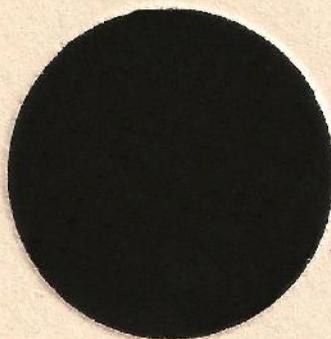


NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia



Concrete su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza
muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y todo otro tipo y
género de arte.

MODO DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero
y encuadrar a plena libertad el género que se desee.

Edgardo Antonio Vigo

(1969)

1 | EDITORIAL

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

3 | Una huella difusa. Desajustes en el Juicio a las Juntas Militares
CARLOS RÍOS, SOL BENAVIDEZ

13 | Humanizando al Gallo. Imágenes que muestran lo que ocultan
ABRIL CLEVE, CONSTANZA BARBONI, JUAN CRUZ VALLEFÍN

25 | El archivo como espacio biográfico. El archivo de Eduardo Lalo Painceira
MARÍA VICTORIA TRÍPODI, ANA LAURA PUZZO, CATALINA POGGIO

34 | Voces señaladas y memorias del silencio
ALIHUEN ÁLVAREZ, LUCÍA VELÁSQUEZ PALACIOS, SOFÍA POGGI

42 | La resistencia como representación. Fotografías del ARGRA (1981, 1989, 2005)
VICTORIA Mc CARTHY, SARA MIGOYA, VICTORIA RAMELLO

51 | Un atentado: tres archivos. El comedor universitario en la fotografía
ANA COTIGNOLA, AGUSTÍN TORRES

DIALOGOS

59 | El estudio de las fiestas: producciones políticas y apropiaciones colectivas.
Entrevista a María Lía Munilla LaCasa
NATALIA GIGLIETTI, ELENA SEDÁN

ENSAYOS

72 | Cerrado por Dependencia
REP

73 | Una imagen desde lo profundo de nuestro bolsillo
NICOLÁS BANG

77 | José Gil de Castro: pintor de libertadores
ROBERTO AMIGO

81 | Entre la imagen y la política. Muestra Anual de la ARGRA
SARA MIGOYA

88 | Revulsión ~~revolución~~ en el arte
JIMENA FERREIRO

TRADUCCIONES

102 | El impulso de archivo
HAL FOSTER

Editorial

Nimio (N.º 3), pp. 1-2, septiembre 2016
 ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
 Facultad de Bellas Artes
 Universidad Nacional de La Plata

Concrete su poema. Un poema en el que la palabra pierda su dominio sobre la expresión poética. Vigo punza el espacio plástico de modo que la escritura migre hacia la visualidad y el vacío se llene de forma.

En esta oportunidad, el orificio se niega como consecuencia de la digitalización de la imagen y del ingreso de un nuevo fondo que, de alguna manera, obstaculiza las instrucciones propuestas por el artista. Esta mínima intervención, en un principio fruto del azar, nos sirve como indicador para situar este presente, lamentablemente, marcado por el desconcierto y por la incertidumbre. Sin embargo, la opacidad de este momento no nos congela, sino que nos empuja, con más impulso, a continuar la indagación sobre el pasado para despejar un futuro que ya no se presenta tan claro.

En la complejidad de las tramas que la historia cose continuamente, esta edición circunda sobre dos acontecimientos que se conmemoran este año: el Bicentenario de la Declaración de la Independencia Argentina y el 40º aniversario del Golpe de Estado cívico militar de 1976.

La noción de archivo vuelve a estar presente mediante otros repositorios. En el trabajo de confrontar documentos con obras, imágenes con discursos, tiempos con historias, las producciones de los estudiantes habilitan, más que respuestas difusas, preguntas precisas. Por un lado, «Una huella difusa»; «Humanizando al Gallo», «La resistencia como representación» y «Un atentado: tres archivos» son trabajos que abordan desde diferentes perspectivas el último Golpe de Estado. Por otro lado, los ensayos «El archivo como espacio biográfico» y «Voces señaladas y memorias del silencio» vuelven sobre las figuras de Lalo Paineira y de Edgardo Vigo para reafirmar la importancia de sus producciones artísticas en relación directa con sus contextos de producción.

Si pensamos al archivo como visión futurista fallida notamos, justamente, que la tarea de mirar y de volver a mirar los archivos no se agota y no parece concluir en el presente. El artículo de Hal Foster, «El impulso de archivo», publicado en la revista *October* en 2004, se traduce por primera vez al español. La importancia de esta traducción radica en defender una política democrática de acceso al conocimiento y, a su vez, amplía los horizontes para seguir pensando el rol del arte en un contexto en el que el neoliberalismo se disfraza una vez más de cordero. Es aquí donde el trabajo con los archivos y la relación con el pasado se activa más que nunca. El pasado está incompleto y el arte posibilita conectar lo que parece inconexo.

En esta línea, conversamos con Lía Munilla La Casa sobre las fiestas cívicas entre 1810 y 1835; el dibujante Miguel Rep nos brinda su tira *Cerrado por dependencia*; Nicolás Bang ensaya sobre los usos y los significados del billete de cien pesos; Roberto Amigo repasa el trabajo de investigación y su proyección regional



en la figura de José Gil de Castro como pintor de libertadores y Sara Migoya reseña una exposición que sintetiza todo un año en imágenes. Por último, Jimena Ferreiro nos trae la presencia de Vigo como artista archivista, experimental y editor de su propio tiempo.

Los invitamos a navegar por este tercer número que se inicia con la obra que configura la última página de la revista *Diagonal cero* y que ahora se presenta como puerta de entrada o inicio de una nueva publicación.

Una huella difusa.

Desajustes en el Juicio a las Juntas Militares

Carlos Ríos, Sol Benavides
Nimio (N.º 3), pp. 3-12, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

UNA HUELLA DIFUSA

DESAJUSTES EN EL JUICIO A LAS JUNTAS MILITARES

A VAGUE TRACK

IMBALANCES IN THE TRIAL TO THE MILITARY JUNTAS

Carlos Ríos | bossamundo@hotmail.com

Sol Benavides | sobenavides95@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/05/2016 | Aceptado: 22/08/2016

RESUMEN

En el presente artículo se examinan las imágenes del subfondo documental *Juicio a las Juntas Militares* de la Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). Se trata de un conjunto de fotografías tomadas durante la audiencia pública que tuvo lugar entre los meses de abril y de agosto de 1985 en el Palacio de Justicia de la Nación. La fotografía de una testigo en medio de la sala vacía introduce en el archivo un contrapunto originado en un reclamo económico de los jueces y abre una zona de baja visibilidad que da cuenta de posibles contiendas en la construcción de los hechos y de su relación con los acontecimientos. Dicha disrupción revela un Poder Judicial que interrumpe la trascendencia de una acción jurídica para ocuparse de sí mismo.

PALABRAS CLAVE

Archivo; ARGRA; fotografía; serie documental

ABSTRACT

This article examines the images from the *Trial to the Military Juntas* documentary found in the photographic library of the Argentine Photojournalists Association (ARGRA, acronym in Spanish). It consists of a set of photographs taken during the public audience held between April and August 1985 at the National Courthouse in Buenos Aires. The photograph of a witness in the middle of the empty room introduces a counterpoint in the archive, arising from the judges' wage-related claims, and opening a low visibility zone which accounts for possible disputes in the construction of facts and its relationship with the actual events. Such disruption reveals a judicial power interrupting the transcendence of a prosecution to take care of itself.

KEYWORDS

Archival; ARGRA; photography; documentary series



El archivo de la Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) reúne imágenes vinculadas a la práctica del fotoperiodismo argentino desde 1951 hasta la actualidad. Dichos materiales, que integran su fondo institucional fueron cedidos por reporteros gráficos particulares y abarcan los registros de diversas actividades, situaciones y eventos vinculados a nuestro país. A su vez, las imágenes alimentan diferentes subfondos documentales, entre los cuales se destaca *Muestras Anuales*, iniciado en 1981 a partir de una muestra que materializó la tensión política producto de la censura militar y que recibe alrededor de dos mil nuevas imágenes al año.

Dicho fondo cuenta, también, con registros administrativos, actas y fichas de ARGRA que complementan su cuerpo documental. El objetivo de la Fototeca es conservar, exhibir y difundir imágenes producidas por reporteros gráficos argentinos, las cuales son consideradas patrimonio histórico; a la vez, cumple un rol documental específico al permitir la revisión y la interpretación de sucesos de diversa índole a través de dichas imágenes. Las fotografías se ofrecen para su consulta, visualización e investigación y están actualmente en constante proceso de digitalización.

Luego de transitar por distintos espacios físicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la sede de la Fototeca de ARGRA se incorpora, desde el año 2005, en el Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA) y su acervo forma parte de los fondos documentales del Archivo Nacional de la Memoria (ANM). Esta incorporación afirma su dimensión simbólica, ya que pasa a integrar una red de sitios, de organizaciones y de entidades estatales cuya función principal es la de la rememoración de sucesos históricos representativos de la vida social y política argentina, buscando tanto la clarificación de sucesos forcluidos –obturados o silenciados– del discurso oficial como su restitución simbólica que permita redimensionarlos y usarlos de anclaje en la discusión de problemáticas vigentes. Al considerar que no existe archivo sin afuera, que la impresión y la existencia física son parte constitutiva del concepto de archivo, es preciso observar cómo se instaura la Fototeca sumándose a un complejo dedicado exclusivamente a la reconstrucción de la memoria colectiva como una política de Estado; porque lo hace, justamente, como lugar y como «ley de lo que puede ser dicho [...] entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente» (Foucault, 1973: 220-221).

Es decir, el cuerpo documental que integra el Archivo Nacional de la Memoria, en el que se incluye la Fototeca de ARGRA, responde a un programa institucional que busca clarificar y visibilizar la violencia sistemática que sobrevino con las dictaduras militares y cuáles han sido sus efectos en nuestra sociedad. Esta

necesidad de claridad, de reconstrucción de la memoria histórica y de los tejidos que cohesionan el imaginario social tras tanta opacidad y silenciamiento, es la que determina los puntos de anclaje para la construcción del discurso institucional y archivístico de ARGRA.

La Fototeca, ubicada físicamente en la ex ESMA, resignifica su acervo, especialmente el subfondo documental seleccionado para el presente artículo y que refiere al Juicio a las Juntas Militares. Su digitalización en proceso continuo y la apertura al público general para su consulta son parte de una política de Estado que posiciona el acceso al archivo y a los vestigios del pasado como un derecho civil. A partir de esta disponibilidad, resulta oportuno retomar las observaciones de Andrea Giunta con respecto a los procesos de democratización de los archivos, en tanto propone «fijar la mirada no sólo en las luces sino en la oscuridad pues, como señala Agamben, unas son inseparables de la otra» (2010: 2). Esas *zonas de baja visibilidad* operan como contraste y dan cuenta de posibles contiendas en la construcción de los hechos y en su relación con los acontecimientos.

Así, bajo un propósito de *democratización efectiva* (Derrida, 1996),¹ la Fototeca redimensiona su *corpora* en un entorno estatal; se evidencian los acuerdos y, a la vez, se diversifica la constitución del archivo en tanto representa un campo de lucha y de construcción simbólica. Los fondos documentales han servido y son útiles para construir discurso, emergen de los *a priori históricos* que, como señala Michel Foucault (1979), determinan su condición de posibilidad enunciativa. Siguiendo a Giunta, interesa en este punto detectar si en el subfondo documental que nos ocupa aparece una *zona de baja visibilidad* que permita observar situaciones no declaradas o previstas en torno al Juicio a las Juntas Militares ocurrido en 1985.

LAS FOTOGRAFÍAS DEL JUICIO

El subfondo documental *Juicio a las Juntas Militares* (Causa 13/84) reúne noventa y tres fotografías tomadas durante la audiencia pública que tuvo lugar entre el 22 de abril y 14 de agosto de 1985,² en la Sala de Audiencias del Palacio de Justicia de la Nación. Las fotografías que arman este subfondo provienen del archivo del diario *Tiempo Argentino*, que a su vez las obtuvo de la agencia informativa DYN (Diarios y Noticias),³ cuyos reporteros gráficos cubrieron diversos aspectos del Juicio a las Juntas.

De las noventa y tres fotografías digitalizadas,⁴ sólo algunas tienen su epígrafe; se mencionan sumariamente los nombres de los fotografiados y a qué centro clandestino de detención se hace referencia, según el testimonio. Otras veces, la descripción es general, en vez del nombre de quien testifica, se dice simplemente

1 «Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación» (Derrida, 1996: 60).

2 El 9 de diciembre de 1985 la Cámara Federal dictó la sentencia en el marco del Juicio a las Juntas Militares (Causa 13. Año 1985). La pena de prisión perpetua fue para los integrantes de la primera Junta Militar.

3 La agencia Diarios y Noticias S.A. fue fundada en 1982 por un grupo de diarios capitalinos y del interior del país. Entre sus clientes figuran diarios, radios, canales de tv, empresas, bancos, partidos políticos y poderes del Estado.

4 Al momento de realizar el relevamiento (octubre de 2015), el subfondo documental consta de noventa y tres fotografías de la agencia DYN.

un/una testigo. En un primer recorrido visual del conjunto es posible registrar un criterio de encuadre fotográfico estable que podríamos organizar de la siguiente manera: declaraciones, Juntas Militares, exteriores y expedientes y documentos.

Declaraciones: en general se trata de retratos de testigos, de militares de rango medio y de víctimas, todos primeros planos junto a un micrófono. Estas fotos poseen una constante: en segundo plano se observa la figura del fiscal Julio César Strassera. El encuadre es muy similar porque están tomadas desde el ala derecha de la sala, asignación del espacio previsto por la Cámara Federal para los reporteros gráficos [Figura 1]. Como excepción en este subgrupo, hay dos fotografías. En la primera, una mujer ciega que es acompañada a testificar; el micrófono no está presente, lo que abre una asignación de sentidos diferente del resto. En la otra, se observa una joven sentada, con su cartera y su campera en el respaldo de la silla, lista para dar testimonio ante el estrado de los jueces que se encuentra vacío.



Figura 1. Juicio a las Juntas Militares (1985). Foto de Jorge M. Rilo y Eduardo Frías. Fuente: Fototeca ARGRA

Juntas Militares: las tomas comprenden la totalidad de las Juntas, como si se hubiese tomado un cuidado especial en no fotografiar a los militares de las Juntas por separado; de ellos no hay retratos en primer plano. Por lo general, se los observa en fila, de espaldas y de perfil [Figura 2]. Hay, en estos casos, un agrupamiento visual/simbólico que resulta evidente a primera vista y que los distingue

del resto de los involucrados en el juicio, pues contrastan desde su composición con el resto de las fotografías. Cabe mencionar una excepción, una fotografía que muestra al almirante Anaya riendo frente a Videla, quien está de espaldas.



Figura 2. Juicio a las Juntas Militares (1985). Foto de Jorge M. Rilo y Amado Becquer Casaballe. Fuente: Fototeca ARGRA

Exteriores: aquí se agrupan la fotografía de una manifestación frente al Palacio Judicial donde se realiza el Juicio y otra que muestra un carro de asalto de la policía.

Expedientes y documentos: tres fotos en las que los expedientes se muestran primero en cajas y en estantes, archivados; luego se los ve cuando son

trasladados por personal judicial y finalmente en un primer plano, con un fondo de asistentes a la audiencia pública. Aquí podríamos agregar una imagen en la que los jueces tienen en el estrado una gran cantidad de papeles y de documentaciones.

Por último, hay una fotografía que se desmarca de las restantes del subfondo: la de Adalberto Gervasio Aramayo, torturado y marcado con esvásticas en su pecho el 2 de mayo de 1985, mientras tuvo lugar la audiencia pública. Este hecho de violencia y de amedrentamiento contemporáneo al juicio se incorpora a la causa.

EL ARCHIVO Y SU ANOMALÍA

Dentro del subfondo documental, la fotografía sobre la que focaliza este artículo es la número 0052, con fecha 26 de junio de 1985, tomada por el reportero gráfico Roberto Pera [Figura 3]. En el reverso de la imagen, el epígrafe de la agencia DYN detalla la escena: «Una testigo ante la Cámara Federal aparece sola en la sala de audiencias luego que ésta dispusiera pasar a cuarto intermedio [...] para permitir que los periodistas asistan a una conferencia de prensa [de los jueces] en reclamo por los bajos sueldos que perciben».



Figura 3. Juicio a las Juntas Militares (1985). Foto de Roberto Pera. Fuente: Fototeca ARGRA

Esta fotografía interrumpe el conjunto porque introduce una temática inesperada y contextual al Juicio de las Juntas Militares. Ese día se produce un cuarto intermedio, es decir, una suspensión de las testificaciones para que los periodistas asistan a una conferencia de prensa fundamentada en un reclamo económico de los jueces. En su portada del 27 de junio de 1985, el diario *La Nación* califica a la protesta –que reúne a más de doscientos magistrados– como «un suceso inédito en la historia del Poder Judicial» *La Nación*, 27 de junio de 1985: 1). Tiene lugar un paro general de actividades de jueces de primera instancia, con el apoyo de los empleados del Poder Judicial que se movilizan para reclamar la independencia del sector. La declaración de cinco puntos es leída por el juez Ricardo Reto, «cuando a pocos metros del lugar de la reunión la Cámara Nacional de Apelaciones en los (sic) Criminal y Correccional Federal –que juzga a los ex comandantes en jefe– dispuso un cuarto intermedio en la audiencia oral y pública» (*La Nación*, 27 de junio de 1985: 1). Finalmente, la presión frente a los medios acelerará la promulgación de la autarquía judicial por parte del Senado de la Nación (*La Prensa*, 27 de junio de 1985).⁵

En el tratamiento de la imagen, por parte del archivo de ARGRA, hay tres modos de describir la escena de la testigo respecto a su contexto: a) en la página web de la asociación aparece con el epígrafe «cuarto intermedio», sin explicitar las causas del mismo; b) en el archivo digital el epígrafe no está consignado; c) en el reverso de la fotografía en papel que resguarda el archivo el texto original de la agencia DYN alude sumariamente al cuarto intermedio y a la situación de reclamo salarial.

Entre el subfondo que aglutina las fotografías del Juicio a las Juntas Militares, el valor documental⁶ de esta imagen reside en que es la única en la que aparece el estrado judicial vacío. De improviso, un cuarto intermedio diluye la presencia de jueces y de fiscales en la sala, los cuales se aglutinan en una sala contigua, tal como se observa en la fotografía que acompaña la nota informativa del diario *La Nación* [Figura 4]. Desplegando la relación entre lo ocurrido y sus enunciaciones, Ricoeur distingue *hecho* de *acontecimiento*: mientras el primero es «el contenido del enunciado que intenta representarlo», el segundo, que es su fundamento, se asimilaría más bien a «la vida de la conciencia testigo» (Ricoeur, 2004: 233). De este modo, al exhibir ese vacío la fotografía *altera* el discurso homogéneo de los hechos que se instaura sobre el acontecimiento, se constituye en una anomalía y representa, en sentido figurado, lo que no tendría que suceder (que la testigo pierda la interlocución de la justicia y que no pueda relatar los hechos ocurridos en tiempos de Dictadura).⁷ La foto resignifica la serie documental en tanto opera como el reverso de la audiencia pública: la sala permanece vacía y no hay justicia ni fiscales a quienes acudir.

5 El 27 de junio de 1985 la noticia ganó protagonismo en los diarios *La Prensa* y *La Nación*. El juez Ricardo Reto expuso las tres premisas que según el sector garantizarían la independencia del Poder Judicial: inamovilidad de los jueces, intangibilidad de sus remuneraciones y dedicación exclusiva.

6 Siguiendo a Ricoeur, «se convierte en documento todo cuanto puede ser interrogado por un historiador con la idea de encontrar en él una información sobre el pasado» (Ricoeur, 2004: 232).

7 En un desarrollo posterior de este trabajo, nos resultarán de gran utilidad los conceptos de huella documental, *indicio* (probable, indirecto y conjetural) y *vestigio del pasado* que propone Ricoeur (2004).

Por un segundo –el segundo que propicia la fotografía en ese segmento único de tiempo registrado–, el juicio histórico que dará paso al «Nunca más» enunciado por el fiscal Julio Strassera pasa a segundo plano, se suspende en ese cuarto intermedio. La foto lo atestigua desde la soledad de la testigo y el vacío de la sala, mientras en una sala contigua ganan escena los reclamos laborales. En este punto, es posible preguntarse acerca de la composición fotográfica: ¿ha sido espontánea?, ¿la testigo quedó sola en la sala?, ¿el fotógrafo le pidió que posara?



Figure 4. Tapa del diario *La Nación* (jueves 27 de junio de 1985)

En entrevista, Roberto Pera –autor de la fotografía y asignado por la agencia DYN para cubrir el Juicio a las Juntas Militares– describió con exactitud las condiciones de producción de las imágenes: la Cámara Federal tenía reservado un espacio mínimo a la derecha de la sala, donde se ubicaban solamente dos fotógrafos por audiencia.⁸ Tenían estrictamente prohibido tomar fotografías desde otro lugar, al concluir la jornada cada fotógrafo se retiraba con un representante de la

8 Pera reconoce su *encuadre* en la fotografía y las condiciones de producción, pero no recuerda el momento exacto de la toma ni los datos que aparecen en el epígrafe de DYN. Como indica Ricoeur, los documentos de archivo son, en su mayoría, fruto de testigos involuntarios (Ricoeur, 2004).

Cámara al diario o a la agencia donde se revelaban los negativos y los editores seleccionaban qué fotografías iban a revelarse. Una vez concluido el revelado, el representante de la Cámara Federal se retiraba del lugar con los negativos. En la agencia quedaban las fotografías en papel, nunca los negativos –hecho que dimensiona el carácter de documento histórico de estas fotografías incluidas en la Fototeca de ARGRA–. Las copias eran destinadas a surtir de imágenes sobre el Juicio a los periódicos y a los medios de comunicación en general. Claramente, el Poder Judicial ejercía una actitud dominante y de control sobre los archivos fotográficos concernientes al Juicio a las Juntas Militares.

Según la perspectiva del reportero gráfico, el Poder Judicial se manejaba por aquellos años con una rigidez y una autoridad impropias de una vida en democracia. Si bien la Argentina había entrado en un nuevo período con la presidencia de Raúl Alfonsín, todavía se respiraba una atmósfera opresiva propia de un gobierno militar que, aunque estaba en retirada y siendo juzgado, exhibía de manera más o menos visible el manejo de cierta influencia soterrada en las estructuras gubernamentales. En este marco tuvo lugar la materialización de esta fotografía. Es probable que Roberto Pera la haya tomado de manera *furtiva* al comienzo del cuarto intermedio o al regresar a la sala de audiencias. El desplazamiento de los presentes hacia otra sala le permitió salir del lugar asignado por la Cámara Federal y, desde allí, producir la imagen. Sin esta transgresión, la fotografía de la testigo en soledad hoy no tendría existencia.

Al autor de esta imagen le resulta *poco decoroso* e innecesario que la testigo haya quedado sola en la sala de audiencias; según su opinión, en vez de llamar a cuarto intermedio los jueces podrían haber hecho la conferencia de prensa por la mañana y luego comenzar con la exposición de los testigos que ocurría siempre por la tarde. En cierto modo, la *interrupción* del flujo documental del subfondo se corresponde con la interrupción del acontecimiento central –la escucha de los testimonios– para dar paso al reclamo salarial. Si esta foto no estuviera incluida en la serie del Juicio a las Juntas Militares, el subfondo documental se presentaría uniforme y en sintonía con las modulaciones de un relato histórico que homogeneiza de un modo categórico los hechos en torno al Juicio a las Juntas y el papel de sus protagonistas (victimarios, víctimas y la justicia). De tal modo que su inclusión en la serie no hace más que dar cuenta del carácter múltiple y diferenciador en el sistema de su enunciabilidad y, en consonancia, en el de su funcionamiento (Foucault, 1979: 220). La interrupción para *aprovechar* la presencia de los medios y para hacer público el reclamo salarial pone en escena a un cuerpo judicial que se considera *mal pago* y que, en medio de un juicio extraordinario y con repercusión internacional, condiciona la temporalidad del juicio y lo suspende para exhibir su malestar.

