios del odio* se vislumbra *lo crítico-político*, porque propone quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen de una memoria-rutina acostumbrada al pasado, localizada (Richard, 2013). Tal como enuncia la autora, lo crítico se produce en la tensión entre los contenidos de la representación (“el qué” del pasado) y las estrategias del lenguaje (el cómo del recordar). En este caso, se podría agregar que, como se ha analizado, las estrategias del modo provienen específicamente de los artilugios de la imagen. En esta obra, emerge lo que Richard (2013) denomina “crítica de la representación”. Consiste en propiciar el develamiento, en hacer aparecer los “efectos de representación”, con los que construyen sentido las hegemonías culturales. Este sentido es, generalmente, masivo y se reproduce por los medios de comunicación dominantes. Se retomará esta cuestión más adelante.

La creación de un archivo de comentarios de lectores web de *Clarín* y de *La Nación* y su posterior transformación en obra resulta de vital importancia si se tiene en cuenta que en la Argentina estos diarios ejercen el privilegio de la representación. Conforman un monopolio de poder económico y visual, lo cual les confiere la posibilidad de establecer relaciones de poder dominantes. De este modo, pueden legitimar identidades, menospreciarlas o también ejercer la capacidad de nombrar y de clasificar la realidad a partir del modo en que la información se dispone y circula.

Si se tiene en cuenta que “los poderes y las tecnologías comunicacionales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados efectos de representación que construyen el verosímil de lo dominante” (Richard, 2013, p. 74), la propuesta de Jacoby y Krochmalny es un intento por desnaturalizar el sentido instaurado, por desacomodar el lugar en donde los comentarios cibernéticos más maldicientes conviven bajo la luz de una legitimidad que abraza el odio a lo diferente y muestra su ira y desprecio sin tapujos.

Por otra parte, los pases de magia en *El camaleón* generan nuevas series en un “archivo de archivos” que no sigue una clasificación temática o de estilo. El orden deviene de la lectura crítica del artista que ejercita su interpretación desde la estética de la imagen. Una estética con lenguaje político-crítico en tanto propone rearticular política y estéticamente la mirada. La relación con las imágenes que este encuentro provee es un diálogo con el pasado intenso y problematizador; aquí las imágenes saltan de simplemente “visto” a la mirada crítica, una que explora las ausencias y vacíos

simbólicos, otorgándoles la fuerza necesaria para desafiar la visualidad satisfecha por las mercancías (Richard, 2007, p. 86).

CAPÍTULO 2

2.1 Desde la práctica del montaje

La relación entre archivo e imagen puede comprenderse como un encuentro único donde la potencialidad del hacer crítico halla un lugar preferencial.

Vislumbrar lo político en la imagen permite acercarse a prácticas artísticas que interpelan los documentos a fin de generar nuevos significados, nuevas formas de conocer y hacer visible. En tal sentido, las categorías benjaminianas de montaje e imagen dialéctica serán fundamentales para este acercamiento, puesto que rompen con la concepción tradicional del archivo ligada a la ordenación cerrada, lineal y cronológica. Posicionar las expectativas desde esta concepción histórica es una tarea que reclama la participación del investigador y le devuelve a la práctica artística su carácter epistemológico, político y social.

Los archivos habilitan a pensar la cuestión de la multiplicidad de dimensiones temporales, en tanto permiten poner en diálogo contextos y voces de distintos lugares y momentos. En tal sentido, la cuestión del archivo es central porque establece la forma de la historicidad. Historizar las imágenes requiere, entonces, generar un archivo que no puede concebirse como un relato simple y lineal, sino como algo complejo. Entre las referencias genealógicas de tal concepción puede situarse el *Libro de los pasajes*, que fue escrito por Walter Benjamin entre 1927 y 1940 y se caracteriza por su condición de trabajo inacabado y la ausencia de linealidad. En este punto, cobra importancia su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, a través del cual el historiador contrapone objetos heterogéneos, fragmentos o ruinas para dar voz a detalles que, de otro modo, quedarían en silencio, invisibilizados.

Tomando en consideración tales ideas benjaminianas, que más adelante serán desarrolladas, aquí se analizarán los archivos como el vehículo desde el cual es posible generar nuevas miradas, alternativas de relectura. Para ello, se aludirá a los dos casos ya mencionados, los cuales serán motivo de análisis a lo largo de toda esta primera parte: *El camaleón* (2011a, parte del Archivo Caminante) de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014) de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny.

2.2 Modos de hacer historia visual

En el contexto del arte contemporáneo, el archivo se presenta no solo como un repositorio de documentos y objetos del pasado, sino como un espacio fértil para la reescritura e interpretación de la historia. Los artistas encuentran en el archivo un medio para cuestionar las narrativas dominantes: “Los archivos han llegado a convertirse en

una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones construyen poéticas y subvierten verdades establecidas”, afirma Jaramillo (2010, p. 15). A su vez, teóricos, curadores e historiadores del arte reflexionan sobre este furor archivístico problematizando tanto la noción de archivo como las políticas de las que puede ser objeto. Aparecen así ciertos interrogantes: ¿cómo y a quién representar?, ¿qué recordar y cómo?, o ¿de qué memorias y desmemorias se habla? En ese marco de reflexiones, surgen también cuestiones referidas a la conservación, accesibilidad, administración y gestión de archivos.

El archivo puede pensarse, además, desde la posibilidad de escritura de otras historias, en tanto generador de alternativas de relectura o de nuevas visualidades. Esto se pone en evidencia al considerar que sus documentos están abiertos a una nueva opción que los seleccione y recombine creando una narración diferente y un sentido novedoso dentro del archivo dado.

Como se mencionó, en la genealogía de dicha concepción se puede mencionar el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, en el cual el filósofo, a través de su estudio de los pasajes parisinos del siglo XIX, reconocía que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea daban lugar a transformación no sólo en la percepción del espacio, sino también en la lógica de la representación cultural. Este planteamiento es desarrollado en una acumulación de fichas que alternan documentos autobiográficos con conjuntos de citas (sobre fuentes ya publicadas) y fragmentos yuxtapuestos. Todo ello concebido como un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones. Se trata de treinta y seis categorías con títulos descriptivos como *Ciudad de sueño*, *Teoría del progreso*, etc., con sus respectivos códigos de reconocimiento identificados con colores, acompañado por 46 fotograbados a mediatinta (Guasch, 2007, p. 160).

La elección del proceso de montaje como vehículo para su relato puede explicarse a partir de su interés en el rol de este entre las prácticas artísticas de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial. Desde el contraste con modelos epistemológicos basados en la completitud y la coherencia sistemática, el montaje consiste aquí en dar forma a un conjunto de elementos disímiles y fragmentarios, a partir de lo cual los archivos se vinculan, chocan y se diferencian entre sí intensificando su legibilidad y/o visualización.

Presentar la historia como un montaje implica una manera de rescatar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de imagen dialéctica. Se trata de pensar la imagen como aquello que produce el

despertar del sueño de progreso indefinido en la historia.¹⁵ Siguiendo el análisis de Susan Buck-Morss (2005, p. 18), puede decirse que este procedimiento dialéctico consta de dos etapas: una que implica la destrucción del modelo de temporalidad o esquematización burguesa de la historia como continuum y otra constructiva, en donde los elementos del pasado son rescatados y redimidos, reunidos en novedosas constelaciones que se conectan con el presente. Las imágenes dialécticas constituyen así el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que haga visible la posibilidad crítica del presente.¹⁶

Aby Warburg con los paneles de su archivo visual y temático *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), propuso también a principios del siglo XX la necesidad de pensar las imágenes por fuera del orden cronológico:

consisten en un conjunto aleatorio de relaciones artísticas o, dicho en otras palabras, en *assemblages* de imágenes definidos por ciertos motivos recurrentes de temas, gestos y expresiones corporales en los que podemos encontrar desde series de grabados y pinturas de los maestros antiguos hasta copias y adaptaciones de un artista a otro artista, desde sarcófagos clásicos hasta escenas mitológicas del siglo XVII, pero también imágenes de las culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos diarios, o cualquier *imagen encontrada* (grabados, estampas,

¹⁵ El método de las imágenes dialécticas permitirá al filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman formular la cuestión del anacronismo de las imágenes y la historia del arte, problematizando el modelo de temporalidad progresiva en su obra *Ante el tiempo* (2008).

¹⁶ En el siglo XX, Walter Benjamin (2005) examina los pasajes parisinos pasados de moda del siglo XIX y encuentra en ello un potencial revolucionario. Así construye sus postulados desde la realidad material, afirmando que, cuando un objeto pierde su valor de cambio, emerge la verdad: la falsa promesa que cumplía en el mundo capitalista. Los pasajes del siglo XIX, ya en decadencia, muestran para Benjamin los sueños incumplidos esa humanidad. La imagen dialéctica es desarrollada por Susan Buck Morss (1995) e implica una doble tarea para la transformación de las *mercancías culturales a imágenes dialécticas*. La primera refiere a un momento destructivo e implica la eliminación del aparato cultural burgués como así también de su sentido causal y reduccionista de la historia en favor de la instauración de su sentido dialéctico. El segundo momento es constructivo, propone la recapturación de los elementos materiales de las culturas pasadas encerrados por la estructura de conocimiento burgués. Estos se reúnen en constelaciones que forman una red cognitiva capaz de conectarse con el presente mediante imágenes dialécticas. Pero no necesariamente bajo una lógica causal, sino como un nexo en donde hay elementos que pueden estar perdidos, en suspenso, y ser revitalizados por el curso particular de la historia. Pero no están exentos del deterioro histórico. El poder revelador de los *flashes* iluminadores que describe Benjamin no está garantizado. Ejemplifica así que la percepción de una similitud, nexo entre lo pasado y presente, está atada a un *flash* iluminador que pasa fugazmente como una constelación. La tarea del historiador revolucionario consiste entonces en percibir lo descrito y capturarlo en una imagen verbal, este momento cognitivo recibe el nombre de *dialéctica parada*. Así se entiende que no solo el movimiento de ideas forma parte del pensamiento, sino que también lo es su detención (Buck-Morss, 1995).

postales, etc.) organizadas en grupos, siempre según principalmente relaciones visuales (Guasch, 2007, p. 162-163).

Esto supone un marco epistemológico diferente no sólo de la historia, sino también del arte, el cual es concebido como constelación de fragmentos, desde los cortes, las rupturas, irreductibles a un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas. No hay aquí historia discursiva lineal, sino que, en lo inesperado de sus agrupaciones, surgen el distanciamiento y el extrañamiento. Tal como sostiene Didi-Huberman (2008, p. 76), distanciar, vislumbrar las diferencias, es aguzar la mirada crítica y despertar de la ilusión de la representación.

2.3 Fuerzas de interpelación

Tanto *El camaleón* (2011a, parte del *Archivo Caminante*) de Eduardo Molinari como *Diarios del odio* (2014) de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny, se pueden analizar como archivos de imágenes que configuran prácticas poéticas de interpelación político-crítica, al visibilizar lo que existe debajo de lo siempre cercano y de la historia dada. En este apartado se considerará, además, que lo político en el arte nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, su propia retórica de los medios, interrogando las operaciones de signos y técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social:

nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada (Richard, 2009, p. 5).

En *El camaleón*, las constelaciones de imágenes son 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.

En este aspecto, resulta interesante analizar la marca gráfica que presenta la instalación. La superposición de las letras que conforman su nombre logra reforzar la cualidad cambiante y versátil del camaleón. A partir de un recurso visualmente simplificado, se logra una información puntual y directa a la que se accede a través de una primera impresión de confusión y una segunda de reconocimiento de la palabra. Esto, en conjunto con el telón y sus pliegues, conforman una tríada de color (rojo, negro y blanco) que fácilmente se asocia a la magia. Focalizar en este tipo de estrategias

visuales permite aseverar hasta qué punto la utilización de los archivos es poética. En este caso, el manejo de la sutileza visual y casi obsesivo de la instalación ocupa una preocupación central al momento de producir.

Es así como el montaje funciona como un procedimiento primordial en la construcción de imágenes. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son múltiples imágenes que originalmente 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. También permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano, a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia que nos atraviesan “en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo” (*Archivo Caminante*, 2011c).¹⁷

Las producciones visuales de Molinari son fragmentos, dejan la libertad de asociarlas, moldearlas, montarlas, hacerlas y deshacerlas mediante la imaginación. Se trata de una producción artística que, a partir de documentos de archivo, propicia nuevas verdades, es decir, nuevas formas de conocer y hacer historia.

De este modo, es necesario analizar al menos una imagen que forma parte de la instalación y también de la publicación para especificar cuál es el modo en que opera lo dicho.

La instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan mantener al espectador en una vida ilusoria, alejándolo de vincularse críticamente con ella. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

Si se tiene en cuenta que las fotografías construyen mirada, se puede analizar la elección del encuadre fotográfico a la hora de elegir la predominancia de los colores, lo cual resulta un anclaje visual importante para vincularlos con el camaleón que aparece debajo. Ambas imágenes se componen de una tríada de colores alternos de primer grado, es decir, tienen en su centro al amarillo, justamente el color del partido político PRO¹⁸. La pregnancia y relación de las dos imágenes se fortalece con la asociación perceptiva de la armonía. En la publicación de *El camaleón*, Molinari describe:

Globos durante los actos políticos del PRO, la fuerza liderada por el Ing. Mauricio Macri, actualmente reelecta para continuar gobernando la Ciudad de Buenos

¹⁷ “La nueva esfera de producción, que yo denomino semiocapital, se centra en la creación y en la mercantilización de dispositivos tecnolingüísticos, que poseen una característica semiótica y una tendencia a la desterritorialización” (Berardi, 2011, citado en Molinari, 2011b, p. 43).

¹⁸ PRO es la sigla distintiva del partido político argentino denominado Propuesta Republicana. Sus orígenes se remontan a la creación, en el año 2002, de la alianza Frente Compromiso para el Cambio con el objetivo de sostener la postulación de Mauricio Macri como jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Aires, Argentina. Los globos forman parte del dispositivo festivo que caracteriza el discurso que pretende aglutinar a los ciudadanos *apolíticos*. Doc AC / 2011 (Molinari, 2011b, p. 69).

Estos archivos forman parte del pase de magia *camuflaje*. Esta capacidad es propia, dentro del reino animal, del camaleón, quien puede mimetizarse con su entorno para así lograr escabullirse de la captura y salir victorioso. La vinculación de estos dos fragmentos visuales dentro del camuflaje invita al espectador a una mirada que, en caso de ser significativa, no quedará libre de una posición ideológica.

Por otra parte, en *Diarios del odio*, la potencia de interpelación se constituye a partir de la conformación del archivo: los aportes interactivos en las plataformas digitales se modifican al presentarse mediante mecanismos visuales nuevos y frente a otros lectores¹⁹. La interpelación política se constituye al quitar los comentarios de su medio original. Los artistas eligieron reproducir los comentarios sobre una pared utilizando carbonilla porque consideraron que el material le aportaba la carga de *lo volátil*. Utilizaron este procedimiento para evidenciar que los archivos-comentarios en internet se pueden borrar tan fácil como si se pasara un plumero sobre los rastros de las cenizas de grafito con las que están escritas las frases (Rapacioli, 2014). Las diferentes caligrafías con las que se escribieron las palabras o frases evidencian el trabajo conjunto y el interés por resaltar la característica colaborativa de la obra. Juntamente, se podría agregar que, con esta estrategia, se pone en cuestión la noción de una verdad objetiva que es documentada por el diario, desde una concepción tradicional de los medios de comunicación masiva.

Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en la instalación, a diferencia de lo que sucede con lo electrónico, que es algo “instantáneo, que desaparece, y sucesivo porque uno va leyendo un comentario después del otro” (Jacoby, 2014, s/p). El muro los ubica temporalmente y le da al espectador el tiempo de reflexión necesario para leer y para vivenciar *el odio*. La unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes que devienen en una instalación.

Los comentarios son de diferentes diarios y artículos, de allí que la ruptura con la linealidad de lectura que supone leer una nota por vez, de principio a fin, u ojeando las noticias con una intención integradora o totalizadora del contenido, podría potenciar un extrañamiento en el espectador. Este se ve inmerso en una sala en blanco y negro, en una instalación en la cual conviven diferentes temporalidades, los comentarios que

¹⁹ Un primer análisis de esta obra se publicó en un artículo titulado *Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo*. *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny (Delle Donne & Belen, 2017).

componen este particular acervo no se encuentran fechados ni ordenados cronológicamente.

Aparecen, entre otras, referencias a la utilización de la palabra *negra/o* como insulto despectivo: “negros de mierda”, “viuda negra”, “el racismo se evita evitando a los negros”. También se reconocen expresiones como “Loka», “Kukas”, “los KK”, “Republiketa”. Estos archivos-comentarios cambian de contexto y de escala. La amplitud de lo escrito en un portal web, en comparación con la proporción humana, cambia de tamaño y se magnifica, con ello aporta aún más al sentimiento de extrañamiento.

Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *Diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es problematizado con la noción de *odio*.

Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y el tiempo en que se despliegan los comentarios arriesgando su posición frente a ello: imprimiendo sarcásticamente el odio, presentándolo sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía.

CAPÍTULO 3

3. 1 Sobre la fuerza sensitiva de las imágenes

Uno de los intereses primordiales de Walter Benjamin consiste en construir un modo de restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes que la estetización de la política les quita. Esto es, piensa cómo devolver la mirada, cómo revertir la organización de la percepción que, desde los múltiples sentidos, cae en el adormecimiento. Quiere invertir dialécticamente la estética, recobrar su modo cognitivo de estar en contacto con lo real. En este sentido, más adelante se retomará la relectura sobre la temática que realiza Didi-Huberman (2007), quien convoca a reconsiderar la relación entre la imagen y lo real.

Buck-Morss (2015) realiza un análisis sobre el célebre ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y contextualiza el período en que Benjamin escribe. De este modo, expone cómo se extiende la política como espectáculo en torno a un mundo televisual, particularmente desde el fascismo. Por ello, Benjamin, desde sus escritos, alerta sobre la alienación sensorial, que es el nodo principal de la estetización de la política. Esta condición sensorial es propia de la modernidad. Desmontar el bloqueo de la actividad política como práctica humana de transformación se inscribe dentro de una humanidad que busca en la guerra la satisfacción artística de los sentidos mediante la técnica. La humanidad moderna es objeto de contemplación de sí misma: su propia aniquilación deviene como goce estético de primer orden.

Llegado a este punto, Benjamin le exige al arte romper la anestesia, “restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino ‘atravesándolas’” (Buck-Morss, 2015, p. 161).

Resulta imprescindible retomar las consideraciones benjaminianas en torno a la estética y a la historia del arte a fin de abordar cierta producción artística contemporánea, desde prácticas que logran desbordar el paradigma moderno y se sirven de las tecnologías del modo sugerido por Benjamin.

3. 2 Estética y anestésica

Lo interesante de la lectura que realiza Buck-Morss en su ensayo *Estética y “anestésica”: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte* reside en que logra situar precisamente el gran quiebre conceptual de la modernidad mediante el cual Benjamin reconduce la estética hacia su origen etimológico. De este modo, la autora

remite a que *aisthetikos* es el término que se refiere a 'percibe a través de la sensación', mientras que *aisthesis* es 'la experiencia sensorial de la percepción'.

Con Benjamin la estética da un vuelco y se redime dialécticamente "al comenzar a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política" (Buck-Morss, 2015, p. 161). Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal, sino la realidad y su materialidad. En la experiencia estética, importa el rol del cuerpo, del *sensorium* corporal como la frontera que media entre lo exterior y lo interior. Este es el aparato que emerge como la parte externa de la mente.

Casi en contraposición, si los sentidos son concebidos como huella incivilizada e incivilizable, la modernidad intentará corroer esta resistencia con su búsqueda por culturizarlos y entrenarlos mediante el gusto. Como se señaló en otra oportunidad (Delle Donne & Belen, 2016), para la época en que Benjamin escribe, este era el término vigente asociado a la estética. Se encontraba invertido en relación con su concepción de imagen dialéctica si se considera que, en vez de relacionarse con la experiencia de los sentidos, se aplicaba primordialmente al arte como idealismo, a lo imaginario antes que a lo empírico y a lo ilusorio antes que a lo real. Además de afirmar ello, Buck-Morss (2015) prosigue y describe que el hombre moderno se produce a sí mismo desde la ilusión narcisista del control absoluto que le otorga su fe en la imaginación creativa que deviene en libertad.

Benjamin afirma que la percepción se vuelve experiencia en tanto pueda vincularse con recuerdos sensoriales del pasado. Sin embargo, tal como señala en *Experiencia y pobreza*, la disminución de este tipo de vivencias es característica del mundo moderno y, extendiendo su análisis, se podría señalar que se profundiza en el contemporáneo. En este breve ensayo, Benjamin reflexiona sobre la pobreza de la experiencia luego de la Primera Guerra Mundial. Focaliza en los efectos de este conflicto bélico de magnitud tan atroz que deja a una generación sin palabras; "se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencias comunicables" (Benjamin, 1989, p. 168). Confluye en este momento histórico un enorme desarrollo técnico que choca con una emergencia sofocante de ideas, lo cual da como resultado una nueva barbarie. Pero como Benjamin acostumbra, el uso que hace de sus conceptos teóricos es fugaz y maleable. La nueva barbarie, entonces, puede ser dos barbaries a la vez: una positiva, en tanto el extranjero en un mundo sin experiencia puede comenzar de cero, y muchos pensadores y artistas así lo han necesitado para propiciar la novedad. Estos seres tienen en común que ponen en práctica una renovación técnica del lenguaje que aspira a la modificación de la realidad y no a su descripción. Aguantar en esta última opción, en una relación con el

mundo de descripción, de adecuación al tratamiento técnico del lenguaje, carente de experiencia, propicia otro tipo de barbarie. La de los poderosos, quienes cada vez menos humanos, consideran lo nuevo como cosa suya. Los demás deben soportar lidiar con partir de cero.

En este contexto, las sociedades han perecido de narraciones, de experiencias compartidas y transmitidas desde los viejos hacia los nuevos y esto ha impactado en el ordenamiento de nuestro modo. Invaden imágenes y espacios en los cuales es casi imposible dejar huellas. Frente a ello, Benjamin opone la fragmentariedad y la dispersión de los relatos como una determinación acerca del uso del lenguaje y no como un error involuntario. La experiencia, entonces, se puede retomar, narrar, desde diversas poéticas. El lenguaje opera, entonces, como un aspecto constitutivo en tanto tiene la capacidad de disponer las palabras (o las formas, por ejemplo, en la pintura cubista) para construir la experiencia acaecida.

Según señala Buck-Morss (2015), la mirada de la memoria puede irrumpir el ensueño o adormecimiento del hombre moderno, en el cual el sistema sinestésico opera bajo la orden de detener los estímulos tecnológicos que propongan un *shock* perceptual.

En la propuesta de Benjamin, no se trata entonces de educar los sentidos, sino de restaurarlos, de devolvernos la mirada crítica. El bombardeo de la sobreestimulación de imágenes anestesia. Buck-Morss entonces afirma: “La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar en ‘contacto’ con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad destruye el poder del organismo humano de responder políticamente” (Buck-Morss, 2015, p. 177).

Las obras nombradas en este capítulo se escapan a las fantasmagorías que Benjamin encuentra en ciertos artefactos mecánicos que pueden engañar los sentidos mediante la percepción de la realidad manipulada por la técnica. Para Benjamin, durante la modernidad, gran parte del arte ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como mercancía.²⁰ Por ello, en un texto dirigido a los artistas e intelectuales de izquierda, les recuerda la relevancia de propiciar una alternativa materialista del uso de la técnica frente a la renovación espiritual propugnada por el fascismo. Tal opción debe superar la oposición entre forma y contenido para introducir de manera intrínseca en las fotografías, en los periódicos, en la música, etc., una modificación de las relaciones de producción a partir de la refuncionalización de los medios y no un mero abastecimiento del sistema (Benjamin, 2004).

²⁰ Buck-Morss (2015) aclara que Marx utiliza el concepto para describir el proceso mediante el cual se echa un velo sobre las mercancías ocultando el rastro del proceso productivo que las produjo.

