

EXHIBICIONES E IMÁGENES DE ARCHIVO¹ ESTRATEGIAS DEL AUDIOVISUAL EN “RESTITUCIÓN” E “INAKAYAL VUELVE” DE SANTIAGO HACHER

Sofía Delle Donne / sofiadelledonne@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

En la siguiente ponencia se examinan las estrategias poéticas y curatoriales que, al mediar entre lo artístico y lo social, problematizan tanto la interpelación del espectador como el problema de lo indecible en el arte. Se pretende realizar una comparación entre dos muestras de un mismo artista y con igual temática para analizar el rol de lo audiovisual en la construcción de poéticas de archivo. Las exhibiciones serán puestas en diálogo a partir de un marco histórico hermenéutico.

Palabras claves: Imágenes de Archivo, Estrategias Audiovisuales, Exhibiciones de Arte Contemporáneo, Poéticas de Archivo

Restitución (2017a) e *Inakayal Vuelve* (2018) son dos exhibiciones del artista Sebastián Hacher. Las mismas están compuestas principalmente por fotografías que fueron tomadas como documento de estudio de vivo de las familias cautivas, luego de la llamada “Conquista del desierto”, en el Museo Nacional de La Plata. Específicamente se tomaron retratos de las familias de los caciques Inakayal y Foyel, quienes fueron llevados como prisioneros por pedido del director del Museo, Perito Pascasio Moreno (1852-1919).

Encerrados en dicha institución los cautivos fueron obligados a realizar tareas de servidumbre y sometidos a estudios antropológicos. Hacher rescata estas imágenes de archivo perdidas y les aplica diferentes procedimientos con el interés de *devolverles la vida*. En esta ponencia nos interesará hacer énfasis en la diferencia entre la primera y la segunda muestra. Observamos 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 *Inakayal Vuelve*. Esta última fue inaugurada el 24 de septiembre del 2018, en el Salón Cultural de Usos Múltiples de Bariloche, mientras que *Restitución* se exhibió en el Centro Cultural Matienzo, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, desde el 23 de agosto al 17 de septiembre del 2017.

Sobre lo audiovisual y el archivo

Tal como señala Alonso (2005) el impacto de las nuevas tecnologías en el arte, comenzó a ser señalado, particularmente a partir de la exposición de Jean-Francoise Lyotard denominada *Los inmateriales* (1985, Centro Georges Pompidou de París). A

1 El presente texto se enmarca, además, en una beca “Tipo A” otorgada por la Universidad Nacional de La Plata. Directora: Paola Belén. Becaria: Sofía Delle Donne y en el proyecto de Incentivos “Fundamentos Estéticos y su inclusión en los planes de estudio de las carreras universitarias de artes” dirigido por Silvia García.

partir de utilización de la electrónica y de los ordenadores como herramientas de trabajo para ciertos artistas, 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 éste 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 setentas, 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. 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* (Sucari Jabbaz, 2009). A nuestro propósito, un tipo de documental expandido que nos ocupa es el *Web Doc* (Massara, Sabeckis y Vallazza, 2018) que utiliza el foto-reportaje con la incorporación de imagen, video, audio y herramientas multimedia. Se trata de un modo de producción oriunda de la Web, reproducida especialmente en dispositivos móviles. Las historias son contadas a partir de la combinación de diferentes medios y, podríamos agregar, funciones específicas de las redes sociales.

Añadamos a ello que 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 la 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 nos encontramos frente a una gran cantidad de material en disposición amorfa. El conflicto que surge es cómo ordenarlo, el problema de estos archivos es "¿qué ver, cómo ver?" (Russo, 2017). Es decir, las preguntas actuales giran en torno al acceso 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 anti-narrativa) 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 a partir de la imagen. Explícitamente, el arte que trabaja con archivos, se vale de estas transformaciones para propiciar exhibiciones con proyecciones curatoriales diseñadas para acercar ciertos documentos que de otro modo no serían tan fácilmente perceptibles.