Es aquí donde el archivo, interrogado sobre el carácter de esta fotografía que origina una ruptura en la previsibilidad del cuerpo documental, revela un Poder Judicial que interrumpe la trascendencia de un acontecimiento jurídico crucial para ocuparse de sí mismo. En la imagen se inscribe una paradoja, la de un cuerpo judicial ausente que remite a la conformación de una *contraimagen* construida a partir de la soledad de la testigo y del epígrafe, una fotografía imposible de asimilar en este subfondo documental: la del momento en que los magistrados reclaman, en una acción de sesgo multitudinario y de eficacia corporativa, mucho más que un simple aumento de sueldo. Al hacer posible esta conexión, la fotografía tomada por Roberto Pera en junio de 1985, con su modo singular de interpelarnos, no deja de recusar la actitud de los jueces de la Cámara Federal. La fotografía cobra una presencia distintiva dentro del archivo que la contiene, como si en la manifestación de una incongruencia llamara a explicitar aquello que se le escapa a la historia cuando es leída exclusivamente desde sus grandes esquemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, JACQUES (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

FOUCAULT, MICHEL (1979). «Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo». En *La arqueología del saber*, (pp. 3-29 y 129-213). México: Siglo Veintiuno.

LA NACIÓN (1985, 27 de junio). «Reclamos de los jueces en Tribunales». *La Nación*, p. 1.

RICOEUR, PAUL (2004). «Fase documental. La memoria archivada». En *La memoria, la historia y el olvido*, pp. 189-236. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LA PRENSA (1985, 27 de junio). «Tribunales. Conferencia de los jueces de primera instancia». *La Prensa*, p. 3.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

GIUNTA, ANDREA (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina». *ERRATA. Revista de Artes Visuales* N.º 1 [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2015 en

<<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-delconocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.

Humanizando al Gallo

Imágenes que muestran lo que ocultan

Constanza Barboni, Abril Cleve,

Juan Cruz Vallefín

Nimio (N.º 3), pp. 13-24, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

HUMANIZANDO AL GALLO

IMÁGENES QUE MUESTRAN LO QUE OCULTAN

HUMANIZING GALLO

IMAGES THAT SHOW WHAT IS HIDDEN

Constanza Barboni | constanzabarboni@hotmail.com

Abril Cleve | abrilcleve@hotmail.com

Juan Cruz Vallefín | juancruzvallefín@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 18/05/2016 | Aceptado: 22/08/2016

RESUMEN

A partir del análisis de dos fotografías tomadas a Guillermo Gallo, Rector de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), durante la última Dictadura cívico militar, observamos el rol de la imagen como un instrumento que no sólo muestra un determinado mensaje de autoridad y de orden contra los grupos *subversivos*, sino también que naturaliza y justifica ante la sociedad el accionar represivo. En ambas fotografías se abordará la cuestión de la complicidad civil para con los grupos militares, tanto desde el rol de los medios como también del propio Guillermo Gallo como Rector de la UNLP.

PALABRAS CLAVE

Contra-archivo visual; representación; Dictadura cívico militar; diario *El Día*; Universidad Nacional de La Plata

ABSTRACT

Based on the analysis of two pictures taken to Guillermo Gallo, Rector of the National University of La Plata (UNLP), during the last military-civic dictatorship, we see the role of the image as an instrument that not only shows a specific message of authority and order against the subversive groups, but also naturalizes and justifies the repressive action towards the society. In both photos, we will focus on the civic complicity to the military groups, not only on the media role, but also Gallo himself as Rector of the UNLP.

KEYWORDS

Against-visual archival; representation; military-civic dictatorship; *El Día* newspaper; National University of La Plata



«Las historias no son telones de fondo para realzar la actuación de las imágenes. Se inscriben en los insignificantes signos del papel, en lo que hacen y lo que no hacen, en lo que abarcan y en lo que excluyen, en cómo se abren o cómo se resisten a un repertorio de usos en los que puedan ser significativos y productivos.»

Jhon Tagg (2005)

En marzo de 1976, mes en el que comenzó el llamado «Proceso de Reorganización Nacional», la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) quedó en manos del Capitán de Navío, Eduardo Luis Saccone, quien ejercía el cargo de Delegado Interventor. En septiembre del mismo año asumió como Rector de la UNLP el Veterinario Guillermo Gallo, que cumplió su mandato hasta 1983, cuando se restituyó la democracia en la Argentina.

El siguiente trabajo mostrará, a partir de la figura del mencionado Rector, el accionar de una Dictadura cívico-militar cuyo principal objetivo era la erradicación de la llamada «subversión», la complicidad de los civiles que aportaron información para la causa armada de los militares y, en particular, el caso de la UNLP que desde entonces cuenta con más de setesientos detenidos-desaparecidos entre estudiantes, graduados, docentes y no docentes. Es interesante observar que el designado al cargo de Delegado Interventor fue un miembro de la Armada marítima, un capitán de navío.¹ Luego de este período de intervención militar en la Universidad se escogió para ocupar el cargo de rector a un civil, un veterinario. ¿Esto fue casual o tuvo que ver con una estrategia de manipulación con base en una pretendida humanización de la Dictadura? ¿Por qué, entonces, no se eligió para ocupar la presidencia universitaria a alguien con un cargo militar o al propio Saccone?

Para poder aproximarnos a algunas respuestas analizaremos dos fotografías, una de ellas pertenece al archivo histórico de la UNLP [Figura 1] y la otra al diario *El Día* de la ciudad de La Plata [Figura 2]. Ambas fueron tomadas durante el 75° Aniversario de la UNLP, el 12 de octubre de 1980. Lo interesante de estas imágenes es que no sólo muestran a Guillermo Gallo ejerciendo el rol de Rector durante un acto institucional, sino que se lo ve acompañado por el presidente de facto Jorge Rafael Videla. Observaremos en las fotografías seleccionadas la figura que los grupos militares pretendían mostrar al pueblo y analizaremos los elementos que sugieren el ocultamiento calculado de hechos aterradores que sucedían en paralelo.

Al reunir estas fotografías podemos pensar en la formulación de un contra-archivo visual que nos permitirá aproximarnos a algunos de los modos de representación de estos grupos responsables de la Dictadura, quienes por medio

1 Vale recordar que la última Dictadura se llevó a cabo por la unión y por el acuerdo de las tres armas. De este modo, formaron la Junta Militar con un miembro del Ejército, Jorge Rafael Videla, uno de la Armada, Emilio Massera, y otro de la Fuerza Aérea, Orlando Agosti.

de una línea represiva hacia ciertos sectores de la población, buscaban, también por otros medios, el consenso del pueblo al que se intentaba convencer de que sus políticas y sus métodos eran necesarios.



Figura 1. Gallo y Videla en el 75° Aniversario de la UNLP en la Facultad de Ciencias Médicas (1980).
Archivo Histórico de la UNLP



Figura 2. Gallo y Videla en el 75° Aniversario de la UNLP (1980)
Publicada en el diario *El Día*

Así, encontraremos, por un lado, en el accionar de los medios de comunicación (un accionar civil, claro está) una complicidad con respecto a la visión que los represores pretendían inmiscuir en los supuestos básicos de la sociedad. Una de las intenciones de los grupos partícipes y responsables de la Dictadura era la de *humanizarla*, construir un rostro humano de los militares. No sería erróneo pensar que la imagen sería un elemento fundamental para lograrlo.

Por otro lado, se introducirá al autor Louis Marin (1992) con su concepto de *representación* y se analizará la relación entre este término y la historia de las modalidades del *hacer creer* y la historia de las formas de la creencia. Ambos conceptos nos acercarán a los mecanismos utilizados por medio de las imágenes para legitimar una construcción de poder en torno al representado, es decir, a develar lo que los grupos represores pretendían mostrar al pueblo, particularmente, del propio Gallo. Además, podremos distinguir la contracara de lo que se intentaba ocultar.

En cuanto a la noción de *archivo*, se utilizarán los aportes de Andrea Giunta quien expresa: «Si el archivo es "la ley de lo que puede ser dicho", la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado» (2010: 4). Según la autora, la fotografía perteneciente al Archivo Histórico de la UNLP [Figura 1] servirá en nuestro análisis como *contra-archivo* de la imagen escogida para su publicación en el diario [Figura 2], siendo ésta *documento* o *testimonio* de lo que *puede* o de lo que *pudo ser dicho*. Aquí observamos, entonces, una fotografía que muestra lo que se intentaba dar a conocer a las masas con respecto a lo que sucedía en el país y en la vida universitaria y, al hacerlo, también ocultaba hechos perversos y aterradores que se estaban llevando a cabo. La imagen del Archivo de la UNLP nos servirá como contrapunto para intuir la complicidad del poder civil y del poder militar en el accionar de esos sucesos perversos.

Es importante aclarar que el Archivo Histórico de la UNLP fue creado en octubre de 2013, en relación con lo que Giunta denomina «las políticas de democratización de los archivos» (2010: 4). Y que si bien en la actualidad dicho archivo puede ser consultado por cualquier interesado, en la época analizada (1976-1983) no existía ninguna posibilidad de acceder a las fotografías que no fueran publicadas en medios oficiales y menos aún reproducirlas, lo cual nos permite hablar de estas en términos de *contra-oficialidad* para el periodo en el que fueron tomadas. Así podemos observar el nuevo momento archivístico que vive tanto la Argentina como Latinoamérica, en contraposición a las censuras de las dictaduras que atentaron contra la formación y la conservación de ciertos archivos y documentos (aquellos que respondían al accionar *subversivo*, o que se oponían en determinados aspectos al régimen militar), y contra la promoción

del pensamiento crítico. A su vez, estas cuestiones se pueden enmarcar dentro de las políticas de gestión de la UNLP en lo que respecta a la revalorización de su patrimonio junto con el reconocimiento reciente del valor histórico y social de los documentos que alberga.

INTERVENCIÓN MILITAR Y COMPLICIDAD CÍVICA EN LA UNLP

Es interesante advertir el desarrollo que tuvo la Universidad en el período previo a la *intervención militar* para comprender las políticas que fueron impuestas en pos de la *restauración del orden*. Así, a partir del 25 de mayo de 1973, con la asunción de Cámpora a la Presidencia de la Nación, el objetivo de las ordenanzas, de las medidas, de las acciones y de las resoluciones estaban destinadas a poner a la Universidad al servicio del pueblo. Se concebía a la educación como modo de *transformación social* y, en este sentido, se modificó la orientación de las carreras universitarias, se le dio prioridad a las carreras cuyos egresados fueran más necesarios para el proceso productivo nacional, se estableció el ingreso irrestricto tanto en la Universidad como en los colegios preuniversitarios y se reemplazaron los cursos de ingresos por el curso de Introducción a la Realidad Nacional. A su vez, se ampliaron los servicios del Comedor Universitario que duplicó su capacidad.

A esto se sumó la implementación de becas para hijos de trabajadores que otorgaron un mayor acceso a la educación universitaria a los sectores sociales con bajos recursos. De este modo, se establecía una Universidad popular, promotora de una nueva sociedad. Siguiendo esta línea, se creó en la UNLP el Instituto de la Realidad Nacional y Tercer Mundo (UNLP, 19 de septiembre de 1974). Con este proyecto se aspiraba a promover un proceso de concientización en los sectores populares a partir de la realidad nacional y latinoamericana. Al presentarse la UNLP como *universidad de las masas*, era necesario que se incrementara el número de alumnos y, para esto, debía disponerse de un sistema de ingresos que no se interpusiera en las posibilidades de estudio de la totalidad de la juventud, desde la concepción de que toda la población tenía derecho a acceder a la educación superior.

Es claro que estas medidas molestaron sobremanera a los sectores que veían afectados sus intereses y que no tardaron en pronunciarse en contra de la reforma establecida, rechazando el ingreso irrestricto, la introducción de contenidos vinculados a las problemáticas nacionales y populares que consideraron como *antiacadémicas*. Estas acciones encontraron su punto culmine en las primeras horas de la mañana del 8 de octubre de 1974, cuando Carlos Miguel y Rodolfo Achem –dos de los principales sostenedores del proyecto de la nueva universidad–

fueron secuestrados mientras salían de la sede de la Asociación de Trabajadores de la Universidad Nacional de La Plata (ATULP) y, posteriormente, sus cuerpos fueron encontrados acribillados. Estos asesinatos se adjudicaron a la Alianza Anti-comunista Argentina (Triple A). A este cruento suceso le siguió el cierre de la Universidad por varios meses y una larga lista de trabajadores docentes, no docentes y estudiantes perseguidos y asesinados.

Además, durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón la orientación política de la Universidad se centró en la preocupación por la restauración del orden perdido, la eliminación del caos administrativo y la prevención de la infiltración de ideas marxistas. Se prohibió realizar actos o asambleas en los recintos de la UNLP y los centros de estudiantes debían limitarse a defender a los alumnos, estaba prohibido todo tipo de actividad política (Poder Legislativo Nacional, 14 de marzo de 1974).²

Dos años más tarde, y desde el inicio de la Dictadura cívico-militar de 1976 –con la intervención militar del Delegado Interventor Eduardo Luis Saccone–, se realizó un censo obligatorio del personal docente, se mantuvo cerrado el Comedor Universitario –donde en los años de las *políticas de bienestar* se llevaban a cabo debates y asambleas– y se redujeron los cupos de vacantes fijados para los ingresos. El 27 de mayo de 1976, con Saccone como Interventor de la UNLP, se cerró la carrera de Cinematografía (UNLP, 27 de mayo de 1976), mientras que el 5 de octubre, con Gallo como Rector, se cerró la carrera de Pintura Mural (UNLP, 5 de octubre de 1976), ambas por ser consideradas con «contenido subversivo». A su vez, por el decreto/ley 21.276 se prohibió nuevamente en la UNLP toda actividad política o gremial, ya sea en el ámbito docente, estudiantil o no docente. Además, se estableció que quienes desarrollaran dichas actividades no serían admitidos como alumnos (UNLP, 27 de abril de 1977), se los expulsaría sin permitirles el ingreso por cinco años y se le comunicaría a todas las universidades del país (UNLP, 27 de abril de 1977).

Fueron limitadas las funciones tanto de docentes como de no docentes, acordes a los objetivos del Acta para el Proceso de Reorganización Nacional. Un claro ejemplo de la complicidad cívica del Rector Gallo, como de otros miembros de la institución universitaria, fue la Resolución N°530 que dictó Gallo el 29 de abril de 1977 a pedido del decano de la Facultad de Ciencias Médicas, Jorge Guillermo Martínez. En este acto se resolvió declarar cesante por abandono de cargo (es decir, por no concurrir a prestar servicios) desde el 24 de noviembre de 1976 a Néstor Oscar Zuppa –personal administrativo de la Facultad–, quien se encontraba –y se encuentra– desaparecido desde ese día.

En 1981 se impuso el curso obligatorio de ingreso, la aprobación de dos asignaturas y el concurso por orden de mérito para acceder a las vacantes por medio

2 Según el artículo 5 de la Ley 20.654, «queda prohibido en el ámbito de la universidad el proselitismo político partidario o de ideas contrarias al sistema democrático que es propio de nuestra organización nacional» (Poder Legislativo Nacional, 14 de marzo de 1974).

de lo dictado en la Resolución N°1212 del 22 de octubre. Uno de sus puntos establecía el control de la identidad de los alumnos al inicio de cada jornada del curso de ingreso por medio de la presentación del documento de identidad (UNLP, 22 de octubre de 1981). En otro artículo se eximía del curso de ingreso y examen de selección a los miembros de las Fuerzas Armadas y de otras fuerzas de seguridad (UNLP, 22 de octubre de 1981).

Ahora bien, sería fácil simplificar los hechos haciéndolos recaer por entero en la Junta Militar como únicos acusables y culpables, mientras que en realidad hubo apoyo y participación indirecta de sujetos ajenos al cuerpo militar. Como escribe Hugo Vezzetti: «Hay que recordar que el régimen, en verdad, fue cívico-militar, que incorporó extensamente cuadros políticos provenientes de los partidos principales y que no le faltaron amplios apoyos eclesiásticos, empresariales, periodísticos y sindicales» (2002: 39).

Si pensamos en la colaboración del Rector Guillermo Gallo dentro de la Universidad y de los medios periodísticos en la construcción del tipo de discurso que se buscaba hacer llegar a la sociedad, es interesante tener en cuenta lo que dice el autor con respecto al régimen cívico-militar. En este sentido, la complicidad estaba puesta en aquellos hechos que se ocultaban por la manipulación de la información (Vezzetti, 2002). De modo que debemos ubicarnos en un contexto, que no es el actual, en donde la política y la opinión sobre la Junta Militar posee otro panorama. Esto, entonces, deja en claro que la representación que tenemos sobre los militares en la actualidad no se corresponde con la de aquel entonces, por lo que hay que ser precavidos a la hora de juzgar el pasado. Con relación a esto Vezzetti explica:

[...] la representación, ampliamente instalada después del renacimiento democrático, de una sociedad víctima de un poder despótico es sólo una parte del cuadro y pierde de vista que la Dictadura fue algo muy distinto de una ocupación extranjera y que su programa brutal de intervención sobre el Estado y sobre amplios sectores sociales no era en absoluto ajeno a tradiciones, acciones y representaciones políticas que estaban presentes en la sociedad desde bastante antes (2002: 39).

De este modo, el autor propone analizar esos supuestos que yacen en el interior de la sociedad, para rastrear que la Dictadura no surge sola o no llega al mando como una ocupación extranjera, sino que justamente hay una construcción de sentidos (con relación a costumbres, tradiciones, acciones políticas) fuertemente arraigada en sectores de la sociedad y que contribuyen al dicho *algo habrán hecho*. Por lo tanto, si bien los militares se preocuparon y, de alguna manera,

lograron crear una imagen propagandística que mostraba el apoyo del y hacia el pueblo, algunos sectores de este último tuvieron una participación indirecta y/o cómplice para con la Junta Militar.

FOTOGRAFÍA: EL OTRO DISCURSO DE LA DICTADURA

Como hemos mencionado, los grupos responsables o partícipes de la Dictadura utilizaron la imagen como un discurso visual para disfrazar o para mitigar la violencia propia del Proceso de Reorganización Nacional y para lograr aquel *rostro humano* que pretendían mostrar a las masas. Gallo fue fotografiado en múltiples actos y ocasiones, lo que nos hace pensar que para él también la imagen era un elemento provechoso para alcanzar el consenso del pueblo. Estas ansias de aparecer repetidamente en las fotografías nos derivan, inevitablemente, a preguntarnos ¿qué es lo que esperaba mostrar Gallo a través de estas imágenes? Pero aquí está la trampa, puesto que este cuestionamiento correspondía, probablemente, a la estrategia empleada por Gallo.

¿Qué tendríamos que preguntarnos, entonces, para comprender esta disposición del rector? Un buen comienzo sería considerar a la fotografía no como un elemento que muestra, sino también como uno que oculta (ya sea por una intención deliberada o no). Esto no es difícil de comprender: los hechos sucedidos también son la materialización de las opciones que no llegaron a ser; las mismas palabras que aquí se fundan son, a su vez, cómplices de las que se han dejado de lado. La imagen que muestra también exhibe lo que no muestra y es en ésta propiedad de la fotografía donde haremos hincapié. La pregunta ya no será ¿qué es lo que Gallo pretendía mostrar?, sino, ¿qué es lo que intentaba ocultar?

Aquí podemos introducir los aportes de Marin, quien al hablar de la eficacia de la representación de un poder político (a partir del poder de la imagen) y de la utilización de la misma para develar los mecanismos de dominación simbólica, manifiesta una doble historia. Por un lado, la historia de las modalidades del *hacer creer*, aquí Marin analiza los dispositivos insertos en las imágenes con el fin de someter, de manipular y de dominar al espectador. Por otro, la historia de las formas de creencia en las que muestra la efectividad de esos dispositivos en la persuasión de la sociedad, justamente, por encontrarse las imágenes opacas, cubiertas por un velo, disimulando su real poder. El autor, dentro de estas modalidades del *hacer creer*, habla de cómo la representación del poder estatal, en la figura del cuerpo de poder, gana legitimidad y autoridad por medio de los signos externos que acompañan al cuerpo de poder.

Esto podemos visualizarlo en la fotografía de Gallo acompañado por Videla, publicada en el diario *El Día* [Figura 2]. En ella, desde lo propuesto por Marin,

observamos la legitimación de la figura de Gallo, por el mero hecho de verse acompañado por quien fue el presidente de facto. No hay que olvidar que la fotografía fue tomada en 1980, cuando empezaba a vislumbrarse la crisis del régimen militar. Esto puede advertirnos que la fotografía y su publicación en el periódico buscaban perpetuar una estructura de autoridad que empezaba a mostrar sus falencias, además de las protestas, de las marchas y de los reclamos en torno a los desaparecidos que comenzaban a ser escuchados no sólo en algunos sectores del país, sino, también, en el resto de Latinoamérica y en gran parte del mundo. Esta fotografía responde, entonces, a la representación del cuerpo de poder que intentaba legitimarse en su autoridad, ocultando la decadencia inminente de su régimen.

Louis Marin, al hablar de las formas de creencia, expondrá acerca de la costumbre que produce la incorporación de elementos externos proyectados sobre el cuerpo de poder. Dicha proyección se da por los militares que se imponen por la fuerza, con sus uniformes y con sus insignias, que generan en los espectadores una sensación de respeto y de terror.

Las dos fotografías seleccionadas reflejan el acto de celebración del 75° Aniversario de la UNLP, el 12 de octubre de 1980. En la Figura 1 se observan dos hombres superpuestos el uno al otro, uno se encuentra de frente a la cámara y el otro de perfil; la superposición se da en la unión de las narices de ambos. Se encuentran en un lugar abierto y detrás de ellos se distingue una bandera. Alrededor de estas figuras centrales, se ven transeúntes que no parecen percatarse de la fotografía. A decir verdad, el fotógrafo sorprendió a las figuras centrales, que tampoco posaban. Sabemos que la figura en primer plano, de perfil, es la del presidente de facto Videla y quien se encuentra en un segundo plano detrás de la imagen de éste es Guillermo Gallo. Por lo que intuimos que el fondo, ese edificio, con el mástil, corresponden al ingreso de la Facultad de Ciencias Médicas en donde se llevó a cabo el acto.

Es preciso reconocer que la Figura 1 pertenece a una serie de imágenes tomadas el mismo día y que, actualmente, se encuentran en el Archivo Histórico de la UNLP. Desde este punto, y luego del análisis de la fotografía anterior, no es casual que el diario *El Día* exhiba una imagen completamente natural [Figura 2], mostrando sólo un acontecimiento institucional más. Sin embargo, en esta imagen podríamos hacer otra lectura: en ella observamos a los mismos dos hombres, uno de ellos mira hacia abajo, en dirección al papel, y el otro lo mira fijo con una expresión concentrada y seria. Se encuentran sentados en una mesa, con una gran cantidad de micrófonos que los apuntan. El fondo es algo difuso, pero parece haber un hombre parado con un traje militar. *El Día* publica el 13 de agosto de 1980 esta imagen junto con fragmentos del mismo discurso. Uno

de los subtítulos del artículo es «Robo de la subversión» y en él se exponen las siguientes palabras de Gallo: «La subversión nos había robado nuestra historia, nuestros valores y nuestra ciencia, sobre todo nuestros profesionales como ciudadanos útiles a su país [...] la solución a esa angustia llegó con el proceso actual [...]» (El Día, 1980: 1).

Otro fragmento del discurso que publica este medio oficial es el siguiente:

[...] pudimos erradicar toda una masa que no era estudiantil, pero lo estimulaba, a quienes pretendían esa condición a perpetuidad; a quienes sustentaban por ese medio otros cometidos; a quienes no enseñaban cuanto debían enseñar; a quienes distorsionaban las cifras y los valores, los bienes y las lecciones, los exámenes y los títulos con el fin de volcar a la sociedad profesionales que en verdad no lo eran, pero que gravitarían en ella, sobre todo por sus carencias y resentimientos o una conformación ideológica letal para nuestro país (El Día, 1980: 1).