3.3 Torbellino o linealidad

El modelo epistemológico de Benjamin se sustenta en el origen-torbellino (incertidumbre, movimiento) que es capaz de complejizar el abordaje de las imágenes en la multiplicidad de temporalidades en las que están inmersas. De hecho, al analizar la transformación de la técnica literaria de su época deduce que “nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias” (Benjamin, 2004, p. 28).

Su propuesta choca con el modelo del progreso histórico. Hacia dentro del campo de la historia del arte, confronta con la historia-deducción propuesta por el historiador del arte Erwin Panofsky sustentada desde el símbolo y la iconología: “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición de sus formas” (Panofsky, 1979, p. 45).²¹ Didi-Huberman (2011) añade a este desacuerdo las lecturas de Platón por parte de Benjamin, su interés en la antropología, como también por la alegoría en controversia con la lectura neokantiana de Panofsky.

Benjamin, en una carta a Florens Christian Rang, al reflexionar sobre la relación de obra de arte con la vida histórica, es bastante preciso: “Me parece probado que no existe la historia del arte” (Benjamin, 2011, p. 17). La introducción de la obra de arte dentro de una concatenación histórica no le parece apropiado porque no hay nada en ellas que las una genealógicamente, como sí sucede con la historia de los pueblos. La vida de la obra de arte, según su postura, está más asociada a la historia natural, la cual supera la historización de la naturaleza desde la perspectiva de la cultura, es decir, la historia de la humanidad. El vínculo entre las obras es, entonces, no esencial, sino intensivo, lo cual puede volverse atemporal. Por esta razón, argumenta Benjamin, la historicidad de la obra de arte no puede ser investigada por la historia del arte, sino por la interpretación.

Estas tensiones abren una grieta en donde la historia del arte propugnada por Benjamin caerá en el desinterés y la insistencia en los íconos será parte primordial del programa histórico-artístico moderno.

Retomar la propuesta de este filósofo acerca de una historia que supera la linealidad fija e ininterrumpida y que promueve la relevancia histórica de la interpretación es de gran ayuda para analizar las producciones artísticas contemporáneas. Hay que señalar que su modelo epistemológico fue dejado de lado y, por encima de este, se

²¹ Erwin Panofsky es uno de los discípulos del historiador del arte Aby Warburg. Elaboró un método tripartito para abordar las imágenes: análisis pre-iconográfico, análisis iconográfico e interpretación iconológica. De ello se desprende una lectura unificada del objeto de estudio que ayuda a desentrañar su significación. La búsqueda de los valores simbólicos como así también su interpretación son abordados por la iconología.

eligieron otros, lo cual invita a preguntarse cuál era el grado de peligrosidad de sus reflexiones. Didi-Huberman (2011) recuerda que fue Panofsky quien excluyó del Instituto Warburg a Benjamin y resalta que su *historia a contrapelo* fue un giro de suma importancia en la comprensión de la historia que otorgaba importancia al pasado como memoria y no como hecho fijo. De hecho, gran parte de su pensamiento se sustenta en una mirada minuciosa: es, a la vez, material y psíquica, se interesa por los despojos, busca la dialéctica.

En este sentido, los archivos usados en producciones artísticas contemporáneas son objetos materiales que se ponen en juego, se vinculan, trastocan sus funciones del pasado, se despliegan en sus múltiples temporalidades y símbolos. De este modo, se permiten asistir como pases de magia en la obra de Molinari o como relecturas del odio en aquella de Jacoby y Krochmalny.

Como ya se dijo, Benjamin renuncia al modelo de progreso histórico y se refugia en su sintagma *tomar la historia a contrapelo*. La historia no será entonces algo estanco ni un proceso sin cortes. El archivo como eje de producción en las obras citadas toma la historia y se la apropia, la atraviesa desde el fragmento, interesado por llevar su propio saber a las discontinuidades y los anacronismos del tiempo.

El anacronismo es clave en la concepción de la historia del arte que Didi-Huberman concibe en relación intrínseca con el desarrollo epistémico benjaminiano. No parte de los hechos en sí mismos, sino del movimiento dialéctico que el historiador deberá potenciar: “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, es decir como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (Didi-Huberman, 2011, p. 19).

El historiador actúa desde el presente como receptor e intérprete con la mirada minuciosa del antropólogo interesado por los desechos de la historia. En esta actividad, todo es anacronismo porque tiene la dimensión de la impureza en donde sobrevive el pasado. Si bien Benjamin no se sirve explícitamente del término *anacronismo*, que acuña Didi-Huberman, sí utiliza, en su práctica de escritura, una innovación técnica que implica la conjunción de temporalidades heterogéneas. Como, por ejemplo, en *Dirección única* (1988), un texto en donde reúne aforismos en los cuales trabaja la cita arrancada de su contexto, como destructora de este y como revelación de la vida del material y su cualidad epistemológica.

Este filósofo materialista se sirve de la energía infantil que remite al juego para explicar el rol del historiador. Las acciones que este realiza además de revolver, de clasificar, implican dormir sobre los objetos en desuso u olvidados y despertarse

después de haber soñado sobre ellos. En esta intersección entre el dormir y el despertar (el sueño y la vigilia para Freud), se erige el conocimiento.

El proceso cognitivo se corre del privilegio que la razón moderna le otorga al desciframiento de la iconografía en la historia del arte y al orden cronológico preciso y lineal de la historia. El conocimiento aquí es imagen, imagen que no imita las cosas, sino que más bien traza una distancia ante ellas. *Fulguración* es el término que utiliza para abarcar lo visual y lo temporal unido en la imagen dialéctica. Esta fulguración ilumina por un instante y hace visible la auténtica historicidad de las cosas que, acto seguido, quedan veladas. Contener para sí este relampagueo, individual o colectivamente, implica fusionar diferentes temporalidades. Luego, la imagen se convierte en dialéctica en suspenso, queda latente.

3.4 Imagen malicia

En este contexto Didi-Huberman (2011), siguiendo a Benjamin, propone con un poco de sarcasmo en oposición a los principios de la historia positivista, que la imagen sería la malicia visual del tiempo en la historia. Porque allí se condensa el choque de tiempos y se liberan todas las modalidades de la temporalidad: la cosa misma, la reminiscencia, el deseo, el origen y la decadencia. Para la comprensión misma de la historicidad, situar la imagen como objeto de conocimiento, significa introducir lo diseminado y desmontar el curso de la historia. La astucia de la malicia se desplaza en el tiempo, aparece, se presenta, se escabulle. Permite entonces desagregar su mecanismo. Por ello se requiere de un montaje de diferencias que abra todo un abanico temporal. Didi-Huberman considera que antes de que las imágenes tuvieran una historia se encuentran sobredeterminadas respecto del tiempo, por lo tanto, conllevan en su propio devenir la memoria. En ellas reina la soberanía del anacronismo. La imagen ofrece posibilidades simbólicas, pero no encuentra en sí misma su sentido porque su historia está compuesta por objetos temporalmente impuros, complejos y policrónicos. Por esta razón propone analizar las imágenes desde sus manipulaciones del tiempo, se opone a que sean analizadas bajo el ángulo de la correlación unívoca entre “el artista y su tiempo”.

El anacronismo parece surgir en el pliego exacto de la relación entre imagen e historia; las imágenes desde luego tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma malicioso porque nunca aparece en el momento correcto: “Su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (Didi-Huberman, 2011, p. 48).

Por lo tanto, se podría decir que anacronismo y montaje propician memoria. Esto conlleva asumir la paradoja de que solo hay historia en las tensiones entre los cortes y

las uniones. El anacronismo es, a la vez, ficción de historia. Al retomar las reflexiones de Marc Bloch, Didi-Huberman (2011), sostiene que las disciplinas históricas (incluso y sobre todo aquellas que pretenden trabajar con la imagen) deben admitir la ausencia de estabilidad temporal del pasado. Por un lado, porque no es el pasado el que se reconstruye como objeto de los estudios históricos. Es fruto de una construcción lógica del historiador. Por otro lado, porque esta práctica no es precisamente una ciencia, si no una poética: una organización impura tendiente al montaje no científico del saber. Para Didi-Huberman, la historia demuestra que es interesante en el montaje, un espacio en donde se fusionan las cronologías y los anacronismos.

De este modo la imagen se puede comprender como síntoma porque encierra, por lo menos, una doble paradoja visual y temporal. La visual es la de la aparición: sabemos que un síntoma sobreviene, no avisa, irrumpe el curso lineal. La imagen síntoma irrumpe el curso normal de la representación, más bien se trata de lo inconsciente de ella. Pone en crisis los relatos universales y lineales de la historia positivista. La paradoja del síntoma es, en primer lugar, el despojo de lo no observado y, en segundo lugar, es el montaje como procedimiento que activa el potencial cognitivo que alberga lo minúsculo olvidado.

El anacronismo es parte de la paradoja temporal, ya que el síntoma no se presenta en el momento esperado, generalmente se repite, tal como dice Didi-Huberman (2011, p. 64), como “una vieja enfermedad” que irrumpe la historia cronológica, se podría pensar como un inconsciente de la historia.

Ahondar en los lineamientos propuestos por Didi-Huberman implica posicionar el anacronismo como un paradigma central de la investigación histórica, en tanto el síntoma es la conjunción entre la diferencia y la repetición, apertura repentina y la aparición de una supervivencia.

Didi-Huberman entiende la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de la iconografía. Es necesario recordar que una reflexión de la imagen requiere un pensamiento de la psiquis, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir, hacer una crítica de la representación. No podemos pensar la imagen sin una noción de tiempo, que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo, una crítica de la historia como sumisa totalmente al tiempo cronológico. La paradoja del anacronismo necesita que la imagen como objeto histórico sea analizada como síntoma, se reconoce su presentación cuando se la inserta en la larga duración del tiempo que se demuestra latente en el presente. Esto se manifiesta en los gestos mímicos de la imagen-superviviente de Aby Warburg, que Benjamin retoma en su *Libro de los pasajes*, donde se cuelan afinidades mágicas y relaciones del mimetismo del tiempo

anacrónico²². Como ya se señaló, la obra se caracteriza por su condición de trabajo inacabado y la ausencia de linealidad. En este punto, cobra importancia su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, a través del cual el historiador contrapone objetos heterogéneos, fragmentos o ruinas para dar voz a detalles que, de otro modo, quedarían en silencio, invisibilizados. La paradoja temporal termina de desplegarse cuando se pone en juego aquella aseveración de *tomar la historia a contrapelo*; el historiador hace valer todas las temporalidades implícitas y analiza sus complejidades de ritmos y contratiempos.

La doble paradoja en la imagen es la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y “para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto” (Didi-Huberman, 2011, p. 143). En este sentido, la historia del arte *cronológica* no puede existir porque cada nuevo síntoma, cada nuevo reconocimiento de supervivencias obliga a volver al juego: “Es a partir de la situación actual —del presente dialéctico— que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de auto desciframiento ‘profético’” (Didi-Huberman, 2011, p. 146).

Volviendo a las obras seleccionadas, pueden establecerse algunas relaciones con lo hasta aquí planteado. Las producciones visuales que componen la instalación de Molinari atentan contra aquello que Benjamin llamó fantasmagorías y pareciera vincularse con el semiocapitalismo que el artista nombra en el editorial de *El camaleón*. El semiocapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace mediante signos que actúan sobre la psiquis social. En la noción de fantasmagoría, la técnica cumple un rol fundamental (muy parecido a las consecuencias del nuevo ordenamiento del capitalismo) que Buck Morss señala como un gran espejo

en donde la imagen que devuelve está desplazada, reflejada en un plano diferente, en el que uno se ve como un cuerpo físico divorciado de la vulnerabilidad sensorial; un cuerpo estadístico, cuyo comportamiento puede ser calculado, un cuerpo actuante, cuyas acciones pueden medirse con respecto a la “norma”; un cuerpo virtual, que puede soportar los shocks de la modernidad sin dolor (Buck-Morss, 2015, p. 195).

Aquí la tecnología no se utiliza como ampliación de sentidos, sino más bien que se repliega sobre ellos como protección potenciando la ilusión, crea el “yo” como mecanismo de defensa.

²² Señala Burucúa que, para la teoría de Warburg, han sido fundamentales dos nociones. *Pathosformeln* para designar un conjunto plástico que representa un personaje típico asociado a cierta emoción cultural y *Denkräume* para explicar las distancias mentales entre el mundo y el ser humano, que demostrarían los espacios para pensar que hacen posible nuestra vida en la tierra (Burucúa, 2019).

Molinari dispone su trabajo con archivos de tal modo que pareciera comprender la estética al modo de Benjamin. Potencia el rol del cuerpo en tanto el formato es una instalación que el espectador debe recorrer y descubrir. Se basa en detalles, en comparaciones, en gestos nimios que conforman una experiencia sensitiva. La mirada es llamada a relacionar las imágenes y estallar la multiplicidad de sentidos. Los vínculos no son azarosos, responden a pases de magia²³ que activan y le otorgan una lectura posible (y flexible) a la relación entre las imágenes que se presentan. Aquí la historia del arte no existía, se conforma en las imágenes dialécticas, en lo sintomático de ellas, en su orden anacrónico.

En cuanto a *Diarios del odio*, de Jacoby y Krochmalny, ya hemos indicado que los comentarios rescatados son de diferentes diarios y artículos, en la obra conviven distintas temporalidades, no se encuentran fechados ni ordenados de modo cronológico. Los mensajes transcritos ahora son una parte anacrónica de la historia, fulguran desde el fragmento, destellan desde la fugacidad de la experiencia de visitar la sala en su historicidad. Son parte de una intervención que reclamó el juego de varios amigos que se lanzaron a escribir las paredes. Los artistas como niños desmontan el lenguaje de los archivos-comentarios y realizan un montaje en su imagen-malicia.

²³ Cabe recordar que la instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan confundirnos para mantenernos en una vida ilusoria, alejándonos de vincularnos críticamente con ella. Existe una paradoja y un uso de la ambigüedad en estos pases mágicos ya que terminan revelando relaciones que poco tienen que ver con el adormecimiento psíquico. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

CAPÍTULO 4

4. 1 Relación entre instituciones e imágenes de archivo

En este capítulo, rastreamos los modos de hacer que involucran lo crítico y lo político al incorporar la variable de la institucionalidad. Contemplaremos las estrategias de producción que atañen a los desplazamientos de lo indecible en el arte crítico (Rancière, 2016), al develamiento —desde márgenes contrahegemónicos— de los efectos de representación impuestos y el cuestionamiento a las figuras de poder (Richard, 2009, 2013); estos aspectos han sido analizados preliminarmente en otras ocasiones (Delle Donne & Belen, 2019a, 2019b).

Una vez más, se insistirá con *El camaleón* (2011a), de Eduardo Molinari, y se sumará la instalación denominada *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016), del mismo artista, presentada en Fundación Proa. Forma parte del proyecto colectivo *VICEVERSA*, seleccionado en 2015 por dicha fundación para su programa Espacio Contemporáneo. La propuesta curatorial se organiza en torno a la asignación de roles (vecina, turista, profesional y errante) a cuatro artistas que tipifican posibles modos de interacción con el público, articulando obras y recorridos.

Figura 4



A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas) (2016). Toma directa de la exhibición. Un visitante participa de la instalación, 2016.

Es innegable que se está atravesando el *boom* del archivo. En el circuito artístico, productores, gestores, instituciones, coleccionistas y visitantes se vuelcan a los

documentos masivamente. Sin embargo, Rolnik (2010) nos advierte sobre el furor de archivo en la práctica artística. Su análisis resulta interesante para pensar los modos en que el neoliberalismo opera en la construcción de lo que es posible decir, catalogar y mirar. A razón de ello, esboza una suerte de advertencia sobre el deseo archivístico que impulsa el sistema del arte. Este se presenta como canónico y hegemónico, al mismo tiempo que atravesado por las cualidades modernas de valor y calidad artísticas. A razón de seleccionar un caso específico con el cual abordar la problemática, la filósofa brasileña toma la primera ola de la *crítica institucional* (1960-1970) como caso específico para realizar un análisis situado de la problemática.²⁴

Las obras que se encuentran dentro de esta categoría internacional remiten al poder del *sistema del arte* y lo consideran como objeto de sus investigaciones. Es así como las mismas imágenes producidas dentro de dicho circuito logran cuestionarlo y, según las ocasiones, proponen modificarlo. A partir de ello, se diluyen los límites entre militancia y práctica artística, actividades que habían permanecido autónomas entre sí. Ahora bien, en la actualidad, este tipo de estrategias son las que comienzan a generar el interés de ser archivadas. Los grandes conglomerados del mercado artístico son los que reclaman la potestad sobre aquellas obras que, específicamente, corresponden a experiencias de *crítica institucional* en contextos donde se instauraron regímenes autoritarios, y/o gobiernos militares en Latinoamérica.

El caso que cita Rolnik ayuda a pensar 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,²⁵ al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora.

Actualmente, dicho interés está encabezado por dos sectores opuestos. En primer lugar, determinados artistas, bajo condiciones particulares de producción, vuelven hacia las obras de la *crítica institucional* como referencia para reactivar su potencia poética-política. En segundo lugar, otro campo de fuerzas requiere adquirirlas e incorporarlas como un bien de valor y no como una experiencia posible de ser reactivada. Los movimientos que efectúa este último sector impactan de manera anestésica: devienen en la dificultad de reanudar este tipo de obras no más que como fetiches del mercado.

²⁴ Simon Sheikh (2006) distingue al menos dos olas que corresponden a la práctica de la crítica institucional.

²⁵ Rolnik (2010) explicita que la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. Ejemplifica con el accionar de la Inquisición como práctica de tortura masiva y la expulsión de culturas de África y de la península ibérica cuyo refugio termina siendo la América recién conquistada.

La autora evidencia los factores que generan el deseo, compartido por estos dos sectores, de archivar estas producciones, aunque los fines de conservación o posesión sean diferentes. Por empezar, señala que, en Latinoamérica, se dieron las condiciones para la reanudación de la vida pensante interrumpida por el trauma, consecuencia del terrorismo de Estado. Luego, hace foco en varios sucesos políticos: en primer lugar, la elección de Lula en el 2002, por la cual un obrero llega a presidente. Asimismo, sucede que un integrante de los pueblos originarios logra la presidencia de Bolivia y un afroamericano, la de Estados Unidos. Se añade a ello que en Argentina accede al gobierno nacional un militante peronista que se opone al neoliberalismo y abandona el Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) alentado por Bush para promover, en su lugar, la Patria Grande desde Argentina. Luego, también en Argentina, asume una mujer que gobierna por dos períodos democráticos consecutivos. En términos micropolíticos,²⁶ estos sucesos tienen

el poder de promover un desplazamiento del lugar de la humillación en el cual se encuentra la mayor parte de la población del país, donde el prejuicio de clase tal vez sea la causa del trauma colectivo más violento de todos (Rolnik, 2010, p. 127).

La autora enfatiza que la fuerza de estas activaciones resulta tan potente que puede tener efectos irreversibles, independientemente de los rumbos macropolíticos de estos gobiernos.

A todas estas consideraciones, Rolnik agrega la plena instalación del capitalismo financiero a escala internacional, lo cual motiva a los artistas a problematizar nuevamente la relación entre poética y política. Ahora bien, en este punto adquieren mayor sentido las consideraciones de la autora para la presente indagación. Si el interés por archivar ciertas prácticas evidencia una lucha de fuerzas enemigas, ¿es casual que aparezcan producciones a partir de archivos? Esto obliga a preguntarse, en este contexto, ¿de qué modo las producciones contemporáneas a partir de archivos logran potenciar lo crítico y lo político en el arte? ¿Cuáles son las estrategias implementadas?

4.2 Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo

²⁶ Rolnik (2010) define la micropolítica en relación intrínseca con la macropolítica. Esta última encarna los conflictos de lo real visible y decible. Del lado de lo micropolítico, se encuentran las tensiones entre dicho plano y lo correspondiente al diagrama de lo real sensible, invisible e indecible. Es aquí donde se produce el arte. Además, es donde, dentro de las cartografías dominantes, se producen colapsos de sentido cuando los regímenes de representación quedan estrechos o inadecuados. Por ello, a partir de crisis de subjetividad, los sujetos nos vemos forzados a crear, dibujando nuevamente otros espacios.

Es Jacques Rancière (2016) quien 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 oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Según este autor, las nuevas formas se dan como desplazamientos que encarnan el intento por redistribuir los roles y las sensibilidades de la política. Desde su punto de vista, son procedimientos que activan los artistas contemporáneos para complejizar y/o profundizar el arte crítico de los sesenta.

El filósofo francés deja de lado la temática o el contenido como explicaciones válidas para definir el arte político. Para este autor, el arte es político con relación a la distancia que toma con 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).

Para Rancière (2010b, 2016), la política *no* es el ejercicio o la lucha por el poder, sino que *ocurre* en el disenso. Es un recorte de un espacio particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos que actúan designando y argumentando sobre estos objetos. 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 los sujetos “que ‘no tienen’ el tiempo [pero] 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 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,²⁷ adosadas al cumplimiento de la verdad intrínseca en ellas y también al reclamo por la representación técnica.

²⁷ Para Rancière, 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 en sus efectos sobre la sociedad. El autor ejemplifica 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. Luego existe un régimen representativo de las artes en donde 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 (Rancière, 2016).

El *régimen estético del arte* que define Rancière (2010b, 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, esto deja sin validez a los parámetros basados en la perfección de la técnica o en la verdad intrínseca. En otras palabras, se trata de hacer emerger lo indecible, lo oculto bajo el acuerdo entre sentido y sentido: entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Aquello que garantiza que, aun en las diferencias, se perciba lo mismo y se le de la misma significación. Por su parte, el *régimen estético del arte* valora la aprehensión sensible de una forma heterogénea con relación a aquellas cotidianas: tal como afirma el autor, 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).

Rancière (2016) distingue dos grandes políticas de la estética: “La política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente” (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*, colocando 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 un arte que deviene en vida al precio de suprimirse como arte y en otro 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 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 reside en la lógica misma del régimen estético para hacer visible lo indecible.

Siguiendo su propuesta, y en cuanto a casos concretos que intentan superar esta paradoja del arte crítico a través de la representación de *lo indecible*, se pondrán en diálogo los conceptos esbozados por Rancière con las dos obras del artista plástico Eduardo Molinari que se analizan en la presente tesis.

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 otras dos ya explicadas: el de la revolución estética en donde el arte se convierte en una forma de vida, y 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).²⁸ El sentimiento de lo intolerable, de lo indecible, es la puesta en evidencia que las liga. En la política del *collage*, encuentran 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 muestra en las exhibiciones contemporáneas desde cuatro desplazamientos múltiples que logran establecer la forma de nuevas composiciones de los heterogéneos: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio (Belen & Delle Donne, 2018).

Para Rancière, en el mundo contemporáneo, el humor se vuelve un modo predilecto en que se presenta la mercancía; allí la publicidad juega con la indiscernibilidad entre el valor de uso del producto y su valor de soporte de imágenes y de signos. La distancia humorística producida por el arte crítico sustituye, por momentos, al choque provocador. La única subversión que queda, señala el autor, es el desplazamiento del juego hacia lo indecible, que es una 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, del sentido de los protocolos de lectura de los signos” (Rancière, 2016, p. 70). La conciencia de esta indecibilidad conlleva un segundo desplazamiento, la 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” (2016, p. 70) y para convertirse en archivistas de la vida colectiva. De este modo, al poner en evidencia el potencial común de los objetos y las imágenes, se dedican a volver visibles los objetos y los modos de hacer que existen dispersos en la sociedad. 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 de encuentros. En este caso, se desea responder a la carencia de lazos entre mercancías y signos más que evidenciar su exceso.

Por último, el desplazamiento del *misterio* en el cual los elementos compositivos se presentan es una relación de desvío. En vez de acentuar la heterogeneidad de los 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

²⁸ Según Rancière, 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 a estos niveles es «igualitaria», porque esta indiferencia que suspende toda preferencia y de este modo separa radicalmente el sensorium del arte del de la vida cotidiana. La estética de Adorno resume estos preceptos al reclamar la separación radical del arte de las mercancías estetizadas y del mundo administrado (Rancière, 2016).