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

Añadamos a ello que, coincidimos con Russo (2017) cuando retoma la especificidad sobre las exhibiciones de archivo en arte contemporáneo analizada por Foster (2015) y enfatiza: “No es cuestión de lograr únicamente una renovada puesta a disponibilidad de la imagen recobrada, sino que en esa restitución está en juego, además, una renovación del trato posible de un sujeto con dicha imagen.” (Russo, 2017: p. 64). De este modo el espectador se ve comprometido a integrarse a la obra, a participar de ella, antes que verla como una propuesta cerrada.

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 hace falta producir estrategias que reparen en el “¿qué ver, cómo ver?” para cuestionar la mirada del espectador.

Sobre lo indecible

Muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos para re articular el valor de lo político en sus poéticas, con la intención de dar respuestas a las preguntas del “¿qué ver, cómo ver?”. Jacques Rancière (2016) evidencia en este tipo de obras nuevas formas de representar lo indecible, es decir, aquello que las imágenes pueden abordar para presentar lo que debe permanecer oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Así 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.

Ahora bien, Rancière (2016) analiza el collage como el principio de una tercera política estética porque puede producir un encuentro puro de los heterogéneos al mismo tiempo que documenta la incompatibilidad de la revolución estética en donde el arte se convierte o en una forma de vida o en la forma resistente de la obra, es decir cuando “(...) 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” (Rancière, 2016: p. 49)². El sentimiento de lo intolerable, de lo indecible, es la puesta en evidencia que liga estas utopías antagónicas y encuentra su punto de equilibrio en la política del collage “(...) 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” (2016: p. 61). Esta tercera vía es la “micropolítica” del arte que se muestra en las exhibiciones contemporáneas desde ciertos desplazamientos³ múltiples que logran establecer la forma de nuevas composiciones.

²Según Rancière (2016) aquí la promesa política se encuentra encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su rechazo a todo proyecto político particular y en su negación a participar de la decoración del mundo. Esta obra no desea nada, no tiene punto de vista, no transmite mensaje y 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.

³ Los desplazamientos son denominados por Rancière como el juego, el inventario, el encuentro y el misterio. Estas categorías las hemos analizado en “Lo indecible en las poéticas de archivo Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico en el arte” (2018, Delle Donne & Belén)

Si volvemos a los dos casos de exhibiciones aquí seleccionados (“Restitución” e “Inacayal Vuelve”) e interpretamos las fotografías bordadas como collages podemos 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 entonces 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 debemos traer a estas aclaraciones lo que evidenciamos como un collage temporal: en sus fotografías bordadas se mezcla lo instantáneo con la dualidad de lo azaroso/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 propuesta de tiempo 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 el collage temporal las quita del proceder aparentemente instantáneo para supeditarlas a un tiempo en proceso. Es así que las estrategias poéticas 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.

De “Restitución” a “Inakayal Vuelve”: el rol del audiovisual en las prácticas de archivo de imágenes

Como ya indicamos Sebastián Hacher rescata fotografías de varios integrantes de la comunidad Mapuche y miembros de otros pueblos originarios que fueron mantenidos cautivos en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Hacher es periodista y fotógrafo. Esta última profesión se vislumbra cuando explica el proceso de coloreado que fue la primera modificación que transformó las fotografías encontradas. 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: “Pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres.” (Hacher, 2017b). Desde nuestro punto de vista, 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. Podríamos decir que el artista trabaja con “poder captar en lo visible, las marcas de lo invisible y volverlo presencia, aquello in-decible volverlo palabra. Instalar el presente para reconocer el pasado y anticipar el futuro” (García & Belén, 2010: 112).

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 una técnica muy delicada 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, cuestiones que también ha trabajado Barthes, reflexiones que hoy en día se analizan como efectos de archivo (Jaime Baron, 2014).

Añadamos a ello que, 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

Benetton⁴ como instrumento musical. Estas producciones se exhibieron en *Restitución* como videos en sala y actualmente pueden visionarse en la plataforma web Youtube. Las estrategias curatoriales en “Restitución” hacen que podamos 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. Añadamos a ello, que en la cuestión audiovisual, existe una función tautológica del trabajo con archivos por el cual las performances trabajadas con Mariana Corral terminaron produciendo más documentación pasible de ser exhibida y luego archivada.