En ambos fragmentos del discurso podemos ver cómo continúa esta búsqueda de humanizar a la Dictadura y justificar actos al culpabilizar a los sectores *subversivos* y a sus ideologías de atentar contra la Nación. Como en la imagen vemos a un rector que de manera seria manifiesta su discurso, en el discurso vemos esta misma seriedad que, disfrazada de un compromiso para mejorar el país, en verdad muestra los actos violentos que se llevaban a cabo por los grupos militares. Retomando a Marin nos preguntamos: ¿serán la fotografía y el discurso elementos que proponen justificar y perpetuar la legitimidad y la autoridad de un régimen militar (o un poder político) cuya decadencia era inminente?

Como cierre provisorio, podemos arribar a la idea de que la imagen fue un elemento de total significancia para el gobierno de facto dado que a través de ésta se pretendió buscar el consenso del pueblo y manipular la información (sirviéndose de los medios de comunicación oficiales). En definitiva: humanizar un régimen que por su condición era y es inexcusable. Teniendo en cuenta que Guillermo Gallo fue fotografiado en múltiples ocasiones y con distintos responsables o cómplices de la Dictadura, pretendemos que este trabajo no sea la consumación de un tema, sino la apertura para futuras interpretaciones.

La reunión de estas fotografías que han circulado por circuitos diferentes y que, claramente, han tenido destinos contrapuestos (la difusión en un medio masivo de comunicación y el abandono en un depósito) nos ha permitido, a modo de contra-archivo, esbozar un primer análisis de la figura cívica de Gallo

como cómplice en el accionar militar y repensar algunos de los modos de representación de estos grupos responsables de la Dictadura, quienes por medio de una línea represiva hacia ciertos sectores de la población, buscaban también, por otros medios, el consenso del pueblo al que se intentaba convencer de que sus políticas y sus métodos eran necesarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARIN, LOUIS (1992). «El cuerpo de Poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la “figurabilidad” del absoluto político». En Feher Michael, Naddaff Ramona y Tazi Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 421-447). Madrid: Taurus.

TAGG, JOHN (2005). «Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del estado». *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias* (pp. 81-87). Barcelona: Gustavo Gili.

VEZZETTI, HUGO (2002). «Introducción. Historia y memorias del terrorismo de Estado». *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (pp.21-55). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

EL DÍA (1980, 13 de agosto). «El Dr. Gallo y el Presidente Videla en el 75º Aniversario de la Universidad». *El Día*, p. 1.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

GIUNTA, ANDREA (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina». *Errata. Revista de Artes Visuales* (1) [en línea]. Consultado el 17 de octubre de 2015 en

<<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina>>.

RESOLUCIONES Y LEYES

PODER LEGISLATIVO NACIONAL (14 de marzo de 1974). «Artículo 5». En *Ley orgánica de las universidades nacionales- sustitución de la ley 17.245. Ley n°20.654*. Buenos Aires: Poder Legislativo Nacional.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (27 de abril de 1977). «Artículo 1», «Artículo 2», «Artículo 3». En *Resolución N.º420*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (29 de abril de 1977). *Resolución N.º530*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (27 de mayo de 1976). *Resolución N.º928*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (5 de octubre de 1976). *Resolución N.º2813*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (19 de septiembre de 1974). *Resolución N.º852*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP) (22 de octubre de 1981). «Artículo 19», «Artículo 31». En *Resolución N.º1212*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

**El archivo como espacio biográfico
Un acercamiento al acervo de Eduardo
Painceira**

María Victoria Trípodi, Ana Laura Puzzo,
Catalina Poggio
Nimio (N.º 3), pp. 25-33, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

EL ARCHIVO COMO ESPACIO BIOGRÁFICO

UN ACERCAMIENTO AL ACERVO DE EDUARDO PAINCEIRA

THE ARCHIVE AS BIOGRAPHICAL SPACE

AN APPROACH TO EDGARDO PAINCEIRA'S ARCHIVE

María Victoria Trípodi | victoria.tripodi@gmail.com

Ana Laura Puzzo | anapuzzo@gmail.com

Catalina Poggio | catalinapoggio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 17/05/2016 | Aceptado: 23/08/2016

RESUMEN

A partir del análisis del archivo personal de Eduardo «Lalo» Painceira, proponemos el término de archivo como espacio biográfico. Esta categoría nos permite reflexionar sobre aquellos espacios de archivo que exceden la concepción tradicional. Nuestra propuesta toma en primera instancia la importancia de este registro como elemento de construcción de memoria, que forma parte de la identidad individual y colectiva.

PALABRAS CLAVE

Archivo personal; espacio biográfico; Lalo Painceira; Grupo SÍ

ABSTRACT

Based on the analysis of Eduardo Lalo Painceira's personal archival, we propose the term archival as biographical space. This could be taken into account as a possible category to ponder about those file spaces that do not include certain expectations proposed by the usual concept, or that exceed them. Our proposal takes in the first place the importance of this record as building memory element, thus, as part of individual and collective identity.

KEYWORDS

Personal archival; biographical space; Lalo Painceira; Grupo SÍ



A partir de entender al archivo como espacio biográfico, es decir, como lugar de memoria y de construcción de la identidad, el presente artículo abordará el archivo personal de Eduardo «Lalo» Paineira, artista y periodista platense y miembro del Grupo Sí (1960-1962). El grupo estaba formado por artistas y por intelectuales de vanguardia de la ciudad de La Plata, como César Blanco, César Paternosto, Hugo Soubielle, Omar Gancedo, César Ambrossini, Saúl Larralde, Carlos Pacheco, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo, Horacio Ramírez, Antonio Trotta, Horacio Elena, Roberto Rivas, Nelson Blanco, Juan Antonio Sitro, Mario Stafforini, Carlos Sanchez Vaca y Eduardo Paineira. Ocasionalmente, participaba Edgardo Vigo. Quienes se dedicaron a la pintura, entre ellos Paineira, buscaban una renovación de la disciplina, específicamente, de la pintura abstracta. A través de una revulsión hacia el campo artístico oficial platense, considerado por los artistas como «clásico y conservador» y asentado sobre la abstracción geométrica, se volcaron hacia el informalismo matérico y el expresionismo abstracto. En palabras de Paineira: «En una ciudad creada desde el cuadrado perfecto, nosotros fuimos la provocación, el cachetazo» (2013: 276).

Este trabajo se funda en la necesidad de generar una noción de archivo ampliada que comprenda un tipo de prácticas de registro que escapan a las concepciones clásicas de archivo en su ordenamiento, clasificación y organización. Por tal motivo, la idea de archivo como espacio biográfico concebida en este trabajo pretende convertirse en una potencial categoría estratégica para reconfigurar las concepciones tradicionales que abrevan en la exigencia de un espacio de residencia privilegiado, de la estabilidad de un soporte de inscripción y de un sistema que articule los documentos (Álvaro, 2005).

Las observaciones expuestas acerca del archivo como espacio biográfico enlazan con un fenómeno del que da cuenta Leonor Arfuch (2002), vinculado a los estudios literarios, al analizar la creciente obsesión por el registro en los dos últimos siglos. Para la autora, esta obsesión por dejar una huella se ve materializada en una profusión de archivos personales, diarios íntimos, biografías y álbumes fotográficos que evidencian una búsqueda particular de la trascendencia.

En su investigación, Arfuch postula que, a partir de la aparición de estas materialidades en el campo literario, las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse y a hibridarse, dotando a la categoría de *valor biográfico* de un nuevo protagonismo en el trazado narrativo. Respecto de las diferentes formas en que lo biográfico se presenta, la autora menciona las memorias, las correspondencias, los diarios íntimos, etcétera y enfatiza en la irrupción de lo autobiográfico en el mundo contemporáneo, que intenta, a partir de su uso, no caer en lo autorreferencial o en lo autorepresentativo, sino que, desde una nueva narrativa, aspira a superar este límite a partir de la construcción colectiva.

En este contexto, las nociones de archivo tradicionales se tornan insuficientes para el abordaje de este tipo de materialidades y resulta necesaria la redefinición de un concepto de archivo que contemple este tipo de registros y en el que lo biográfico se constituya como una manera particular de articular lo individual con la memoria colectiva, con la historia. En este sentido, creemos pertinente tomar en consideración lo expresado por Anna María Guasch acerca de los archivos de artistas para analizar el acervo de Paineira:

No es ni un simple conjunto de reglas abstractas ni un depósito de información: más bien es una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular. Más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones [...] (2011: 45).

Esto habilita pensar que, si bien el acervo del artista y periodista es construido desde una mirada y un discurso individual, en la medida en que los registros recuperan las acciones del Grupo Sí, se articulan en él memoria individual y colectiva, dando lugar a una nueva concepción de la práctica archivística, cimentada en la idea de lo colectivo. De esta manera, la identidad colectiva del Grupo Sí reconstruida a través de los registros de Paineira, entrelaza la historia con la mirada personal del artista.

EL ARCHIVO

Conocer el archivo implica sumergirse en la cotidianeidad de Paineira, recorrer su casa y cada una de las obras que cuelgan de los muros, las anécdotas que narran su procedencia, los artistas que las crearon, los vínculos entablados entre ellos. Estudiar el archivo es adentrarse en una habitación atiborrada de libros y de fotografías que registran la labor de Paineira como periodista; asistir, en suma, a su universo personal y revivir los relatos latentes en los documentos allí contenidos [Figura 1].

Resguardados dentro de sobres de papel madera se encuentran documentos que registran la producción artística del Grupo Sí. Gran parte de ellos son artículos periodísticos de su autoría que anuncian las exposiciones del grupo; otros, dan cuenta del seguimiento, en el paso de los años, de las trayectorias individuales de algunos de sus ex compañeros. Una página recortada de un periódico anuncia una exposición de César Ambrossini, encabezada por la reproducción de una de sus pinturas realizadas en el año 1961. La obra, denominada *Pintura*, se forja como

un ejemplo del estilo informalista de este grupo de artistas, en el que la materia dispuesta a través de la mancha, la textura y la pincelada gestual propiciaba el surgimiento de la estética del Grupo Sí.



Figura 1. Documentos del Archivo personal de Eduardo Paineira

Resguardados dentro de sobres de papel madera se encuentran documentos que registran la producción artística del Grupo Sí. Gran parte de ellos son artículos periodísticos escritos por Paineira que anuncian las exposiciones del colectivo; otros, dan cuenta del seguimiento, en el paso de los años, de las trayectorias individuales de algunos de sus ex compañeros. Una página recortada de un periódico anuncia una exposición de César Ambrossini, encabezada por la reproducción de una de sus pinturas realizadas en el año 1961. La obra, denominada *Pintura*, se forja como un ejemplo del estilo informalista de este conjunto de artistas, en el que la materia dispuesta a través de la mancha, la textura y la pincelada gestual propiciaba el surgimiento de la estética de estos artistas vanguardistas.

El archivo se completa con algunas fotografías de las pinturas de Paineira y con una serie de imágenes sobre la exposición *NO-ARTE-SÍ. Itinerarios de la Vanguardia platense 1960-1970*, realizada en 2007 por el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), donde se presentó a los artistas reunidos luego de cuarenta años de sus inicios como vanguardia local. En uno de los folios, Paineira conserva un conjunto de folletos de las exposiciones realizadas por el Grupo Sí en la década del sesenta,

entre los que se destaca el catálogo *Expone movimiento sí*, cuyo diseño fue realizado por Edgardo Vigo, amigo y frecuente colaborador del grupo.

Pese a la existencia de este acervo personal con materiales y con documentos de alto valor cultural, histórico y documental –entre los que se cuentan catálogos de exposiciones, reproducciones de obras, fotografías de integrantes del grupo y recortes periodísticos de esta vanguardia artística de La Plata [Figura 2 y Figura 3]–, no es posible identificar, al interior del archivo, criterios tradicionales de clasificación o reglas de organización evidentes, lo que exige necesariamente una puesta en relación con el testimonio oral de Paineira o con su versión escrita.

En el capítulo «En busca del tiempo vivido» de su libro *El Blues de la calle 51. Collage del Grupo Sí. Vanguardia informalista y los comienzos de los años 60 en La Plata*, Paineira organiza su testimonio para lograr una articulación entre los materiales que conserva en su acervo y la especificidad de estas materialidades que pertenecen sólo a las experiencias relacionadas con el Grupo Sí. Esto refuerza lo expresado anteriormente por Guasch, en tanto el archivo del artista se constituye en función de generar un discurso que ayude a construir la historia y memoria del grupo, es decir, la identidad colectiva y de sus integrantes.

Las distintas prácticas del archivo suponen no sólo reescribir una historia descen-
trada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear
una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del
tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una deter-
minación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión
lineal y finalista, y una superación del propio archivo como origen tipológico y
registro del tiempo contingente, es decir, del archivo «de procedencia» del siglo
xix (Guasch, 2011: 46).

La relevancia del patrimonio de Paineira radica en que es un registro excep-
cional y significativo del Grupo Sí, con materiales únicos y originales; un tipo de
ejercicio particular de la memoria colectiva y de la identidad que es recuperado y
reconstruido a través del relato autobiográfico de uno de sus integrantes.

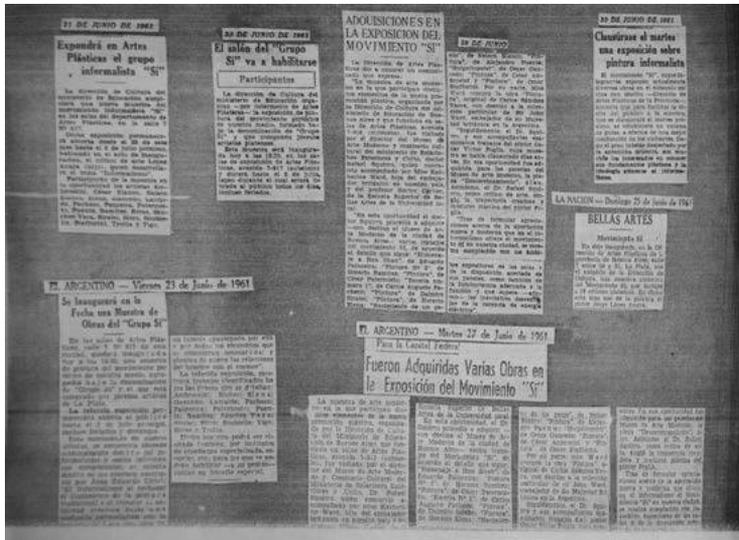


Figura 2. Fotocopias de recortes periodísticos sobre exposiciones del Grupo S1
Fuente: Archivo personal de Eduardo Paineira

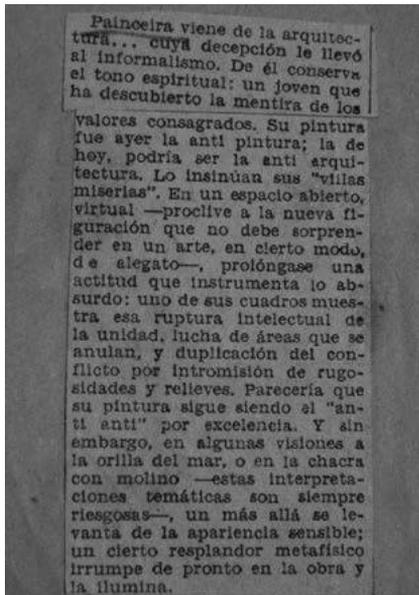


Figura 3. Recorte de crítica periodística sobre la labor artística de Eduardo Paineira
Fuente: Archivo personal de Eduardo Paineira

LA HISTORIA ORAL Y EL RECUERDO EN EL ARCHIVO

La memoria individual y la memoria colectiva se conforman de manera dialógica. La memoria colectiva opera como código semántico a partir de recuperar los hechos del pasado. En ese momento, los recuerdos cobran importancia al considerar los eventos de este pasado. En nuestro análisis del patrimonio conservado por Paineira observamos que la mirada individual del pasado dialoga con la construcción colectiva del mismo, en tanto que la construcción del yo realizado por el artista refiere, en realidad, a un *nosotros*. La idea de lo grupal se demuestra en el capítulo en el que declara que juntarse todos los días y ver la obra producida los ayudó a tomar conciencia de que era necesario mostrar juntos los trabajos. Para esto faltaba, según Paineira, constituirse como grupo: «Me resulta casi increíble nuestra audacia, esa potencia que sólo puede ser parida desde la fe y desde la seguridad en lo que hacíamos. Habían transcurrido nada más que 34 días desde que nos habíamos conocido [...] y ya formábamos un grupo» (2013: 273).

Esto mismo observamos en lo expresado por Rafael Squirru (1960) quien destaca que ellos eran, precisamente, un grupo: «Un signo del hombre actual, del hombre nuevo es su conciencia de equipo [...] el hombre se da plenamente fuera de sí, se da, dándose» (Squirru en Paineira, 2013: 273). Según Paineira, lo grupal era parte de la metodología de trabajo.

De esta manera, este archivo expresa una superación de la noción individualista del sujeto, a partir del hecho que registra y reconstruye la producción e historia de los integrantes del *Grupo Sí* desde una identidad colectiva del grupo.

Al tomar como premisa la consideración de que un testimonio oral es aceptado como cualquier otro tipo de registro documental es necesario hacer referencia a que la memoria individual se conforma como instancia de una forma social de recordar y que está siempre situada en un campo limitado de convenciones y de prácticas, por lo que el recuerdo, en tanto práctica lingüística, está mediado socialmente. De este modo, resulta clave considerar la noción de veracidad o autenticidad de los hechos respecto de la historia oral. En este sentido, María Inés Mudrovic (2005) explica que el desarrollo de la historia oral es interpretativo y que la inexactitud de los recuerdos no debe ser considerada negativamente, sino que éstos deben ser entendidos como vías de acceso a las formas culturales, como procesos por los que los individuos expresan el sentido de sí mismos en la historia. En nuestro análisis del testimonio de Paineira identificamos esta aproximación que se realiza al recuerdo como aquello que tiende a considerarse más representativo de verdades colectivas que a asegurar su consistencia factual.

Según Paineira la rutina de producción artística del Grupo Sí consistía en pasar casi todo el día en el taller (ubicado en una quinta de Tolosa) y luego ser

parte de un espacio de tertulia en el bar el Capitol, donde compartían las noches con otros artistas. Sin tener pruebas de lo que sucedía en aquella época, tanto en el testimonio oral recopilado a partir de la entrevista, como en los pasajes extraídos del libro antes mencionado, Paineira da cuenta de una rutina que ilustra momentos de producción y de reunión para la trayectoria y la conformación del grupo. En este sentido, la memoria y el testimonio de las personas involucradas conforman vías de acceso para poder materializar la memoria del grupo.

El relato de *El blues de la calle 51* refleja un espacio de memoria que sistematiza una experiencia colectiva del pasado y que trae al presente una época determinada. En palabras de Paineira, recurrir a los recuerdos personales y de otros integrantes y allegados del *Grupo Sí* fue la clave para reconstruir la historia, prescindiendo, en muchos casos, de otro tipo de registros. «Hasta aquí el relato se centró en el *Grupo Sí* como una expresión de la vanguardia romántica de 1960, recurriendo a mi memoria y a la de mis compañeros y amigos» (Paineira, 2013: 340).

Por lo tanto, no existe una historia individual o más verídica, sino que es en la diversidad de los múltiples relatos surgidos de registros dispares que se construye una identidad, una historia, en nuestro análisis, un relato grupal. Es en el pasaje del recuerdo a la historia oral donde el tiempo determina que ese recuerdo se vuelva testimonio o historia. Este tercer tiempo, evidenciado por Arfuch, en donde se produce un cruce entre memoria, recuerdo, historia y ficción, provoca una conexión articulada de los relatos que da como resultado una cierta identidad narrativa sea individual o colectiva.

HACIA UNA CONCEPCIÓN AMPLIADA DE ARCHIVO

El traspaso de la historia oral y de las experiencias atravesadas por el Grupo Sí al soporte libro le confiere un carácter institucional al relato de Paineira, si se tiene en cuenta el hecho de que su edición estuvo a cargo de Ediciones de Periodismo y Comunicación (EPC) de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPYCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El libro le otorga al discurso de Paineira mayor circulación y genera una socialización del relato, es decir, pone en común a la sociedad una historia a partir del recuerdo individual, que ahora se ubica mediado socialmente.

Frente a la necesidad de caracterizar una profusión de acervos personales que se consideran reservorios de memoria y que se conforman como historia de un individuo o de un grupo, pero que carecen de criterios de ordenamiento y de falta de claridad acerca del motivo de registro del material que guardan, creemos haber evidenciado la insuficiencia de las concepciones de archivo más

tradicionales y la necesidad de ampliar los límites y los horizontes de la prácticas de archivo. Esta noción del archivo como espacio biográfico pretende abrir nuevas líneas de pensamiento y de debate en torno a las prácticas de registro en nuestra contemporaneidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARO, DANIEL (2005). «El archivo del mal». En *La Biblioteca*, (1), pp. 36-39. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

ARFUCH, LEONOR (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GUASCH, ANNA MARÍA (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

MUDROVIC, MARÍA INÉS (2005). «El recuerdo como conocimiento». En *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal.

PAINCEIRA, EDUARDO (2013). «En busca del tiempo vivido». En *El Blues de la calle 51. Collage del Grupo Sí. Vanguardia informalista y los comienzos de los años 60 en La Plata* (pp. 267-340). La Plata: EPC.

Voces señaladas y memorias del silencio

Alihuen Álvarez, Lucía Velásquez Palacios,
Sofía Poggi
Nimio (N.º 3), pp. 34-41, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

VOCES SEÑALADAS Y MEMORIAS DEL SILENCIO

POINTED-AT VOICES AND MEMORIES OF SILENCE

Alihuen Álvarez | alihuenruso23@gmail.com
Lucía Velásquez Palacios | lucia.distribuidoraa@gmail.com
Sofía Poggi | poggisofia@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/05/2016 | Aceptado: 08/08/2016

RESUMEN

El ensayo propone una indagación sobre el archivo de Edgardo Antonio Vigo ubicado en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). A partir del relevamiento y de la descripción del material, el artículo se centra en el Señalamiento llamado *La cueva del 11*, obra artística de Edgardo Vigo, hallada en los registros contenedores de las cajas *Biopsia*.

PALABRAS CLAVE

Archivo CAEV; Edgardo Antonio Vigo; señalamientos;
Biopsia

ABSTRACT

The article proposes an investigation about the Edgardo Antonio Vigo's archive located in the Vigo Experimental Art Center (CAEV). From the survey and description of the material the article focuses on the signaling called *La cueva del 11* [The cave of the 11], an artwork by Vigo found in the boxes of *Biopsia*.

KEYWORDS

CAEV Archive; Edgardo Antonio Vigo; signaling; *Biopsia*



El Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de la ciudad de La Plata es un espacio de relevancia como centro de investigación. La casa que perteneció al padre de Edgardo Vigo y que sus hermanos le cedieron al artista es la que da lugar al archivo del CAEV. Esta propiedad fue cedida, junto con su patrimonio, a Ana María Gualtieri, directora actual del CAEV, antes de la muerte de Edgardo Vigo. El Centro tiene una sala en la que el material está expuesto, además posee diversos espacios que funcionan como taller o como sala de reuniones y de exhibiciones.

La organización material se divide en dos partes: una propuesta por la Directora que contiene información sobre el artista y otra que conserva los documentos archivados por Vigo. Allí existen: escritos personales, catálogos de exposiciones, la serie de *Arte Correo*, objetos, xilografías, poesías visuales, fotografías, diapositivas y videos. Incluye, a su vez, publicaciones (revistas experimentales, libros de estampillas), documentos, obras y materiales de otros artistas y del Museo de Xilografía Ambulante de la ciudad de La Plata, que es un archivo aparte. Además, dentro del acervo personal de Vigo se encuentran las cajas *Biopsia*, un archivo personalizado y organizado cronológicamente por el artista desde 1953 hasta 1997. Sus treinta y siete cajas conservan información detallada y única de sus obras –exposiciones y acciones–, que registran y que documentan tanto su actividad como la de sus colegas.

Como parte del material documental de *Biopsia* destacamos los Señalamientos, una serie de obras que abordaremos a partir de la descripción de una de ellas, *La Cueva del 11* (1972) como ejemplo disparador que, entre muchos otros, vincula una particular forma de archivar con una comprometida labor artística [Figura 1].