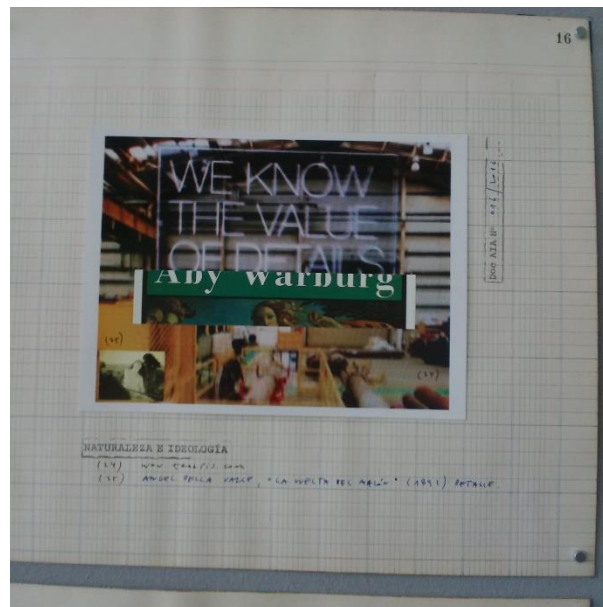
tocan por el tejido sensible, por la “fraternidad de las metáforas” (Rancière, 2016), y así se pasa de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una copresencia.

Las obras de Eduardo Molinari conviven entre la puesta en sospecha de las imágenes y la potencialidad del inventario como desplazamiento crítico. Así, *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, busca imágenes de la cultura visual y toma fotografías de objetos cotidianos o selecciona otras 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, objetos e introducirlos dentro de los dispositivos de recepción; en segundo lugar, desde la tarea del artista al emparentar diferentes formas de hacer: las del arte y las del vivir.

Para evidenciar el desplazamiento del *juego*, se usarán de dos imágenes-fichas que componen la obra *A.I.A.* (2016): Doc. A.I.A n.º 016/2016 y Doc. A.I.A n.º 018/2016. En ellas se pueden observar dos *collages* que rescatan fotografías de la página web de Tenaris,²⁹ una empresa internacional de tubos y de servicios relacionados con la industria energética. Actualmente, pertenece al Grupo Techint y Fundación Proa, tal como lo indica su página web, recibe su apoyo permanente. La ficha 016 vincula un fragmento de la página web donde se puede leer *We know the value of details*, la frase se presenta montada sobre un escenario que aparenta ser una fábrica.

²⁹ Tenaris es una empresa de tipo privada multinacional del Grupo Techint, es 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 5



Doc. A.I.A n.º 016/2016. Toma directa de la exhibición, 2016.

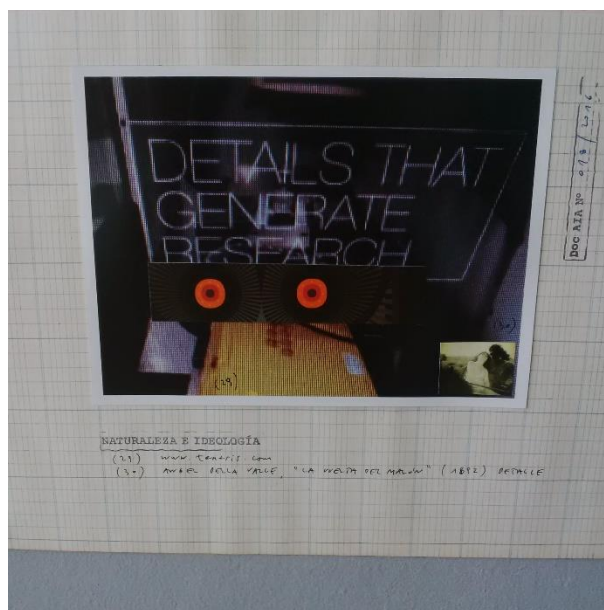
A este recorte extraído de la página de Tenaris, Molinari superpone un fragmento de una tapa de un libro de un historiador del arte. Se trata del trabajo de Aby Warburg quien, como se mencionó anteriormente, mediante su Atlas Mnemosyne (1924-1929), ofreció a inicios del siglo XX una nueva perspectiva para abordar las imágenes, desligándolas del orden cronológico tradicional mediante la organización de su archivo visual en paneles temáticos. Se podría decir que su objetivo fue estudiar la cultura europea en su *longue dureé* y establecer vínculos entre iconografías que sean capaces de manifestar la supervivencia de las imágenes entre diferentes épocas y pueblos. Esto supone un marco epistemológico diferente de los marcos modernos, no solo de la historia, sino también del arte, los cuales son concebidos como constelación de fragmentos, desde los cortes, las rupturas, irreductibles a un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas pero poderosas. No hay allí historia discursiva lineal, sino que en lo inesperado de sus agrupaciones surge el distanciamiento y el extrañamiento.

Estas últimas experiencias pueden ubicarse como el desplazamiento del *juego* que plantea Rancière (2016). Por lo tanto, se podría decir que la ficha 016 que presenta Molinari invita a moverse desde el silenciamiento de los signos puestos a funcionar de otra forma. Esta indecibilidad que se arroja a la mirada del espectador no se agota, tal vez, 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 018, se pueden observar desplazamientos similares: a partir del *juego* el significado de otra frase (¿o tal vez la continuación de la ficha 016?) tomada de la misma página, “*Details that generate research*”, vuelve a quedar suspendido a partir 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.³⁰ El tamaño de la reproducción remite a una etiqueta, semejante a una estampilla. Este reencuadre también aparece ubicado en la esquina de un cuadrante de la ficha 016. La imagen lúdica 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 6



Doc. A.I.A. n.º 018/2016. Toma directa de la exhibición, 2016.

En *El camaleón* (2011a), 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.

³⁰ La obra es analizada en el catálogo razonado *online* del Museo Nacional de Bellas Artes como “una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la ‘campaña 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” (Malosetti Costa, s.f).

Además, la oficina temporaria que propone A.I.A (2016) se presenta como un espacio a habitar, aquí se puede vincular el 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 entrega a los visitantes sus estudios previos (¿o posteriores?) sobre la exhibición 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.

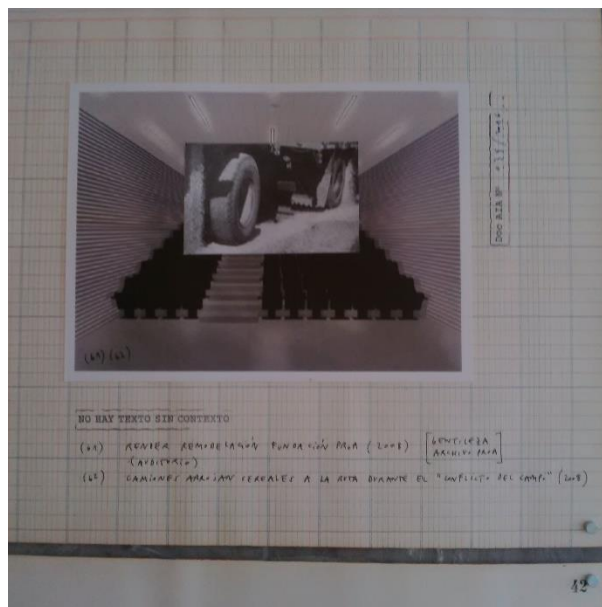
Desde la cercanía de las analogías, al suspender nuevamente el sentido lo indecible, se encarna en estas obras el deslizamiento del *misterio* a partir del acercamiento de los heterogéneos. Esta relación, para Rancière (2016), da testimonio de un mundo común, donde las realidades más distantes aparecen 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 2008.³¹ 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 de automóviles que presenta Molinari, haciéndolas convivir en una frontera borrosa (Doc. A.I.A n.º 039/2016). Desde este análisis, se sospecha 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

³¹ Durante la presidencia de Cristina 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 participan organizando el descontento. Finalmente, la modificación a ley no pasó el senado y se volvió atrás con la normativa.

latinoamericano, ya que Rancière piensa a partir de imágenes europeas. ¿Algo de la radicalidad artística de los años setenta que él presume agotada puede convivir con estos desplazamientos?

Figura 7



Doc. A.I.A n.º 039/2016. Toma directa de la exhibición, 2016.

4.3 Lo crítico entre el arte y el archivo como modo de enunciabilidad

Para proseguir con esta propuesta, se retomará a Nelly Richard (2013), quien reflexiona acerca de los intentos de realizar acciones críticas al neoliberalismo desde prácticas artísticas que se valen de los mecanismos propios de la vanguardia. Específicamente, la autora analiza los modos de representación de la Escena de Avanzada³².

Prefiere catalogar esas experiencias como *prácticas críticas de la representación* en oposición al llamado *fin de la representación*. En este sentido, 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. La llamada *crítica de la representación*:

apela 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

³² Categoría utilizada por la Historia del arte para nombrar a ciertas producciones realizadas luego del golpe militar a Salvador Allende en Chile, el 11 de septiembre de 1973.

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 (Richard, 2013, p. 74).

Por su parte, la célebre definición de archivo propiciada por Foucault (1969) afirma que este les otorga un orden a las cosas dichas, evita el azar y la linealidad, agrupa, recompone y propone relaciones basadas en singularidades específicas. En este sentido, utilizarlo poéticamente puede convertirse en un mecanismo del arte para escapar a las formas impuestas y desacomodar la relación fija entre significante y significado de la que nos habla Richard.

Para definir la noción de archivo, Foucault deja de lado las cosas dichas o las personas que las han puesto en acto. En cambio, propone buscar las regularidades específicas que lo ordenan atendiendo al “sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que este dispone” (Foucault, 1969, p. 219). Este recurso se convierte en la ley de lo que puede ser dicho o, más bien, en “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1969, p. 219). Es una práctica de reglas que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. En tal sentido, el archivo otorga al acontecimiento su enunciabilidad, define el modo en que las cosas se nos presentan y su sistema de funcionamiento.

Se abordarán, entonces, los casos seleccionados desde los ejes que Richard traza para definir la criticidad de las prácticas de representación teniendo en cuenta la noción de archivo foucaultiana. Estos aspectos serán primordiales para abordar el análisis de las dos obras de Eduardo Molinari. Se buscará examinar cómo el archivo, creador de la capacidad de enunciar, en tanto práctica poética de representación, propicia la interpelación crítica del espectador, rasgando las “superficies demasiado lisas con marcas que abran huecos (de distancia y profundidad, de extrañeza) en la planicie de la comunicación ordinaria” (Richard, 2013, p. 104).

4.4 Develamiento de la representación y cuestionamiento a las figuras de poder

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

Para comenzar con la primera estrategia, se examinará la obra *El camaleón*. Se añade a lo ya mencionado sobre el lugar de exhibición que el *Museo de Antioquia* es

una institución privada sin fines de lucro que funciona a través de mecenazgos, entre los más importantes se encuentran Fernando Botero y la Alcaldía de Medellín. En la página web el Estado aparece como *aliado institucional* a través del Ministerio de Cultura. Por último, se detallan *adoptantes de salas*: empresas colombianas y multinacionales que apoyan económicamente diferentes sectores del museo. Aparece aquí un primer interrogante, ¿la financiación a través del mercado le permite a la producción de Eduardo Molinari actuar desde márgenes contrahegemónicos?

Nelly Richard (2013) 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, sería posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición se concretaría en la ubicuidad y la oblicuidad del margen “en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico” (2013, p. 92). Un empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una *diferencia diferenciadora* y no *diferenciada* (por otros y de modo pasivo), en palabras de la autora.

Se podría analizar que, posiblemente, la creación de un evento internacional desde la periferia convoca a Medellín a posicionarse desde un margen contrahegemónico, estableciendo un lugar de exhibición a partir de reglas propias, evitando las expectativas del centro. En este contexto se expone *El camaleón*.

Un análisis indicaría que la apuesta por producir desde márgenes contrahegemónicos, justamente, se lleva a cabo implementando estrategias que develan los mecanismos de dominación. Cabe recordar que la instalación se divide en cuatro trucos de magia que representan ilusiones que no permiten vincularse críticamente con la realidad: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

Estas categorías dotan a la instalación-archivo de una mirada específica. Los visitantes pueden 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 al canon modernista, según Richard. En su lugar, se 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 trabajaría 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 signifiante de las poéticas del lenguaje” (Richard, 2013, p. 79). Frente a ello, *El camaleón* 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, 2013, p. 85).

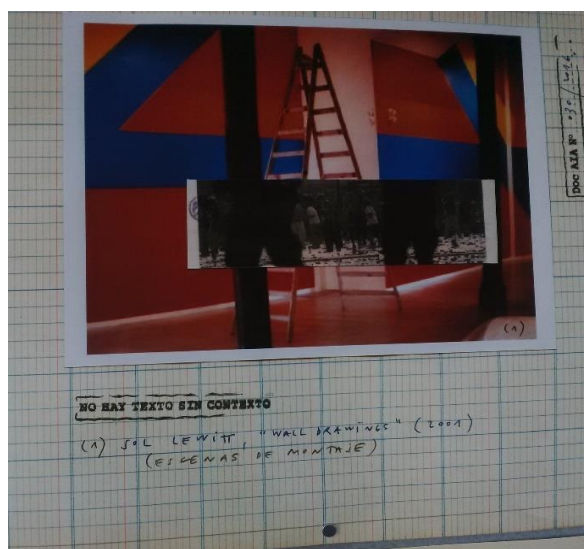
Evidentemente, la respuesta está en la elaboración de formas propias. El montaje que utiliza Molinari en sus producciones es una variable que repite en varias obras.

Específicamente en *A.I.A.*, 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. Docente, artista e historiador, Molinari encarna el rol de “profesional” y toma como objeto de sus pesquisas ciertos registros del archivo de la Fundación Proa de cuatro exposiciones realizadas en la institución. A modo de ejemplo, una de las imágenes realizadas por Molinari interroga el propio marco institucional al poner en relación la inauguración de la serie de *Wall Drawings* de Sol LeWitt (en diciembre de 2001), considerada un hito en la historia de Proa, con los incidentes que culminaron con el estallido social de ese mismo mes en 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).

La modulación del espacio recrea una suerte de oficina temporaria: archivos, *collages*, fotografías personales y otras de circulación corriente en los medios de comunicación; tapas de libros, un armario metálico, una mesa de trabajo, conviven próximos a la confitería.

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.

Figura 8



Doc. A.I.A 030/ 2016. *No hay texto sin contexto*. (Toma directa de la exhibición, 2016).

Como ya se mencionó, 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 de ella, coloca otra 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.

Cabe recordar que la inauguración de la muestra se da en el marco del estallido de la crisis del 2001. Los eventos más violentos convivieron con la apertura y 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 exponía en la bajada de una nota que titulaba *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. (De Arteaga, 30 de diciembre 2001)

A lo que añade: “Suena paradójico. La ciudad se despide de un año pésimo en lo económico y lo social, pero excepcional en el terreno de la cultura” (De Arteaga, 30 de diciembre 2001).

Tal vez esto es a lo que Richard (2013) se refiere cuando asevera que son las instituciones culturales metropolitanas quienes, desde la función-centro, se reservan el derecho a la identidad y sólo le confieren 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 sólo 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 limitación escapando a los reclamos del centro, paradójicamente exponiendo en una Fundación financiada por una multinacional de gran poder económico-político. Es así, que puede poner en práctica aquella otra estrategia poético-crítica que seleccionamos de lo expuesto por Richard: el cuestionamiento a las figuras de poder. En *A.I.A.*, Molinari puede ubicarse tácticamente desde la ubicuidad y la oblicuidad del margen en la institución Fundación Proa, lo cual le permite no abandonar posiciones y ser parte de la exhibición, sin dejar de lado la poética crítica, que incluso temáticamente refiere a la historia de la misma institución en donde expone.

CAPÍTULO 5

5.1 Arte, archivo y exhibición

Si bien en Argentina la práctica curatorial inicia en la década de los ochenta, recién al comienzo del siglo XXI su análisis se sistematiza como disciplina y comienza a formar un nuevo campo de estudio con dinámica propia. Por esta razón, a partir del período que se inaugura en 2002, la curaduría puede ser considerada como un *boom* (Basualdo, 2019, 2020). En tal sentido, luego de haber examinado las instalaciones seleccionadas en esta tesis, resulta significativo someter a análisis diferentes casos de exhibiciones que utilizan el archivo como imagen (nada más ni nada menos que otro *boom* en el circuito artístico).

La práctica curatorial contemporánea, según la visión de Pacheco (2019), elimina el poder legitimador de ciertas muestras que condensaban en sus propuestas el saber y la verdad unívoca. Las exhibiciones no son nunca medios de comunicación porque sus signos son sintagmáticos, “definición de Barthes de un tipo de signos que se mueven y deslizan constantemente, que se unen libremente a sus antecedentes y consecuentes, e incluso pueden desprenderse de sus significados. Son los signos de las secuencias” (p. 60). Más que la composición semiótica de su marco teórico, aquí interesará que, según su perspectiva, las exposiciones no tienen una constitución externa, no la componen objetos con existencia real y objetiva, sino que son un acto creativo: “Ver es pensar, pensar es ver” (p. 62).

Conceptualmente, Pacheco (2019) opta por denominar lo que usualmente se conoce como *curaduría* como *práctica curatorial*, a fin de establecer diferencias entre aquella impulsada desde el sur, y sus aliados del norte, y el fenómeno de la curaduría globalizada, directamente ligada al neoliberalismo como modelo expositivo y profesional del orden económico financiero y corporativo. De esta manera, sostiene la necesidad de comprender la complementación singular entre la curaduría como texto y como hacer, como acción en el espacio. Se trataría de un campo de intervención que afecta la coyuntura social en la que se desenvuelve. Por ello, apoyándose en la propuesta de la curadora Mari Carmen Ramírez, sostiene la curaduría como una práctica *in-between*, es decir, “entre”, lo cual implica no consolidarla como una disciplina académica asentada.

Sin embargo, la consolidación académica de estas prácticas ya es un hecho. En Argentina, existen varias carreras terciarias y de grado, como así también incipientes estudios de posgrado, que conviven con un ejercicio de la curaduría más independiente (Basualdo, 2020). Con relación a las prácticas académicas en el contexto latinoamericano, se pueden citar los estudios sobre dispositivos curatoriales

internacionales que involucran archivos de prácticas experimentales chilenas surgidas en dictadura (Richard, 2021) para analizar cómo esos acervos pueden volverse completamente institucionales o bien preservar su potencia crítica en oposición a la normalización propugnada por la integración internacional (p. 205).

Por otra parte, cuando Florencia Battiti (2013) se pregunta por las exhibiciones de artes visuales en espacios de memoria en Argentina, reviste la importancia de considerar las muestras como tomas de posición pública y, por ende, como actos políticos. Si bien las obras tienen un anclaje en la historia del arte, la autora examina que estas se activan siempre que se las interpele. En sus palabras:

Sus sentidos se actualizan cada vez que se las interroga, cada vez que se las aborda. Esta propiedad de activación que poseen las obras de arte debe ser tenida en cuenta y debe ser potenciada en el armado y organización de una exposición (p. 184).

Por ello comprende que, aunque las obras se exhiban en un contexto institucional que, desde su conformación y denominación, demandan un posicionamiento crítico —tales como son los espacios de memoria—, esto no es por sí mismo suficiente.

Se agrega a este panorama la creciente digitalización en el ámbito del arte contemporáneo y de los archivos. Al respecto, Boris Groys (2012) analiza la relación entre imagen y archivo-imagen en las exhibiciones y el poder de re-creación intrínseco a ello. Más adelante, se ahondará sobre el tema.

En tanto curador, Didi-Huberman (2011) señala algo similar a Battiti (2013): “Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento” (Didi-Huberman, 2011, s/p). En este posicionamiento es crucial la comprensión de la dialéctica en su sentido más amplio, no aquella que la reduce a las posiciones antinómicas y una síntesis. El autor, por su parte, prefiere considerarla, retomando a Platón, como un método que hace surgir la verdad a partir de un diálogo contradictorio. Por esta razón, considera las exhibiciones como espacios para pensar ya que en ellas es el espectador quien debe construir las determinaciones.

5.1.1 La paradoja espacial y temporal

Otra de las nociones de archivo acuñada por gran parte de los interesados en la temática es la desarrollada por Derrida. A partir del texto *Mal de archivo* (1997), este autor evidencia la doble tradición del *arkhé*: por un lado, es un principio, origen de todas las cosas y, por otro, es ley, depósito que erige un lugar de autoridad. La regulación del

orden del archivo se lleva a cabo a partir de la técnica de consignación, no hay archivo sin lo topo-nomológico.

Se podría afirmar que Derrida (1997) piensa más en el presente que en el pasado del archivo, en el “ahora” de cualquier tipo de poder, en cualquier lugar o época, porque el archivo no restituye la experiencia original. A su vez, este concepto de archivo coordina dos principios: el de naturaleza e historia y el de mandato. Recordemos que, en su etimología, “archivo” contiene tanto el *arkhêion* (‘casa donde se guardan las leyes’) como los arcontes (los cuidadores del archivo, quienes tienen prioridad hermenéutica). Estamos ante una noción de archivo que implica, al mismo tiempo, cuidar, reunir y excluir.

Según Derrida, el archivo nunca es completo, sino que se mantiene en movimiento como intento de forma de ser, además de que, en su ordenamiento, configura su propia autoridad. Tal como enuncia Taccetta (2018), “es sobre esta temporalidad anacrónica sobre la que el archivo busca pronunciarse” (p. 60). Esta autora trabaja sobre el afecto de archivo a partir del análisis de dos audiovisuales: *La guardería* (Virginia Croatto, 2016) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). La primera producción es argentina y la segunda, chilena. Del extenso análisis que realiza, en esta oportunidad, resulta interesante rescatar la definición de un paradigma argentino de la relación entre arte y archivo. En este terreno, interesada en el afecto de archivo, Taccetta (2018) cita los archivos fotográficos realizados por la generación de hijos e hijas de desaparecidos, para volver visible la ausencia y sus secuelas: “Estos archivos se inscriben en las que se consideran tramas de la posmemoria, es decir, la memoria de la segunda generación...” (p. 58).

De este modo, para la autora, los retratos de desaparecidos pasan a constituir archivos y obras de archivo que se desplazan de lo íntimo a lo público. Para abordar el terrorismo de Estado, estos documentos salen del ámbito institucional y comienzan a mostrarse en las calles y adoptan la forma de la *performance*. Taccetta (2018) evidencia que el caso argentino es modélico en este tipo de experiencias y ejemplifica con los retratos de los desaparecidos que fueron desplazados del álbum familiar a la calle para ser parte de pancartas o afiches durante manifestaciones o marchas. A su vez, sostiene que esta estrategia visual conllevó un doble aumento del acervo: en primer lugar, las colecciones se hicieron cada vez más grandes y, en segundo lugar, se fue engrosando el registro de sus exhibiciones (pp. 58-59).

Es evidente que la problemática entre arte y archivo es amplia y que, desde al menos dos décadas, es una pareja que reclama volverse forma en las exhibiciones de arte contemporáneo. Sobre este aspecto visual, performático y sobre todo curatorial profundizaremos en esta parte de la tesis. La conexión entre el archivo y la temporalidad

y su inserción espacial deviene entonces como un tópico necesario de abordar ya que es desde el aparente desfasaje temporal, sobre el corrimiento de lo sincrónico, donde el archivo adquiere su fortaleza como imagen que resiste.

Se debe agregar a ello que Boris Groys (2012) revisita el rol de las exhibiciones en el marco de la era de la digitalización del arte. En las copias digitales de imágenes, lo que permanece idéntico no es su apariencia ni su presentación, ya que esta puede variar según la tecnología que la albergue. Lo que es inmutable en ellas es el archivo-imagen, es decir, el código digital que la compone. Cabe destacar que este no es visible, los datos computacionales se muestran invisibles. En lo cotidiano, no se accede a la *data* que compone cada archivo. Por lo tanto, el espectador promedio solo accede a su copia, a la imagen que esos datos componen. Sin embargo, el evento de visualización de esta copia es un evento original "dado que la copia digital es una copia que no tiene original visible" (p. 16). Consiguientemente, una imagen digital debe ser escenificada, para ser vista, y se debe considerar que cada *performance* es una interpretación. En este caso, la figura del curador que trae nuevamente al espacio museístico o de exhibición a la copia adquiere el rol de expositor e intérprete de esa copia. La liberación de la pasividad inherente de la imagen a partir de su digitalización conlleva su circulación y distribución masiva y su pérdida de identidad. En este contexto, la curaduría convierte la copia en una re-creación de esta imagen. La práctica curatorial contemporánea puede entonces exhibir lo Invisible, algo que la curaduría tradicional podía hacer solo metafóricamente.