Hasta aquí, la muestra de Hacher presentaba las imágenes de archivo desde tres dimensiones: como muestra de arte visual, como videos que acompañaban la exhibición y como crónicas en la Revista Anfibia.

Actualmente (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 web⁵ en donde además de poder leer los textos que se fueron publicando en coproducción con la Revista Anfibia se puede acceder a una nueva cantidad de documentación incluyendo la divulgación de las fotografías en alta calidad, liberadas en Internet como acto de justicia. También como una política de democratización de archivos, temática trabajada por Andrea Giunta (2010).

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 ambas exhibiciones el archivo arde al despejar de la superficie de las fotografías el aglutinador blanco y negro como dispositivo fotográfico. Las cenizas se convierten en 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 no sólo eso, las imagina siendo otras. Les agrega atributos de defensa, de poder, de cuidado. El montaje hace lo suyo, poniendo las imágenes en circulación, en acción y en vinculación con los videos. 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 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.

Consideraciones finales

La participación audiovisual en la primera exhibición formaba una parte menor en 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

⁴ Benetton fue denunciada por organizaciones mapuches por usurpación de tierras ancestrales en la Patagonia argentina. Benetton es el mayor latifundista de Argentina con más de 970.000 hectáreas en terrenos que llegan hasta la Patagonia (s/d, 22 de mayo 2007)

⁵ <http://inakayal.revistaanfibia.com>

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, 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 en la misma de las crónicas realizadas sobre la muestra.

A modo de conclusión podemos aseverar que "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 amplía la propuesta al poner en diálogo la participación del audiovisual con la experiencia multimedia.

Observamos 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.

Para finalizar y por otra parte, analizamos 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.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, R. (2005) *El espacio expandido*. Recuperado de 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* Londres y Nueva York: Routledge
- Bernini, Emilio (2012) *Utopía y olvido Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental* en Youngblood, Gene [1970] *Cine Expandido*. EDUNTREF: Buenos Aires
- Delle Donne & Belén (2018) "Lo indecible en las poéticas de archivo Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico en el arte" en *Arte e Investigación*, 14 (1). Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes: La Plata
- García & Belén (2010) "Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible" En *Actas de XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*
- Hacher, Sebastián (2017a) *Restitución* [Exhibición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Cultural Matienzo
- Hacher, Sebastián (2017b) "Bordar el genocidio mapuche" en *Revista Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/#vercomentarios>
- Hacher, Sebastián (2018) *Inakayal Vuelve*. [Exhibición]. Bariloche: Salón Cultural de Usos Múltiples de la Municipalidad de Bariloche.
- Liotard, Jean-Francoise (1985) *Los inmateriales* [Exhibición] París: Centro Georges Pompidou.

Massara Gisela, Sabeckis Camila y Vallazza Eleonora (2018) "Tendencias en el cine expandido contemporáneo" en *Cuaderno 66 Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*. Universidad de Palermo: Buenos Aires

Rancière, Jacques (2016) *El Malestar en la estética*. Capital Intelectual: Buenos Aires

Royoux, J. C. (1999) "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos" en *Acción Paralela* #5. Recuperado de: <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/2236#>

Russo, EA (2009) Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era del post-cine? Recuperado de https://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-%C2%BFque-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/#identifier_12_357

Russo, EA (2013) "Del atalaya al observatorio. El cine desde las instalaciones de Chris Marker", en *Revista Fakta*. Recuperado de 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 EA (2017) "La cuestión de los archivos. Presencia y experiencia en el cine" En *Tiempo archivado. Materialidades y espectralidad en el audiovisual* comps. F. Rodríguez y Cecilia Elizondo. Universidad Nacional de Quilmes: Quilmes

s/d (22 de mayo, 2007) *Benetton denunciado por usurpación* en *Diario Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-85341-2007-05-22.html>

Sucari Jabbaz, Gabriel (2009) *El Documental expandido: pantalla y espacio*. Universidad de Barcelona: Barcelona