Figura 1. *Biopsia* (2015), Edgardo Vigo. Interior del CAEV

Edgardo Antonio Vigo nació en La Plata en 1928. Fue un artista de reconocida trayectoria a nivel local e internacional. Su vida personal y parte de su producción artística estuvieron atravesadas por fuertes acontecimientos políticos de la historia de nuestro país. En 1976 su hijo Palomo fue secuestrado y desaparecido por la Dictadura. Vigo le dedicó una de las obras más importantes de su carrera: *Set Free Palomo* (1976) [Figura 2]. Esta manifestación artística fue un ejemplo de arte correo que sirvió para denunciar la represión estatal en el resto del mundo desde una mirada local.



Figura 2. *Set Free Palomo* (1976), de Edgardo Antonio Vigo

Vigo fue docente del Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y egresó como Profesor de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Fue un artista que constantemente apostó a dinamizar el campo artístico local. Un ejemplo de esta permanente innovación fue la creación del Museo de Xilografía Ambulante en 1967, acción que combinó la dimensión política con la estética y que vinculó al arte con la sociedad.

Según la investigación de Ana María Guasch (2011), Vigo utilizó en sus producciones inventarios, taxonomías y tipologías como recursos que trabajan con lo formal y con lo estructural. A su vez, introdujo una nueva manera de interpretar la historia a partir de recursos mnemónicos derivados de los postulados de Michel Foucault. El artista también reincorporó los protocolos de archivos para producir su obra, estos suponen: recurrir a conceptos de índice, de repetición, de secuencia mecánica, de inventario o de monotonía para crear un lenguaje nuevo con su propia gramática. En esta gramática el contenido heterogéneo del lenguaje podría acercarse a un *collage* al relacionar imágenes que responden a su propia visión del mundo. Esto lo logra al combinar noticias periodísticas, sitios de exposición y datos aleatorios sobre los lugares que visitó, fotos de sus obras y de las producciones de otros artistas de Argentina y del mundo.

A partir de la descripción que realiza Guasch acerca del caso de archivo conocido como Atlas *Mnemosyne* podría pensarse en *Biopsia* como un archivo icónico, ya que Vigo también utiliza una serie de imágenes que se presentan, aparentemente, sin una temática unificadora. Así, este archivo podría tomarse como otra forma de reconstruir la historia contada, en este caso, desde la subjetividad (Guasch, 2011).

SOBRE BIOPSIA

Por las características de su archivo y por su experiencia laboral podemos inferir que el artista trasladó el lenguaje y la técnica de los procedimientos judiciales en la organización de *Biopsia*. Las cajas están compuestas por anotaciones en papeles impresos con la terminología del discurso judicial. Se asienta en una descripción exhaustiva de la actividad distribuida por años, meses y días dentro de cada caja (cada una representa un año en particular, a veces dos cajas para un mismo año). Las páginas iniciales de cada una presentan la cronología que contemplan y la documentación que contienen. Esos materiales son el registro de las acciones y de las obras de los distintos períodos acompañadas por bocetos, por recortes periodísticos, por correspondencias, por fotografías, por escritos, etcétera.

La notación exhaustiva del período nos presenta la figura de Vigo como archivero que no sólo alude a una narrativa estética, sino que vincula los hechos

históricos de su tiempo con la acción artística. Por ello, la selección propuesta por él no puede pensarse sólo como el hecho arbitrario de guardar su obra, en ella existe un componente clave para repensar el período del cual trata *Biopsia*, abordado entre los años 1953 y 1997, no como verdad develada, sino en su propuesta de introducir un tipo de conocimiento histórico alternativo. El archivo nos permite ver otra posibilidad de la concepción de historia, esta vez, contada desde su producción artística. Se podría pensar en la empatía con la que Vigo seleccionaba e inscribía en su acervo los distintos materiales, ya que así construía una forma de plantear la historia en relación con la visión del archivador y con su propia manera de ver el mundo. Este archivo también se presenta como una memoria social y colectiva a partir de la reunión de diversas fuentes.

Dentro de *Biopsia* podemos destacar un acontecimiento específico y relevante en la historia argentina relacionado con el punto de vista auténtico de Vigo, es decir, con las formas en las que lo concibió: como obra y como archivo. Lo que se conoció como «la masacre de Trelew» fue un hecho histórico ocurrido en la Argentina en agosto de 1972, durante la dictadura de Onganía. En este suceso, el ejército de la marina asesinó a dieciséis miembros de distintas organizaciones armadas peronistas y de izquierda, que estuvieron presos en el penal de Rawson. Vigo incorpora en *Biopsia*, entre otras documentaciones, el Señalamiento de *La Cueva del 11* para referirse a esto.

SEÑALAMIENTOS. UNA MIRADA QUE PERDURA

Los *Señalamientos*, comprendidos dentro de la serie con su mismo nombre, son acciones generalmente consignadas por el artista, efectuadas por él y, en ciertas ocasiones, por el público. Vigo proponía, de esta manera, ampliar las prácticas tradicionales de circulación de las obras y, por ello, en los *Señalamientos* se ensayaban respuestas para los acontecimientos políticos del momento (Bugnone, 2013). Algunas de estas acciones se realizaron en espacios públicos. Otras se centraron en la repetición, en el absurdo o en rituales intimistas.

En la serie *Señalamientos* nos encontramos con la obra *La Cueva del 11*, nombre del centro cultural donde fue expuesta, el artista colocó una xilografía del Che Guevara junto con la palabra Trelew y una nota del diario *La Razón*, que se ubicaban debajo de la imagen. En el centro de la sala y en el suelo se añadió una banderola negra con una flecha dirigida al grabado. Sobre éstas, y frente a la xilografía, se encontraba un trípode que sostenía una ametralladora de juguete que apuntaba a la figura del «Che». En los laterales se ubicaban los nombres de los asesinados sobre el suelo y con divisiones entre ellos que representaban cada una de las celdas. Esto identificaba a las víctimas de la matanza con la figura del

«Che» Guevara y con su causa [Figura 3]. «Encontramos, [...] en esta fase del *señalamiento* [...], una vinculación con la realidad como hecho del mundo, visible tanto por la utilización de un titular de diario –que informa sobre lo sucedido– como por el uso del plano con la localización espacial de las celdas» (Bugnone, 2013: 40).

En el archivo de este señalamiento se puede observar una fotografía en blanco y negro de la instalación que, a diferencia de otros registros de *Señalamientos*, no muestra a los participantes de la acción propuesta. En esta fotografía, Vigo optó por mostrar los elementos simbólicos como la génesis del tema político de la obra. Debido a su inmediata clausura, *La cueva del 11* contó con una escasa o casi nula participación de público.



Figura 3. *La Cueva del 11* (1972), Edgardo Antonio Vigo

A la imagen la acompaña una descripción textual que detalla características como el lugar de la acción, los sucesos que pasaron en ella, su posterior censura, dentro de qué series se encuentra y el año de la acción. Podemos citar a Guasch para considerar el valor que tiene este registro fotográfico:

La fotografía como valor de lo que sucedió, como concepción de testigo de una acción o acontecimiento, y en esto trasladarlo al señalamiento propuesto, donde la cámara fotográfica se puede considerar, por ella, una máquina de archivo y su producto, la imagen fotográfica y en su caso la filmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto (2011: 28).

A MODO DE CIERRE

Vigo expuso, en varias ocasiones, las imágenes de distintos *Señalamientos* y las consignas que estaban en ellos, lo que nos lleva a pensar en el carácter de obra del archivo, ya sea por su contenido como por la estetización y la organización de sus formas. Si se traspola y se piensa en el carácter de obra de arte que tiene el archivo, se podría relacionar con su rol político y el proyecto mayor para el que fue pensado. Mientras que algunos *Señalamientos* fueron acciones de denuncia, el archivo se propone como testigo de la época pensado en un tiempo futuro. De hecho, los registros conservados de *La Cueva del 11* obturan la desaparición de la memoria de este suceso, convirtiendo el *señalamiento* en archivo. Además, nos conducen a pensar en el mandato autoritario de la amnesia propuesta por un Estado policial y en la resistencia y la insubordinación del artista en su denuncia social que da voz a los muertos que volvieron mudos, materializándolos en dos instancias: la señalización y la proyección a futuro por el acto mismo de archivar.

La importancia del archivo de Vigo radica en que fue un espacio pensado y elaborado por él desde un principio. Se dedicó a recolectar documentos relevantes de su época en torno a su producción y a sus intereses artísticos. Les dio un orden, los reunió en distintas cajas, los clasificó y, en ese acto, construyó nuevas perspectivas para la producción artística.

El archivo ideado y construido por Vigo, entonces, puede pensarse como un espacio destacado por la conjunción de importantes documentos que permiten reescribir la historia cultural y política de nuestro país. A su vez, tal como sostiene Andrea Giunta (2010), podemos agregar que las acciones que lleva a cabo el CAEV, como la digitalización de todo su material y el libre acceso de visitas al archivo, generan un entorno democrático en el que los documentos se convierten

en una forma distinta de acceso a los acontecimientos contemporáneos. Entendemos que la democratización del archivo no surge sólo al exponerlo digitalmente por ello destacamos las actividades emprendidas por el CAEV a través de las cuales se logra estimular una política de conocimiento que vincula al archivo con diversas acciones referidas a investigaciones, exhibiciones, publicaciones, talleres y seminarios que posibilitan hacer de un archivo personal un espacio de aprendizaje y de diálogo sobre las posibilidades del arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUGNONE, ANA (2013). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [Tesis para el Doctorado en Ciencias Sociales]. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad Nacional de La Plata.

GUASCH, ANA MARÍA (2011). *Arte y archivo, 1920- 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

GIUNTA, ANDREA (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina» [En línea]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina>>.

La resistencia como representación
Fotografías de la Agra: 1981-1989-2005
Victoria McCarthy, Sara Migoya,
Victoria Ramello
Nimio (N.º 3), pp. 42-50, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

LA RESISTENCIA COMO REPRESENTACIÓN

FOTOGRAFÍAS DE LA ARGRA: 1981-1989-2005

RESISTANCE AS REPRESENTATION
ARGRA PHOTOGRAPHY: 1981-1989-2005

Victoria McCarthy | victoriamccarthy95@gmail.com
Sara Migoya | saramigoya@gmail.com
Victoria Ramello | vito_ramello@hotmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 22/05/2016 | Aceptado: 30/08/2016

RESUMEN

Iniciamos este trabajo desde una primera perspectiva: considerar la fotografía como un documento, como una huella que nos permite, desde el presente, abordar los vestigios del pasado. Entendemos que las fotografías funcionan como modos y como operaciones de *resistencia* que se manifiestan en las formas de representación de la imagen. Seleccionamos tres imágenes pertenecientes al archivo de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) en las que percibimos un acto de resistencia. Cada imagen formó parte de un cuerpo de fotografías exhibido en las muestras que la ARGRA lleva a cabo, año tras año, desde 1981. Las fotografías seleccionadas son *UNESCO 1979*, de Aldo Amura, perteneciente a la exposición de 1981; *Testigo de un ajuste*, de Jorge E. Sánchez, expuesta en 1989 y *Hospital en paro*, de Federico Guastavino, presentada en 2005.

PALABRAS CLAVE

Fotografía; documento; resistencia; representación; ARGRA

ABSTRACT

We started this work with the initial aim of considering photography as a document, as a track that allows us to deal with the past from the present times. We understand that photographs work as modes and operations of *resistance* that are expressed in the forms of image representation. We selected three images from the archive of the Association of Photojournalists of Argentina (ARGRA) in which we perceive an act of resistance. Each image was part of a group of photographs shown in the exhibitions that ARGRA has been holding, year after year, since 1981. The selected photographs are *UNESCO 1979*, by Aldo Amura, exhibition of 1981; *Testigo de un ajuste* [Witness of an adjustment], by Jorge E. Sánchez, exhibited in 1989, and *Hospital en paro* [Hospital strike], by Federico Guastavino, presented in 2005.

KEYWORDS

Photography; document; resistance; representation; ARGRA



La Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) se encuentra dentro del Archivo Nacional de La Memoria, en la ex ESMA, y archiva fotografías impresas, catálogos de muestras y negativos. La misión del archivo es socializar la información, por lo que el mismo está abierto al público. Esto implica que todo aquel que esté interesado en los documentos que lo conforman, necesariamente deberán presentarse en el edificio en el que están emplazados, un ex centro clandestino de detención que funcionó durante la última Dictadura militar (1976-1983). Por lo tanto, no sólo el contexto en el que las fotografías fueron tomadas ejercerá influencia sobre el espectador (y modificará sus modos de ver), sino, también, el lugar que contiene las mismas, la ex ESMA, testimonio vivo del terrorismo de Estado.

El objetivo de las exposiciones de la ARGRA es visibilizar las imágenes que se pierden en el correr de los periódicos que se desechan a diario, funcionando como una vía de escape ante la homogeneidad de información acrítica.

En 1981, un grupo de reporteros gráficos disidentes se reunió con el objetivo de organizar la primera muestra anual de periodismo gráfico argentino en un pequeño local de la calle Balcarce en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el marco de la última Dictadura cívico-militar. Las fotografías expuestas mostraron lo oculto, lo escamoteado, aquellos actos que se consumaron lejos de la mirada: «Estas imágenes gozosas, comprometidas, dramáticas, tan ricas y variadas como la vida misma, son una porción de la realidad argentina de estos años» (ARGRA, 2016: s/p). Las fotografías, entonces, cumplieron el rol de resistencia ante un gobierno que reprimía el flujo de información libre; en un momento de miedo, de parálisis, los obstinados reporteros cumplieron con su misión de mostrar, de iluminar la realidad argentina, aquella profundidad del abismo sobre la que no había luz debido a la censura.

En 1989, ya en un contexto de democracia, la lectura de las fotografías cambia. A pesar de la escasa información que se posee sobre las fotografías (en el catálogo solo aparecen el nombre de la imagen y del autor), se puede percibir un cambio en lo que se muestra. Al no tener la reprobación y la condena latente de un gobierno militar, en el catálogo podemos observar imágenes de represión policial, de crítica al gobierno de la época, de idiosincrasia, entre otras temáticas. Si bien ARGRA realizó exposiciones anualmente, durante los años 2000 y 2004, por causas que desconocemos, las mismas no se efectuaron; por lo tanto, en el catálogo del año 2005 que analizaremos hay fotografías de este periodo. Dentro del repertorio de imágenes se pueden diferenciar y clasificar cinco grandes categorías: Cromañón, actualidad, vida cotidiana, deportes y arte y espectáculos.

El objetivo de este trabajo es vincular las tres fotografías enmarcadas en contextos sociopolíticos distintos mediante el concepto de *resistencia*. Este se

traduce en las tres muestras de dos modos distintos: por un lado, en las fotografías que retratan actos de resistencia política (como huelgas de hambre, saqueos, piquetes). Por otro lado, en la selección de un encuadre en particular, en un cierto recorte de la realidad en el cual no se observa, de manera explícita, el acto combativo. En este caso, consideramos que el fotógrafo está realizando una resistencia mediante la forma en que elige representar las imágenes.

LO AUSENTE Y LO PRESENTE EN LA IMAGEN

Roger Chartier (1994) afirma que toda práctica cultural que lleva a cabo la sociedad (todo acto, acción o creación) es producto de las representaciones que la misma construye a partir del contacto con su propia realidad y con su historia; se trata de la interpretación y de la manera que tiene el hombre de relacionarse con su entorno. Entonces, sugiere que el estudio detallado y desmenuzado de las representaciones es el método indicado para llevar a cabo un estudio de las prácticas sociales, históricas o contemporáneas.

De esta manera, trabajaremos con el concepto de representación de Chartier, el cual es influenciado por la noción trabajada por Louis Marin, quien dedica gran parte de su obra al estudio del poder semiótico y representacional de las imágenes.

Analizaremos en conjunto la fotografía de Aldo Amura y la de Federico Guastavino, debido a que la construcción de sentido de las mismas se lleva a cabo a través de la ausencia, mientras que en la fotografía de Jorge E. Sánchez la representación se lleva a cabo mediante la presencia explícita del objeto representado, que funciona en conjunto con el título que el autor le ha otorgado.

La fotografía que seleccionamos de la muestra de 1989 se titula *Testigo de un ajuste* de Jorge E. Sánchez [Figura 1] muestra como figura central al presidente de aquel entonces, Carlos Saúl Menem, arrodillado *ajustándose* los cordones de los zapatos en medio de un gran playón. El ex primer mandatario aparece escoltado por un grupo de generales de la Fuerza Aérea Argentina (distinguidos por el escudo alado en sus sombreros), dos lo flanquean y tres están detrás de él. Sobre el fondo de la imagen se ven vallas que le impiden el paso a la gente. Para comprender el sentido irónico que el fotógrafo intentó al darle este título a la fotografía, hay que revisar la asociación que se realiza entre el ex presidente Menem y las políticas de ajuste. Una vez electo en 1989, Carlos Menem opta por políticas pragmáticas a fin de comenzar el camino para el desendeudamiento del país. Con el objetivo de generar un superávit presupuestario, el presidente implementó políticas de Estado como el aumento de las recaudaciones impositivas, la incorporación de recursos provenientes de las privatizaciones y la toma de

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

créditos internos y externos. A partir de estas medidas, el país entró en un programa de Ajuste Expansivo donde se privilegió el objetivo económico de superávit, sin importar la grave polarización que se estaba generando en la sociedad.



Figura 1. *Testigo de un ajuste* (1989), Jorge E. Sánchez. Expuesta en la Muestra Anual de Periodismo Gráfico Argentino de 1989. Fuente: Fototeca ARGRA

La representación de Menem ejerce poder con relación a lo que muestra y a lo que oculta, la figura de Menem hace presente sus políticas de gobierno, por lo que el poder de la fotografía se produce a través de la representación, puesta en acto de la política neoliberal. Son los signos los que actúan como obligación de presentarse representando algo.

En cuanto a lo explícito de la imagen, como dijimos anteriormente, el título es bastante gráfico del sentido que se le quiere dar a la fotografía, asimismo son los signos, por ejemplo Menem, los que significan y manifiestan esa fuerza. Al respecto, Marin expone:

La figura del cuerpo de poder [...] designaría, en primer lugar, los procesos -metáforas [...], personificaciones- que animan incansablemente el campo retórico del lenguaje y de la imagen mediante condensaciones, desplazamientos o sobredeterminaciones, y las delicadas estrategias políticas que estos procesos implican (Marin; 1992: 423).

La eficacia de la imagen, en cuanto representación de la resistencia, radica en la dialéctica entre la dimensión transitiva y opaca; para comprender el poder y la fuerza de la representación hay que descifrar ese secreto. La figura de Menem, dimensión transparente, es donde se condensa la dimensión opaca dado que en él se reconoce una parte de la historia argentina. Por lo que no es solo la dimensión opaca la que construye el sentido, sino el juego de interacciones y de relaciones de ambas, de lo invisible representado y de lo visible presente.

Como dijimos anteriormente, los objetos por sí solos pierden el sentido, pero inmersos en contextos particulares, designan y significan la resistencia, narran la historia de lo sucedido que aparece oculta, y es ahí donde radica la eficacia de la representación. Entonces, si indagamos en la doble dimensión de la representación que plantea Marin, podemos decir que la fuerza de la imagen se constituye como potencia entre lo que muestra y lo que oculta.

En cuanto a las Figuras 2 y 3, para indagar cómo se lleva a cabo la representación de la resistencia, se deben estudiar las formas, los elementos, los cuales son signos de la misma (constituyen la dimensión opaca o reflexiva que nombramos anteriormente). Estos representan algo que no está ahí, pero que dan cuenta de ello. En el caso de la Figura 1, se perciben zapatillas, rejas, candados, baldosas rotas; pero estos objetos no hablan por sí solos, por eso es muy importante tener en cuenta el contexto en el cual fue tomada la fotografía. El título de la misma indica el año de la toma y, desde la ARGRA, la información disponible cuenta que el lugar donde fue tomada fue el Instituto de Menores Ameghino en 1979, ubicado en la ciudad de Buenos Aires.

PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 2. *UNESCO 1979* (1979), Aldo Amura. Expuesta en la Primera Muestra de Periodismo Gráfico Argentino de 1981, hoy pertenece al archivo Fototeca ARGRA



Figura 3. *Hospital en paro* (2005), Federico Guastavin. Expuesta en la Muestra Anual de Periodismo Gráfico Argentino de 2005. Fuente: Fototeca ARGRA

En el marco de la última Dictadura militar, los institutos de menores eran un eslabón central en el mecanismo de apropiación de hijos de personas desaparecidas. En complicidad con la Dirección de Minoridad y con los juzgados de menores, los institutos recibían tanto niños pequeños cuyos padres habían sido secuestrados como bebés nacidos en el cautiverio de los centros de detención clandestina. En el primer caso, los niños eran reportados en condición de *abandonado*, para luego darlos en adopción fraudulenta (a familias relacionadas directa o indirectamente con las fuerzas militares). En muy pocos casos, estos niños eran devueltos a los familiares, ya que justificaban la apropiación alegando que formaban parte de familias *terroristas* y *subversivas*. En el segundo caso, los bebés de pocos días o meses eran quitados de sus madres y entregados, también, a familias relacionadas con el poder militar, en donde estas creaban un nuevo certificado de nacimiento falsificado y proclamaban a los niños como propios. De este modo funcionó el sistema burocrático-institucional, del cual formaban parte los institutos de menores (como el Ameghino), encargado de facilitar los secuestros y las apropiaciones de menores hijos de desaparecidos.

En la Figura 3 aparece un hospital vacío. La fotografía nos brinda un dato claro de que los trabajadores se encuentran en huelga a partir de los carteles que aparecen en el primer plano de la fotografía. En esta toma podemos deducir el sentido de las prácticas de representación de la resistencia a través de elementos en su dimensión transparente, como son los carteles de paro que versan sobre la representación y la puesta en acto de la resistencia. Pero, también, mediante la dimensión reflexiva del hospital vacío, ese signo que se presenta y representa algo. Como expresa Marin, estas obras actúan como potencia de una negación y de una afirmación. Negación en tanto que la fuerza no se muestra explícitamente y afirmación en la presencia de esos signos que manifiestan esa fuerza. Evangelina Himitian escribe en su artículo del diario *La Nación* del 2005: «Otra vez el mayor centro pediátrico del país se convertirá en un hospital fantasma, escenario de bombos y reivindicaciones gremiales» (Himitian, 2005: s/p). Si bien el cartel de paro es un acto explícito de resistencia, en la imagen se percibe una quietud fantasmagórica que da cuenta de esa huelga, de bombos y de pancartas, pero desde la ausencia. La fotografía fue tomada en el año 2005 y retrata un paro de grandes dimensiones en el Hospital Pediátrico Garrahan. En agosto y en septiembre de ese año, 1600 trabajadores se declararon en paro por pedidos de recomposición laboral que no habían sido escuchados. Cientos de intervenciones quirúrgicas fueron suspendidas y luego reprogramadas y 160 trabajadores no médicos fueron despedidos y luego reemplazados por nuevo personal.

RANCIÈRE: LA ALTERIDAD DE LA IMAGEN

Para el análisis de estas fotografías utilizaremos el concepto de alteridad de las imágenes de Jacques Rancière (2005). Según el autor, las imágenes siempre remiten a algo o, por lo tanto, no remiten a *nada más*. La alteridad, es decir, esa capacidad o condición de ser otro diferente, es propia de las imágenes. Las fotografías seleccionadas no son simplemente el resultado de un medio técnico, sino, como afirma Rancière, de una serie de operaciones que relacionan el todo con las partes. Las imágenes de Aldo Mura, Jorge E. Sánchez y Federico Guastavino no son simplemente la plasmación en fotografías de un hospital, de un instituto o de un político, ni se acotan al resultado de la técnica, ni del encuadre, sino que son operaciones que intentan generar una relación intrínseca entre lo visible de la imagen y lo decible del título; es decir, entre lo visible y su significación.

En este sentido, la imagen hace alusión a dos cosas: por un lado, a la producción de una semejanza de un original, sin ser necesariamente una copia fiel. Por el otro, a la alteración de esa semejanza. Esta desemejanza que plantea el filósofo francés, y que se le atribuye al arte, puede manifestarse en muchas formas. En el caso particular de las fotografías analizadas, la fuerza de las palabras que las titulan o que aparecen dentro de la toma complejiza su percepción para dar lugar a la aparición de un vacío o de una incertidumbre. La técnica de la imagen produce semejanzas y sus operaciones, diferencias. Es decir que la imagen del arte separa la técnica de las operaciones. Tal es así que el autor plantea:

[...] para encontrar otra semejanza en su camino, aquella que define la relación de un ser con su origen y su destino, aquella que descarta al espero a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado. [...] Llamémosla «archisemejanza». La archisemejanza es la semejanza originaria, la semejanza que no otorga réplica de una realidad, sino que da testimonio de inmediato de ese lugar otro el que proviene (Rancière, 2011: 29-30).