5.1.2 ¿Cuánto dura un archivo?

Para Claudia Kozak (2008), las modificaciones en el arte del siglo XX se pueden resumir a la conquista de la capacidad de estar en todas partes al mismo tiempo, lo que equivale a una conquista del presente. Esto, por un lado, supone la anulación de la distancia espacial por reducción del tiempo y, por otro, la supresión de la línea temporal por la superposición de planos espaciales.

Con un gran poder de síntesis de la problemática, al pensar las producciones realizadas desde la década del veinte hasta los noventa, Kozak (2008) examina y define el tiempo presente como una experiencia contraria al pasado y en suspensión del futuro. Esta temporalidad pone a prueba la capacidad de los espectadores de ser sujetos de experiencia en (y del) tiempo.

Siguiendo a la misma autora, se puede decir que, a principios de siglo, los artistas se interesan por generar un tiempo presente en simultáneo con la intención de soportar las cargas de la producción-captación intensiva de la época. A finales del siglo, las utopías tecnológicas alcanzan este deseo a partir de las redes telemáticas. Si bien

ambas líneas comprenden similarmente el presente poético, con la concepción de futuro pasa algo diferente. Las producciones más cercanas a los años veinte proyectan un escenario propicio para el porvenir, mientras que el imaginario sobre el futuro hacia finales de época se ve cada vez más obturado. En este panorama, las prácticas de archivo, luego de los años noventa, emergen como inflexión y profundizan esta escisión del progreso como linealidad secuencial.

Por su parte, Kozak (2008) insiste en que la ubicuidad es una propiedad del espacio, pero en relación directa con el tiempo: estar al mismo tiempo en todo lugar. Lo cual conlleva una concepción del tiempo *abstracta* que le sirve para diferenciarlo del tiempo lineal. La linealidad implica una noción mecánica e instrumental: poseer el tiempo para llenarlo de acciones sin subjetividad posible. Se trata de una temporalidad sin duración porque se comprende como una sucesión de intervalos ordenados. La concepción abstracta del tiempo que lo separa de la linealidad es clave para entender las prácticas de archivo. A su vez, también es importante retomar la cualidad geopolítica que Richard (2013) le atribuye a la ubicuidad: para potenciar su cualidad crítica, la producción artística desde los márgenes debe hacer durar el tiempo en un espacio identitario y no impuesto, así logrará desplazarse de manera oblicua.

5.1.3 La potencia anarquística

El tiempo que tiene duración se alza en contraposición al tiempo que fluye. El tiempo que dura implica una experiencia psicológica de esa temporalidad y su capacidad de ser en ese intervalo: “Somos en ese tiempo que dura: es el universo quien dura y al hacerlo cambia, es el cambio lo que implica que al durar se renueva, se re-crea constantemente” (Kozak, 2008, p. 189). Asumir el tiempo, y no estandarizarlo, es ligarlo al propio sentido de duración.

Kozak (2008) desarrolla la posibilidad del arte de abrir el tiempo o llenarlo en su apertura. Algunas propuestas de vanguardia intentaron abrirlo, como por ejemplo la música dodecafónica que desechó la jerarquía de las notas que imponía el sistema tonal. Por su parte, el cubismo se preocupó por llenar el campo plástico de simultaneidad de planos espaciales. La autora señala que estas experiencias se trataron más de una exploración que de una realización completa debido a la falta de elementos técnicos. De esta manera, las propuestas de vanguardia no pudieron quebrar el tiempo como forma de vislumbrar una realidad *otra*. Sin embargo, Kozak (2008) señala que, actualmente, el arte contemporáneo sí posee las capacidades técnicas para lograr la verdadera transformación. La problemática temporal frente a esta ventaja no desaparece, ya que: ¿cuál es, ahora, el resto de inacabamiento que haría que la obra no se inscriba en un tiempo lineal de presente acabado?

Las obras de principio de siglo se oponían a un tiempo lineal y homogéneo a partir de la simultaneidad y la generación de vértigo. Ahora bien, ¿a qué tiempo se oponen las obras contemporáneas si el tiempo como realidad perpetua y simultánea “en tiempo real” ya se experimenta guiado por los mercados globales de comunicación? (Kozak, 2008). La simultaneidad intensiva ha dejado hace rato de ser una propuesta de extrañeza. La autora dice que tal vez bastará “no regodearse en una conquista del presente ya consumado que nos impida pensar al arte como transformación” (p. 193).

El impulso anarquista, aquel que corresponde al movimiento desafiante de quitar los documentos del lugar en que yacen por origen, para desarmar la secuencia histórica establecida, es tal vez una posibilidad de experimentar el tiempo sin aspirar a la totalidad ni a la estabilidad, sino a un intento de forma de ser. Dentro de esta posibilidad, tienen especial lugar las exhibiciones y las estrategias poético-políticas implementadas. Disponer los archivos en el espacio de una muestra reclama ciertas decisiones curatoriales que conforman el acervo como una novedad cada vez que es expuesto y experimentado (Delle Donne, 2020). Por esta razón, a continuación, se presentará un caso de estudio de este tipo.

5.2 Un archivo insurrecto

Sublevaciones (2017a) es una muestra itinerante curada por Georges Didi-Huberman. Se ha exhibido en París, Cataluña, Buenos Aires, San Pablo, México y Québec. Su presentación en Argentina, durante 2017, fue organizada por el Jeu de Paume de París en colaboración con el MUNTREF (Museos de la Universidad de Tres de Febrero), específicamente en la sede del Centro de Arte Contemporáneo que comparte espacio con el Museo Hotel de los Inmigrantes.

Las diferentes locaciones de dicha exhibición han implicado una modificación directa del corpus de obras con relación al presentado en su estreno en París, ya que cada institución que la albergó agregó, mezcló y quitó material propio y prestado afín a la temática. En la sede de MUNTREF, se agregaron cincuenta obras que fueron seleccionadas por la directora de la Universidad, Diana Weschler (tal como lo expresan Massara, et.al., 2018). *Sublevaciones* implicó un trabajo de archivo constante en tanto fue imperante la necesidad de revisar colecciones en cada parada con el reto de encontrar algún gesto insurreccional en común. Por último, este caso conlleva una particularidad: el curador también desarrolla ciertas nociones conceptuales que han sido retomadas y serán utilizadas en lo que resta del devenir de este trabajo.

Durante la inauguración en Barcelona, Didi-Huberman (2017b) dio una conferencia en la cual describió la muestra como un ensayo visual y como una vista transversal de los relatos historiográficos con el objetivo de construir un acercamiento a

la historia de las sublevaciones. El curador, además de la justificación metodológica, en dicho evento, problematizó acerca de los gestos de resistencia frente al poder de la violencia. Así desarrolló cómo los gestos de luto pueden transformarse en gestos de protesta, para reclamar justicia y cómo pueden hacer entrar en juego la cólera, en forma de potencia intrínseca a la fiesta. Este último aparece como un espacio propicio para escenarios insurreccionales. Aunque se parta del luto, este puede transformar la cólera de manera expansiva hacia la potencia de alegría; visualmente, se puede pasar del gesto de miedo al carácter coreográfico de encarnar una revuelta, que implica alzar los brazos, sostener los puños, etcétera.

Es así cómo, en esta muestra/ensayo visual, se recorre un trayecto donde se encuentran levantamientos que son festivos y fiestas que se tornan peligrosas. Cuando la cólera está cerca del deseo, se aproxima a la alegría; sin embargo, también puede terminar en revuelta apaciguada por la autoridad o aplastada por el poder, la violencia. Tal como afirma el curador, la revuelta puede ser corrompida.

Didi-Huberman (2017b) también asevera que el levantamiento como palabra no es magia, hace falta más, hace falta el uso, no es una llave automática a la emancipación. Entonces, el autor enfatiza: hacia dónde va la cólera es una pregunta dialéctica que necesita una respuesta dialéctica.

5.3 Soplar sobre el tiempo del archivo

La imagen de archivo no tiene la responsabilidad de hacer creer que se está allí ni de tomar el lugar de testigo. Sí tiene, según Didi-Huberman (2012), la capacidad de asistir a la propia ausencia, aunque esto no sea tan fácil y para ello dependa de la capacidad de visualización del grado de cognoscibilidad en una época y tiempo determinado. El archivo nunca será un repositorio de la verdad, los fondos documentales no hacen más que arrojar al espectador a lo imprevisible, a la tarea necesaria de la interpretación: “Hay que exponerse a la osadía de acercarse a su superficie. Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro” (Didi-Huberman, 2012, p. s/p).

Este soplo sobre la superficie puede realizarse a partir del montaje de imágenes en muestras de archivo y de diferentes formas. La construcción del archivo desde el montaje de imágenes (entre ellas: fotografías, videos, grabados, instalaciones) pone en consideración las prácticas localizadas, la tensión entre centro y periferia y, por lo tanto, la problemática sobre los márgenes contrahegemónicos (Richard, 2013). Más adelante, se retomará esta cuestión desde la complejidad del sistema global de exhibiciones de arte contemporáneo.

Desde un punto de vista, se podría decir que *Sublevaciones* es una muestra que media entre las estrategias del archivo y las del atlas. Tal como se presenta, la exhibición no tiene como fin la creación de una iconografía total ni absoluta de las revoluciones. Por el contrario, como curador, Didi-Huberman busca obras de diferente procedencia en donde el gesto de la insurrección es el diálogo poético entre las imágenes. Así conformaría un atlas, al estilo Mnemosyne,³³ como obra abierta e inconclusa. En el anacronismo a partir del montaje como principio, se trata del gran castigo griego: llevar el mundo a cuestas.³⁴ Incluso al recoger lo que nadie quiere, a causa del error prometeico, emerge la potencia del conocimiento como castigo³⁵. Warburg, a partir de ella, opuso la continuidad del historicismo a la discontinuidad en la insistencia por el quiebre y Didi-Huberman lo retoma en *Sublevaciones*, su ensayo visual.

Sin embargo, Didi-Huberman sí aplicó una ley a las imágenes. La construcción del atlas convive con sus decisiones como un *arconte* (Derrida, 1997), que custodió este proyecto y sostuvo su prioridad hermenéutica sobre los archivos que seleccionó, al reunirlos y excluirlos. De hecho, algunas obras no podían trasladarse de una institución a otra; por lo tanto, fueron mostradas en una sede y en otras, no.

El núcleo protagónico que recibe al espectador en la primera sala, denominado "Elementos", consta de una selección de obras que se podría utilizar para ejemplificar la amplitud visual y simbólica con la que se trabajan las sublevaciones. Al ingresar, por su tamaño y disposición, llaman la atención dos videos realizados por la artista polaca Jasmina Metwaly, quien, durante 2011, registró aspectos de la revolución egipcia mientras residía en el Cairo. Con cámara inmóvil y documentación silenciosa, capturó movimientos, detalles, aspectos que desde el periodismo no habrían encontrado lugar.³⁶ En frente, se ubica un video de Maria Kourkouta, *Remontage* (2016), el cual, según señala el curador (Didi-Huberman en Oybin, 2017), fue fruto de un pedido que realizó a

³³ Se hace referencia al Atlas Mnemosyne realizado por Warburg durante 1926-1929.

³⁴ Didi-Huberman ya tematizó específicamente esta cuestión en la exhibición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid desde el 26 de noviembre 2010 hasta el 28 de marzo de 2011.

³⁵ En la mitología griega, el titán Atlas, junto a su hermano Prometeo, desafiaron a los dioses del Olimpo intentando arrebatárselos su poder para otorgarlo a los hombres. Como castigo, mientras Prometeo sufría en el Este con un buitre devorando su hígado, Atlas fue condenado a sostener sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste. Este acto no solo lo marcó físicamente, sino que le otorgó un conocimiento profundo y una sabiduría teñida de desesperación, convirtiéndolo en una figura precursora de astronautas, geógrafos e incluso filósofos. Su legado quedó inscrito en una montaña (el Atlas), un océano (el Atlántico) y una forma arquitectónica antropomórfica (el Atlante) utilizada como soporte estructural. Georges Didi-Huberman retoma esta potente imagen mítica como introducción a su texto curatorial para la muestra basada en el Atlas Mnemosyne, utilizando la figura de Atlas como símbolo de la carga del conocimiento y de la representación, central en la obra de Warburg.

³⁶ Aquí se pueden visualizar ambas piezas *Tahrir Square: Cut-Skin* y *Tahrir Square: Metro vent*: <https://opengallery.co.uk/collection/jasmina-metwaly-remarks-on-medan-tahrir-version-2011>

la artista en conjunto con la directora del Jeu de Palme, Marta Gili. A la documentalista se le pidió que reflexionara sobre la memoria cinematográfica que, desde 1920, se ocupó de la temática de las sublevaciones. El resultado fue una superposición de imágenes sumamente plásticas que registran ciertos gestos propios de las sublevaciones.³⁷

Otro grupo de imágenes están compuestas por los videos de Roman Signer *Flotating table* (2005), *Red tape* (2005) y *Hay feve* (2006) y las fotografías de la serie *Airborne* de Dennis Adam (2002). Pueden ser consideradas como otro conjunto porque dislocan el preconcepto de sublevación: una mesa que flota, una cinta roja que salta por el aire, una bolsa de plástico o una hoja de diario que flotan en el viento... En esta exhibición, las imágenes por sí mismas no dicen mucho, no “representan”, hay que excavar, buscar en los trazos de cenizas (Delle Donne, 2018). Por esta razón, este archivo-atlas puede combinar en el espacio fotografías de manifestaciones con otras que retratan bailarines.³⁸ Se trata ni más ni menos que de la imagen dialéctica de Benjamin (2005) que condensa una pluralidad de sentidos.

En la exhibición, la temporalidad es trabajada desde el anacronismo para hacer emerger nuevas formas en la interrelación de imágenes que, de otra manera, no hubiesen estado juntas. Pero, frente a su propuesta, Didi-Huberman también encuentra limitaciones: no existe sólo el tiempo de la imagen, este convive con el tiempo del espectador, que no puede hacerlo durar lo que al curador le gustaría, por lo tanto, limita específicamente el tipo de sublevaciones que desea incluir para la constelación armada. Aunque haya sido acusada de una “iconología despolitizada” (Didi-Huberman & Traverso, 2023, p. 59), de que no forme un dibujo preciso como advierte Burucúa (2017), o que otros hayan señalado sublevaciones faltantes, como las protestas antichavistas en Venezuela (Aguilar, 2018),³⁹ aquí se dejarán de lado esas polémicas para analizar la

³⁷ Se puede señalar que ha usado fragmentos de películas de Eisenstein y de Rossellini, entre otros.

³⁸ Utilizamos como ejemplo una asociación propuesta en el núcleo II, denominado “Por gestos”. En la fotografía *La bailarina* (Germaine Krull, 1925) se retrata un cuerpo de pie, pero con el peso hacia delante y los brazos caídos. En la imagen posterior, otra fotografía denominada *La bailarina Jo Mihaly, danza “Révolution”* (Germaine Krull, 1925), genera una secuencia en donde el cuerpo modifica su postura al activar una coreografía moderna que se opone a la convención de la danza clásica. Enmarcada en el arte de vanguardia, la bailarina es tomada en una posición que puede vincularse a los movimientos propios de una revuelta si se tiene en cuenta que el torso se estira verticalmente, los puños se cierran y el brazo izquierdo se extiende hacia arriba. Hacia la derecha de estas dos fotografías, que se encuentran una encima de la otra, se disponen sucesivamente otras que retratan diferentes manifestaciones: Batalla del Bogside (Irlanda), protestas de agricultores (Redón) y estudiantes del Mayo francés. En una pared corta y perpendicular a la que alberga estas fotografías, se alza otra que sostiene una toma fija de las panteras negras alzando sus puños en un campo de nieve (Chicago).

³⁹ Sobre este último cuestionamiento resulta interesante rescatar la respuesta del curador frente a la pregunta de cuáles fueron las cuestiones que tuvo en cuenta para elegir las luchas populares

muestra entendiendo que las decisiones curatoriales son posiciones políticas que proyectan una interpelación en el espectador cuyo efecto nunca está garantizado.

La exhibición se estructura en cinco núcleos que prometen una relación entre las obras elegidas. Además del título que lleva cada agrupamiento sobre los paneles, se dispone un texto de sala que desarrolla la idea que une cada conjunto. Esta misma información se replica en el catálogo elaborado por la Universidad Tres de Febrero (2017c). Por lo tanto, en primera instancia, podríamos decir que el tiempo que desarrolla la exhibición no es solo el que proponen las imágenes, sino su articulación con los textos que suman un aspecto poético más para enlazar la propuesta. No se trata de información explicativa. Los títulos de cada núcleo son: I. Por elementos (desencadenados), II. Por gestos (intensos), III. Por palabras (exclamadas), IV Por conflictos (encendidos), V. Por deseos (indestructibles).

Con relación al primero, Didi-Huberman dice:

... el mismo aire se levanta. Hay dos fuerzas: la gravedad y el levantamiento. El ejercicio es un juego poético de unir en comparación el levantamiento de las fuerzas naturales con la fuerza del levantamiento político. Es un juego de palabras que coincide en francés (Vinós, 2018).

Como ya se señaló, una de las primeras obras que llama la atención del núcleo I, tal vez por su pregnancia por color, es "Patriot", de la serie *Airborne* (Dennis Adam, 2002). Lo interesante de la elección de la obra es que entra en diálogo con el conjunto seleccionado para el núcleo sin utilizar el gesto de una mano extendida, de una boca abierta o de un grupo de personas en pugna durante una manifestación. La duración en el tiempo de la bolsa que flota en el aire, potenciado por el registro fotográfico en serie, presenta la sublevación del material contra el viento, la gravedad y su levantamiento. La construcción poética de la imagen permite describir una sublevación, la del material, aun sin saber que la temática de la obra también es el atentado del 11 de septiembre en Estados Unidos. El curador demuestra que es capaz de encontrar sublevaciones sin mencionar explícitamente un evento político, ideológico o partidario, así logra sortear la idea de sublevación atada únicamente a la representación de una lucha entre hombres. Lo político, entonces, puede aparecer en la utilización poética de la temporalidad en la imagen, en el vuelo de una bolsa o en la resistencia de un vaso de leche a los golpes sobre una mesa, tal como sucede en el video *A glass of milk* (Jack Goldstein, 1972).

que recorren la exhibición. Él responde, en primer lugar, con una pregunta retórica: "¿Lo que me quiere preguntar es por qué no hay sublevaciones fascistas?" (Engler, 2017) y prosigue explicando que una visita rápida por la muestra puede conectar un puño levantado con un signo fascista, lo cual llevaría a concebir un signo igual entre los dos. Frente a ello se posiciona: él no cree que haya un signo igual entre los dos, por lo tanto, evitó las sublevaciones populares reaccionarias, actuales y pasadas.

5.4 Potencia y poder para Argentina

Cualquier potencia busca sensibilizar, pero no toda potencia tiene poder. Nuestro autor ejemplifica muy claramente esta diferencia: Abuelas y Madres de Plaza de Mayo tenían potencia, pero, en principio, no tenían poder alguno frente a la dictadura. Entonces, hacer una exhibición de sublevaciones es hablar de las formas sensibles de la esperanza en la desesperanza: la esperanza es un movimiento hacia afuera de uno mismo, no hay insurrección sin este tipo de ilusión. Didi-Huberman (2017b), durante la mencionada conferencia en Barcelona, cita a Spinoza para definir que la esperanza funciona a través de una imagen futura o pasada. Es una emoción contradictoria porque no remite a la alegría del momento presente, es un sentimiento sobre algo que pasará o pasó. De aquí toma relevancia el acto de mirar imágenes porque estas hablan tanto del pasado como del deseo (el cual es un sentimiento inestable).

Sin embargo, es interesante analizar cuál es la relación entre centro y periferia que propone la selección de imágenes para la exhibición. A continuación, se expondrá cuáles son los artistas argentinos que han sido incorporados en cada núcleo para la presentación en el MUNTREF.

En el núcleo I, *Por elementos (Desencadenados)*, no se relevan obras de artistas argentinos exhibidas.⁴⁰ En el texto curatorial de este espacio, se comparan las sublevaciones con huracanes o grandes olas rompientes. El curador pone atención a los elementos que se mueven o se modifican en estas situaciones: agua, atmósfera, superficies, paños, pliegues, banderas, luces, polvo.

Por gestos (intensos) es la denominación del II núcleo. A partir del texto de sala, se comprende que el conjunto de imágenes remite a la sublevación como gesto y emoción que, con el objetivo de romper un determinado presente, pone en juego al cuerpo. Brazos levantados, cuerpos encontrados como un todo, bocas abiertas, son algunos de los gestos que se mencionan. En la sala se encuentran seis obras de artistas argentinos o artistas que han tenido gran influencia en nuestro país: dos fotografías que registran la *Campaña dele una mano a los desaparecidos* del estadounidense Eduard Shaw (1985), dos aguafuertes del naturalizado Abraham Regino Vigo, *El agitador* (1933) y *Sindicato* (1937), una fotografía de archivo intervenida de Marcelo Brodsky (2015), una fotografía anónima del 17 de octubre en Argentina, unos afiches de *Bocanada*⁴¹ (2016)

⁴⁰ En este núcleo, el catálogo impreso, ubica como única imagen la fotografía del estadounidense Eduard Shaw, quien residió aproximadamente tres décadas en Argentina. La fotografía de la campaña *Dele una mano a los desaparecidos* (1985) muestra hileras colgantes de hojas-afiches de manos. Sin embargo, en la exhibición, esta fotografía se ubicó en el núcleo II, *Por gestos*, acompañada por otra que retrata en primer plano el detalle de los afiches siendo intervenidos.

⁴¹ La serie es del periodo 1993–1994. Los carteles exhibidos en *Sublevaciones* son de 2016.

de la artista rosarina Graciela Sacco.⁴² Por último, se releva la instalación de Andrés Denegri *Éramos esperados (hierro y tierra)* (2013).⁴³

El texto que corresponde al III Núcleo exige, desde su escritura, leerlo como una continuación del II: “Los brazos se levantaron, las bocas exclamaron. Ahora hacen falta palabras...” (Didi-Huberman, 2017, s/p). De esta manera, el conjunto de imágenes se reúne en torno al título *Por palabras (Exclamadas)*. Una obra de Juan Pablo Renzi *Instrumento para estrellar* (1988) da la bienvenida a la sala. Luego encontramos arte impreso de Juan Carlos Romero, como por ejemplo *Violencia* (1977), varias versiones de *Este papel es una cárcel*, de Horacio Zabala (1972a, 1972b, 1972-2009), dos fotografías de Annemarie Heinrich (s/t, 1955) y *Carta a un general*, de León Ferrari (1963).

El texto del núcleo IV⁴⁴ expone una relación de causa-efecto al comenzar con un conector de consecuencia.⁴⁵ Por lo tanto, se podría decir que, cuando las palabras toman el espacio público, “entonces, todo se enciende” (Didi-Huberman, 2017, s/p). Este grupo de imágenes se organizan bajo la denominación *Por conflictos (encendidos)* y propone reunir huelgas, manifestaciones, vandalismos y represiones. En este núcleo, se encuentra la mayor cantidad de artistas argentinos o vinculados fuertemente a la escena local. En exhibición preponderan fotografías: algunas anónimas, del Archivo General de la Nación, *Huelga de panaderos* (1911) y *Semana trágica* (1919), otras de Eduardo Longoni, *Marcha por la vida* (1982), de Héctor Carballo, *Marcha de los pañuelos* (1987) y *Diagonal norte*, de Sara Facio (1973). Se presentan también *Buenos Aires, 1985*, fotografía que registra el siluetazo (Juan Travnik, 1985), y en vitrina un libro abierto que muestra una gráfica en contra del indulto, de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final (1989). Allí también se registra una tapa de la revista *Claridad*, realizada por Guillermo Facio Hebecquer (1936) y la xilografía *La noche* (Victor Rebuffo, 1937). En pared, un políptico de cuatro piezas de Romero, *El placer y la nada II* (1978). Cabe resaltar el video de Hugo Aveta, *Ritmos primarios. La subversión del alma* (2014), que trama imágenes del estallido social del 2001 en Argentina.