REFLEXIONES FINALES

El poder de la representación de estas imágenes radica en la doble dimensión planteada por Marin, la transparente y la opaca, la ausencia y la presencia. Como observamos en el análisis de las fotografías son los elementos plásticos y compositivos propios de la imagen los que permiten visualizar la resistencia.

En esta época de sobre-exposición mediática, de exceso de información visual, estamos acostumbrados a las representaciones fotográficas cargadas de violencia y lo particular de las fotografías seleccionadas es la percepción de un

espíritu de protesta y de resistencia implícito. Estas nociones se desarrollan de una manera sutil; es decir, en las fotografías no se perciben actos combativos ni agresivos. Las tres imágenes se construyen a partir de lo que no muestran: la representación ausente de la violencia. En ellas hay rastros y presencias que la representan, pero en cuanto a violencia, esta se encuentra ausente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (1989). *El periodismo gráfico argentino: 8ª muestra edición 88/89*. Buenos Aires: Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina.

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2006). *Muestra anual de fotoperiodismo argentino. Anuario 2006. XVII Edición*. Buenos Aires: Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina.

CHARTIER, ROGER (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp.45-61). Barcelona: Gedisa.

HIMITIAN, EVANGELINA (2005, 9 de agosto). «Preocupa el nuevo paro en el Garrahan». En *La Nación*, p. 30.

MARIN, LOUIS (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la "figurabilidad" del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 421-447). Madrid: Taurus.

RANCIÈRE, JACQUES (2011). *El destino de de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2016). «Folleto de la 1era muestra de reporteros gráficos» [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2016 en <<http://www.argra.org.ar/web/muestra/30-anos.html>>.

Un atentado: tres archivos
El comedor universitario en la fotografía
Ana Cotignola, Agustín Torres
Nimio (N.º 3), pp. 51-58, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

UN ATENTADO: TRES ARCHIVOS

EL COMEDOR UNIVERSITARIO EN LA FOTOGRAFÍA

ONE ATTACK: THREE ARCHIVES

UNIVERSITY DINING HALL IN PHOTOGRAPHY

Ana Cotignola | anauracotignola@yahoo.com.ar
Agustín Torres | agustin_abril@hotmail.com.ar
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 12/04/2016 | Aceptado: 25/07/2016

RESUMEN

En el presente texto se analizará el estudio del atentado al comedor universitario realizado el 17 de septiembre de 1973, por parte de tres instituciones diversas. La investigación del testimonio seleccionado, fotografía correspondiente al Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), nos condujo no solo al análisis, sino a contextualizarla en su tiempo. Para ello, recurrimos a otras fuentes archivísticas lo que nos permitió profundizar el análisis discursivo de las dos imágenes del suceso y, además, comparar y diferenciar las diversas aristas de los documentos archivados.

PALABRAS CLAVE

Archivo; documento; hecho-acontecimiento; comedor universitario

ABSTRACT

In this text, we analyze the study that three different institutions carried out on the attack on the University dining hall on September 17 1973. The investigation of the selected testimony, a photograph from the Historical Archive of the National University of La Plata (UNLP), led us not only to the analysis itself, but to contextualize it in its time. To do this, we made use other archival sources which allowed us to go deeper into the discursive analysis of the two images of the event and, besides, to compare and contrast the different views of the archived documents.

KEYWORDS

Archival; document; fact-event; University dining hall



El lunes 17 de septiembre de 1973, cerca de las 03:40 de la madrugada, el sereno del Comedor Universitario de la Universidad Nacional La Plata (UNLP) (ubicado en calle 1, esquina 50) recibió una llamada de una voz masculina anónima que le dijo que si quería salvar su vida debía abandonar, en tres minutos, el Comedor. Al salir, mientras el sereno estaba a unos cincuenta metros del lugar, se produjo la explosión de una bomba en la rampa de acceso para los camiones proveedores. La detonación destruyó el subsuelo e hizo estallar todos los vidrios del comedor por el efecto de la onda expansiva. El peritaje policial concluyó en que fueron cuatro los explosivos, pero sólo se logró detonar uno. Éstos estaban colocados estratégicamente para que, por las consecuencias de la explosión, el comedor dejara de prestar servicio. De este modo, se vieron afectadas el área de refrigeración, los tubos de ventilación, los caños de agua y de gas (DIPPBA, 1973).

Para reconstruir el panorama político nacional del momento, debemos mencionar que en la misma semana del atentado, el domingo 23, fueron las elecciones presidenciales en la Argentina. La ganadora fue la fórmula del Frente Justicialista de Liberación encabezada por Juan Domingo Perón y por María Estela M. de Perón. Días atrás, el 11 de septiembre, se produjo el derrocamiento del presidente socialista Salvador Allende en Chile por el Golpe de estado de los militares bajo la dirección del comandante en jefe del ejército chileno, Augusto Pinochet. El atentado al Comedor Universitario se dio en el corazón de la vida política estudiantil y se enmarcó en un campo político sumamente conflictivo por el avance del imperialismo internacional y de las derechas conservadoras en los países latinoamericanos populares y democráticos.

Daniel Badenes (2004) reconstruye la historia del Comedor Universitario con testimonios orales y documentos escritos. El investigador describe a este espacio como un sitio de encuentro –además de su servicio gastronómico– y sostiene que en los setenta comedor y militancia comenzaron a tener un mismo sentido. Los asistentes de aquel momento relatan que los militantes eran como oradores que se paraban arriba de una mesa o en un cantero exterior y que hacían una alocución; explican que podían pasar horas y, aun así, doscientas personas seguían escuchando. Recuerdan que aquello fue una escuela de formación política que marcó a una generación.

A la salida del comedor había anuncios de varias agrupaciones con carteles y con los volantes. Entre otras, estaban: Frente de Agrupaciones Eva Perón (FAEP), Tendencia Estudiantil Revolucionaria Socialista (TERS), Movimiento de Orientación Reformista (MOR), Partido Socialista de los Trabajadores (PTS), Frente de Agrupaciones Universitarias de Izquierda (FAUDI). El interés por la política en ese sitio hizo que el Comedor fuera, más de una vez, objeto de la represión y de la censura. Con relación a esto, Eduardo «Pestaña» González, trabajador de la Facultad de

Ingeniería y activista sindical de la Asociación de Trabajadores de la Universidad Nacional de La Plata (ATULP), explica:

[...] los que pusieron la bomba no querían destruir un sector político: la idea era destruir la política. Esa bomba no buscaba cortar que se diera de comer; tampoco abolir una idea política. La única lógica es que era un centro de discusión, donde estaban todas las expresiones políticas (Badenes, 2004).

TRES INSTITUCIONES

Trabajaremos la noción de *archivo* como «un conjunto de impresiones que carece de concepto» (Álvaro, 2005: 35) y entenderemos que los archivos están relacionados con el tiempo pasado, con la memoria y con el saber. Es nuestra función interpelarlos desde el presente para hallar nuevos significados probables. Según Paul Ricoeur (2004), el documento de archivo está abierto a cualquiera que lo sepa leer. Es una huella escrita que el investigador encuentra en los documentos de archivos y en el que existen, además, huellas que no son testimonios escritos y que conciernen a la observación histórica. El autor advierte que es la huella la que vincula el pasado con el presente. Cualquier residuo del pasado puede ser huella escrita o vestigio, dentro de esta última categoría se ubican las imágenes. El vestigio es, para Ricoeur, un indicio o un síntoma del conocimiento histórico indirecto. Con la confrontación de testimonios se posibilita la crítica histórica para poder comprenderlos y establecer un relato posible. Una huella interrogada puede ofrecernos alguna información sobre el pasado y convertirse en documento. Huella, documento y pregunta son el trípode básico del acontecimiento histórico.

Consideramos oportuno establecer una diferenciación teórica entre dos conceptos: *hecho* (la cosa dicha) y *acontecimiento* (la cosa de la que se habla) (Ricoeur, 2004). Bajo estas nociones podemos decir que nuestra reflexión parte de la huella no escrita (fotografía) que es testimonio de un acontecimiento: el atentado en el Comedor Universitario de la UNLP en 1973. ¿Cómo accedemos a esa historia, desde dónde partimos? Tenemos tres vertientes: el Rectorado de la UNLP, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) y el diario *El Día* de la ciudad de La Plata. Tres maneras distintas de representar y de archivar. Aquí se dará una triangulación en la que la información puede ser complementaria o paralela.

Lo que nos concierne es que cada institución, sea educativa, de seguridad o periodística, deja su propia huella en la construcción de sentido que aporta con su relato. Nuestro primer encuentro fue con el Archivo Histórico de la UNLP, donde encontramos una serie de fotografías, fechadas el martes 18 de septiembre de

1973, y sólo una del lunes en el que fue realizado el atentado. La serie corresponde a un corpus formado por documentos administrativos, específicamente, de la Secretaría de Prensa y Difusión Cultural de la UNLP. Luego, estos documentos pasaron al marco institucional del Archivo Histórico de la UNLP, creado en 2012, para centralizar y para organizar, con criterios archivísticos, los fondos documentales de carácter histórico existentes en las distintas dependencias de la UNLP.¹ Las imágenes están sueltas, quedaron aisladas de cualquier tipo de soporte.

Pudimos acceder a las notas del diario *El Día* disponibles en la hemeroteca de la Biblioteca Pública de la Legislatura de La Plata, a través del Laboratorio de microfilmado y digitalización. Lo que resultó pertinente para la investigación fue la fotografía que documenta el atentado en la tapa del diario, ya que fue la única imagen que el diario publicó en toda la semana.

La tercera fuente del atentado fue recabada en la Comisión Provincial por la Memoria. Accedimos allí a los documentos de DIPPBA, desclasificados en diciembre de 2000 (Ley Provincial N.º 12642). En la sección «Mesa D(s) (detenidos subversivos), Carpeta Daños, Legajo 2460» estaban registrados los hechos para su «caratulación e investigación policial».

UN ACONTECIMIENTO, DOS FOTOGRAFÍAS

La Secretaría de Prensa y Difusión Cultural de la UNLP registró fotográficamente el suceso. Héctor Espósito fue el profesional a cargo de dicha tarea. La fotografía tomada el lunes 17 [Figura 1] ofrece un plano general de los daños ocasionados por el atentado. En la parte frontal del edificio del comedor de la UNLP se distinguen vidrios rotos a causa de la onda expansiva e inscripciones de agrupaciones políticas sobre los muros, en las que se leen –de derecha a izquierda– las siguientes siglas: Part. Lom Maoista, LEA nueva democracia, PCM (Partido Comunista Maoísta), LES (Liga Estudiantes Socialista), FURN (Federación Universitaria de la Revolución Nacional) y PV (Perón vuelve). A la derecha y casi sobre la línea de horizonte se observan cuatro hombres superpuestas que presencian la escena, dos de ellos poseen uniforme policial, y cuyas miradas se orientan hacia el cráter originado por la detonación. Su ubicación en la imagen genera cierta tensión.

Por su parte, el diario *El Día* publicó la siguiente tapa el martes 18 de septiembre de 1973 [Figura 2]. El cráter es lo que predomina en la imagen. Los cuadrantes inferiores, izquierdo y derecho, ocupan la mayor porción de la imagen. Se enfatizan los destrozos de mampostería ocasionados en el recinto del subsuelo del comedor universitario a causa de los explosivos. En la parte superior de la fotografía, se observan los daños edilicios y las inscripciones sobre los muros que, en este caso, poco llegan a distinguirse.

¹ El Archivo Histórico de la UNLP funciona bajo la normativa de la Ordenanza N.º 101/1972 (y su modificatoria Ordenanza N.º. 187/1987) que establece el reglamento para los procedimientos administrativos de la Universidad.



Figura 1. Inspección luego del atentado (1973). Fotografía de Héctor Espósito
Archivo Histórico. Secretaría de Arte y Cultura UNLP

Hay una diferencia clave entre las dos imágenes: en una hay sujetos y en la otra no. Sin embargo, no cualquier persona está en esa imagen [Figura 1], son policías y fiscales que están supervisando el atentado; autoridades que luego de lo ocurrido se hacen presentes en la escena. El testimonio denota cierta construcción de la imagen porque la fotografía presta un recorte en la captura que permite el equilibrio entre los personajes y el espacio. Es factible un diálogo entre tres niveles de lectura: el cráter (como hecho), los policías (como autoridad) y los grafitis políticos (como impresiones).

Con estos tres niveles se podría plantear una síntesis de la violencia en el campo político. ¿Por qué el diario decide mostrar sólo el cráter? En el interior de la imagen no vemos sujetos. Se desubjetiviza la escena, se enfría. Pareciera que quedó perdida en el tiempo. El hecho ocurrió, pero está despojado de su contexto social. Hay un cráter, nada más. ¿Por qué es la única imagen que se publica del atentado, aun habiendo sucesivas notas, a lo largo de la semana? La fotografía tomada por la prensa oficial de la UNLP da cuenta del clima político del momento.

Por un lado, sobre la base de los tres niveles que mencionamos anteriormente, podemos pensar esta imagen como dispositivo crítico, al volverse objeto potencial de interrogantes y al poner en tensión a las figuras con el fondo. Por otro lado, en la fotografía del diario la imagen intenta captar una realidad

congelada, sin sujetos, sin interacción, para poner el foco en la destrucción que produjo el atentado. Se vuelve positiva: lo que se presenta es lo que es. Lo que se ve es un cráter que dejó una bomba, pero hay una pulsión de ausencia. ¿Se percibiría de la misma manera si hubiera personas? El modo de producción de la imagen evidencia una intencionalidad, una razón de ser de la fotografía.



Figura 2. Atentado al Comedor de la UNLP. Portada del diario *El Día* (18 de septiembre de 1973)

Es aquí donde el proceso de circulación es clave para salirse del contenido de la imagen y para ir a la relación con las prácticas archivísticas. Así, la fotografía de Espósito posee un valor documental, capta algo más de lo que la imagen misma dice. El carácter de archivo que asume la fotografía permite salirse de la imagen aislada para situarse en las relaciones sociales de aquél tiempo. Mientras que la fotografía periodística, dirigida a un público de masas, se presenta sólo como apéndice en la portada del diario. Es una imagen que acompaña, que funciona como anexo, pero que no es preponderante. Es una imagen descriptiva con un apéndice textual. Queda valorada con relación al texto, es su soporte visual. En sí misma no da cuenta del conflicto de trasfondo.

La fotografía del archivo Histórico de la UNLP [Figura 1] funcionó en nuestro trabajo con lo que Ricoeur considera *vestigio*. Partir de una serie discontinua y sin referencias textuales, nos llevó a indagar no solo en el *en sí* de la fotografía, sino a prestar atención a otras fuentes archivísticas que pudieron ofrecernos una mirada complementaria del acontecimiento. El proceso nos condujo a diferenciar que cada institución tenía su propia percepción del acontecimiento, que en sus modos de presentar y de representar se privilegian diferentes encuadres.

El Archivo DIPPBA de la Comisión Provincial por la Memoria ofreció fuentes textuales con características protocolares, acordes a las formas y a las normas institucionales de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires. La confrontación y el análisis de las dos imágenes nos condujo a la siguiente especulación: la fotografía del Archivo Histórico de UNLP [Figura 1] intenta *documentar* según las necesidades de la institución de la que es parte. En ella se recrea, equilibradamente, de manera formal, protocolar y panorámica un acontecimiento y un contexto. En cambio, la imagen del diario [Figura 2] sugiere un rol complementario al de un texto y el tratamiento de encuadre se destina, más bien, a la sensibilidad o a producir un impacto visual en el lector.

El Archivo de la UNLP, la Hemeroteca de la Biblioteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires y el Archivo DIPPBA de la Comisión Provincial por la Memoria develan tres discursos particulares, no sólo por la forma de archivación, sino por sus distintas prácticas de representación y de circulación en las que la imagen cobra un especial protagonismo: es huella, registro y vestigio de un acontecimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARO, DANIEL (2005). «El archivo del mal». *La biblioteca. El archivo como enigma de la historia* (pp. 36-39). Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

RICOEUR, PAUL (2004). «Fase documental. La memoria archivada». En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 220-236). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

EL DÍA (18 de septiembre de 1973). «Un atentado causó graves daños en el Comedor Universitario», p. 1.

FUENTES DOCUMENTALES

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (DIPPBA) (1973). *Factor Registro de hechos subversivos* [Carpeta Daños, Legajo 2460. Mesa D(s)]. Mesa D(s) subversivas. División Investigación de la Información (DIPPBA).

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

BADENES, DANIEL (2004). «El comedor universitario de La Plata. Símbolo del pasado, necesidad del presente». *La Pulseada* [En Línea]. Consultado el 7 de noviembre de 2015 en <<http://www.lapulseada.com.ar/27/not1.htm>>.

El estudio de las fiestas: producciones políticas y apropiaciones colectivas.

Entrevista a María Lía Munilla Lacasa

Natalia Giglietti, Elena Sedán

Nimio (N.º 3), pp. 59-71, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

EL ESTUDIO DE LAS FIESTAS: PRODUCCIONES POLÍTICAS Y APROPIACIONES COLECTIVAS

ENTREVISTA A MARÍA LÍA MUNILLA LACASA

THE STUDY OF THE FESTIVITIES: POLITICAL PRODUCTIONS AND COLLECTIVE APPROPRIATIONS

INTERVIEW WITH MARÍA LÍA MUNILLA LACASA

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 09/05/2016 | Aceptado: 18/08/2016

RESUMEN

En esta entrevista, Lía Munilla Lacasa recorre sus investigaciones sobre la Cultura Visual de las fiestas cívicas de la primera mitad del siglo XIX en Buenos Aires. Al explicar detalladamente la importancia de los programas iconográficos diseñados para las prácticas conmemorativas pone en escena los diferentes cruces que se establecen entre la historia del arte, la historia y la política. Intercambios que permiten pensar los distintos regímenes de visualidad de cara a un nuevo Bicentenario.

PALABRAS CLAVE

Fiestas cívicas; Cultura Visual; rosismo; rivadavianismo; Hipólito Bacle-Andrea Macaire

ABSTRACT

In this interview Lia Munilla Lacasa explains her research on Visual Culture of national festivities of the first half of the 19th century in Buenos Aires. To describe in detail the importance of the iconographic programs designed for commemorative practices she enacts the different crosses established between the history of art, history and politics. Exchanges which suggest the various systems of visuality in regards to a new Bicentennial.

KEYWORDS

National festivities; Visual Culture; rosismo; rivadavianismo; Hipólito Bacle-Andrea Macaire



María Lía Munilla Lacasa es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Realizó estudios doctorales en la Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos. Entre 2001 y 2005 fue Directora del Área de Educación y Acción Cultural del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Entre 2005 y 2007 fue Directora del Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Además, es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y, actualmente, es profesora titular en la Universidad de San Andrés e investigadora en el área del arte y de la cultura argentina del siglo XIX.

El abordaje de las celebraciones cívicas en su complejidad, en su dimensión política y en su visualidad, representa un interés central en las investigaciones de Lía Munilla Lacasa. Las fiestas Mayas y Julias del Buenos Aires del siglo XIX se instalan como hechos históricos significativos para analizar la importancia de la cultura visual y el rol de la imagen en períodos emblemáticos de nuestra historia. Más allá de entender las acciones conmemorativas como parte esencial del poder político, los programas simbólicos oficiales se constituyen históricamente como fenómenos estéticos en sí mismos. Los aportes de los estudios iconográficos, de la historia social del arte y de los estudios visuales le permiten a la investigadora distinguir los distintos regímenes de visualidad que se establecen desde lo público, cuestión fundamental en aquellos acontecimientos en los que el pueblo es partícipe.

El entramado político e histórico de las formas de festejos urbanos en la construcción de las naciones durante el período independentista de América Latina es abordado desde la materialidad y desde las instancias de producción y de recepción de aquellas obras y objetos visuales realizados para esos eventos, en los que su carácter efímero aparece como el más distintivo, pero no por eso como rasgo menos importante. El siguiente diálogo nos invita a pensar en estos espacios, en los cuales lo visual opera como estrategia esencial para la difusión, la representación, la interpretación y la construcción de ideas que involucran a la sociedad en cuestiones que demandan una revisión permanente.

Tus investigaciones dan cuenta de un marcado interés en temáticas que fueron postergadas por la tradición historiográfica argentina. Quizás, sea este uno de los motivos más evidentes que nos permite suponer cómo te introducís en el estudio de las fiestas cívicas.

Me acerqué a este tema cuando estudiaba parte del Doctorado en Historia en Estados Unidos en la Universidad de Berkeley. Allí tomé un curso sobre cultura y pintura en la Revolución Francesa y sobre el uso político del arte durante este

período. Trabajé con un libro que tuvo una importancia capital para mi investigación: *Las fiestas revolucionarias* (1976), de Mona Ozouf. En ese texto ella analizaba no solo el papel del Estado en la organización de las fiestas, sino también la respuesta del público participante, que no aceptaba pasivamente el programa ideológico montado por el gobierno. Ambas cuestiones, la organización oficial y la respuesta popular, me interesaron para ver qué había pasado en Buenos Aires entre 1810 y 1835. De esta manera, me dediqué a estudiar la cultura visual de la primera mitad del siglo XIX. Teniendo en cuenta que se había escrito muy poco sobre las fiestas cívicas en Buenos Aires, empecé a estudiar el tema de las prácticas conmemorativas, especialmente, el entramado de rituales cívicos y sus despliegues visuales, característicos del período independentista.

Ante una ausencia fuerte de imágenes vinculadas a estas conmemoraciones en Buenos Aires, empecé un relevamiento bibliográfico y localicé dos o tres textos que hablaban, específicamente, sobre el tema; también encontré otra bibliografía escrita durante la década del cincuenta. José Torre Revello, por ejemplo, y otros historiadores se habían dedicado a hacer las historias pintorescas sobre Buenos Aires en las que incluían las fiestas cívicas, el carnaval y las fiestas religiosas, entre otras. En estos trabajos las fiestas eran abordadas desde los usos y las costumbres de la ciudad, pero no desde el punto de vista de su contenido político. Así, me encontré con un tema histórico sin proponérmelo, lo analicé, lo investigué y lo publiqué, pero después volví a la historia del arte que es mi disciplina.

¿Cómo suplís la ausencia de imágenes y cómo organizás ese tejido, por cierto, inevitable, entre la historia, la historia del arte y la cultura visual?

Las reposiciones y los cruces conviven permanentemente. En lo que respecta al desarrollo de las fiestas cívicas del período que trabajo, entre 1810 y 1835, podemos asegurar que las fiestas Julias tuvieron tradicionalmente una desventaja con respecto a las fiestas Mayas, en principio, porque vienen después. De este modo, cuando se creaba la ornamentación de la ciudad –principalmente, la de la Plaza de Mayo– esas escenografías efímeras quedaban instaladas en la Plaza hasta julio. Esta época de invierno y de lluvias en Buenos Aires provocaba el deterioro de la decoración que permanecía en la Plaza. Así, para que las mismas escenografías sirvieran para celebrar el 9 de julio, la mitad debía sacarse y arreglarse. Lo interesante es que julio, desde el punto de vista de los despliegues arquitectónicos y ornamentales, siempre fue la hermana menor de mayo, salvo por la fecha en la que se juró la Independencia en Buenos Aires en 1816. En ese entonces, se realizó una gran fiesta con un despliegue ornamental y simbólico muy importante. Esto fue lo más interesante que me tocó leer y escribir porque

en la celebración que se conmemoró en septiembre de 1816, además de toda la ornamentación arquitectónica de origen neoclásico, de columnas, de cuerpos escultóricos y de arcos triunfales, aparecía un desarrollo de dioses del Olimpo clásico, como las representaciones de la Cabra Amaltea, de Venus y de Júpiter, entre otros.

A partir de ese momento, realicé un trabajo de interpretación acerca de quiénes eran estos personajes para la mitología griega y qué posible vinculación y significación simbólica podían tener con la situación política de 1816. Fue muy interesante estudiar este despliegue. Luego hubo otros episodios a lo largo del rivadavianismo y durante el rosismo, fiestas que valieron la pena en términos de despliegues iconográficos, artísticos y simbólicos, pero que seguían estando en el universo de lo efímero y de lo que no está representado y, por supuesto, no fotografiado. Por lo tanto, mi gran dificultad desde el campo de la historia del arte fue hacer una tesis sin imágenes y tener que hablar de imágenes, ya que todo estaba narrado en las crónicas, en los diarios y en los panfletos que el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires publicaba como programa de actividades. Dicha ausencia pude suplirla, para el caso del rosismo, gracias al archivo de Carlo Zucchi, arquitecto oficial de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Rosas. Bajo su responsabilidad estaba la organización de las fiestas, el diseño de los planos y la realización de proyectos, decoraciones, puestas en escena, etcétera [Figura 1]. Esto significó mi primer encuentro con imágenes. A partir de aquí pude volver al arte, a la representación, al mundo de la cultura visual.

Además del estudio sobre artes efímeras y sobre objetos no auráticos, en tu tesis introducís a los trabajadores encargados de las escenografías en el relato de la historia del arte y los legitimás como productores visuales. A partir de estas recuperaciones, ¿cuáles son los aportes que te permiten discutir las jerarquías que se imponen en la historia del arte tradicional?

Que estas personas no hayan sido reconocidas por una historiografía establecida no significa que no puedan ser incorporadas en una nueva historiografía del arte o que, más allá de los nombres, este tipo de imágenes, de objetos y de artefactos visuales puedan ser considerados desde el campo teórico de la historia del arte y de los estudios visuales. Después de estos estudios sobre las fiestas cívicas, me dediqué a estudiar la producción de César Hipólito Bacle, que se puede localizar durante el inicio del rosismo.

Sobre la base de varios artículos que publiqué acerca de este tema, y por estar en un proyecto de investigación junto con Sandra Szir, colega dedicada a la cultura visual, insisto en que es necesario comprender que este periodo del

siglo XIX fue muy rico en imágenes, a pesar de que la historiografía tradicional argentina sostenga que era un páramo. Si uno lee a Bonifacio del Carril, a Aníbal Aguirre Saravia o a Alejo González Garaño, grandes coleccionistas de aquello que ellos mismos denominan «el origen del arte argentino», puede distinguirse, en realidad, que estos pensadores ponían énfasis en coleccionar imágenes que circulaban como resultado de los álbumes costumbristas, de las prensas litográficas o de las imágenes de los pintores viajeros. Tal es el caso de Fernando Brambila y de otros pintores viajeros del siglo XVIII.

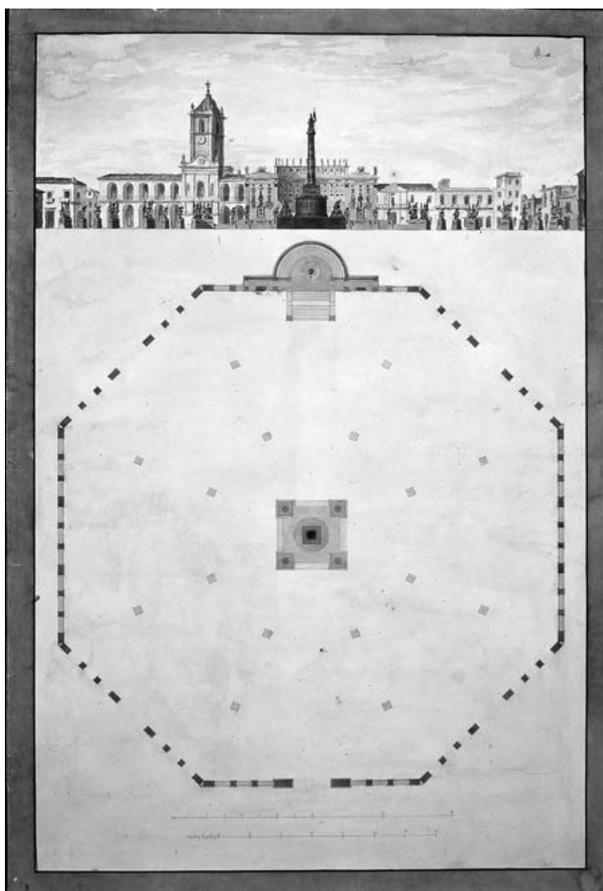


Figura 1. *Fiesta de la Federación* (c. 1831), Carlo Zucchi. Acuarela sobre papel
Fuente: Colección Archivo di Stato di Reggio Emilia, Italia

Lo que vemos aparecer, entonces, es una serie de artistas, muchos de ellos de dudosa calidad, otros con una gran formación técnica en Europa, que veían que en América se estaba abriendo una posibilidad económica muy importante a partir del estallido de las revoluciones de la independencia y, en el caso particular de Buenos Aires, con la figura de Rivadavia como Primer Ministro y luego como Presidente de la Nación, en el período comprendido entre 1821 a 1827.

La llegada al país de César Hipólito Bacle y de su mujer, Andrea Macaire, está documentada en 1828. Con ellos sumaban cuatro ginebrinos en Buenos Aires, por lo que estimamos que aquí también operaban –hablando un poco del campo teórico de la cultura visual o de las artes en general– redes sociales de contactos extra artísticos que tuvieron un impacto en el campo artístico local.

Bacle creó la primera empresa litográfica de Buenos Aires y logró establecerse como imprenta litográfica del Estado. Esto significa que consiguió que el rosismo, que se acababa de instalar en 1829, le diera a su imprenta trabajos oficiales, como imprimir papeles con los sellos, billetes de banco y todo tipo de impreso oficial. Este taller litográfico que fundó Bacle resulta sumamente interesante porque una de las cosas más importantes que hizo, además de los álbumes de trajes y de costumbres de 1835, fue la impresión de los primeros periódicos ilustrados que circularon por Buenos Aires, como *Diario de Anuncios*, *Museo Americano* y *El Recopilador*.

En términos de cultura visual, cuando Bacle imprimió esos diarios la circulación de imágenes se acrecentó dado que coleccionaba distintos periódicos ilustrados de Londres, de París, de Alemania, de Holanda y hasta de Dinamarca. Hacía una selección de los artículos que le interesaba que aparecieran en sus publicaciones, los traducían y los editaba y su mujer, Andrea Macaire, copiaba las ilustraciones y las mejoraba. Aquí es cuando empieza a jugar un papel fundamental Macaire, quien era la verdadera artista, la que sabía pintar y la que poseía una excelente formación y trayectoria. El *Penny Magazine*, diario inglés, que debe su nombre a que costaba un centavo, tenía una cantidad de tirada tal que los dibujos y los grabados que llevaba impresos llegaban tan gastados que Andrea Macaire debía copiar en litografía aquellos grabados realizados en madera. Los mejoraba y los embellecía y dejaba las imágenes mucho más bellas y mejor realizadas que las originales sobre las que partía.

En los números anteriores de *Nimio* abordamos cuestiones vinculadas a la metodología de cada investigador. Consideramos que conocer los modos con los que cada profesional aborda el trabajo con la imagen es central, sobre todo, en aquellas imágenes que no se inscriben en el canon tradicional de obra de arte. ¿Cómo analizás la visualidad y cómo es tu acercamiento a este tipo de imágenes?

Lo primero que hay que reconocer es que esos objetos no responden al canon al que todos estamos acostumbrados o a la definición de obra de arte. Por ejemplo, los primeros grabados que hay de los rostros de Belgrano y de San Martín, que son los que hizo Manuel Pablo Núñez de Ibarra a principios del siglo XIX, son de baja calidad estética. Ahora bien, ¿qué relevancia cultural tuvieron esos retratos para la comunidad en la que se insertaron?, ¿por qué ese objeto es significativo históricamente? El retrato de Belgrano hecho por Manuel Pablo Núñez de Ibarra es significativo para la historia del arte local, ya que su importancia radica en que fue el primer rostro que se le dio a ese héroe nacional [Figura 2]. De ahí que uno no pueda acercarse a esa obra desde su composición o desde los principios académicos. Las pautas que sí rigen para el análisis de esos objetos son las que se vinculan a la producción y a la circulación, es decir, a quiénes lo fabricaron y por qué, quiénes lo consumían y por qué o qué importancia tuvo y tiene ese objeto particular para el campo de los estudios culturales o de la cultura visual dentro del campo artístico local.



Figura 2. *El General San Martín* (1818), Manuel Pablo Nuñez de Ibarra. Grabado sobre papel, 34 x 27,5 cm. Fuente: Museo Histórico Nacional

En parte es cierto que tendemos a perder la imagen, pero también es cierto que a veces la imagen no vale mucho la pena, es decir, no siempre tiene valor por sí misma. Por ejemplo, el caso de Andrea Macaire, a quien la historiografía tradicional sólo menciona como la mujer de Bacle, resulta interesante abordarlo desde los estudios de género. José León Pagano la nombra como la mano ejecutora de la empresa familiar, nunca dice que ella es la artista y que él es el técnico y que sus objetos visuales son maravillosos. Aquí se puede hacer un análisis formal y cultural de estas obras. En uno de los diarios europeos que llegaban a la ciudad había un artículo sobre el Tipou Saib, un importante rey de una región de India, cuyo retrato aparecía en el diario [Figura 3]. El retrato realizado por Macaire es absolutamente delicioso y está realizado a la manera romántica. Con un abanico de plumas de faisán o de pavo real, este personaje se encuentra lleno de joyas y rodeado de almohadones muy trabajados, lo mismo que su vestido [Figura 4]. La artista respeta la misma disposición, pero embellece notablemente la imagen. De esta manera, uno puede hacer una descripción iconográfica y todo lo que subyace en función del orientalismo y del exotismo vigente en aquel entonces. Eso está en la imagen, por lo que resulta muy interesante ver cómo ella vuelca su mirada ginebrina en una ilustración para un diario. Cuando la imagen no resiste estos análisis no hay que forzarla.



Figura 3. Tipou Saib (1834). Fuente: Revista *Le Magasin Pittoresque* (49)



Figura 4. *Tipou Saib* (1835), Andrea Macaire. Litografía sobre papel. Fuente: Revista *El Recopilador* (20)

¿Cuáles son los errores o las dificultades que observás en el abordaje de este tipo de imágenes?

Creo que intentar dividir tan radicalmente los distintos campos no nos hace bien, establecer clasificaciones del tipo «esto es cultura visual», «esto no es cultura visual», no sirve. Hemos aprendido que la mejor manera de estudiar estos objetos artísticos es liberando sus bordes, haciendo que estallen sus límites, ya que el arte contemporáneo lo pone a prueba todo el tiempo. Ahora, y a modo de ensayo, considero que definir o tratar de distinguir si tal o cual objeto es o no es parte de la cultura visual o si es o no es una obra de arte, no aporta mucho a la investigación. Lo importante es que las imágenes integran el campo de los intereses de los historiadores del arte y que estos intereses se han acrecentado notoriamente a medida que se ha ampliado el universo de las imágenes.

Volvamos a las fiestas cívicas. En tu libro *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* (2014), señalás en reiteradas ocasiones los usos políticos y de propaganda de estos acontecimientos. ¿Desde qué perspectivas interpretarás los festejos cívicos de nuestro presente

teniendo en cuenta que el antecedente más próximo fue el Bicentenario de la Revolución de Mayo?

Desde 1811, cuando se conmemora el primer aniversario de la Revolución de Mayo, en adelante, la historia política de nuestro país estuvo tan convulsionada que cada celebración fue un momento en el que era muy fuerte la bajada ideológica. Las fiestas las organizaba el poder político y lo que se colgaba en la Pirámide, los símbolos, las banderas y las leyendas tenían una lectura político-ideológica. En cada celebración, en cada coyuntura histórica, en cada año en que se celebró Mayo la situación política había cambiado y sobre la Pirámide quedaban las impresiones de esos cambios, además de las carrozas o de las arquitecturas efímeras. Se aprovechaba, entonces, ese momento para decir: «bueno señores, ahora no se jura más en nombre de Fernando VII, esa fórmula de juramento va a desaparecer, ahora debemos jurar por la libertad cívica». Así, el espacio privilegiado para poder instalar esa ideología era la fiesta. En las fiestas el pueblo se juntaba, había una cierta aceptación de qué era lo que se debía celebrar en ese acontecimiento, todo apuntaba a lograr un consenso.

Pongamos como ejemplo las fiestas de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010 y pensemos en que esas fiestas pueden observarse desde diferentes lugares. Mi mirada estuvo puesta en el interés de saber qué expresaba esa fiesta del gobierno de Cristina Kirchner. Uno veía los *stands* y había un gran despliegue, por ejemplo, de las Madres de Plaza de Mayo. Entonces, si durante el gobierno se había puesto mucho énfasis en los Derechos Humanos, eso se visibiliza en las fiestas.

Recuerdo, por ejemplo, que un señor atrás mío lloraba al escuchar los primeros acordes de la *Marcha de San Lorenzo*. Que volviera el desfile militar, que había sido capitalizado por los militares en la época de la última Dictadura, era muy significativo para mucha gente que reconocía los diferentes uniformes o las canciones militares de su infancia. Se emocionaba no por lo que las milicias significaron, sino por lo que implicaba para la memoria de esa persona. El desfile militar pudo despegarse de la condena hacia el Proceso y se asoció a la recuperación de la memoria histórica del ciudadano. También, la celebración habló del gobierno de Néstor Kirchner. Además, haber copado toda la ciudad, haber cerrado la Avenida 9 de Julio y haber contratado a Fuerza Bruta fue significativo porque se pudieron transmitir valores tradicionales e históricos con formas totalmente contemporáneas.

De alguna manera, se puede pensar que las fiestas del Bicentenario de la Revolución de Mayo demostraron cómo lo popular también puede ser contemporáneo sin la necesidad de recurrir a contenidos estereotipados o a representaciones cristalizadas.

Por supuesto, una cosa no quita la otra. Fuerza Bruta no es la orquesta de Barenboim, apunta a otros públicos. En toda apropiación del espacio público hay diferentes niveles de lectura y diferentes niveles de apropiación. Cuando en 1810, en 1815 o en 1825 la gente iba a la plaza había un despliegue de imágenes y muchas de ellas no eran comprendidas por los iletrados; sin embargo, el objetivo no era comprender, sino apuntar al estímulo sensible. En 2010 algunos disfrutaron de salir a la calle; otros, del espectáculo de Fuerza Bruta o de escuchar poesía en un *stand*. Existieron registros diferentes y cada uno participaba del que le interesaba.

En tu investigación advertís una modificación –dada por el privilegio otorgado a los festejos del 9 de julio– en la celebración de las fiestas patrias desde el primer período de Rosas, en 1829. ¿Cómo se produce ese intercambio y por qué crees que acontece en ese período?

Existe un proceso muy interesante que todavía no ha sido revisado: Rosas fue cambiando la celebración de mayo a favor de la celebración de julio. Esto lo planteo como una de las hipótesis de mi tesis, sobre la que aún estoy indagando. La gran fiesta de Rosas fue el 9 de julio. Podemos plantear como hipótesis que cada vez que se celebraba la fiesta de mayo, Rosas no estaba en la ciudad, deliberadamente se iba, entonces se emitían decretos anunciando que no se realizarían las celebraciones de mayo. Aunque ese decreto no existiese, al no estar Rosas, la fiesta no se celebraba en la ciudad y se realizaba en los campamentos militares donde estaba el gobernador. En un capítulo de mi tesis hago este análisis sobre las fiestas del rosismo, ya que resulta muy evidente en los documentos cómo esto, aparentemente, fue un proceso consciente de Rosas. La celebración de mayo estaba asociada a una gesta no independentista, era una fiesta vinculada al despegue de España. En cambio, la de julio es una fiesta más regional que alude al proceso de Independencia de América Latina, proceso de Independencia en el que él quiere estar involucrado. A esto se suma que la celebración de mayo siempre estuvo más teñida de porteñismo: la Revolución se gestó en Buenos Aires y se lideró desde allí. Él quería apartarse de eso y encontrar una fecha en el calendario que tuviera un peso propio y esa fecha fue el 9 de julio, la gran apoteosis se hizo en julio de 1835 y se realizó en Buenos Aires con el mayor de los despliegues.

Es importante pensar la celebración desde el rol que tuvo la Pirámide de Mayo y su visualidad. Toda la Pirámide de Mayo, conforme va pasando el tiempo, se llena de palabras, de frases y de imágenes; siempre funcionó como soporte de una prédica política [Figura 5].



Figura 5. Decoración de la Pirámide de Mayo (1831)
Fuente: Archivo Zucchi, lámina N.º 489

Durante los meses de junio y de julio de 1835 se llevó a cabo un despliegue descomunal en el fuerte de Buenos Aires. Los hacendados de la Provincia de Buenos Aires hicieron una especie de guardia de honor durante semanas, estuvieron todos vestidos de rojo y hasta los caballos estuvieron decorados con pompones rojos, fueron parte de una puesta en escena impresionante. Desconozco que pasó con el 9 de julio después de 1835, me hubiera encantado poder ampliar mis estudios sobre las fiestas cívicas en este segundo gobierno de Rosas. Si bien no tengo conocimientos certeros sobre qué pasó con las fiestas Julias después de 1835, podemos arriesgar que más allá de estos intentos por reivindicar una visión más regional y latinoamericana representada a través de la celebración del 9 de julio, el 25 de mayo tiene más fuerza y presencia en el imaginario popular.

A raíz de estas consideraciones, ¿cómo imaginás los festejos para este 9 de julio?

Conozco y estoy al tanto, solamente, del Ente del Bicentenario de Tucumán y sé que el énfasis va a estar puesto en la casa de Tucumán y en exhibir el acta de Independencia desde otro discurso histórico, pero no sé mucho más que eso, no creo que exista el despliegue que hubo en 2010 por dos motivos: primero, porque no sería pertinente gastar tanto dinero en las celebraciones, calculo que serán coherentes en ese sentido. En segundo lugar, probablemente julio no lleve sobre sus espaldas el peso conmemorativo que tiene mayo, por lo tanto, volvemos a repetir la historia del siglo XIX.

Julio siempre fue la hermana menor de mayo, salvo para el rosismo, y en este caso cómo se supera y qué se hace después de lo que fue el Bicentenario de 2010 es difícil de imaginar. Por lo pronto, no creo que se convoque a una gran participación popular ni que la gente ocupe las calles. Desde mi opinión y mi profesión, si tuviera que imaginarme cómo puede ser, me gustaría que los festejos se enfoquen en cuestiones vinculadas a la divulgación y a la protección del patrimonio, a la conservación y a la difusión de archivos y a la educación histórica y política, decisiones que queden para la posteridad.

ENSAYO VISUAL

CERRADO POR DEPENDENCIA

Rep



Cerrado por Dependencia (2016), Rep



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar
4.0 Internacional

Una imagen desde lo profundo de nuestro bolsillo

Nicolás Bang

Nimio (N.º 3), pp. 73-76, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

UNA IMAGEN DESDE LO PROFUNDO DE NUESTRO BOLSILLO

Nicolás Bang | nicolasbang@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Oiga Señor tiene cambio de 100

Pity Alvarez (2005)

Cuando pensaba el texto que podía brindarle a la gente de *Nimio* se me ocurrió generar una reflexión en torno a las imágenes. Este escrito, entonces, es el hijo menor de un texto que venimos armando con varios profesores del Bachillerato de Bellas Artes para un libro de cátedra dedicado a la Historia y la Historia del Arte Argentino del siglo XIX, con una escritura sencilla y en el que se desarrollan algunos conceptos para ser trabajados en el aula. Consideramos que las imágenes no sólo son nuestros objetos de reflexión en este espacio del saber, sino que nos relacionamos con otras personas por y con las imágenes. Conocemos con las imágenes. En el uso cotidiano las imágenes nos adormece de sus sentidos más profundos y el sentido común no nos deja pensar en el contenido.

Las imágenes se presentan en el imaginario como recuerdos que se relacionan con el uso de estas y con las formas de ponerlas en relación con otras. Walter Benjamin decía, en sus *Tesis de la Filosofía de la Historia* (1940), que la historia la escriben los vencedores, por lo tanto, las imágenes las producen los vencedores. Las imágenes trascienden el tiempo y adquieren nuevos sentidos, nuevas formas de articular y de formar sentido, pero también ocultan su lugar de vencedoras. Benjamin dirá que esta historia esconde al vencido, pero en la imagen éste se hace presente en la ausencia de su enunciación.

Reflexionemos sobre una situación cotidiana como la de estar frente al mostrador de un kiosco, comprar varias golosinas y una botella de agua, que el kiosquero nos cobre 55 pesos y nosotros paguemos con un billete de 100. ¿Pagamos? ¿Miramos con que pagamos?, ¿qué valor le damos a ese billete?, ¿qué es un



billete?, ¿qué imágenes tiene ese billete?, ¿qué información nos brindan esas imágenes que tiene el billete?

Primero pensemos que un billete es un objeto de valor simbólico que equipara la relación laboral del poseedor con la posibilidad de obtener artículos en su relación de cambio. Mi abuelo les decía «los papelitos de colores». Ahora bien, ¿qué colores y qué figuritas tienen estos papelitos?, ¿qué colores y qué imágenes tiene el billete más importante de la economía de nuestro país? El billete de 100 pesos [Figura 1], que vio la luz el 3 de diciembre de 1999, tiene varias impresiones calcográficas en las que, en uno de sus lados, se destaca un retrato de Julio Argentino Roca, flanqueado por una imagen del puerto de Buenos Aires y en el fondo derecho del retrato se puede leer un fragmento de la carta de Roca a Miguel Cané, embajador de Austria para esa época, donde se describe el avance que está llevando adelante la pujante Nación al ritmo del himno nacional: «nace a la faz de la tierra una nueva y gloriosa Nación». En el reverso se ve una imagen [Figura 2] extraída de una pintura del pintor Oriental Juan M. Blanes¹ (1830-1901) que lleva el título de *La Conquista del Desierto* o *La revista de Río Negro* y presenta, por un lado, al ejército que emprendió la llamada «Campaña del Desierto» y, por otro, la imagen de un papiro junto a la pluma y la espada.



Figura 1. Billeto de 100 pesos argentino (1999)



Figura 2. Reverso de billete de 100 pesos argentino (1999)

¹ Son conocidas las fotos tomadas por el italiano Antonio Pozzo, que retratan el 24 de mayo de 1879, cuando Julio Argentino Roca y su estado mayor toman revista a la tropa a orillas del Río Negro. Es esta serie de fotos se puede ver la diversa composición de las tropas del ejército argentino, donde no solo hay hombre de origen europeo, sino también criollos e indígenas. Esto está invisibilizado en la pintura de Blanes y en la caligrafía del billete.

Entonces, nuestros 100 pesos que fueron usados para saciar la sed –no olvidemos que compramos una botella de agua y unas golosinas para endulzar el día–, no solo sirven para eso sino que nos presentan un discurso visual en superficie que muchas veces es olvidado por la mecanización del uso del billete. Si nos detenemos un poco en la descripción hecha del billete veremos que algo nos hace ruido, ¿un ejército para una campaña al desierto?, ¿no era que estaba desierto?, no debemos tomar solo la lectura que nos brinda la Geografía sobre el desierto, la Antropología y la Historia afirman que no, que esas tierras donde Julio Argentino entró con su ejército estaban habitadas por pueblos originarios, entonces el desierto no era tal.

Podemos afirmar, con la tradición historiográfica, que el Estado argentino quería tomar posesión por las armas de un vasto territorio para la *Unión y la Libertad* del pueblo. El billete es poseedor de un significado más amplio del que se ve a primera vista. Desde lo simbólico, el billete esta desencadenando una visión que aplaca la diversidad de la conformación de nuestro «ser Nacional» (Ferrari, 2005). La imagen de Julio A. Roca está vinculada a la civilización ya que el contexto muestra a una ciudad de Buenos Aires pujante, mercantil, poderosa, alumbrada por el sol civilizatorio, por un lado y en la otra cara, al desierto que tiene que ser disciplinado por la pluma, la ley y la espada. La civilización se impone ante la anomia del desierto. Esa es la visión del *otro* que poseía la generación del 80, *otro* que está ausente en esta imagen, pero presente por antagonismo. Entendemos que siempre que se postula una visión se nos enfrenta su opuesto ideológico. En esta visión civilizadora el «indio» es el *otro*, el *salvaje*, el *sin ley*, *sin religión*, el que *no posee*.