En el núcleo V, aquel que propone un agrupamiento *Por deseos (indestructibles)*, encontramos al menos cuatro obras de artistas argentinos o ligados a la escena. La fotografía *Madres de Plaza de Mayo caminando hacia la Casa Rosada* (1982), de Omar

⁴² No se encontró esta obra en el catálogo impreso.

⁴³ El video *Doméstico* de Gabriela Golder (2007) figura en el catálogo, pero no se relevó en la exhibición.

⁴⁴ En este núcleo, se nota que las imágenes de los conflictos son muy representativas, pero conviven con una vivencia más poética particularmente en el *collage La tragedia* (Wolman, 1966), en el cual la técnica permite reconocer que los materiales son fragmentos, elementos pegados con cinta *scotch*, pero que no se pueden leer.

⁴⁵ “Entonces” es también parte del condicional lógico: *si X, entonces Q*.

Torres; *Niños desaparecidos. Segunda marcha de la resistencia*, de Eduardo Gil (1982); *Madre e hija de Plaza de Mayo*, de Adriana Lestido (1982). Acompaña, en este espacio, el grabado al aguafuerte de Abraham Regino Vigo, “La huelga”, de la serie *Las luchas proletarias* (1935).

La muestra albergó aproximadamente doscientas noventa obras, de las cuales, para su exhibición en Buenos Aires, se agregaron alrededor de cincuenta. Es interesante señalar que la curaduría no sólo propuso un diálogo entre imágenes, sino también entre curadores. La subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Diana Wechsler, tuvo una gran influencia en la selección de las imágenes argentinas (Didi-Huberman, 2017d; Massara, et.al., 2018). Además, la selección de obras ha sido bastante heterogénea: grabados y arte impreso, una pintura, videos, una instalación y fotografías.

El conjunto de imágenes que se agregan en Argentina se puede organizar de la siguiente manera. Por un lado, aquellas realizadas durante la larga década de los sesenta (Jameson en Longoni, 2014) que, a su vez, se puede organizar en tres etapas (Longoni, 2014).⁴⁶ En la selección de obras, se destacan aquellas pertenecientes a la segunda etapa, intensificada en el año 1968, en la que predomina la búsqueda de un arte para la revolución de la mano de obras de Romero y Ferrari, por ejemplo, y las de la tercera fase, en donde la revolución aparece como imperativo. Estas obras se ubican entre el Cordobazo y el golpe de Estado de 1976; por lo tanto, se pueden señalar las de Zabala y otras de Romero, como *Violencia*.

Otro cúmulo de obras corresponde a la búsqueda de Memoria, Verdad y Justicia que se inicia antes de comenzar el período democrático en 1983 y se desarrolla en él. En la selección de imágenes para MUNTREF, predominan fotografías alusivas a esta temática. En su mayoría documentalmente, estas fotografías registran la lucha de organismos de derechos humanos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Con la misma voluntad de registro, aparecen imágenes fotográficas que remiten al peronismo, como aquellas de Heinrich que muestran grafitis alusivos al golpe del año 1955 o la postal de Sara Facio de 1973 sobre la vuelta de Perón a la Argentina.

En otro orden, se pueden agrupar las imágenes de principio de siglo vinculadas, en su mayoría, a la organización obrera. Destacan las obras de los integrantes del grupo

⁴⁶ La primera que reúne artistas que se interesan en la vanguardia en tanto concepto teórico, su relación con ser revolucionario y el arte como forma de acción. Abarca desde fines de los años cincuenta hasta principios de los sesenta. Como todo período, tiene sus tensiones. Por un lado, se encuentran quienes comprenden fructífero el golpe a Perón en tanto les permite “ponerse al día” y relanzar el arte argentino al mundo luego de un período que consideraban de aislamiento y retraso. Sobre vuela una clave de lectura adorniana: priorizan un arte autónomo frente a la amenaza del consumo de masas y la política. A su vez, otros priorizaban la invención de una Vanguardia Nacional, o un giro hacia la antivanguardia, comprendiendo a ésta como antipopular.

Artistas del Pueblo, Abraham Vigo con sus grabados y Guillermo Facio Hebecquer con arte de tapa de la revista *Claridad*. La instalación de Denegri, que alude al trunco proceso de industrialización de Argentina del siglo XX, podría incorporarse dentro de este grupo.

Sobre la base de estos agrupamientos aquí realizados, en general, las imágenes seleccionadas para Argentina presentan relaciones explícitas al acto de sublevarse, están evidentemente ligadas a un período histórico y, en muchos casos, cumplen una función documental, de registro. Esto generalmente sucede con la fotografía. Con relación a ello, la obra de Aveta se destaca de manera particular. En primer lugar, expone un conflicto que no aparece en otras imágenes, el estallido económico-social del 2001. Además, si bien utiliza las fotografías como material, su video propicia un espacio de representación antes inexistente, en el que las imágenes se multiplican. A partir de un proceso químico, logra revertir el proceso de laboratorio: en vez de que las imágenes emerjan de la emulsión, se proyectan sobre ella (responsables de la sección “Prácticas artístico-culturales”, equipo editorial Aletheia, 2021).

Además, en la misma dirección, las prácticas conceptuales de Zabala o Romero, por ejemplo, problematizan el uso del lenguaje o trabajan con la espacialidad a partir de la metáfora y de la utilización ficcional, presionando al máximo las imágenes de lo posible, tal como sucede en los proyectos de cárceles para artistas (Zabala, 1972).

Como se puede observar, la selección de obras no se agota en la reminiscencia al pasado. Tal como sostiene Didi-Huberman, al relacionar potencia y poder en las acciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, no hay insurrecciones sin ilusión. Desde la selección curatorial, se tuvieron en cuenta imágenes que, al mirarlas, accionan un corrimiento de lo meramente documental, potencian deseos y sentimientos a partir de la sublevación de los materiales.⁴⁷

La relación siempre tensa entre centro y periferia del sistema del arte adquiere otras formas en esta ocasión. Ya se ha mencionado cómo Nelly Richard analiza la simplificación requerida por el mercado que necesita de la “documentalidad de la memoria e identidades” (2013, p. 90). Esta problemática es puesta contra las cuerdas desde el momento en que la selección de obras se lleva a cabo en colaboración. Además, las imágenes resultantes demuestran ser un conjunto heterogéneo, amplio. Aquellas obras documentales conviven en un aparente desfasaje temporal, sobre el corrimiento de lo sincrónico, al montarse sobre otras que construyen nuevas imágenes que se sublevan y resisten. El aspecto curatorial atiende a estos objetivos a partir de la

⁴⁷ Otro caso interesante es el video *Doméstico* (Golder, 2017) que muestra mujeres rompiendo platos frente a cámara, haciendo el mayor ruido posible, con la intención de reflexionar sobre el vínculo de éstas con lo doméstico. Esta obra aparece en el catálogo impreso, pero, como ya se señaló, no se registró en sala.

división en núcleos con diferentes títulos para poder mirar los archivos seleccionados en constelaciones de imágenes. Desde la temporalidad, se trabaja para quebrar el sentido de unidad cronológica a partir de diferentes obras que pueden, mediante estrategias poéticas, utilizar el tiempo como herramienta de duración, detenimiento, adelantamiento, etc., para producir imágenes que se sublevan.

Como se señaló, también se encontraron imágenes que rescatan los gestos más repetidos y vinculados directamente con la idea de sublevarse: la conmoción en el rostro, los puños levantados, los brazos extendidos. Sin embargo, la ordenación a partir de la curaduría logra subvertir los archivos para que más bien destruyan el ordenamiento histórico antes que petrificarlo. Tal vez, es el impulso anarquista de quitar los documentos del lugar en que yacen por principio (en sus colecciones de origen, por ejemplo), una posibilidad de experimentar el tiempo sin aspirar a la totalidad ni a la estabilidad, sino a un intento de forma de ser. Por ello, en la exhibición los archivos extienden su duración y potencian el fluir del tiempo en el reconocimiento de la resistencia a través de la esperanza.

CAPÍTULO 6

6.1 Un archivo restituido

Sebastián Hacher rescata fotografías de varios integrantes de la comunidad mapuche y miembros de otros pueblos originarios que fueron mantenidos cautivos o de los que hay registro en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Además, junto con la artista plástica Mariana Corral, recorre territorios recuperados en la Patagonia argentina y ponen en funcionamiento un objeto performático. También utilizan los alambres de púa que cercan las tierras de los Benetton⁴⁸ como instrumento musical.

Estas producciones forman parte de la exhibición *Restitución* presentada en el área de artes visuales del Centro Cultural Matienzo, desde el 23 de agosto al 17 de septiembre del 2017, con curaduría de Agustín Jais y Tam Painé. “Rescatados” por Perito Moreno luego de que el Estado argentino avanzara sobre sus tierras, los caciques Inakayal y Foyel y sus familias fueron engañados, explotados, esclavizados, y sometidos a diversos estudios y fotografías. Hacher y Corral trabajaron con las imágenes de archivo guardadas en el Museo (y otras encontradas en diversos institutos) con la intención de reactivarlas y las exhibieron en el significativo contexto de la desaparición forzada de Santiago Maldonado, quien luego fue encontrado sin vida el 17 de octubre del 2017. Durante 2018, la muestra mutó y se convirtió en la investigación performática *Inakayal Vuelve*.

Figura 9

Restitución (2017). Intervención bordada del documento fotográfico del cacique Foyel de identidad poblacional desconocida (mapuche-araucano o tehuelche). Recuperado de <https://inakayal.revistaanfibia.com/wp-content/uploads/2018/10/inakayalvuelve0001.jpg>

6.2 Afectar la comprensión de archivo

Con este marco, se podría decir que los artistas trabajan con “poder captar en lo visible, las marcas de lo invisible y volverlo presencia, aquello in-decible volverlo palabra.

⁴⁸ La empresa de moda United Colors of Benetton es conocida mundialmente. Luciano Benetton, italiano, es el dueño con mayor cantidad de tierras en el país, Argentina. Las hectáreas están destinadas para múltiples negocios: agrícolas, ganaderos, forestales y mineros. Comprenden las provincias de Buenos Aires, Chubut, Río Negro y Santa Cruz. Los mapuches, pueblo originario exterminado durante el siglo XIX, reclaman la propiedad de esas tierras. Durante el 2017, tras una violenta represión de la Gendarmería, desapareció Santiago Maldonado quien se manifestaba en contra de la ocupación del magnate extranjero. Su cuerpo apareció 78 días después en el río donde su familia denunció que "se había rastrillado tres veces".

Instalar el presente para reconocer el pasado y anticipar el futuro” (García & Belen, 2010, p. 112). Pero cuáles son los recursos que intervienen para propiciar este efecto es motivo de esta investigación.

La exhibición parece ser inaugurada desde dos frentes: el curatorial-visual y el periodístico. Además de la inauguración en el centro cultural, se publicó en la revista online *Anfibia* una crónica sobre el armado de la muestra, ese texto también funcionó como escrito curatorial en sala (Hacher, 2017). De este modo, se enlazó un doble juego intrínseco al trabajo con imágenes de archivo: por un lado, se consideraron como documentos al examinar su aspecto histórico y, por otro lado, se construyó un plano poético de la imagen.

La crónica, como género, es predominantemente narrativa, no incluye elementos ficcionales, pero sí puede poner en juego recursos literarios. Estos colaboran a crear un clima para lo cual el cronista, que hace presente su voz en el transcurso de sus hechos, pondera lo que ve, siente, percibe, a fin de que el lector se sienta testigo directo y privilegiado. Por este motivo, se puede decir que es el género de no-ficción en donde la escritura pesa más porque requiere de la capacidad de interpelar (Bilbao *et. al*, 2023).

La crónica particular que aquí se analiza es extensa, sumamente narrativa, desarrolla el encuentro con el material y las fotografías son analizadas como documentos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. También se justifican y se describen los procedimientos aplicados a estas. El escrito permite desarrollar el aspecto informativo-periodístico que responde a la formación de Hacher. A partir del relato cronológico, el lector puede informarse acerca de varias situaciones. Sobre los maltratos a los que fueron sometidos los cautivos, las circunstancias sospechosas de la muerte del cacique, acerca de los procesos de restitución de los cuerpos y restos humanos a la comunidad originaria y los debates y contradicciones que eso suscitó a nivel institucional. Todas estas cuestiones se enlazan en la mezcla entre mirada y escritura, habitual en este tipo de género que propicia una cercanía con el lector.

Además, Hacher también es fotógrafo y sus saberes específicos en cuanto a ello se vislumbran en las obras, cuando explica el proceso de coloreado, el primer procedimiento que aplicó a las fotografías. Al respecto, prefiere decir que fueron iluminadas, tal como se lo llamaba tradicionalmente, aunque el proceso no conlleve acuarelas y sea realizado con técnicas digitales. La iluminación entonces adquiere un carácter de enunciación poético, en palabras de Hacher, este acto implica “pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres” (Hacher, 2017, s/p). Además, luego de “devolverles” el color perdido, las imágenes pasan por un segundo momento más complejo a nivel técnico: el bordado sobre papel. Se trata de un procedimiento muy delicado porque donde se

perfora con el punzón no hay marcha atrás y se debe realizar un esbozo del dibujo en papel vegetal para luego comenzar con los puntos específicos.

El modo de vincularse con las fotografías aquí remite a la relación entre afecto y el archivo. Se trata del estudiado paso de la comprensión a la emoción, cuestión que también ha trabajado Barthes, reflexión que hoy en día se analiza como “efectos de archivo-afectos de archivo” (Baron, 2014).

6.3 Política de los afectos

La relación entre visualidades y afectos es motivo de varias pesquisas. Si bien el psicoanálisis se ha ocupado de esta cuestión ampliamente, aquí se opta por un marco disciplinar más amplio que priorice la capacidad de agencia de las imágenes.

Por una parte, Susan Best (2019), al retomar los estudios de Tomkins, fue quien priorizó el interés por encima de la pulsión para considerar la importancia de la recepción artística en la configuración de los sentidos que promueve. Según la autora, en tanto el interés es la base de la cognición, ya que sin dicho mecanismo principal no habría orientación hacia el saber, también es condición previa para ser afectado por la obra de arte. Por lo tanto, la activación del afecto está ligado a un encuentro corporal.⁴⁹

Por otra parte, Bennet (2019) señala que las operaciones del afecto en el campo del arte visual no deberían estar atadas a un condicionamiento producto de cierta autoridad moral que adquiere el trauma en la era del poscolonialismo. Su análisis es interesante porque demanda reflexionar acerca de la producción de las imágenes más que apostar por un contenido o una temática “políticamente correcta”. La autora evidencia cierta tendencia a exaltar a quienes son considerados víctimas o inocentes, reproduciendo códigos estancos de representación que exploran más el ámbito de una memoria normativa que el de una memoria crítica. Por el contrario, como recurso de una poética, la memoria de la sensación opera a través del cuerpo y no mediante una memoria narrativa que, en lenguaje de una memoria común, pierde su capacidad de afectar en tanto establece una distancia desde el presente del suceso traumático. La memoria de la sensación produce una especie de ver verdad en tanto artefacto visual (2019, p. 35).

Por ello, Bennet comprende el afecto no como opuesto a lo distinto, al pensamiento, sino como un arte que produce un tipo de comprensión más honda que la

⁴⁹ Y, a su vez, promueve una suspensión entre la objetivación y la identificación porque inaugura un espacio de comunión que tiene que ver con el juego y que se puede denominar “síncope”. Pero contrario a la acepción más aceptada de este concepto no supone la ausencia de afecto estético sino más bien el espacio de su máxima expansión de placer visual (Best, 2019, pp. 28-29).

simple reproducción del mundo. Sustenta su postura en la noción de signo encontrado de Deleuze. A diferencia del objeto reconocido, este solo puede ser sentido o experimentado. Se trata de un tipo de afecto más complejo que la afirmación explícita, ya que en él se comprometen tres niveles: emocional, psicológico y sensorial. El tipo de poéticas que involucra la memoria de la sensación prioriza hablar desde el cuerpo que tiene sensación antes que tematizar el trauma. Es una actividad anclada en el *ver sintiendo*.

El modelo de visualización implicado en un encuentro afectivo de la imaginaria de la memoria traumática encuentra una forma de mirar y realizar conexiones, no implica una separación radical entre un sujeto y su exterior o, dicho de otro modo, desde un afuera en términos de contacto con un adentro oculto. Por el contrario, es una forma de activar para establecer una base para la empatía, una memoria para más de un sujeto, constituida en posiciones diferenciales, dialogando con el presente.

El estudio de Ernst van Alphen (2019) servirá para analizar los límites y alcances de la capacidad de ser afectados desde las proposiciones de la modernidad. Considera que, en las sociedades posdécada de los noventa, la accesibilidad a la información y su explosión cuantitativa no condujo a una mayor producción de significado, sino a su implosión. Además, examina que, desde el Iluminismo a la actualidad, el individualismo ha profundizado la creencia de que las emociones son puramente del individuo, que provienen de su interior. En este contexto, ya no alcanza con comprender la política del arte desde su mensaje o significado programático. Por el contrario, se requiere una aproximación afectiva. El impacto que le resta al arte como manifestación crítica en este contexto sería el de un potente agente transaccional de afecto. El afecto, desde las aproximaciones deleuzianas, se podría definir como transmisión de intensidades y, desde los estudios científicos, como densidad de descarga neuronal. Hay una actividad de la materia y de los objetos que ha sido negada ideológicamente por el individualismo al considerar la intencionalidad individual como único criterio. Los objetos artísticos pueden considerarse agentes activos del mundo cultural y social y se puede hablar de operaciones afectivas del arte.

Esto no implica reconocer una visión del mundo animista porque la agencia que es asignada a la materia y a los objetos es, en última instancia, relacional, no atribuye alma o esencia a los objetos (Van Alphen, 2019, p. 66). Un afecto es un desencadenante más efectivo por la manera en la que sujeta y compromete involuntariamente al individuo. El arte no ilustra una idea, sino que produce afectos que estimulan el pensamiento, en el encuentro afectivo, según Deleuze, "el pensamiento procede y se desplaza hacia una verdad más profunda" (Van Alphen, 2019, p. 61).

Natalia Taccetta (2019) sostiene que las imágenes fugaces de un pasado irrecuperable pueden ser los instrumentos de la memoria.⁵⁰ Tal como Benjamín (2011) sostenía en la carta a Florens Christian Rang, cada imagen contiene en sí misma una constelación de tiempos contraria a la historia cronológica normativa. Estas imágenes del recuerdo, en su irrupción, pueden constituir una nueva representación de la historia desde la perspectiva de los vencidos.

Jaime Baron define que las imágenes de archivo, en tanto repositorios del pasado, de modos muy variables, tienen la capacidad de generar contacto con los hechos, de volverlos perceptibles (citado en Taccetta, 2019, p. 217). Ofrecen una experiencia del pasado en tanto su efecto de consciencia en el espectador, el cual nunca puede ser garantizado, propicia un desplazamiento hasta encamarse en un afecto que moviliza las emociones en un presente que establece un vínculo con el pasado.

Por lo tanto, el efecto archivístico no solo se vincula con la búsqueda del pasado, sino también con el modo con que se entrama en el presente. En este sentido, un formato archivístico potente es el anarchivo, el cual se comprende como una forma de producción de un contra-conocimiento. Wolfgang Ernst (citado en Taccetta, 2019, p. 219) examinó esta liberación de la memoria del archivo que implica una temporalidad puesta en debate desde la implementación de diferentes dispositivos procesuales y estéticos.

6. 4 Disposiciones de los afectos en el espacio de exhibición

A lo largo del proceso de producción y de exhibición de *Restitución*, hay un trabajo de ponerse en el lugar del otro, un intento por realizar un hechizo mágico que sea una restitución o incluso una venganza o búsqueda de justicia. Se está frente a las estrategias anarquivísticas, que buscan reconocimiento, impugnación del documento, resistencia, encomendar un discurso alternativo en descontento con la memoria oficial que se construyó a partir del archivo tal cual como estaba. Hacher trabaja desde un espacio excluido, desde los restos, para avanzar sobre las ausencias:

Ponerse en la piel del otro es habitar el horror.

Pinto la imagen con una mezcla de furia y cariño. Sus ojos son oscuros, dice Gerardo cuando las imprime. Podría aclararlos, pero prefiero dejarlos así.

De los ojos de la niña saldrán hilos de fuego.

Ojalá puedan quemarlo todo. (Hacher, 2017, s/p)

⁵⁰ Se apoya en una cita de "Excavar y recodar", de Walter Benjamin.

Mariana Corral es artista plástica, trabajó en GAC y actualmente se dedica al arte electrónico/multimedial. Realizó un objeto-aro performático llamado *Azimut* que emite colores y estos cambian según la orientación en la que se mueve el aro: “*Azimut* es a la vez un objeto de orientación cardinal impreciso que intenta religar el cuerpo con el entorno, sumergirlo en el paisaje de manera activa y no meramente contemplativa” (Corral, 2017). También:

El aro-brújula es inútil a los fines de orientarse. La información cromática que ofrece sirve más para deambular o bailar, para sumergirse en un complejo orgánico y dibujar en el paisaje [...] jamás serviría a los fines de racionalizar un territorio para su dominio. (Hacher, 2017, s/p)

Junto con Sebastián, fueron a territorios recuperados para activar el juego que implica el uso del objeto. De esta experiencia se documentó con un video exhibido en *Restitución*. También se mostró otro video realizado en ese viaje que registra la utilización de los alambrados de las tierras apropiadas por Benetton como instrumento musical, generando un sonido desconcertante. Sobre esta filmación, Sebastián dice:

El alambre de púas fue tan eficaz porque podía ejercer dolor a gran escala de forma rápida y barata, y por eso se usó para conseguir el control a gran escala. [...] La correspondencia entre la carne y la vibración invisible es clara. Transformarla en sonido ahorra cualquier tipo de metáforas (2017, s/p).

Con relación a las fotografías que conviven con los videos en la exhibición, se puede evidenciar que todas se iluminan, pero no todas llevan el mismo bordado. Según lo expresado por el artista, cada personaje a partir del bordado adquiere una nueva posesión, que puede ser material o simbólica: rayos de luz, poderes místicos o un abrigo. Sobre cada retrato, Hacher realiza una investigación, es evidente que sabe la historia de cada persona que aparece en los documentos: investigó quiénes fueron, sus nombres, qué hicieron en el museo, cuáles fueron las causas de su muerte, etc. El proceso de producción implica una experiencia que no tiene que ver sólo con la culminación del objeto imagen, sino con que “el pensamiento se vuelve el espacio entre puntada y puntada. Dejo de habitar las palabras y me sumerjo de a poco en el mundo de las formas” (Hacher, 2017, s/p).

Esta muestra es evidentemente un caso de un archivo que ya existía como tal, pero deviene en un *contra archivo visual* (Giunta, 2010) a partir de la intervención de los documentos, porque involucra la investigación de aquello que no puede ser representado: el horror de un genocidio. Hacher actúa con el poder que construye a partir de subvertir el orden, el espacio y el tiempo en que yacían las fotografías. Es una situación de producción experiencial porque, como dice el artista, bordar transforma la

imagen, pero también al que borda. Y, puestas en sala, se trata de un tipo de exhibición que, además de pensar en el receptor, invita a pensar en los actos del producir.

Las estrategias curatoriales hacen que se pueda observar cada imagen/documento por separado, no se trata de la publicación de un álbum de fotos, sino de la observación de las singularidades de cada retrato. En definitiva, es una cuestión de identidad: devolver lo propio. Existe una función tautológica del trabajo de archivo por el cual, generalmente, las propuestas que trabajan con él terminan produciendo más documentación pasible de ser archivada: esto sucede con las actividades performáticas con Mariana Corral que se llevan a cabo y también se documentan en los audiovisuales.