Este billete, entonces, no solo es el más importante de nuestra economía, sino que es poseedor de muchos triunfos simbólicos de la clase dominante argentina, es el homenaje a uno de los forjadores del Estado argentino. Muestra todo lo que tiene que mostrar y deja para el lector la posibilidad de pensar un tramo de nuestra historia a partir de un billete. Está en la capacidad del lector generar una lectura crítica del objeto. La misión del docente es dar herramientas para que esos lectores de imágenes tengan la posibilidad de desarmarlas, de desarticular sus sentidos y, como diría Benjamin, «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo».

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

BENJAMIN, WALTER (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

FERRARI, JORGE LUIS (2005). «El texto como lugar de combate: la obra de Juan José Hernández Arregui y sus alcances como discurso político». En *Universidad Nacional de La Pampa Argentina* [en línea]. Consultado el 23 de junio de 2016 en <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4794315.pdf>>.

José Gil de Castro
Pintor de libertadores

Roberto Amigo

Nimio (N.º 3), pp. 77-80, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

JOSÉ GIL DE CASTRO. PINTOR DE LIBERTADORES¹

Roberto Amigo | amigorob@hotmail.com

Universidad Nacional de General Sarmiento / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Argentina

José Gil de Castro. Pintor de libertadores [Figura 1] es un proyecto casi único en América Latina, sobre todo en Sudamérica, por muchas razones; la principal fue el trabajo de un comité de investigadores de Perú, Argentina y Chile que pudo observar todas las obras de Gil de Castro que iban a ser catalogadas. Realmente, en estos proyectos el trabajo importante es el que se realiza mancomunadamente, dado que no existe la práctica de la visión común. Tal vez, lo más rico (que aparece reflejado en los diversos textos del libro) fueron las discusiones que mantuvimos sobre algunas obras para ver si se conservaban las atribuciones.

¹ Este libro editado por Natalia Majluf y publicado en 2014 por el Museo de Arte de Lima (MALI) reúne ensayos y el catálogo razonado de las obras de José Gil de Castro con textos de Constanza Acuña, Roberto Amigo, Hugo Contreras, Pablo Cruz, Ricardo Kusunoki, Josefina de la Maza, Laura Malosetti Costa, Juan Manuel Martínez, Catalina Valdés Echenique, Carolina Vanegas y Luis Eduardo Wuffarden. El presente texto se desprende de la presentación del libro en la 42ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, el 30 de abril de 2016.



Figura 1. Tapa del libro *José Gil de Castro. Pintor de libertadores* (2014)



Este libro es resultado de un largo trabajo de observación estricta de las obras de José Gil de Castro, realizada por historiadores del arte, por restauradores y por químicos argentinos, chilenos y peruanos. Además, al proceso de investigación se sumó un conjunto de seminarios –realizados a lo largo de tres años– en los cuales impregnábamos nuestro trabajo con antropólogos, con sociólogos y con historiadores. Estos encuentros nos facilitaban pensar la pintura de Gil de Castro y su tiempo desde una riqueza de puntos vista distintos sobre la etapa tardocolonial y revolucionaria. Un buen ejemplo del resultado de esos seminarios es un texto de un historiador chileno, Hugo Contreras, quien trabaja en el libro, específicamente, sobre la relación de los mulatos con las milicias.

De este modo, *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores* atraviesa la historia del arte de una manera casi inédita en Sudamérica, ya que es el primer catálogo razonado realizado sobre un pintor del período de la Independencia Sudamericana en la historiografía actual de la historia del arte. Valga mencionar que el caso de Gil de Castro es único porque, tal vez el catálogo más amplio previo sobre un artista también había sido dedicado a Gil de Castro: *José Gil de Castro. El mulato Gil. Vida y obra del gran pintor peruano de la libertad* (Lima, 1981) de Ricardo Mariátegui Oliva. Este catálogo descriptivo fue el punto de partida para esta nueva publicación, en la que las obras de Gil de Castro están acompañadas por textos interpretativos de historiadores del arte de América Latina; algunos de ellos, nuevas voces en la disciplina.

La producción del libro no solo presenta la relación de los historiadores del arte con los restauradores o con los químicos sobre la materialidad de las obras, sino que también refleja el diálogo con las nuevas discusiones historiográficas en otros campos, especialmente, con el de la historia; discusiones en las que los historiadores del arte, encerrados en nuestra especificidad, no solemos participar tan abiertamente. Es importante señalar que el texto dedicado al «pintor de libertadores», como se lo conoció, se realizó en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo cuando tenía cierta relevancia trabajar la iconografía patriótica. No sabremos si a esta altura, en este año que continúa el Bicentenario, siendo los años 1816 y 1817 claves para pensarlo dentro de un proceso largo en la región que empieza en 1809 y termina en 1824, probablemente, no tengamos semejante fortuna hasta el punto de que en lugar de retratos heroicos vamos a tener animales en los billetes.

Uno de los aportes más relevantes es una revisión de la tardocolonia realizada por Ricardo Kusunoki Rodríguez y Luis Eduardo Wuffarden, quienes indagan sobre los aspectos de producción de la pintura religiosa. De este modo, los autores se preguntan de qué manera se pintaba o en qué se centraba el trabajo de la pintura colonial tardía y, en especial, el estudio de la implantación de la práctica

artística de la escuela limeña en Chile. Recordemos que Gil de Castro nació en 1785 y murió en noviembre de 1837, por lo que empezó a producir las primeras obras, vinculadas a la pintura religiosa colonial, a principios de siglo XIX.

Los análisis de la pintura que realiza Gil de Castro en Chile, en 1814 y en 1815, una vez vencida la patria vieja, son muy interesantes para entender cuáles eran los mecanismos de sociabilidad o las redes que iban conformando los artistas decimonónicos o, mejor dicho, de comienzos de siglo XIX en Santiago de Chile. La publicación permite repensar cuestiones regionales con respecto a la pintura en un período bastante difuso. Historiográficamente, siempre se pensó la Revolución como un corte: se hacía pintura religiosa, luego llegó la revolución y cambió el mundo. Lo que propuso Gil de Castro fue una manera de pensar un proceso de transición no sólo desde la materialidad o desde los modos de representación, sino, también, desde nuevos núcleos, para mirar las producciones artísticas. El escrito de Natalia Majluf sobre los textos y los modos de firmar del artista es, sin duda, uno de los enfoques más novedosos en la historiografía del arte latinoamericano. Del mismo modo, el ensayo de Laura Malosetti Costa es ejemplar para el estudio de la fortuna crítica.

Como mencionamos, esta edición es producto de un proyecto colectivo que, a su vez, tuvo una aproximación pública a partir de tres exposiciones: en el Museo de Arte de Lima (MALI), en 2014; en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA), en 2015; y una exposición mucho menor, sólo con las obras locales restauradas, en el Centro Cultural Kirchner (CCK), en 2015, realizada por el Museo Histórico Nacional (MHN).² Además, también es el resultado de libros que lo anteceden, como *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto de Gil de Castro* (Lima, MALI, 2012). Por lo tanto, lo que ha generado el proyecto de investigación sobre Gil de Castro es una gran cantidad de actividades públicas que fueron posibles por una buena gestión y por subsidios institucionales, como el de The Getty Foundation.³ De modo que Gil de Castro resultó un detonante de procesos muy distintos y, actualmente, se siguen produciendo materiales acerca de su vida y de su obra.

Una de las cuestiones que restan mencionar es que el libro pone como modelo la cuestión de los catálogos razonados de un solo artista en un período que nosotros teníamos muy poco conocimiento: el pasaje de la tardocolonia a la independencia. Si bien teníamos estudios mucho más generales, entendíamos a esos procesos a partir de cuestiones más colectivas, pero no contábamos con un registro exhaustivo acerca de cómo se pintaba y de qué relaciones se constituían. Sin embargo, a pesar de tanto estudio, nos han quedado muchos vacíos (hay años de los que, por ejemplo, no tenemos ningún registro, no sabíamos dónde estaba ni qué hizo).

2 También, hubo otra muestra en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile (MHN) en la que se editó un catálogo: *Gil de Castro estuvo aquí. Una sociedad en tiempos de cambio (1785-1837)*, que trata sobre la vida material en los tiempos del artista.

3 Quiero recordar que al comienzo del proyecto estaba Héctor Schenone, quien nos dio las pautas iniciales que resultaron significativas para pensar algunos problemas de este proyecto, él nunca había trabajado Gil de Castro.

El libro es muy rico como conclusión de un proceso muy largo, pero también es un material que va a generar líneas de investigación distintas, ya que la idea de ensayos críticos y de un catálogo razonado es un modelo que habría que trabajar con decenas de otros artistas de la región. Por último, se puede decir que *José Gil de Castro. Pintor de Libertades* es un regreso a la historia del arte en una etapa en la que la disciplina se había consolidado en una sociología del arte o en una historia de las instituciones o historia de los críticos o de los coleccionistas. Así, este proyecto nos regresó, a algunos más y a otros menos, a una historia del arte que trabaja desde sus propias herramientas y que no ha perdido el placer y la interrogación sobre las obras de arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIGO, ROBERTO; BARRIO, NÉSTOR; EISNER, FEDERICO Y OTROS (2012). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto de Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima.

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS (DIBAM) (2015). *Gil de Castro estuvo aquí, una sociedad en tiempos de cambio (1785-1837)*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.

MAJLUF, NATALIA (ed.) (2014). *José Gil de Castro, Pintor de Libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Entre la imagen y la política
Muestra anual de la ARGRA

Sara Migoya

Nimio (N.º 3), pp. 81-87, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

ENTRE LA IMAGEN Y LA POLÍTICA

MUESTRA ANUAL DE LA ARGRA

Sara Migoya | saramigoya@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

«Como la fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado) –contrariamente al texto, el cual mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión–, revela enseguida esos “detalles” que constituyen el propio material del saber etnológico.»

Roland Barthes (2015)

En tiempos en donde la sobre-exposición de imágenes irrumpe en la vida cotidiana, como consecuencia del mundo capitalista en el que vivimos y en donde la fotografía, aún hoy, es objeto de grandes controversias en el campo de arte, se inauguró, el 12 de julio de 2016, la 27ª Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino (período 2015) de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA),¹ en el Palais de Glace. La exposición integra una inmensa variedad de fotografías que recorren un amplio repertorio temático de nuestro pasado reciente y que se ven subsumidas en el concepto general de la muestra: la compleja vinculación entre la imagen y la política.

Así, no sólo se destaca el hecho de que todas las fotografías están vinculadas a un contexto socio-cultural específico, sino que la selección y el recorte del fotógrafo implican una decisión intencional. Sobre la base de las ideas presentadas en el trabajo «La resistencia como representación. Fotografías de la ARGRA: 1981-1989-2005» (McCarthy, Migoya & Ramello, 2016) trabajaré no sólo con la fotografía como símbolo (es decir, como la sustitución de una cosa por otra), sino que también me centraré en aquello que la fotografía quiere mostrar para resaltar la cámara fotográfica como una herramienta de resistencia. Esto supone poner el acento en el proceso, en quién y de qué manera se utiliza la cámara fotográfica para llegar al resultado final: la fotografía que denuncia y que visibiliza mediante aquello que muestra y que oculta.

¹ La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) se fundó en 1942. A través de los años, esta asociación civil se dedicó a la defensa de los principios éticos y profesionales del fotoperiodismo y a una «inclaudicable» lucha por la defensa de la libertad de prensa y por el derecho a la información, como vínculo trascendental entre la realidad y la sociedad democrática (ARGRA, 2016).



LAS DIRECCIONALIDADES DE LA MUESTRA

Si ahondamos sobre la génesis y el recorrido de las imágenes que componen las muestras anuales de Fotoperiodismo Argentino, nos remitimos a la Fototeca.² Con relación a su contenido, los integrantes de la asociación explican:

Está integrada, casi en su totalidad, por el material de las sucesivas muestras anuales de Fotoperiodismo Argentino organizadas por la ARGRA. Estas muestras se realizan desde 1981, cuando un grupo de reporteros gráficos desafiando la censura, organiza la primera muestra con el material que no había sido publicado en los medios. Integrada por imágenes de la cultura, el deporte, la política y la vida cotidiana, la fototeca funciona como un registro minucioso de los acontecimientos más importantes ocurridos en nuestro país en los últimos 50 años (ARGRA, 2016).

El trayecto circular que ofrece la arquitectura del primer piso del Palais de Glace impone al menos dos recorridos: de afuera hacia adentro o de adentro hacia afuera. Si comenzamos por el corazón del Palacio Nacional de las Artes, en un primer momento, las fotografías quedan opacadas por la majestuosidad de su edificación y por el efecto que genera la luz dirigida hacia las obras, que recrean un ambiente al menos imperante, sublime. En un segundo momento, lo llamativo es la aglomeración de diversas temáticas que se observan en dicho espacio; estas van desde fotografías del presidente de Bolivia, Evo Morales, y del ex gobernador de Buenos Aires, Daniel Scioli, en un partido de *futsal* (significa 'fútbol sala'); pasando por una cabina de camión destruida como consecuencia de un choque en la autopista Buenos Aires la Plata y por una imagen del actual Presidente de la Nación, Mauricio Macri, junto a su mujer, Juliana Awada, en el acto de asunción, hasta una fotografía en conmemoración a una de las tantas víctimas del terrorismo de Estado.

Ahora bien, esto se revierte cuando se altera el recorrido: de afuera hacia adentro. Si comenzamos por los alrededores, la muestra se desglosa en temas específicos: violencia institucional, violencia contra la mujer, deportes, hechos sociales y políticos (rebeliones populares, marchas, etcétera), actos públicos, víctimas del terrorismo de estado, cultura de los pueblos originarios, entre otros.

LA RESISTENCIA EN LA IMAGEN

La selección de fotografías particulares no fue tarea sencilla. Me valdré del concepto de *resistencia* para analizar y para problematizar la relación entre el accionar

² La Fototeca del ARGRA está ubicada en el edificio del Archivo Nacional de la Memoria, situado en el predio de la ex-ESMA (Av. del Libertador 8151, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

del fotógrafo y la representación. La Real Academia Española define «resistencia» de la siguiente manera: 1) tolerar, aguantar o sufrir; 2) combatir las pasiones, deseos, etcétera; 3) dicho de un cuerpo o de una fuerza: Oponerse a la acción o violencia de otra; 4) dicho de una persona: Oponerse con fuerza a algo. Se resistió a ser detenido (DRAE, 2016). El término ‘resistencia’ proviene del latín ‘resistentia’ y supone la acción de tolerar o de oponerse ante algo o alguien. Asimismo, la definición está sujeta a cambios y a variaciones según cada disciplina.

Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta el accionar del fotógrafo como un acto de resistencia, se puede observar que aún en la 27ª Muestra Anual se retoman acontecimientos históricos relacionados con la última Dictadura cívico militar ocurrida en la Argentina,³ hecho que nos remite, automáticamente, a la Primera Muestra anual de 1981. Las fotografías de Matías Adhemar [Figura 1], de Mariano Armagno [Figura 2] y de Marcos Ernesto García [Figura 3] denuncian y visibilizan a las víctimas del terrorismo de Estado acontecido en nuestro país. Otra vez, la construcción de sentido se genera mediante la ausencia y la presencia. La imagen como símbolo, como sustitución de aquello representado que se encuentra ausente. Es mediante la construcción plástica del espacio que se pone de manifiesto el acto de resistencia por parte del fotógrafo: bajo los cimientos de aquellos ex centros clandestinos de detención se proclama la dimensión transparente de los hijos, los padres y los amigos desaparecidos. A partir de la representación de los sujetos en soledad se lleva a cabo la resistencia ante aquellos vestigios de la violencia que aún perdura. Por ello, la fotografía es testimonio vivo de lo sucedido.

3 Nos referimos a la Dictadura cívico-militar, autodenominada «Proceso de Reorganización Nacional», que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, y que estuvo encabezada por la Junta Militar.



Figura 1. Buenos Aires (2015), Matías Adhemar



Figura 2. Buenos Aires (2015), Mariano Armagno



Figura 3. Mendoza (2015), Marcos Ernesto García

DE LO GENERAL A LO PARTICULAR: A MODO DE CIERRE

Roland Barthes (2015) indaga acerca de aquello que en la fotografía genera un efecto concreto sobre el observador, es decir, se pregunta qué es lo propio de la fotografía para que la haga fascinante y que muchas veces pasa inadvertido ante la primera observación. Esto ha sido ligado a la aparición del doble en la imagen. Un aspecto importante en el posicionamiento del autor es que la fotografía se define con relación al referente, es decir, al sujeto que ha estado allí y que fugazmente desaparece, muere. Por ejemplo, en la fotografía de Matías Adhemar [Figura 1], la Justicia Federal había notificado a María Isabel «Chicha» Chorobik de Mariani, residente en la ciudad de La Plata, que se había ratificado el acta de defunción de su hijo, Daniel Mariani, asesinado en 1977, quien figuraba como «NN». Se lo identificó con su nombre y se aclaró que la muerte fue «por el accionar del terrorismo de Estado». Aquí aparece esta doble lectura de la imagen (*esto será y esto ha sido*). La fotografía refleja la muerte en futuro.

A esto añadamos, llama la atención en las fotografías la copresencia de lo que Barthes denomina «*Studium*» y «*Punctum*». Según el autor, «*studium* no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, el “estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial» (Barthes, 2015: 58). Mediante este elemento, el interés por las fotografías se debe a que las concibo como testimonios históricos y políticos. Podría decirse que es un interés variado que se relaciona con el gusto subjetivo. En cambio, el *punctum*, según Barthes, «viene a dividir (o a escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo [...] es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» (2015: 58).

En el libro *La cámara lúcida*, Barthes opone lo informativo del *studium* a lo particular del *punctum* (Rancière, 2010). Es en este sentido que en la fotografía de Martín Zabala [Figura 4] –en la que aparece representado el actual Presidente de la Nación en la presentación oficial del gabinete, al lado de la vicepresidenta Gabriela Michetti– y la fotografía de Juan Mambromata [Figura 5] –en la que el presidente Mauricio Macri le hace una mueca a su hija Antonia durante la toma de atributos en la Casa Rosada– aparecen elementos que funcionan con la fuerza del *punctum*, es decir, elementos que *punzan*, que conmueven y que producen un efecto diferente a la simple sensación subjetiva del gusto. El fotógrafo Martín Zabala [Figura 4] capturó el momento exacto en el que la silla se hundía sobre la superficie blanda y aparentemente inestable en la que reposaba el presidente. Toda la escena se caracteriza por la aparición de elementos y de gestos que conforman el *punctum* de la imagen, aquel detalle anodino, intencional o no, que inquieta, que llama la atención y, por último, que resalta la singularidad de la imagen.



Figura 4. Buenos Aires (2015), Martín Zabala



Figura 5. Buenos Aires (2015), Juan Mambromata

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, ROLAND (2015). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos aires: Paidós.

RANCIÈRE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

MCCARTHY, VICTORIA; MIGOYA, SARA Y RAMELLO VICTORIA (2016). «La resistencia como representación. Fotografías de la ARGRA: 1981-1989-2005» [en prensa]. Revista *Nimio* (3). La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2016). *ARGRA* [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2016 en <<http://www.argra.org.ar/web/fototeca.html>>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2016). *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2016 en <<http://dle.rae.es/?id=Pw7w410>>.

Revulsión revolución en el arte

Jimena Ferreiro

Nimio (N.º 3), pp. 88-101, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

REVULSIÓN¹ REVOLUCIÓN EN EL ARTE

Jimena Ferreiro | jimenaferreiro@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Co-curadora de la exposición *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* (2016). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Edgardo Antonio Vigo² es una presencia tan constante como escurridiza en el arte argentino, quizás porque su obra es esquivada a las categorías convencionales del arte, no sólo porque el artista construyó una batería de términos nuevos para describir su poética, sino porque su obra plantea otro marco para comprender los desarrollos del arte de la neovanguardia argentina durante los años sesenta y setenta. Vigo construyó sus propios conceptos, teorías y metodologías que empleó a través de un arsenal de obras que tensionan al máximo su potencial crítica y que evidencian, en muchos casos, el entramado social y la fuerte conflictividad que caracterizaron a los años sesenta y a la radicalización política de la década siguiente.

Si bien su práctica compartía muchos de los tópicos que expresaban otros artistas de su generación que perseguían la destrucción del objeto tradicional del arte en función de nuevos esquemas de participación del público, su producción no puede ser narrada en los términos de las trayectorias más celebradas de la producción local. Desde su posición deliberadamente marginal, participó de un circuito alternativo que alimentó constantemente a través de ediciones y de otras formas de trabajo asociado con artistas locales y de países más remotos. Luego, encontró su paroxismo a través de la red de arte correo, cuya práctica Vigo nombraba como «comunicación a distancia», a la cual se dedicó a partir de 1976, que coincidió con el clima de persecución política impuesto tras el golpe militar de ese mismo año. La Junta Militar fue la responsable, poco tiempo después, de la desaparición de su hijo mayor y, desde ese momento, el silencio se transformó en una batería de consignas y de mensajes encriptados que viajaron por la red de arte correo internacional para denunciar las atrocidades de la Dictadura militar argentina bajo la consigna «Set Free Palomo».

¹ En el texto «*La calle: escenario del arte actual*» (1971), publicado en *Hexágono'71*, Vigo establece un juego de palabras entre *revolucionar* y *revulsionar*, y lo dice del siguiente modo: «“Revulsionar” es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la “obra” se perime para dar paso a otro elemento: la acción. Esta está basada en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos. No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio “revulsivo” no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir a la propuesta más que a la realización» (Vigo, 1971).

² Vigo nació en La Plata el 28 de diciembre de 1928 en el seno de una familia trabajadora. En su juventud imaginó otros destinos para su vida e, incluso, tuvo la fantasía de ser piloto, pero su trabajo en los tribunales civiles de su ciudad natal se convirtió en su medio de vida principal. Allí trabajó entre 1950 y 1992, hasta su jubilación. El lenguaje judicial y su espacio laboral se transformaron en una usina de recursos que alimentaron su producción artística.



Sin embargo, su posición marginal no le impidió establecer vínculos temporales con instituciones centrales para el devenir de la vanguardia del sesenta, como el Instituto Torcuato Di Tella, donde presentó la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (a la que haremos referencia más adelante) y el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), con quien tuvo un vínculo un poco más extenso durante los setenta y en cuyo espacio desarrolló proyectos, como la muestra *Expo/ Internacional de Proposiciones a realizar, realizada* en 1971 con la colaboración de Clemente Padín y de Ellena Pelli. Además, participó de iniciativas impulsadas por Jorge Glusberg, como la exposición al aire libre *Escultura, follaje y ruidos* (1970), que se desarrolló en la Plaza Rubén Darío, donde Vigo presentó su obra *Señalamiento V* (1970).

Más que un estricto *outsider*, Vigo fue un estratega que negoció con irreverencia su entrada y su salida de los espacios de las tendencias dominantes. Sin embargo, la narración canónica desconoció la importancia de su aporte³ y la centralidad que ocupó no solo con relación a los desarrollos locales, sino también a su participación en la red internacional de artistas que desde principios de los sesenta pensaron una circulación alternativa para la obra de arte. Vigo es, aun hoy, un artista algo secreto y, a pesar de la importancia que tiene su obra para comprender de modo más complejo los desarrollos del arte local e internacional desde la segunda mitad del siglo xx, ha sido presentado la mayor parte de las veces de manera fragmentaria.⁴

Abordar su producción no es tarea sencilla y ofrece los desafíos de aquellas obras que resisten con inventiva y con irreverencia las convenciones del sistema del arte. Este breve texto tiene como propósito analizar los años seminales de Vigo comprendidos entre su viaje a Europa en 1953 y la edición de la revista *Diagonal Cero* en 1962, entendidos como el momento en que descubre su lenguaje y define su partido artístico. Los años cincuenta son el germen de la obra que desarrolló posteriormente a lo largo de cuatro décadas de intensa actividad.