Figura 10

Restitución (2017). Inauguración en el Centro Cultural Matienzo. Recuperado de la *fanpage* de Facebook Matiens Schön <https://www.facebook.com/share/15EEtdZ92u/>

Referente a lo anterior, resulta interesante resaltar que, durante 2018, la muestra se expandió y fue presentada en Bariloche bajo el nombre de *Inakayal vuelve. Bordar el genocidio mapuche*. También se convirtió en una página web⁵¹ en donde, además de poder leer los textos que se fueron publicando en coproducción con la revista *Anfibia*, se puede acceder a una cantidad considerable de documentación, incluidas fotografías en alta calidad, liberadas en Internet como acto de justicia. Como ya lo estudió Giunta (2010) y, desde otra perspectiva Van Alphen (2019), la accesibilidad cuantitativa a la información no promueve por sí misma una política de democratización ni a una mayor producción de significado. Esto recuerda que, ante la pretensión de la web de erigirse como un gran archivo universal, siempre hará falta investigadores, hacedores, artistas, que activen esos acervos, que los relacionen y que, por lo tanto, construyan un nuevo archivo.

Para la exhibición presentada en Bariloche, Hacher recorrió el camino por el que fueron obligados a transitar los prisioneros mapuches a pie durante cientos de kilómetros. La diferencia es que lo hace de modo inverso al comenzar por La Plata y culminar en la Patagonia argentina. En este viaje, va pidiendo a personas de la comunidad, emparentadas o que están conociendo su identidad, que borden las imágenes.

En este caso, el archivo arde al despejar de la superficie de las fotografías el aglutinador blanco y negro como dispositivo fotográfico. Las cenizas se convierten en

⁵¹ <http://inakayal.revistaanfibia.com>

brasa cuando el artista logra trabajar con el resto, con los documentos fotográficos del Museo que habían quedado desperdigados, casi perdidos. Ante la falta de color de estas imágenes, Hacher las ilumina y las imagina siendo otras. Les agrega atributos de defensa, de poder, de cuidado. Comienzan a ser objetos que agencian afectos a partir de encuentros corporales, experienciales. El montaje en sala hace lo suyo, poniendo las imágenes en circulación, en acción y en vinculación con los videos.

CAPÍTULO 7

7.1 La curaduría como una práctica inespecífica

Contrario a ciertas prácticas antinarrativas del cine y las artes visuales del siglo XX, bajo las cuales habrían fundado su “especificidad del medio”, el arte experimenta una nueva condición testimonial (Garramuño, 2016a, p. 17). Las transgresiones y el derribamiento de las fronteras disciplinares son propiciados por múltiples deslizamientos. Entre ellos, aquellas prácticas “construidas bajo el signo del archivo, imágenes y objetos, así como fragmentos de lenguaje y textos literarios o periodísticos, coleccionados y recogidos en diversos espacios” (Garramuño, 2016a, p. 16) que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía de lo artístico.

Florencia Garramuño señala ciertas prácticas contemporáneas que utilizan el material de archivo desde la obsolescencia y su activación fantasmal más que desde una reconstrucción del recuerdo o una política de la memoria (Garramuño, 2016b). La filósofa denomina este tipo de producciones como arte inespecífico; define, de este modo, al arte contemporáneo que contiene en sí una potencia crítica en tanto no sólo es capaz de hibridar los medios y disciplinas, sino que logra cuestionar lo propio, es decir, la asignación de propiedad y especificidad de cada lenguaje. El arte inespecífico conforma un lenguaje de lo común basado en la apuesta por lo inespecífico y la no pertenencia que dan como resultado “imágenes de comunidades expandidas” (2016a, p. 19).

En este capítulo, se propone analizar los casos de exhibiciones como curadurías inespecíficas en donde el límite disciplinar se desborda y, en las estrategias expositivas, emergen imágenes de archivo expandidas.

7.1. 2 Límites expandidos

En este apartado, se hará énfasis en la diferencia entre la primera y la segunda muestra. Se observa un giro en las estrategias de exhibición, que tiene que ver con el incremento del lenguaje audiovisual y multimedial, al punto de convertirse en un aspecto clave y constitutivo de *Inakaya! vuelve*. Esta última fue inaugurada el 24 de septiembre del 2018, en el Salón Cultural de Usos Múltiples de Bariloche.

Tal como señala Alonso (2005), el impacto de las nuevas tecnologías en el arte comenzó a ser señalado particularmente desde la exposición de Jean-Francoise Lyotard denominada *Los inmatrimales* (1985, Centro Georges Pompidou de París). A partir de utilización de la electrónica y de los ordenadores como herramientas de trabajo, la inmaterialidad surgió como nueva materialidad. Este cambio modificó los mecanismos

de dominación instaurados desde la modernidad en el mundo occidental: del control completo del hombre sobre la naturaleza, el ciberespacio desplazó a este en el control y tratamiento de la información, lo cual trajo aparejado que el concepto de sustancia estable fuera sustituido por la variable de interacción con los medios (Alonso, 2005).

No mucho antes, en la década de los setenta, Gené Youngblood instalaba en Estados Unidos el concepto de *cine expandido* (1970) como “una sinécdoque en la expansión de la conciencia en la nueva era” (Bernini, 2012, p. 22). Con una concepción progresiva, Youngblood evidenciaba un mayor aumento en la conciencia a partir de la interacción con los nuevos medios, los cuales en el futuro constituirían una expansión sensorial del cuerpo.⁵² A su vez, cabe mencionar que este diálogo del cine con los nuevos medios también implicaría, para el autor, un sentido expandido del arte del movimiento: “La televisión también pasa a ser cine, al igual que el video también lo es, y la multimedia también” (Russo, 2009, s/p).

A esa expansión de lo audiovisual se podría sumar el *cine de exposición* (Royoux, 1999). En estas prácticas, la imagen en movimiento ingresa a los museos y galerías transformando la posición del espectador, quien ahora, ya por fuera de la proyección en una sala oscura, decide con su corporalidad la secuencia temporal que quiere observar. Ciertos críticos también acuñan el concepto de *documental expandido*

⁵² En el campo de las artes visuales, es ampliamente conocida la noción de campo expandido desarrollada por Rosalind Krauss. La autora rompe las filas del formalismo por considerarlo un sistema inocente que entendía la Historia del arte como objetiva y prescriptiva. Dicha teoría consideraba que en el ámbito de la recepción habría que discernir entre la propia experiencia, la introspección subjetiva y la pureza objetiva. Por otro lado, en el ámbito de la producción, privilegiaba la pintura en la cual solo debía estar presente su interés estético, es decir, la abstracción por medio del color y la línea. Frente a este panorama, en el cual Krauss se formó, su noción de campo expandido es fruto de una batalla teórica.

Sobre la plasticidad que adquiere la noción de escultura en la propuesta formalista, al ser forzada para introducir las producciones de posguerra en el devenir histórico, Krauss señala: “El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia” (Krauss, 1996, p. 60). La búsqueda de paternidad de las nuevas obras, para ponerlas dentro del modelo de evolución o para generar genealogías, habría dado como resultado el desgaste de las categorías de análisis, sobre todo en la escultura. Por esta razón propone la noción de campo expandido con el objetivo de tratar con las nuevas prácticas artísticas, para las cuales la etiqueta de “escultura” ya no resultaba significativa.

Para abordar este problema adopta una perspectiva interdisciplinar, lo cual le permite incluir aspectos del análisis lógico, como lo es la teoría de grupos. El denominado Grupo de Klein le permite demostrar cómo en el arte posmoderno es posible un pensamiento artístico complejo en donde la práctica no se define por un medio dado (escultura) sino “más bien con relación a las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse” (1996, p. 72). Así la serie de posibilidades es expandida pero finita, se trata de posiciones relacionadas para ocupar, explorar y trabajarlas más allá de un medio particular. Por el contrario, el campo expandido ofrece un modo conceptual de articular práctica y teoría. Se añade a ello, que el ejercicio crítico que ella realiza no intenta administrar el lenguaje para hacer de él un uso instrumental, sino, por el contrario, su método se revela dialógico al permitir un encuentro entre las producciones existentes y su propuesta interpretativa.

(Sucari Jabbaz, 2009). Para el presente propósito, un tipo de documental expandido que se aborda es el *Web Doc* (Massara, et.al., 2018) que utiliza el foto-reportaje con la incorporación de imagen, video, audio y herramientas multimedia. Se trata de un modo de producción oriundo de la web, reproducida especialmente en dispositivos móviles. Las historias son contadas a partir de la combinación de diferentes medios y, se podría agregar, funciones específicas de las redes sociales.

Por su parte, Kate Mondloch (2010) ha propuesto denominar la frecuente propuesta de instalaciones “basadas en pantalla” (Screen Based) como *Screen-Reliant Installation Arts* (citado en Russo, 2013). Se trata de prácticas que no solo utilizan las pantallas como *otro* medio, sino que dependen de ellas para su existencia. Resalta la autora: “Mi elección del término ‘Instalación dependiente de pantallas’ intenta cruzar las fronteras de las especificidades mediáticas para conducir la atención al rol estructurante de la pantalla en la actividad del espectador en las instalaciones” (citado en Russo, 2013, s/p).

En los últimos años, sucedió rápidamente (además de esta amalgama de medios) la transformación de la producción, circulación y recepción del audiovisual como así también su recuperación, catalogación y ordenamiento. Estas últimas áreas corresponden a la cuestión del archivo: actualmente, existe una gran cantidad de material en disposición amorfa. Por lo tanto, algunos autores han señalado (Giunta, 2010; Cantú, 2014; Russo, 2017) que el conflicto que surge es cómo ordenarlo, qué ver y cómo. Es decir, las preguntas actuales giran en torno al acceso, la exhibición y la comprensión de dichos archivos.

En síntesis, con la incorporación de los medios digitales, se vuelve posible una incorporación mayor del espectador a la narrativa (o antinarrativa) del audiovisual. Los factores inmersivos y perceptuales que fueron concentrándose a partir del cine expandido hoy pueden potenciarse a causa de la portabilidad de los dispositivos móviles. Con ello, cambia el modo de consumo de las pantallas y, en algunos casos, los objetivos pueden estar orientados a profundizar el trabajo de reflexión desde la imagen. Específicamente, esto impacta en las propuestas curatoriales de arte contemporáneo que utilizan el archivo como material poético. De esta manera, ciertos acervos que, de otra forma, no serían fácilmente perceptibles tienen otra oportunidad para recibir miradas.

Figura 11



Inakayal vuelve (2017). Captura de pantalla de la página que aloja la investigación performática. Recuperado de <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

Restitución e Inakayal vuelve no son exhibiciones puramente audiovisuales, pero sí utilizan este lenguaje para acercarse a archivos fotográficos y modelan diferentes estrategias con relación a las nuevas formas de visibilidad, recuperación, conservación y circulación de los materiales archivados.

Se añade a ello que, tal como examina Foster (2017), las exhibiciones de archivo en el arte contemporáneo combaten por la vuelta de la presencia de estos no solo en tanto objetos, sino también en tanto experiencia. De este modo, el espectador se ve comprometido a integrarse a la obra, a participar de ella, antes que verla como una propuesta cerrada. Las curadurías también se vuelcan a proponer experiencias sensoriales, multidimensionales, que no se reducen a presentar obras que sean interpretadas por un espectador. Por el contrario, la inespecificidad del arte contemporáneo analizada por Garramuño requiere también recepciones inespecíficas, que no se agotan en la contemplación o reflexión que escinde el sujeto interpretante de la obra observada, sino que requieren un involucramiento dialógico en donde las mismas materialidades impactan, resuenan, se presentan y aparecen estéticamente.

La responsabilidad de supervivencia de las imágenes tiene entonces un trabajo múltiple en el caso de las exhibiciones de arte contemporáneo. Por un lado, es de rescate y conservación, mientras que también reclama estrategias que reparen en el cuestionamiento de la mirada.

7.1.3 Heurística de archivo

José Luis Brea (2010, 2012), en su análisis sobre los diferentes regímenes escópicos de la historia de la imagen, refiere al vínculo entre imagen y archivo señalando que la imagen actual implicaría un carácter prioritariamente heurístico y creativo y no docu/monumental, reservando esta característica a la imagen materia, aquella condenada a repetir *un siempre lo mismo*.

Pero si se sostiene que las exposiciones que utilizan archivos de imágenes configuran prácticas críticas de interpelación (mediante el desajuste de los sentidos habituales y la promoción de nuevas configuraciones sensibles), resulta llamativo que, bajo la propuesta de las eras de la imagen, se considere que la fuerza simbólica actual se encuentra al servicio de la heurística (en contraposición a la cualidad archivística) cuando el furor en el arte contemporáneo es de archivo.

Brea (2010) comienza su libro *Las tres eras de la imagen* con una advertencia previa: explica que, si bien el escrito tiene una única forma, lineal y progresiva (cualidades intrínsecas del objeto libro), al efectuar su lectura pueden coexistir dos maneras alternativas de recorrerlo. Estas otras formas podrían evitar determinar los regímenes escópicos por los hallazgos técnicos. Para evitarlo propone una lectura por problemas, transversal, inducida por un cuadro de doble entrada al final de los capítulos. Este tipo de lectura es la que aquí interesa porque propone una estructura más enjambrada que corresponde a una lógica no lineal, lo cual permite ahondar en la relación paradójica entre la fuerza simbólica actual y las materialidades del arte contemporáneo trabaja con imágenes de archivo. Esta opción es adjetivada por Brea como hipertextual, más parecida, según él, a los aparatos de gestión del conocimiento propios de la imagen electrónica. Propicia de este modo una lectura en rizoma, según Brea (2010), “la mejor de sus formas posibles, aquella que podría ser a la vez la más profunda de pensamiento, como máquina radial de síntesis conectivas” (p. 6).

Sin embargo, para efectuar una lectura hipertextual, resulta necesario, en primer lugar, describir las características que definen a cada era de la imagen.

Brea utiliza la noción de régimen escópico para analizar cada era. Este concepto refiere a las novedades históricas con respecto a la técnica, pero incluye la actitud receptiva frente a la imagen. De este modo, *régimen escópico* se debe comprender como la actividad cultural de los actos del ver bajo un particular régimen técnico de producción (Brea, 2010).

La imagen materia, la primera era, permite un tipo de memoria de consignación. Esta imagen captura un tiempo único y promete a quien la mire la detención y duración de un tiempo único. Su función es la de rescatar un pasado que se reactualiza en ella. Su potencia simbólica aparece entonces como fuerza de memoria, como “memoria de archivo que guarda y recupera” (Brea, 2010, p. 14). Para ello, se carga de impulso

mnemónico porque se dedica a conmemorar el monumento que ella erige, su lógica es devolver siempre lo mismo, se vuelve a ellas porque su trabajo simbólico, a partir de la repetición, “es hacer volver a lo idéntico como idéntico” (Brea, 2010, p. 14).

La imagen film, entre la materia y la *e-image*, parte de un régimen de producción industrial. Al ser técnicamente mecánica, discurre entre la abundancia y el consumo, a diferencia de la singularidad que ostenta la primera era, en donde la técnica es artesanal. También difiere de esta última en que propicia un conocimiento más refinado de la diferencia, ya que promueve una interpretación activa, distinta de la mirada pura y la observación de lo idéntico. Esta segunda era es descrita por Brea como genuina generadora de conocimiento.

Ahora bien, para comprender la caracterización de la tercera era, la *e-image*, se seguirá el trabajo del autor (Brea, 2010, 2012), especialmente la distinción de los diferentes regímenes escópicos en los que se constituyen la imagen film y la *e-image*. El régimen escópico de esta última puede definirse como una máquina de visión inserta en la cultura visual entendida como el universo lógico de las formas posibles de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública; en este sistema, el arte es una manifestación más entre otras (Brea, 2010). Las imágenes, antes constituidas en el orden de lo excepcional, se convierten en un elemento habitual del paisaje cotidiano. Invaden en su totalidad los espacios tanto por su desbordante caudal como por la ubicuidad de sus medios. Al proliferar libremente la era de la *e-image*, también recibe el nombre de “las mil pantallas”.

De manera disímil, la imagen film trata de hacer comparecer al conocimiento lo imperceptible, bajo la presunción de que hay algo en lo que se ve que no se sabe que se ve. Debajo de esta hipótesis, persiste la sospecha de que el ojo percibe más que puras formas. Es decir, que allí también hay significados, conceptos, pensamientos (Brea, 2012, p. 49). Esta cuestión, señala el autor, ha sido ampliamente retomada por las vanguardias al desarrollar la zona del inconsciente óptico con el objetivo de alcanzar la tracción a la consciencia mediante la visualización de lo oculto.

Por otro lado, el flujo de la *e-image* hace que, en su diferir, se reconozca distinto, no idéntico. Este diferir implica romper con todas las direcciones. En tanto “imagen-tiempo”, prescinde de la ubicación, es ubicuidad sin instituciones. Memoria aquí no es archivo, sino anarchivo, archivo loco, enfermo, sucumbido a su mal (Brea, 2010, p. 81). Es una constitución activa. Brea (2010, 2012) la describe como memoria RAM (pura memoria de trabajo) que sabe todo, aunque con cierta ceguera por estar inmersa en el trabajo.

La recepción de estas imágenes conforma espectadores alejados del “horizonte heurístico-utópico del consenso” (Brea, 2010, p. 90). Al ser el resultado de la propia

circulación en lo público (de formaciones discursivas y de imaginarios) están en un permanente ejercicio electivo, lo cual las previene del efecto homogeneizador ya que exigen al receptor el rol de productor, en tanto requieren de trabajo cognitivo. Brea considera estas imágenes como dispositivos sociales potenciadores de lo público: en tanto más se originen, más diversa y densa será su producción. Estas imágenes no pertenecen a los sujetos, sino que se nos aparecen como interrelaciones entre estos.

Al comparar la disposición mnemónica de la imagen materia (imagen archivo) con la *e-image* (o de las mil pantallas) Brea (2012) afirma que esta última no posee un carácter:

docu/monumental [sino] prioritariamente heurístico y creativo. No invoca un ciclo de permanencia y rescate del pasado para el presente, sino una resonancia rápida [...] y muy volátil, que antes que al pasado, parece más bien apuntar al alumbramiento heurístico del futuro que en la propia distribución de fuerzas del sistema se enuncia (Brea, 2012, p. 63).

La memoria propia de la *e-imagen*, que también es definida como red en tanto agente de conectividad, propicia un espacio de interconexión en tanto los sujetos, al mediar con ella, se comunican y afectan.

En este punto, conviene retomar el problema de interés: si la fuerza simbólica de la imagen actual es heurística y productora cognitiva, ¿de qué modos se relaciona con el archivo, sus materialidades y sus procedimientos mnemotécnicos? Además, cabe preguntarse: ¿cómo producen saberes las exhibiciones de archivo si son, al mismo tiempo, oriundas de la *e-image*, pero también se corresponden con la puesta a consignación de la memoria porque utiliza y produce archivo? Como se ha desarrollado en otros capítulos, las estrategias críticas políticas del arte operan en el encuentro entre ambas eras. Además, el trabajo sobre la apariencia de la imagen permite trabajar sobre la presentación de lo sensible para no agotar el archivo como repositorio de un pasado perdido, sino para ponerlo en juego como una imagen heurística.

En este punto, se retoma lo propuesto por Soto Calderón (2020) sobre la noción de *arquitectura frágil* que permite pensar la apariencia de las imágenes como un intercambio, no como una relación unidireccional (objeto hacia o ante un sujeto) ni como determinación (la forma como imposición a una materia pasiva). De este modo, la apariencia “no se trata de la inconmensurabilidad o del estatuto de lo irrepresentable; sino de cómo se introduce un exceso que no se deja asimilar como significación” (Soto Calderón, 2020, p. 29).

La exhibición analizada en este capítulo no solo propicia ciertas reflexiones conceptuales, sino que propone una experiencia a quien la visita. Esta experiencia se constituye como tal no solo por la acción de disponer material documental sobre vitrinas

o paredes, sino por las estrategias de producción seleccionadas, que tienen que ver con la apariencia de las imágenes. Si la apariencia no es lo contrario a lo real ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución, las exhibiciones, además de resguardar la memoria de una producción efímera en consignación a un archivo, modula y define nuevos modos de existencia posibles al presentarse como una nueva imagen compleja que articula los acervos, sus imágenes, su intervención y la planificación de una nueva exposición. Se podría definir este tipo de exhibiciones como complejas en alusión a su multidimensionalidad y, a la vez, a su capacidad de articular en sí misma una práctica de un “como sí”, aquella que permite que emerjan nuevas existencias antes no consideradas, una oportunidad para interrumpir el reparto de lo sensible. Las exhibiciones que trabajan con archivos, al mediar entre las características de las diferentes eras de la imagen, actúan como lo que Rancière denomina “una matriz escenográfica del pensamiento —entendido este también como acción” (Soto Calderón, 2020, p. 32). Es decir, una oportunidad para no separar teoría y práctica: algunas intervenciones suceden al mismo tiempo que el registro, la planificación de las exhibiciones se encuentra en diálogo intrínseco con las materialidades de presentación.

Como se ha trabajado en otra ocasión (Delle Donne & Belen, 2018), la política para Rancière es la reconfiguración del reparto de lo sensible, lo que define lo común en la sociedad. Señala Soto Calderón (2020) que, en vez de eliminar las apariencias del mundo actual por confusas, seductoras, habría que rescatarlas como una acción significativa capaz de producir un disenso en su relación con lo establecido. La producción de apariencias debería asentarse sobre relaciones materiales preexistentes, qué mejor que el archivo para bucear en aquellas imágenes que reproducen lo dado, que actúan de acuerdo con lo esperable desde la seducción y banalización y diferenciarlas de otras que irrumpen el flujo mediático al multiplicar la realidad (Soto Calderón, 2020, p. 27) mediante su exhibición.

En vez de considerar el poder de las apariencias como un inconveniente en el acceso al conocimiento verdadero —por ser ampliamente manipulables por las tecnologías dominantes, reduciéndolas a “una experiencia inmediata, emocional o pasajera” (Soto Calderón, 2020, p. 22)—, las exhibiciones de imágenes de archivo adquieren un potencial crítico-político porque articulan en ellas la fuerza simbólica productiva-creativa del mundo actual con aquella perteneciente a la fijación propia de la era docu-monumental. Cuando se expanden los límites de los formatos establecidos y se articulan internamente desde el *collage*, las imágenes en exhibición pueden contribuir a una interpelación que desajuste los sentidos habituales de la percepción.

7.1.4 Presentar el collage

Muchos artistas se han interesado en producir documentos y acervos para rearticular el valor de lo político en sus poéticas. Ya se ha analizado que Rancière (2016) es quien evidencia en este tipo de obras la experiencia de lo indecible al suspender las conexiones ordinarias que median la vida cotidiana. Como también se examinó, este autor pondera la estrategia del *collage* como una política estética que puede exponer la contradicción interna de una obra al tensionar la fuerza de legibilidad del sentido con la fuerza del extrañamiento del sinsentido.

Si se vuelve a los dos casos de exhibiciones aquí seleccionados (*Restitución e Inacaya! vuelve*) y se analiza la exhibición de las fotografías bordadas como *collages*, se pueden indicar al menos dos cuestiones. En primer lugar, el artista combina dos técnicas que por sí mismas parecen bastante alejadas: la fotografía y el bordado, lo cual conlleva una mezcla de materialidades disímiles. Hacher pone en diálogo la técnica ancestral del bordado con la técnica predilecta de la modernidad europea: la fotografía. El accionar maquínico se encuentra ensamblado con la práctica manual del accionar de la aguja y el hilo sobre una tela, en este caso, sobre papel de algodón, se trata de un verdadero *collage*. En una segunda indicación, se debe traer a estas aclaraciones lo que se evidencia como un *collage* temporal: en sus fotografías bordadas, se mezcla lo instantáneo con la dualidad de lo azaroso y lo premeditado de una toma fotográfica pensada, estipulada y analizada por un otro que ejerce el poder de representación. El *collage* realizado por el artista presenta por encima de esa temporalidad, ya impresa en la fotografía que yace como documento, otra apuesta temporal que es compartida, aprendida y enseñada desde la práctica de la técnica del bordado en *Restitución* y luego complejizada y extendida, con la participación de la comunidad mapuche-tehuelche, en el proceso de bordado. Se quiebra así el tiempo unilateral en el que existían las fotografías perdidas como documentos. Aquí, al ser exhibidas en el espacio de la muestra, se convierten en un *collage* temporal que las supedita a un tiempo en proceso, diferente al aparecer instantáneo. Es así como las estrategias poéticas-curatoriales del archivo no se contentan sólo con presentar lo indecible, en el sentido de traer al presente algo del pasado, sino que se proponen problematizar lo político para generar presente, crear nuevas formas de habitarlo o, en este caso, de bordarlo.

Desde el punto de vista de esta investigación, colorearlas también implica quitar el blanco y negro de la fotografía, indicio de pasado, y traerlas al presente. Tal vez este primer procedimiento implica una rebeldía visual que tensa los límites temporales al igual que el bordado colectivo.

No es un dato menor que en *Restitución* se exhibieron dos videos. Uno que registra el objeto performático elaborado en conjunto con Corral y otro que registra sonidos musicales a partir del roce del viento con alambres de púa.

Sin embargo, en *Inakayal vuelve*, lo audiovisual se expande más allá de los videos que funcionaban en *Restitución* con evidente autonomía. En la segunda muestra, se utiliza tanto la página web como las redes sociales y se prolifera la vinculación con la revista *Anfibia*, que sirve de base para difundir las crónicas que refieren a las obras. De hecho, en la página web, se documenta el proceso de bordado colectivo como así también el viaje: la producción, recepción y circulación del audiovisual ya no es un aspecto secundario de la curaduría, sino que conforma una estrategia expandida y constitutiva de la propuesta.

7. 2 Exhibir: ensayo visual y juego

Comprender la curaduría como un laboratorio de ideas (Wechsler, 2015) fundamenta que este análisis no someta únicamente a indagación los textos de sala, sino que incluya también la relación que se proponen entre las imágenes. La metáfora que utiliza Wechsler entre la investigación científica y la artística sirve para dimensionar el espacio de exhibición como el lugar en donde se ponen a prueba las hipótesis de trabajo que surgen en el ámbito de los estudios de la teoría del arte, de la historia del arte, etc. El formato que adquiere esta puesta en acto es la del ensayo visual, noción que Didi-Huberman desarrolla con *Sublevaciones*. El ensayo, en tanto género argumentativo, articula el conocimiento experiencial/corporal del autor/a con aquellos intelectuales. En este hay una fuerte intervención del autor/a que hace explícita su voz personal (Bilbao *et. al*, 2023, p. 151). Se añade a ello la adjetivación *visual*. Un ensayo visual, entonces, es una experimentación espacial en donde las prácticas curatoriales actúan para construir un posicionamiento que surja desde el diálogo entre las imágenes. Ahora bien, los documentos sirven a las prácticas curatoriales tradicionales de la siguiente manera: “Exponer para ver, exponer para conocer” (Dubé, 1995). Aun cuando estas estrategias pueden ser muy útiles para realizar retrospectivas, recomponer obras efímeras o documentar acciones, pueden suponer que hay un espectador que debe desentrañar un mensaje cognitivo que se envía de manera unidireccional, al que se accede a partir de una interpretación deductiva. Sin embargo, *Sublevaciones* pone en movimiento a los archivos de imágenes desde la perspectiva del ensayo visual. Por lo tanto, se considera que estos no irrumpen el espacio, sino que lo construyen en la experiencia de habitarlo.

La introducción al catálogo de la muestra deja explicitado un posicionamiento: el campo de las sublevaciones es potencialmente infinito. Sin embargo, el espacio como variable curatorial se pone en juego para otorgar un orden a las imágenes. Todas ellas tratan algún tipo de sublevación, ya sea representada, documentada, poetizada, ficcionalizada, etc. El curador le confiere al cúmulo de casos insurreccionales un motivo para reformularse o transformarse: el lugar en donde estén exhibidos. Aquí se tiene,

entonces, una primera decisión espacial importante que se nombrado, pero que no ha sido aún explayada: la planificación de la muestra como itinerante. Para el curador, el espacio no será irrumpido, sino interrogado: “¿Por qué limitarse a una lista de obras a exponer cuando el estudio no se termina nunca?” (Didi-Huberman, 2017, p. 25). Por ello, concibe que el corpus de obras seleccionadas se transforme en cada ciudad que es exhibida. Por adición o por quita, la argumentación se transforma. Debe tenerse en cuenta que las imágenes utilizadas nunca proceden de un mismo archivo: algunas provienen de archivos nacionales; otras, de colecciones y/o archivos institucionales o personales. El laboratorio de imágenes prioriza así un armado de nuevas series, propia del trabajo de archivo, para componer su ensayo visual.

Se añade a esto que, en el catálogo, el curador también explica que la exhibición fue pensada como posibilidad para que Atlas, el protagonista de su muestra anterior,⁵³ pudiera revolear por encima de sus hombros su carga y lograr desprenderse de ella (y con ella, de su fracaso, su tristeza) ante los ojos de sus amos. En este caso, la exposición es considerada por el curador como espacio público, no pretende construir con ella una iconografía estándar de las revueltas ni propiciar un estilo “transhistórico” sobre el tema. Más bien busca usar el espacio curatorial como un laboratorio en donde experimentar una serie de asociaciones que se dan con, en y entre las imágenes, tal como propone Wechsler (2015).

De esta manera, *Sublevaciones* construye una hipótesis orientadora partiendo de las siguientes preguntas: ¿por qué las imágenes utilizan nuestros recuerdos para dar forma a los deseos de emancipación?, ¿cómo la dimensión poética logra construirse en el núcleo mismo de los gestos de sublevación y como gesto de sublevación?, ¿de dónde viene la energía que levanta al individuo?, ¿no es necesario darle forma a esa energía? (Didi-Huberman, 2017). De hecho, en el catálogo, explicita su presunción de la siguiente manera: “Nuestros deseos necesitan la fuerza de nuestros recuerdos, a condición de darles una forma de la que no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles” (Didi-Huberman, 2017, p. 27).

Estas fuerzas provenientes del recuerdo, que encauzan los deseos, adquieren una forma poético-política al reordenar el espacio en el que se presentan las imágenes insurreccionales. Si el espacio ficticio es el construido por las decisiones compositivas hacia dentro de las imágenes, el espacio curatorial en *Sublevaciones* es aquel que se preocupa por el montaje por contigüidad (Wechsler, 2015) para exponer visualmente la hipótesis de la muestra. Para inducir al espectador a la vivencia de este nuevo espacio que crean las decisiones curatoriales, se proponen los cinco núcleos ya citados: I. Por

⁵³ *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Exhibida entre el 26 noviembre de 2010 al 28 marzo del 2011 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España).

elementos (desencadenados), II. Por gestos (intensos), III. Por palabras (exclamadas), IV. Por conflictos (encendidos) y V. Por deseos (indestructibles). De este modo, se afirma la suposición de esta tesis: en esta propuesta, las imágenes no irrumpen en el espacio, sino que lo interrogan, al mismo tiempo que lo construyen. Este espacio es una formulación nueva constituida por el intento, desde el guion curatorial, por prever el recorrido espacial del espectador, a través de preguntas, para que, en su tránsito, pueda atravesar la hipótesis en imágenes. Más allá de que la propuesta guíe al espectador o se vuelva “una constelación que no hace un dibujo” (Burucúa, 2017), en este texto no interesa analizar la efectividad del recorrido, sino, humildemente, referir a esta toma de decisiones que *organiza las imágenes espacialmente* y no solo *en el espacio*, como si este fuera una categoría exterior al desarrollo poético-curatorial de la muestra.

Sin embargo, Hito Steyerl (citado en Fernández Polanco, 2015) se pregunta si el ensayo como herramienta epistémica en la época fordista no se convierte en conformismo en la época del capitalismo cognitivo. Fácilmente, siguiendo la lógica científica, este tipo textual se puede tachar por considerarse un ejercicio sencillo de sobre interpretación, carente de más compromiso que el de perseguir el interés del ensayista.

Es Adorno (2001) quien analiza la costumbre positivista de encontrar en las formas expresivas un peligro debido al pretendido objetivismo del purismo científico. El ensayo no prioriza las generalizaciones, por el contrario, enaltece las experiencias y tiene en cuenta el pensamiento no idéntico entre sujeto y objeto por la forma en que trabaja con las ideas, al dudar del derecho incondicional del método. Acentúa la parcialidad y se abstiene de reducir las explicaciones a un único principio al permitir, por su misma forma, la inclusión de inseguridades y/o contradicciones propias de la reflexión. La ciencia, en su pretensión de dominio, considera la totalidad como una cosa dada, y su objetivo es buscarla y extraer de ella lo eterno, lo inamovible. El ensayo, por su parte, al cuestionar el ideal de la certeza indubitable persigue eternizar lo huidizo.

Adorno (2001) encuentra en las cualidades del ensayo su fuerza crítica, pero por su misma forma la tradición científicista se abstiene de este tipo textual por fragmentario y causal, una forma hereje de la escritura que engrana conceptos heterogéneos. Pero, en el contexto actual de la mediatización generalizada, en la era de la e-image, de las mil pantallas: ¿la forma del ensayo no sería la narrativa dominante en estos tiempos? ¿Los ensayos visuales no serían una continuación del accionar maquínico del *copy-paste*, una producción de fácil asimilación para las atenciones distraídas de la sociedad posfordista?

CONCLUSIONES

En *Subelevaciones*, el carácter rebelde del ensayo visual va de la mano con el mimético. Esta cualidad de la obra de arte desarrollada por Hans-Georg Gadamer (1991) se ha analizado en el Capítulo 1. En palabras de Belen:

en el pensamiento gadameriano tiene lugar una reconfiguración de la idea de subjetividad delineada en la modernidad, que posibilita que ésta deje de ser una subjetividad abstracta, alienada en la forma de la conciencia estética, para convertirse en una subjetividad históricamente situada (2013, p. 25).

En este marco de pensamiento, la obra es autónoma en tanto lleva su propio sentido, que es actualizado por quien experimenta el juego, noción central que Gadamer desarrolla en *Verdad y método* (1991) y que le permite moverse del subjetivismo, desligándose de cómo la obra se produce y centrándose en la ontología de la obra de arte y en lo que ella crea (Belen, 2013). La obra de arte, en definitiva, crea una transformación de una cosa a otra.

Como en la hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, lo que también desaparece es “el mundo de la cotidiana existencia”, porque el mundo que se desarrolla en el juego no se mide con nada que esté por fuera de él. Esta concepción elimina la diferencia entre la “ilusión” que se conforma en oposición a la “realidad real”; la realidad aquí será creada, interpretada y comprendida (Belen, 2013).

En *Subelevaciones*, en tanto ensayo visual, no se persigue meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, de hecho, la propuesta curatorial se propone tramar recuerdos para potenciar el deseo de insurrección. También hay un esfuerzo por ordenar ese tipo de memorias en núcleos que no reduzcan las sublevaciones a representaciones hegemónicas y puramente documentales. Las decisiones curatoriales no se contentan sólo con presentar la heterogeneidad de imágenes, sino que proponen un juego hermenéutico en donde el espectador trabajará con las asociaciones, pero también con disociaciones de significados, sobre todo allí donde hay huecos, intervalos dejados entre las operaciones estéticas y las políticas (Richard, 2018, p. 14). La resistencia de las formas y la capacidad crítica del ensayo apuntaría, tal como señala Richard sobre las obras de arte críticas (2018), a la creación de recursos anticontemplativos que desmarquen las pautas de consumo visual establecidas a partir de pequeñas o grandes sacudidas en los imaginarios sociales. Según Gadamer, en el juego lo que desaparecen son los espectadores que se sumergen en él, “son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que éste accede a su re-presentación” (Belen, 2013, p. 13).

Por otro lado, Georges Didi-Huberman (2012), al activar el espacio curatorial con prácticas propias del archivo, potencia la capacidad crítica de su ensayo. No se debe olvidar que el estado latente del archivo es su predisposición para desaparecer. ¿Qué pasaría con la ausencia de estas imágenes que motivan el deseo? ¿Dónde se encontraría la potencia? A su vez, el filósofo invita a tener en cuenta que cada imagen que llega al espectador se ha salvado de su destrucción, cada vez que este selecciona un documento, selecciona un resto de lo que pudo ser y de lo que no fue. Lo que hay en ellos es también su falta. Desde su perspectiva, el individuo se aventura a un mundo que solo arroja algunos restos; porque lo propio del archivo es el agujero, que a menudo es fruto de censuras. Su visualización depende del grado de cognoscibilidad de una época y un tiempo determinados, pero también de las estrategias poético-políticas que se implementen sobre él.⁵⁴

Como se ha evidenciado en el Capítulo 1, la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias y, por lo tanto, de reauratizarlas. Según Groys (2015), la instalación demuestra ser una determinada selección. Se ha analizado cómo en cada una de las obras presentadas se efectúa un *rewind* con la intención de designar un nuevo orden de los archivos, al mismo tiempo que se proponen nuevos criterios para interpretarlos e interpelarlos.

La instalación como formato artístico contemporáneo consiste en una presentación del presente: los casos seleccionados inauguran un aquí y ahora a partir

⁵⁴ Si el tiempo de la sublevación es gesto de deseo, y al mismo momento de rechazo, es un presente “en movimiento hacia el futuro por el propio gesto de volverse en contra: un presente impugnándose desde su interior por medio de la potencia del deseo que se le escapa.” (Didi-Huberman, 2017c, p.110). En esta paradoja también hay lugar para la pugna por el reconocimiento, para declararse imagen resistente frente a quien quiere conservar “unilateralmente su posición de dominio” (Didi-Huberman, 2017c, p. 131). Esta tirantez es abordada en la exhibición porque su curador se preocupa por desarmar las hegemonías de representación de la noción de sublevación. Esto en tanto cuestiona “las escalas de valor dominante y [activa] modos alternativos de significación e interpretación críticas” (Richard, 2018, p. 12). Por este motivo, se entiende que la articulación interna que propone *Sublevaciones* es la portadora de lo político en ella. Se podría inferir que el modo alternativo de esta exhibición es el armado mismo del archivo que se muestra: disperso, inconcluso, sin una morada fija, conjunto de retazos de las ciudades por donde la muestra itenera y cúmulo de conflictos en llamas. Kant se preguntaba por el significado de orientarse en el pensamiento, Didi-Huberman postula que estamos en condiciones de preguntarnos qué significa orientarnos en las imágenes. La particularidad del mundo actual es que nunca habían regido con tanta intensidad y, por su parte, el archivo se multiplica ni bien se puede reproducir, captar y ordenar esa multiplicidad (Didi-Huberman, 2012). Como ya se señaló al retomar la ontología de la obra de arte propuesta por Gadamer, se puede entender que esta contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas. ¿No es acaso lo que propone este ejercicio curatorial al mostrar las bolsas flotando en el aire de Dennis Adams como parte de *Sublevaciones*?

de una selección de imágenes que ya existían, de fragmentos que no se consideraban concretamente archivo o material susceptible de constituir un acervo.

Particularmente, en *Diarios del odio*, la variación topológica de los comentarios devenidos en archivo logra quebrar la lectura de sentido instaurada y propone imprimir en ellos una mirada crítica. Además, la mimesis artística que opera en este caso no es mera reproducción, sino que hace emerger la realidad de un modo que sólo está en la obra, que logra poner delante del espectador aquello que permanecía velado.

A su vez, el montaje expositivo se utiliza como una estrategia que permite reconfigurar la obra en diferentes formatos. Si bien se ha analizado que la instalación es una herramienta que potencia lo político-crítico de la obra, ya que reclama la presencia del visitante para existir y propone un develamiento del sentido hegemónico, la *performance* teatral interpela los cuerpos y el espacio con un requerimiento diferente. La disposición visual, el montaje expositivo, no es una elección ingenua, sino que es un modo de construir conocimiento. En este sentido, *Diarios del odio* se presentó en 2014 como instalación, pero en 2016 fue seleccionada para ser parte de una muestra en donde se cataloga directamente de arte político. Además, unas semanas después, fue reexhibida como una *performance* teatral. El cambio en las estrategias del montaje expositivo no pareciera caprichoso, sino que, más bien, encarnaría poéticamente una búsqueda por profundizar las tácticas de interpelación. ¿*Diarios del odio* logrará poner el cuerpo frente a la batalla de la representación? No cabe duda de que esta lucha será necesaria, violenta, pero democrática, en términos de Groys.

En el caso de *El camaleón*, el análisis del montaje expositivo permitió distinguir las estrategias que constituyen la exposición en tanto lenguaje y organización del conocimiento. Los procedimientos involucrados resultaron ser las materialidades que componen la instalación: la madera de la vitrina, el tipo de hoja, su disposición y, primordialmente, la utilización de estampillas que logran articular una nueva serie de series a raíz de las categorías que la misma organización de la instalación propone: los cuatro pases de magia que mantienen oculta la violencia del semiocapitalismo. De este modo, invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz se condensan en las imágenes y en los conjuntos de imágenes, devenidas ahora acervo del Archivo Caminante.

Los casos seleccionados pueden considerarse como obras crítico-políticas no necesariamente por su temática ni contenido, sino porque habitan estrategias de producción que se articulan entre aquello que Richard (2013) denomina el qué y el cómo de la representación. A su vez, estos casos manifiestan abiertamente el problema “entre la presencia de imágenes y objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, ‘ausente’ en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea” (Groys, 2009, s/p).

En el Capítulo 2, se comprendió que los archivos, fuentes de producción de las obras seleccionadas, desde los modos en que los artistas deciden activarlos, constituyen una apuesta política que reclama del espectador una mirada afectivo-crítica. No el afecto como sentimiento, sino en sentido deleuziano, a partir del cual se tiene la capacidad de afectar y ser afectado.

En este proceso, tal como sostiene Didi-Huberman (2008, p. 78), se trata de hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, no de ilusión. Rescatar de ello un modo de conocer contribuye a la consolidación de un concepto de archivo crítico.

La pretendida homogeneización histórica se complejiza. Las versiones mutantes de los archivos responden a entenderlos como tales en la medida en que haya una intervención que permita activarlos. Caso contrario, siguen allí, invisibilizados.

En los casos analizados, los archivos fueron utilizados como vehículo para generar alternativas de relectura. El anclaje en la imagen como recurso vital para la constitución de las obras es trabajado mediante su propio lenguaje y puede ser analizado desde allí. Lo político en el arte de estas obras no está configurado únicamente por sus temáticas, los modos de hacer siempre son políticos y configuran miradas. La interpelación crítica que se pretende de los espectadores de dichas obras no puede estar garantizada plenamente; sin embargo, los recursos visuales utilizados apuestan a ello propiciando una reflexión que permite cuestionar lo impuesto por el orden visual dominante.

Tanto *Diarios del odio* como *El camaleón* pueden analizarse como producciones en las cuales lo que se propone es, precisamente, pensar la historia a contrapelo, lo político en ellas es presentar a los sobrevivientes de la opresión. Los sometidos por el semicapitalismo o los sujetos dignos de odio son interpelados desde la estética contemporánea. Por ello, para problematizar sobre dicha disciplina, en el Capítulo 3, resultaron indispensables los aportes de Benjamin y Didi-Huberman. La producción de conocimiento se propone en estos casos como un modo simbólico de establecer relaciones con la(s) realidad(es) que restaura(n) las fuerzas sensitivas anestesiadas por la estetización de la política. Los artistas trabajan con el pasado como memoria, como movimiento, se rehúsan a la historia dada. Interpelan a los archivos, los devienen imágenes y nos devuelven la mirada. ¿Podemos acceder a ello?

Por otro lado, en el Capítulo 4, se ha dialogado con los desplazamientos propuestos por Rancière (2016) y las estrategias consideradas por Richard (2013). 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. Se ha examinado que lo relevante es que los esfuerzos estén dirigidos hacia la presentación de los archivos y documentos desde márgenes contrahegemónicos y a partir de la

suspensión del sentido habitual de estos, 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 aparente limitación que supone exponer en Fundación Proa siendo crítico de sus políticas institucionales. Frente al poder del mercado del arte, que instauro mecanismos de dominación y de circulación de las producciones, el 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. Así, en ambos casos, el saber que proporciona la poética de lo visual no es sustituible por la denuncia o por la palabra, es sólo 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 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, se podría 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. En tal sentido, cobran especial relevancia las estrategias desde la ubicuidad y oblicuidad del margen: al situar la producción, al establecer relaciones nuevas entre imágenes que desalienten la lectura ya establecida y al crear nuevas formas de ordenar los acervos y los documentos propiciando sistemas de enunciabilidad propios e identitarios. De este modo, se han analizado las estrategias de las obras de Molinari como imágenes que logran asumir la alteridad como una diferencia activa, capaz de producir para el mercado sin insertarse como fetiche dentro de él. 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.

En el Capítulo 5, se consideraron los archivos como un potencial repositorio desde el cual conformar relecturas sobre la historia. Frente al monopolio visual instaurado por las imágenes mediáticas, volver a los acervos y proponer otras combinaciones de imágenes, otros procedimientos, alterar el tiempo y el espacio en el que se encuentran, es una estrategia para repolitizar su recepción.

También se han analizado ciertas estrategias curatoriales que, a partir de la imaginación y el montaje (Didi-Huberman 2012), propiciaron una alteración del continuo histórico. Porque las imágenes no solo se pierden al carbonizarse, sino que de sus cenizas puede emerger ese *algo* ahora imaginable. La imagen de archivo

arde en el fulgor, es decir, en la posibilidad visual que se abrió a partir de su misma extinción. Finalmente, la imagen arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza: una forma de dar expresión a su vocación de vida póstuma [Nachleben] (Didi-Huberman 2012).

Ahora bien, hay distintas maneras de animar el fuego.

Con *Sublevaciones*, se examinaron a las estrategias para exhibir el tiempo de las imágenes de archivo. Su curador, Didi-Huberman, en colaboración con Diana Wechsler, trabajó con los intervalos y las supervivencias de los gestos insurreccionales y encontró en ellos vínculos en común sin establecer una iconografía de la revuelta. La exhibición permite generar estas relaciones a partir de los núcleos que ordenan la visita archivística. El riesgo de realizar este tipo de ejercicio es el de todo objetivo arqueológico: aquel peligro de lanzarse a restituir fragmentos y realizar puentes que siempre se mantienen anacrónicos.

Sublevaciones trabaja la curaduría de archivos, desde colecciones de arte e imágenes, para generar una propuesta visual que tiende a generar lazos, extender duraciones y potenciar el fluir del tiempo para la creación de lo nuevo a partir del reconocimiento, del resto, de la resistencia.

Como un arconte, Didi-Huberman custodió este proyecto y sostuvo su prioridad hermenéutica. El efecto, como ya se ha señalado, nunca está garantizado. Sin embargo, la experiencia de *Sublevaciones* anima al espectador a seguir buscando en su territorio imágenes que lo subleven sin necesariamente depender de la “representación” de la sublevación, de la documentalización de las imágenes, para poder situarlo desde la ubicuidad y la oblicuidad del margen (Richard, 2013). Esto implica incluir nuevas propuestas que profundicen las estrategias poéticas incrementando lo político en ellas, que aumenten la esperanza a través del arte.

En el Capítulo 6, *Restitución* permitió aproximarse al desplazamiento desde la comprensión hacia la emoción. La relación de afecto con el archivo implica, para el artista, relaciones empáticas con los retratos e intentos de transformar su trágico final a partir de los restos que pueden ponerse a arder en búsqueda de justicia. Además, promueve nuevos encuentros, no fosiliza la memoria como un relato, sino que la activa en la experiencia del bordado comunitario. Las fotografías intervenidas de los prisioneros mapuches en el Museo de Ciencias Naturales vislumbran que el poder arcóntico del archivo (de guarda, cuidado y exclusión) puede hacer posible que emerja

lo no-dicho. El impulso archivístico se convierte en anachivístico ya que siempre está implícito su posible destino: el mal de la destrucción. Tal vez por ello, la exhibición implique una expansión del acervo documental original, una multiplicación de nuevas imágenes, además de provocar el orden histórico en el que yacían. El mal de archivo, la ilusión de no perder nada o el miedo a perderlo todo, actúa sin pedir permiso.

Por último, en el Capítulo 7, se consideraron las estrategias curatoriales en el marco de las prácticas inespecíficas. La participación audiovisual en la primera exhibición de Hacher, *Restitución*, conformaba una parte menor con relación a los retratos bordados. En la segunda muestra, el audiovisual se complejiza y es parte constitutiva de *Inakayal vuelve*, la muestra sigue presentando los archivos en una sala de exhibiciones, pero ya es imposible desligar esas estrategias curatoriales de los modos del audiovisual conjugado con lo multimedial. Los archivos de imágenes ahora pueden contextualizarse fácilmente al ver un video de corta duración o al acceder a las diferentes crónicas que fueron escritas para divulgación en la revista *Anfibia*. Es interesante que la preocupación por el proceso de bordado, como poética fundamental de la obra de Hacher, entendida aquí como *collage* de heterogéneos, pueda potenciarse al interactuar con la página web en donde existen audiovisuales que documentan tanto a las diferentes personas que participaron como bordadores como las técnicas de revelado de las imágenes.

De la primera muestra a la segunda hay una profundización en la presentación de lo indecible, las imágenes de archivo ya bordadas, además de traer al presente algo del pasado, logran problematizar lo político en ellas al generar nuevas formas de habitarlas. Esta posibilidad se logra a través de la interacción de los espectadores (ya usuarios) con los audiovisuales, que logran contextualizar sucintamente la problemática; también a partir de la opción de descargar las fotografías en alta definición desde la página web o en el diálogo posible entre texto-imagen gracias a la publicación de las crónicas realizadas sobre la muestra. *Restitución* transmutó de imagen a pantalla en *Inakayal vuelve* y las estrategias utilizadas son muy valiosas porque exceden el trabajo de las imágenes de archivo en la sala de exhibición y amplían la propuesta al poner en diálogo lo audiovisual con la experiencia multimedia.

Se observa que las estrategias poéticas del archivo tendieron a superar la puesta en presencia de lo indecible, para no sólo hacer visible en el presente algo invisible del pasado, sino que, al re-politizar las imágenes con procedimientos plásticos, pudieron generar el presente de aquellos documentos, las fotografías emergieron como nuevas formas de habitar el pasado.

Además, se analizó que las estrategias curatoriales lograron encarnar la apertura del audiovisual y confeccionaron una curaduría dependiente de pantallas, en la cual el

espectador/usuario adquiere un rol central, indispensable para que las imágenes de archivo configuren nuevas historias, nuevos modos de ser miradas.

Por otra parte, en *Sublevaciones* se observó que las decisiones tienden a pensar el espacio curatorial desde elecciones compositivas, la curaduría es ejercida como un “laboratorio de ideas” en donde el “montaje por contigüidad” (Wechsler, 2015) relaciona las obras con una hipótesis en común: el vínculo entre deseos y recuerdos es fundamental para reinventar las formas, para sustentar los levantamientos, las sublevaciones. El espacio, entonces, es pensado como elemento compositivo para interrogar los archivos visuales.

La presentación de imágenes con operaciones poéticas propias del trabajo de archivo configura una práctica de interpelación político-crítica. La exhibición puede pensarse como un ejercicio por articular lo político en las obras desde su agrupamiento, disposición y montaje, evadiendo la representación del conflicto social desde una forma canónica.

En particular, la noción gadameriana de juego se pone en relación con los recursos del ensayo visual para encontrar una forma rebelde que se diferencie de la circulación cotidiana de las imágenes. La exhibición *Sublevaciones* puede entenderse como un ensayo visual que trasciende la mera presentación de imágenes heterogéneas, proponiendo un juego hermenéutico que desafía al espectador a explorar las tensiones entre ellas. Este enfoque busca alterar las pautas de consumo visual establecidas. Aunque la forma ensayo pueda ser acusada de conformismo al promover la dispersión y fragmentación que caracteriza la circulación de imágenes contemporáneas, por el contrario, aquí provoca sacudidas en los imaginarios sociales.

Pero el ejercicio del juego, según Gadamer, no es en abstracto, es para cada uno. En *Sublevaciones*, las formas de exhibir se revelan necesariamente alternativas; como plantea Richard (2018), construyen recursos anti contemplativos para que el proceso epistemológico que ocurre sea una apuesta por crear una mirada político-crítica. En definitiva, una apuesta para construir visualidades *sobre* y *en* los gestos insurreccionales, que permita pensarlos desde los espacios vacíos e inconclusos de un conjunto de imágenes, ordenadas como un archivo fragmentario del curador.

El análisis de casos permitió considerar estrategias curatoriales divergentes a las tradicionales, que suelen utilizar la noción de espacio como lugar en el cual los archivos se depositan o irrumpen. En cambio, las exhibiciones aquí trabajadas utilizan los archivos, los documentos, las imágenes como alternativas de relectura. Para ello, la comprensión del espacio como una construcción erigida desde las decisiones compositivas y curatoriales ha resultado fundamental.

Tomar en cuenta estas problemáticas será relevante para el desarrollo de futuras investigaciones orientadas a analizar las estrategias crítico-políticas de nuevos casos de arte contemporáneo tendientes a construir un tipo de conocimiento diferente al modo de intercambio de imágenes propio del régimen escópico actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, D. (2002). *Patriota, Serie "Airborne"* [C-Print contracolado sobre aluminio]. En *Sublevaciones* (exhibición), Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Adorno, T. W. (2001). *El ensayo como forma*. Theodor Adorno. Notas sobre literatura. (pp. 23-53). Columna.
- Anónimo. (1945). *17 de octubre de 1945* [Fotografía]. En *Sublevaciones* (exhibición), Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- AA. VV. (2016). *¿Qué significa hoy hacer arte político?* [Catálogo de exhibición]. Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Aguilar, G. (2018, 3 de agosto). Política y registro documental. Atlas fotográfico de la resistencia. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-ene/ideas/atlas-fotografico-resistencia_0_S1cE6BMBm.html
- Alonso, R. (2005). *El espacio expandido*. http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota2/rodrigo_alonso-el_espacio_expandido.pdf
- Baron, J. (2014). *Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of History*. Routledge.
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), pp. 13-29.
- Battiti, F. (2013). Las exposiciones como formas de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de arte visuales en los espacios de memoria en la argentina. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, (59), 181-190.
- Battiti, F., & Farina, F. (2016). *Poéticas políticas*. Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Belen, P. S. (2013). El juego como modo de ser de la obra de arte: consideraciones sobre la representación artística en la estética hermenéutica de Gadamer. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (24), 6-25.
- Belen, P. S. (2019). Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad. *Humanidades*, 9(2), 1-10. <http://doi.org/10.15517/h.v9i2.37126>
- Belen, P. S. & Delle Donne, S. (2016). ¿Cómo restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes? Reflexiones en torno a Benjamin y Didi-Huberman. En S. García & P. S. Belen (Comps.), *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp. 85-98). EDULP.
- Belen, P. S. & Delle Donne, S. (2017). Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. *Arte e Investigación*, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 66-78.

- Belen, P. S. & Delle Donne, S., (2018). Lo indecible en las poéticas de archivo. Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico. *Arte e Investigación*, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 144-156.
- Belen, P. S. & Delle Donne, S. (2021). (Comps.). *La dimensión epistémica de la imagen: una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. Edulp.
- Belen, P. S. & Delle Donne, S. (2024). Investigación en artes: implicancias epistémicas y pedagógicas en la formación de grado. En Rosario Luceso Cimino y Victoria Orce (Comps.). *Conversaciones en torno a la educación artística. Reflexiones y experiencias compartidas en el I Congreso Territorios de la Educación Artística en Diálogo*. Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Belen, P. S. & Delle Donne, S. (en prensa). *Educación artística universitaria. Algunos ejercicios expandidos*. [Ponencia]. III Congreso Internacional de Arte. Revueltas del Arte, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Belen, P. S., & Sánchez, D. J. (2019). La dimensión epistémica de la investigación en artes. En Paola Sabrina Belen, *La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (pp. 38-48). Edulp.
- Benjamin, W. (1988). *Dirección única*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 165-174). Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Cartas (1918-1939)*. Minerva.
- Bennet, J. (2019). Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte. En. Inés, Depetris Chauvin & Natalia, Taccetta [Comps.]. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 31-54). Prometeo.
- Benetton denunciado por usurpación. (2007, mayo 22). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-85341-2007-05-22.html>
- Bergson, H. (1994). *Memoria y vida. Selección de textos realizada por Gilles Deleuze*. Altaya.
- Bernini, E. (2012). Utopía y olvido: Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental. En Youngblood, Gene, *Cine Expandido* (19-28). EDUNTREF.
- Best. S. (2019). Silvan Tomkins, arte y afecto. En Inés, Depetris Chauvin & Natalia, Taccetta [Comps.]. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 21-30). Prometeo.
- Bilbao, B., Moroni, D. y Pardo, M. (Comps.). (2023). *Comprensión y producción de textos en artes*. Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.

- Brea, J.L. (2012). "Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*" en Castillo, A., Gómez-Moya, C. (ed.) *Arte, archivo y tecnología*. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Brodsky, M. (2015). *Fotografía de archivo intervenida*. En *Sublevaciones* (exhibición), Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Bruno, G. (2019). Un archivo de imágenes emotivas. En. Inés, Depetris Chauvin & Natalia, Tacetta [Comps.]. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Prometeo, pp. 73-114.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Visor.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*. Interzona.
- Buck-Morss, S. (2015). Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En T. Vera Barros (Comp.), *Estética de la imagen*, pp. 159-204. La Marca Editora.
- Burucúa, J. E. (2017, agosto 5). Constelaciones que no arman un dibujo. Sobre *Sublevaciones*. Revista *Ñ*. <https://www.pressreader.com/argentina/revista-%C3%B1/20170805/282437054210081>
- Burucúa, J. E. (2019). *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* [Catálogo de exhibición]. Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Fondo de Cultura Económica.
- Cantú, M. (2014). Archivos y video: no lo hemos comprendido todo. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación (Ensayos)*, (95), 95-106. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
- Claramonte Arrufat, J. (2010). *Arte de contexto*. Editorial Nerea.
- Cámara, M. (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Prometeo.
- Corral, M. (2017, agosto 31). *Bailar en territorio recuperado*. Mariana Corral Blog. <https://marianacorralblog.wordpress.com/2017/08/31/bailar-en-territorio-recuperado/>
- De Artega, A. (2001, diciembre 30). 2001, el año del arte. *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/212342-2001-el-ano-del-arte>
- Della Valle, Á. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Delle Donne, S. (2015). *Estética de archivo: El camaleón (2011, Archivo Caminante) de Eduardo Molinari y Diarios del odio (2011) de Roberto Jacoby*. En *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata: Mar del Plata.

- Delle Donne, S. (2018). Arte y archivo. Atravesar el tiempo para sublevarse. *Revista Sonda. Investigación En Artes Y Letras*, (7), pp. 29-40. doi:10.4995/sonda.2018.18301.
- Delle Donne, S. (2019a). Imágenes y archivos. Sublevación, rebeldía y resistencia de las formas. *Revista Tsantsa, Facultad de Artes de Cuenca, Ecuador*, 131-138.
- Delle Donne, S. (2019b). La dimensión epistémica del arte de archivo contemporáneo. En P. S. Belen (Coord.), *Epistemología de las artes: La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (pp. 116-123). Universidad Nacional de La Plata; EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476>
- Delle Donne, S. (2019c). Lo indecible en las poéticas críticas de archivo. Entre desplazamientos y estrategias. En S. García & P. S. Belen (Comps.), *Aproximaciones políticas en el arte argentino contemporáneo*. (pp. 122-139). Universidad Nacional de La Plata; EDULP.
- Delle Donne, S. (2020). El trabajo poético en el espacio curatorial. Tres casos de exhibiciones de archivo. *Revista Ucronías*, 31-37.
- Delle Donne, S. (2021). Interpretación y presencia en exhibiciones de arte contemporáneo. En P. S. Belen & S. Delle Donne (Comps.), *La dimensión epistémica de la imagen: Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico* (pp. 88-97). EDULP.
- Delle Donne, S., & Belen, P. S. (2017). *Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. Arte e investigación*, (13), 68-78.
- Delle Donne, S. & Belen, P. S. (2018). Lo indecible en las poéticas de archivo Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico en el arte. *Arte e Investigación*, (14), 144-156.
- Delle Donne, S. & Conles, L. (2015). Patrimonio cultural intangible y archivos sonoros. Los archivos digitales de la Radio Universidad de La Plata como reservorio de la memoria e identidad latinoamericana. *I Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*.
- Denegri, A. (2013). *Éramos esperados (hierro y tierra)* [Instalación]. En *Sublevaciones* (exhibición), Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. MACBA, Barcelona.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2011a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2011b). La exposición como máquina de guerra. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, (16), 24-28.

- Didi-Huberman, G. (2012). *El archivo arde*. (Trad. A. Ennis). Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2017a). *Sublevaciones* [Exhibición]. MUNTREF & Jeu de Paume, Buenos Aires & París.
- Didi-Huberman, G. (2017b). Conferencia inaugural Insurrecciones. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. <https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>
- Didi-Huberman, G. (2017c). *Sublevaciones* [Catálogo]. MUNTREF & Jeu de Paume, Buenos Aires & París.
- Didi-Huberman, G. (2017d, julio 12). Cuando las imágenes se sublevan. Entrevistado por Cerezo, M. Revista *Haroldo*. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=229>
- Didi-Huberman, G., & Traverso, E. (2023). Imágenes y la historia cultural: un debate. *Acta Poética*, 44(1), 13-94. doi: 10.19130/iifl.ap.2023.44.1.005735X22
- Dubé, P. (1995). Exponer para ver, exponer para conocer. *Museum Internacional*, 47(185), 4-5.
- Engler, V. (2017, junio 19). Las imágenes no son sólo cosas para representar. Entrevista a Didi-Huberman. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>
- Estol, L. (2016, abril 24). La república junto al río. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11445-2016-04-24.html>.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. Blasco, Selina (ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ed. Asimétricas, pp. 105-115.
- Fernández Polanco, A. (2015). Lectores de signos, lectores de guiños: el ensayo curatorial como forma. *Estudios curatoriales*, pp. 91-112.
- Foster, H. (2016). *El impulso de archivo* (Trad. Constanza Qualina). *Nimio*, 3, 102-125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1996a). *Estética y hermenéutica*. En *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Tecnos.
- Gadamer, H. G. (1996b). *Arte e imitación*. En *Estética y hermenéutica* (pp. 81-93). Tecnos.
- Garay Basualdo, M. E. (2019). *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*. [Tesis de maestría. Universidad Nacional de las Artes]. Repositorio UNA.

- Garay Basualdo, M. E. (2020). El siglo XXI: la curaduría como el boom del momento y los libros Específicos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, (119), 47-73.
- Garbatzky, I. (2021). Archivo latinoamericano. Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina. Clacso, pp. 39-48.
- García, S. & Belen, P. S. (2010). Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible. *Actas de XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. 106-113.
- Garramuño, F. (2016a). Arte inespecífico y mundos en común. En P. Corro & C. Robles (Eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 15-29.
- Garramuño, F. (2016b). Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 56-68. doi: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa>
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. Errata. *Revista de Artes Visuales*, (1), 20-37. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-delconocimiento-en-el-arte-de-america-latina>.
- Goldstein, J. (1972). *A Glass of Milk* [Video]. En *Sublevaciones* (exhibición), Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Guasch, A. (2007). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia Revista*, 5, pp. 157-183.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- González Valerio, M. A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Herder.
- Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. *Esfera Pública*. <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>.
- Groys, B. (2012). De la imagen al archivo de imagen y vuelta: el arte en la era de la digitalización. En A. Castillo & C. Gómez-Moya (Eds.), *Arte, archivo y tecnología*. Ediciones Universidad Finis Terrae, pp. 13-26.
- Groys, B. (2016). *Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Caja negra.
- González Valerio, A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder.
- Hacher, S. (2017). Bordar el genocidio mapuche. *Revista Anfibia*. <http://www.revistaanfibia.com/cronica/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/#vercomentarios>
- Huysen, A. (1998). La cultura de la memoria: medios, política y amnesia. *Revista de Crítica Cultural*, (8), 8-16.

- Jacoby, R. (2014, noviembre 22). *Muestra Diarios del odio*. [Entrevista en *Visión 7*]. https://www.youtube.com/watch?v=4Uc_pljAH1I.
- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (2014). *Diarios del odio* [Instalación]. Casa de la Cultura. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (2016). *Diarios del odio*. [Libro]. Editorial N Direcciones.
- Jacoby, R. (2018). *El alma nunca piensa sin imagen*. Entrevistado por Sofía Delle Donne. *Octante*, (3), 1-10.
- Jaramillo, C. M. (2010). Archivos y política / Políticas de archivo. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1), pp. 14-19. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-y-politica-politicas-de-archivo/>.
- Kourkouta, M. (2016). *Remontajes* [16 mm sobre vídeo (en bucle), blanco y negro, muda, 4' 10"']. Producción Jeu de Paume. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Kozak, C. (2008). El tiempo del arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX. En G. Indij (Ed.), *Sobre el tiempo*. La Marca Editora. 187-193.
- Krauss, R. E. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. 59-74.
- Krull, G. (1925). *La bailarina* [Fotografía]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Krull, G. (1925). *La bailarina Jo Mihaly, danza "Révolution"* [Fotografía]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Lang, S. y Organización Grupal de Investigaciones Escénicas. (2017). *Diarios del odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny*. [Performance teatral]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- LeWitt, S. (2001). *Wall Drawings* [Exhibición de pintura mural]. Fundación Proa, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Lippard, L. y Chandler, J. (2011). La desmaterialización del arte. En Rodrigo Alonso *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975* (pp. 106-116) [Catálogo]. Fundación Proa.
- Longoni, A. (2007). Otros inicios del conceptualismo argentino y latinoamericano. *Papers d'Art*, (93), 155-158.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los años sesenta y setenta*. Ediciones Akal.
- Longoni, A. (2017). *Los medios producen el acontecimiento. Campos de prácticas escénicas*. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://campodepracticasescnicas.blogspot.com.ar/2017/05/los-medios-producen-el-acontecimiento.html>.
- Lucero, M. E. (2020). Rojo Carandiru. Memoria y masacre enclave visual. *Artilugio Revista*, (6), 59-69.

- Lyotard, J-F. (1985). *Los inateriales* [Exhibición]. Centro Georges Pompidou, París.
- Magalhães Bosi, M. L. & Mercado, F. J. (2007). *Investigación cualitativa en los Servicios de Salud*. Editorial Lugar.
- Malosetti Costa, L. (s.f.). *Comentario sobre La vuelta del malón en Museo Nacional Bellas Artes*. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>.
- Manovich, L. (1998). *Database as a symbolic form*. https://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19_article_1998.pdf
- Massara, G., Sabeckis, C., & Vallazza, E. (2018). Tendencias en el cine expandido contemporáneo. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], 66(1), 157-172. doi: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi66>
- Metwaly, J. (2011a). *Tahrir Square: Cut Skin* [Vídeo-pintura extraída de una serie de 12 (edición de 7), 5' 5"']. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Metwaly, J. (2011b). *Tahrir Square: Metro Vent* [Vídeo-pintura extraída de una serie de 12 (edición de 7), 4' 38"']. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Molinari, E. (s.f.). *Archivo Caminante*. <http://archivocaminante.blogspot.com/>.
- Molinari, E. (2011a) *El camaleón* [Instalación]. *Encuentro Internacional de Medellín (MDE11)* [Exposición]. Museo de Antioquia, Medellín.
- Molinari, E. (2011b). *El camaleón*. Fondo Editorial del Museo de Antioquia.
- Molinari, E. (2011c, octubre 5). *El camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11*. [Entrada de blog]. <http://archivocaminante.blogspot.com/2011/10/el-camaleon-6-archivo-caminante-en.html>.
- Molinari, E. (2016) *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* [Instalación]. Buenos Aires, Fundación Proa.
- Moxey, K. (2008). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, (6), 8-27.
- Moyano, M. I. (2017). *La estética, la violencia y los gestos*. *Escrituras Escénicas*. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://escriturasescenicas.blogspot.com.ar/>
- Oybin, M. (2017, junio 20). Sublevaciones: cinco obras clave de una muestra sobre los movimientos de masas. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sublevaciones-cinco-obras-clave-de-una-muestra-sobre-los-movimientos-de-masas-nid2035243/>
- Pacheco, M. E. (2019). *Práctica curatorial, un campo de escritura*. Prometeo.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo Veintiuno Editores.

- Panofsky, E. (1979). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma.
- Rapacioli, J. (2014, octubre 23). Diarios del odio, una muestra sobre las zonas más oscuras de la sociedad argentina. *Telam*. <http://www.telam.com.ar/notas/201410/82725-roberto-jacoby-presenta-diarios-del-odio-una-muestra-sobre-las-zonas-mas-oscuras-de-la-sociedad-argentina.html>.
- Rancière, J. (2010 a). *La noche de los proletarios*. Tinta Limón.
- Rancière, J. (2010 b). Las paradojas del arte político. *El espectador emancipado*, pp. 53-84. Ed. Manantiales.
- Rancière, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Responsables de la sección Prácticas artístico-culturales. Equipo editorial Aletheia. (2021). Acerca de la imagen de tapa: Ritmos Primarios, la Subversión del Alma, de Hugo Aveta, 2013. *Aletheia*, 12(23), e111. doi: <https://doi.org/10.24215/18533701e111>
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2018). *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Ediciones Metales Pesados.
- Richard, N. (2021). Los archivos de arte chileno y sus bifurcaciones de la memoria (2017). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. Clacso, pp. 203-222.
- Rolnik, S. (2010). *Furor de archivo. Errata. Revista de Artes Visuales*, 1. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arts_visuales_errata_1_issuu/71.
- Royoux, J. C. (1999). Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos. *Acción Paralela*, 5. <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/2236#>
- Russo, E. A. (2009). *Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era del post-cine?* Maestría Dicom. https://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-%C2%BFque-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/#identifier_12_357
- Russo, E. A. (2013). Del atalaya al observatorio. El cine desde las instalaciones de Chris Marker. *Revista Fakta*. https://revistafakta.wordpress.com/2013/11/14/del-atalaya-al-observatorio-el-cine-desde-las-instalaciones-de-chris-marker-por-eduardo-a-russo/#_edn10
- Russo, E. A. (2017). La cuestión de los archivos: Presencia y experiencia en el cine. En F. Rodríguez & C. Elizondo (Comps.), *Tiempo archivado. Materialidades y espectralidad en el audiovisual* (pp. 57-76). Universidad Nacional de Quilmes.
- Sacco, G. (2016). *Bocanada* [Afiche]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Sánchez, D. (2013). (Coord.). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. EDULP.
- Shaw, E. (1985). *Fotografía de la Campaña Dele una mano a los desaparecidos* [Fotografía]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Sheikh, S. (2006). Notas sobre la crítica institucional. *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>
- Signer, R. (2005a). *Flotating Table* [Video]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Signer, R. (2005b). *Red Tape* [Video]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Signer, R. (2006). *Hay Feve* [Video]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Soto Calderón, A. (2020). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (79), 21-35. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.302771>
- Soto Calderón, A. (2020a). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Sucari Jabbaz, G. (2009). *El Documental expandido: pantalla y espacio*. Universidad de Barcelona.
- Taccetta, N. (2018). Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo. *452°F*, 18, 53-73.
- Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante. En Inés, D. Chauvin & N. Taccetta (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Prometeo, 195-216.
- Taccetta, N. (2020). Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección. *Revista Diferencia(s)*, (10), pp. 89-100.
- Tejeda, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción*. Trama Editorial.
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 125-143.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Ediciones La Cebra.
- Van Alphen, E. (2019). Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos. En Inés, Depetris Chauvin & Natalia, Taccetta [Comps.]. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Prometeo, pp. 55-72.
- Vigo, A. R. (1933). *El agitador* [Aguafuerte]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Vigo, A. R. (1937). *Sindicato* [Aguafuerte]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Vinós, G. (2018, marzo 2). El aire se levanta. Entrevista con Georges Didi-Huberman. Revista *Código*. <https://revistacodigo.com/arte/entrevista-didi-huberman-sublevaciones/>
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (Trad. Chamorro Mielke, Joaquín). Akal.
- Wechsler, D. B. (2015). Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes, la perspectiva curatorial. *Estudios Curatoriales*, (3), pp.113-128.
- Wolman, G. J. (1966). *Sin título (Tragedia)* [Elementos pegados con cinta adhesiva sobre tela]. En *Sublevaciones* [Exhibición]. Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ynoub, R. (2014). *Cuestión de método. Apuntes para una metodología crítica*. Editorial Cengage Learning.