EDITAR LA VANGUARDIA

Como muchos artistas que protagonizaron los cambios del arte de la mitad del siglo xx, Edgardo Antonio Vigo tuvo que desaprender lo aprendido. Para ello, dejó atrás las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes de La Plata (estudios que completó y que le permitieron ser profesor de educación media durante gran parte de su vida) para emprender el viaje a Europa en 1953 con su amigo Miguel Ángel Guereña, compañero de ruta y de varias empresas artísticas delirantes. La vida en París, según los relatos de Vigo, parece haber sido difícil. Ni Vigo ni Guereña provenían de familias burguesas que pudieran financiar la vocación artística de

3 En 2004 se publicó el libro *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*, editado por Inés Katzenstein con la asesoría de Paulo Herkenhoff, Marcelo E. Pacheco y Jay A. Levenson, y promovido por Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MoMA), por la Fundación Espigas y por la Fundación Proa. El libro reunió una compilación extensa de documentos de la vanguardia de los años sesenta, además de textos ensayísticos de Andrea Giunta, de Ana Longoni, de Mariano Mestman y de Oscar Terán; una introducción a cargo de Katzenstein y biografías de artistas y críticos realizadas por Florencia Battiti, Andrea Giunta, Ana Longoni y Cecilia Rabossi. La única mención a Vigo que se registra en todo el libro corresponde al texto de Marcelo Pacheco y equivale casi a una nota al pie.

4 Corresponde señalar la importancia de las investigaciones desarrolladas durante los últimos diez años por María de los Ángeles de Rueda, Fernando Davis, Magdalena Pérez Balbi, Silvia Dolinko, Vanessa Davidson y Ana Bugnone quienes contribuyeron a ampliar el conocimiento sobre Vigo, a la vez que colaboraron con las tareas de catalogación que venían desarrollado Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría, responsables del Centro de Arte Experimental Vigo, junto con el equipo de investigadores voluntarios que ambas coordinan.

sus hijos. Aun así, los jóvenes artistas generaron recursos para mantenerse a flote y, entre otras ocupaciones, trabajaron en una cooperativa de cartoneros que empleaban a ciudadanos latinoamericanos.

Sin destino fijo y sin la promesa de recibir una educación formal, el deambular por París albergó algunos encuentros inesperados. Uno de ellos fue el artista venezolano Jesús Rafael Soto, a quien Vigo recordó como la persona que le acercó información sobre «la historia de la pintura contemporánea...» (Curell, 1990).

Durante su estada en Europa Vigo realizó una centena de ejercicios plásticos que luego organizó meticulosamente en su archivo personal.⁵ Estos papeles nunca fueron expuestos en vida y representaron en su carrera como artista una clave para apropiarse de los lenguajes de la vanguardia. En ellos advertimos un paso ansioso por los movimientos de la vanguardia histórica –del cubismo al neoplasticismo– y una vía para la experimentación formal.

Con elementos simples y económicos, como ténpera, tinta y lápiz, que empleaba sobre pequeñas hojas que cabían en una libreta y que viajaban con él permanentemente, Vigo compuso un conjunto de abstracciones coloridas, como apuntes de viaje, que fueron dejando atrás las formas de inspiración cubista, fruto de su admiración por Picasso, que caracterizaron su producción escolar previa al viaje. La descomposición de la imagen en múltiples planos se percibe en obras, como *Guereña en el [...] de los Médici a las 11.29 [...] franchuta* (1953), en la cual retrató a su amigo en París en un claro ejercicio de cubismo analítico [Figura 1].

5 Vigo registró minuciosamente su trabajo en forma de archivo que denominó «Biopsia». Recopiló recortes periodísticos sobre exposiciones, reportajes, ensayos escritos por él; críticas y comentarios a sus obras; catálogos, folletos, afiches, invitaciones y convocatorias a exposiciones nacionales e internacionales de grabado, de arte conceptual, de poesía visual y de arte-correo; actuaciones como jurado, comunicaciones vía postal, fotografías, dibujos y grabados originales, pruebas, diseños, correspondencia, manuscritos.



Figura 1. *Guereña en el [...] de los Médici a las 11.29 [...] franchuta* (1953), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Junto con estas imágenes encontramos otras versiones más sintéticas en las que la línea contornea una forma más elemental que opera por supresión y por síntesis [Figura 2].



Figura 2. [Grisés pizarra los techos] (1953), Vigo.⁶ Fuente: Archivo CAEV

El camino a la abstracción ya estaba en curso y en esta carrera vertiginosa por la historia de la vanguardia europea, en la cual parecía devorarse la vanguardia misma, se percibe una toma de partido por los movimientos más radicales de aquella avanzada que terminó por decantar en las obras que realizó luego del *tour* europeo. El dadaísmo y el constructivismo se convirtieron, poco tiempo

⁶ El uso de los corchetes se debe a que la obra no tiene título, pero se distingue esa frase escrita en la base de la obra a modo descriptivo. Como no sabemos si el artista la nombraba así, empleamos los corchetes.

después, en sus principales referencias artísticas. De regreso en la ciudad de La Plata, en 1954, expuso en la Asociación Sarmiento con Elena Comas, compañera de estudios de Bellas Artes, quien se convirtió dos años después en su mujer. Allí mostró estructuras articulables construidas con madera y con alambre que se exhibían colgadas o desplegadas en el suelo⁷ [Figura 3].



Figura 3. Registro fotográfico de la Exposición Comas-Vigo en la Asociación Sarmiento de La Plata (1954). Fuente: Archivo CAE

⁷ Cuya existencia conocemos por los documentos que el propio artista conservó, ya que todas ellas fueron destruidas en un confuso episodio que se ubica al inicio de su carrera artística.

Esas piezas constituyen el germen de su producción objetual posterior y el desarrollo de su teoría *Relativuzgir's*, un neologismo resultante de la unión de las palabras «relativo» y «electricidad», cuyas ideas circularon en textos que Vigo incluyó en sus primeras ediciones, como *Standard '55*,⁸ y que lo mostraban como *productor de teoría y como pensador en línea con los debates estéticos que habían abierto las vanguardias sobre el arte, la ciencia y el progreso humano*.

Las *Máquinas Imposibles* (1957) son una serie de *collages* comprendidos en la teoría *Relativuzgir's*, en los que conjugó recursos plásticos y editoriales. Ubicó al comienzo de cada serie una cubierta de cartón calado a través de la cual se asoma una composición con fotos y con recortes de gráfica intervenidos por un dibujo geométrico a tinta, semejante a piezas mecánicas que simulan un movimiento virtual [Figura 4].

⁸ *Standard '55* (1955) estaba compuesta por una serie de textos que escribía Vigo con Miguel Ángel Guereña y Osvaldo Gigli y que circulaban por correo postal.



Figura 4. *Collage sellado* (1957), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

En 1958 expuso una parte de esta serie en la Asociación del Poder Judicial de La Plata y, durante ese mismo año, realizó el *Cargador eléctrico*, la única máquina inútil que se conserva de su producción objetual de los años cincuenta⁹ y que expresa la síntesis entre su teoría *Relativuzgir's* y sus búsquedas formales por darle corporeidad y movimiento real a sus inventos delirantes que describen los *collages*. En el *Cargador eléctrico*, así como en objetos posteriores, como la *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (1960) [Figura 5] y el *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte* (1963), el *assemblage* funciona como un modo de articular elementos de universos contrapuestos en los que el sentido producido por el juego de opuestos (un cargador para alimentar una máquina de papel o una rueda imposibilitada de rodar) provoca una crítica en clave *dadá* sobre la utilidad de la máquina y el fracaso del progreso moderno. Una mirada aguda y paródica que expresaba, tempranamente, aspectos centrales de su poética, como el empleo del humor y el absurdo para señalar la convencionalidad del sentido socialmente aceptado.

9 En 1974 Vigo realizó una modificación a la obra e incorporó como complemento un marco metálico que contiene cuatro *collages* de 1957 que representan las funciones de la máquina.

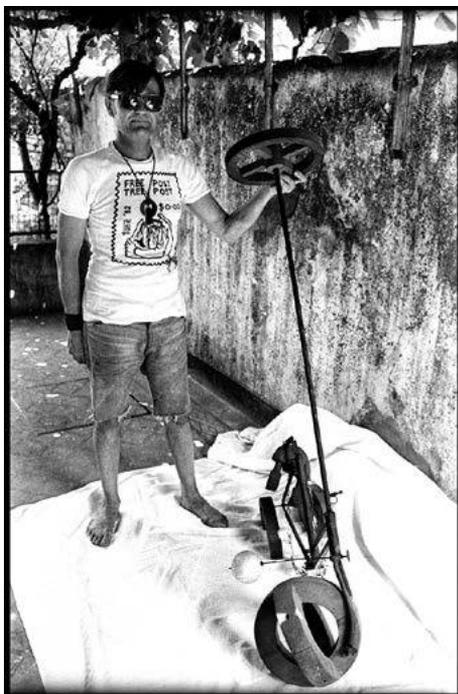


Figura 5. Edgardo Antonio Vigo con la obra *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar*. Foto de Ataulfo Pérez Aznar (1980)

Entre sus múltiples búsquedas de la segunda mitad de los años cincuenta se destacan sus primeras poesías matemáticas que combinaban fracciones matemáticas y otros signos visuales. Como lo afirma Gonzalo Aguilar (2016), en Vigo la ruptura se fundó en el uso del número y las matemáticas, no como ciencia sino como parodia. Estas primeras poesías visuales las realizó con la máquina de escribir como forma de impresión, un elemento que al igual que los sellos de goma, formaba parte de su rutina laboral en los tribunales civiles de la ciudad. Así como la máquina se empleaba para producir una estampa, como en la obra *Sin título* (1954) [Figura 6], a partir de secuencias geométricas conformadas por la misma letra repetida cientos de veces en una grilla con semejanzas constructivistas y neoplasticistas, en *La sopera con dedalitos de mi casa* (1955) [Figura 7] el planteo visual es más aleatorio y las letras parecen navegar por la superficie. Con los sellos procedía de un modo similar: los transformaba en una matriz de impresión gráfica por efecto de la repetición, la rotación y la traslación del mismo motivo.

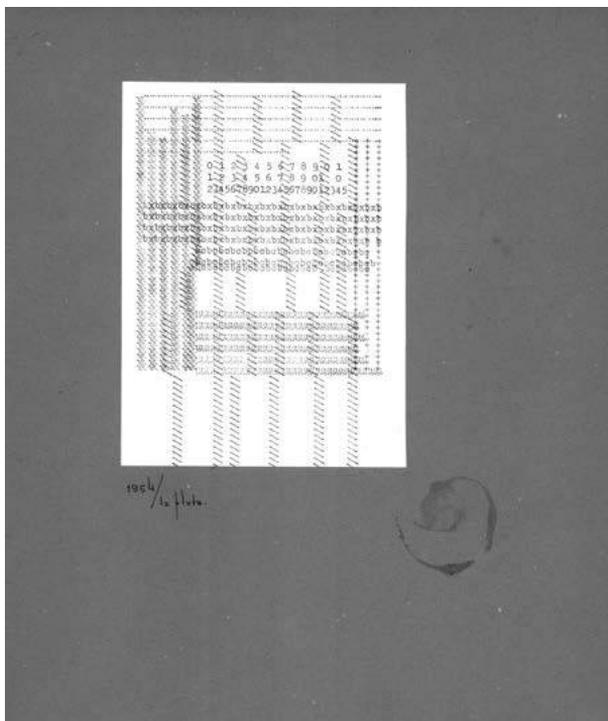


Figura 6. *Sin título* (1954), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

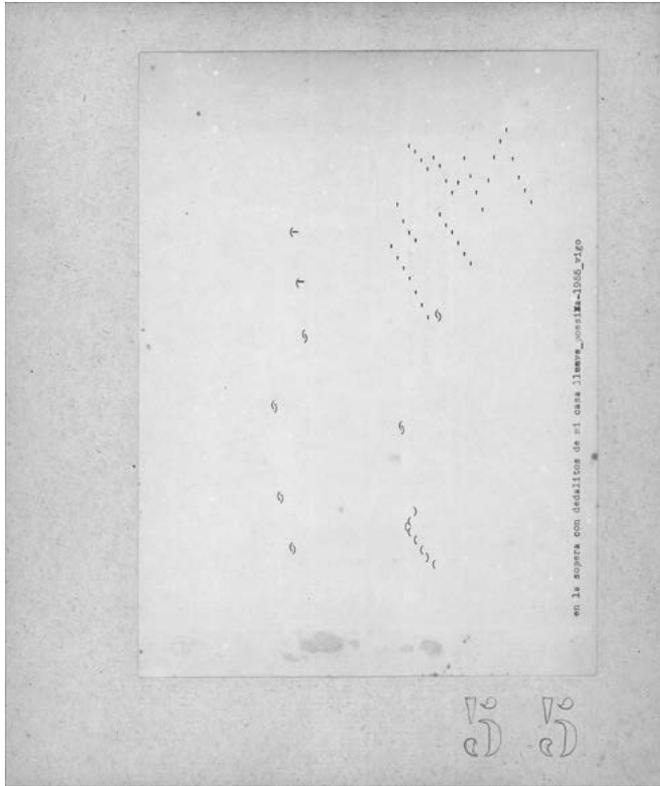


Figura 7. [La sobera con dedalitos de mi casa] (1955), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Muchos de los recursos que Vigo empleó en estas obras formaban parte del «arsenal vanguardista», como lo afirma María Amalia García (2016), como es el caso del letrismo de tradición constructivista. Pero estos ejercicios representan, también, una estrategia para burlar la monotonía y la alienación de la burocracia judicial, transformando su ámbito de trabajo en un espacio creativo y de intercambios fructíferos.

Los dibujos mecanografiados y las experiencias gráficas con sellos convivieron con sus primeras monocopias y xilografías a la ténpera que realizó de manera autodidacta. Su padre había sido carpintero y de él heredó la familiaridad con la madera y con las herramientas de trabajo que seguramente empleó para realizar sus primeros tacos. Por medio de estas técnicas de impresión que aplicó con ciertas licencias personales, construyó un conjunto de motivos que luego

desplegó con variantes en ediciones, como *wc* (1958-1060), *DRKW'60* (1960) y *Diagonal Cero* (1962-1969) [Figura 8].

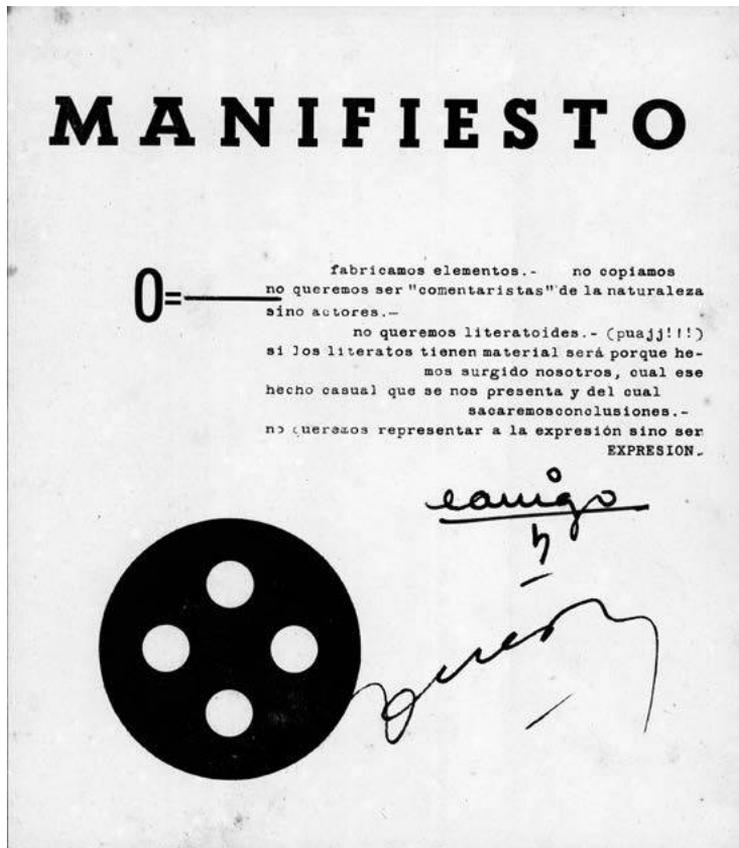


Figura 8. *Manifiesto, wc* (1958), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

En la serie de xilografías de 1959 el círculo es el motivo central de la composición y lo vemos actuar en una multiplicidad de versiones: como rueda, como sistema de encastre, superpuesta y desplazada, estas formas migraron y encontraron mayor visibilidad a través de las ediciones y de los canales de circulación que estas abrieron.

Vigo viajó muy poco a lo largo de su vida y luego del año que pasó en París, en Verona y en Marsella, volvió a hacerlo en contadas ocasiones. En 1956 visitó Montevideo con Elena como viaje de bodas y a su regreso produjo una serie de

ocho *collages* con elementos que trajo, como boletos y otros papeles similares muy a la manera de los *Merz*, de Kurt Schwitters. El mismo procedimiento lo empleó luego de su viaje a San Pablo, en 1960, pero el resultante fue un conjunto de *collages* con una resolución formal más compleja a través del uso de tramas y de papeles quemados que perforaban el plano [Figura 9].

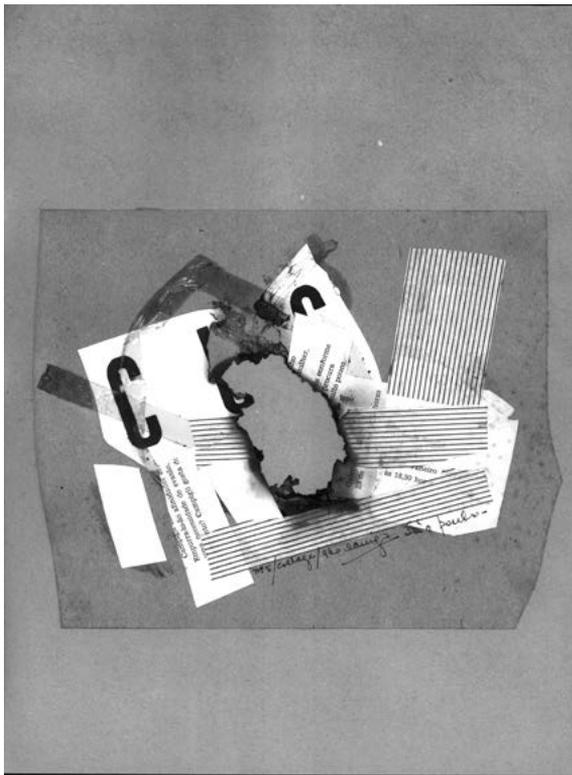


Figura 9. *Sin título* (1960), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Pero los años cincuenta no pueden ser pensados en toda su complejidad sin considerar los libros de artista de edición única que produjo a su regreso de Europa hasta 1970 y que contaron con la colaboración de Elena como traductora. Vigo editó la vanguardia europea y, a la manera de un Pierre Menard (Gradowczyk, 2008), volvió a *tipear* textos que trajo consigo del viaje o que consiguió posteriormente –producto del intercambio con instituciones del exterior– o que compró en Galerna y en otras librerías de Buenos Aires. Vigo copió cada letra, cada palabra como si

las masticara hasta hacerlas propias. *Marchand du sel* (1959), de Marcel Duchamp; *L'art abstrait* (1949), de Michel Seuphor; «Cubismo», de André Lhote o monografías sobre Pablo Picasso, Paul Klee, Moholy Nagy, son parte de esta larga lista de libros y de artículos que reeditó transformando su materialidad a través de la traducción y de la transposición, y que lo muestran desplegando todas sus habilidades como editor en el sentido complejo del término. Vigo organizó en ellos aspectos relacionados con los contenidos que tuvieron como propósito poner en circulación información sobre los movimientos de la vanguardia histórica, así como aspectos visuales de la puesta en página, en los que desarrolló de manera anticipada algunos de los recursos que caracterizaron los inicios de la poesía visual. Nuevamente, la máquina de escribir se transformó en un recurso para dibujar con letras y para organizar el plano de la escritura como una geometría [Figura 10].

Asimismo, estos libros, al igual que sus otras ediciones, plantean la centralidad de la comunicación en la obra de Vigo, entendida también como plataforma pedagógica, participativa y experimental. De este modo, su obra se ubica en el centro de una gran red de intercambios artísticos, que con el paso de los años alcanzó escala mundial.

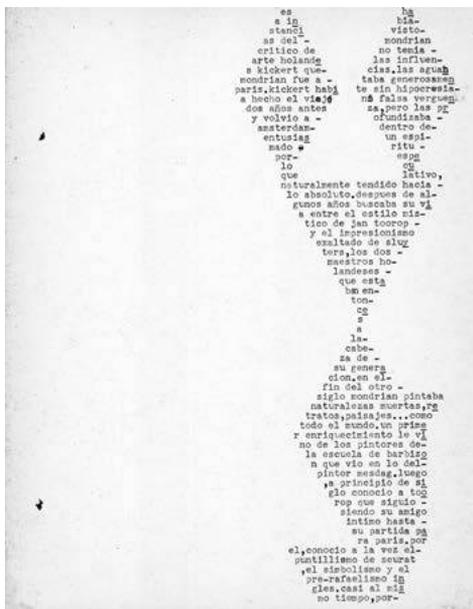


Figura 10. Artículo «Piet Mondrian y los orígenes del neo-plasticismo», de Michel Seuphor, traducido y publicado en *Art d'aujourd'hui*, diciembre 1949, N.º 5 (c. 1957). Traducido por Elena Comas y editado por Edgardo Antonio Vigo. Fuente: Archivo CAEV

REVULSIONAR

Lo que siguió a este capítulo fundacional en la producción artística de Vigo es un poco más conocido. *Diagonal cero* (1962-1969) y *Hexágono* (1971-1975) fueron sus dos publicaciones más importantes y de mayor extensión en el tiempo que dan cuenta de su preocupación por comunicar de manera accesible pero no condescendiente, compleja pero no hermética, crítica pero nunca panfletaria. Sus publicaciones fueron un hilo conductor que entrelazó artistas y obras a través de un formato de hojas sueltas que invitaban a la participación activa del lector desafiando las convenciones del género revista. Estas operaciones editoriales complejas ya estaban presentes en sus publicaciones tempranas, como *Standard'55* (1955) y *wc* (1958-1960), en las cuales Vigo combinó papeles calados y superpuestos, texturas y colores, diagramaciones experimentales con textos críticos, escritos literarios, poesía experimental, poesía visual y grabados. De este modo, el Vigo editor ensayó diversos modos de alterar los canales de comunicación establecidos.

Vigo intervino en la vanguardia al editar sus contenidos y al transformarla en un objeto transportable y de fácil circulación; la puso al alcance del lector y, de este modo, conformó un contexto particular de ideas que nucleó a una serie de artistas locales e internacionales. Este entramado colaborativo lo muestra participando en una red de intercambios que se fue ampliando y expandiendo a lo largo de las décadas del sesenta y del setenta, a medida que sus revistas y otras ediciones le permitían viajar sin moverse de su ciudad. Esa libertad de movimientos conformó otra topografía del período que ni las instituciones ni las narraciones habituales han podido captar.

Vigo construyó una poética a la medida de su distancia que le permitió estar lejos pero cerca, comunicarse a distancia y ser el administrador de un flujo de información y de prácticas experimentales que verdaderamente deconstruyeron el discurso tradicional del arte. Quizás Vigo sea uno de los pocos artistas que pudo *realizar* la utopía de la vanguardia o, por lo menos, perseguirla sin claudicar en el intento de provocar el encuentro del arte con la vida *revulsionando* todo en su camino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo (2016). «Edgardo Antonio Vigo y la suspensión del poema». En Sofía Dourron y Jimena Ferreiro (curadoras). *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno y Centro de Arte Experimental Vigo.

CURELL, MÓNICA (1990). *Entrevista a Edgardo Antonio Vigo*. La Plata. Puede pedirse a <centroexperimentalvigo@yahoo.com.ar>

GARCÍA, MARÍA AMALIA (2016). «La contradicción creativa. Edgardo Antonio Vigo en las filas de la vanguardia». En Sofía Dourron y Jimena Ferreiro (curadoras). *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno y Centro de Arte Experimental Vigo.

VIGO, EDGARDO ANTONIO (1971). «La calle: escenario del arte actual». *Hexágono'71*, s/f. La Plata: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

GRADOWCZYK, MARIO; GUALTIERI, ANA MARÍA; PÉREZ BALBI, MAGDALENA Y OTROS (2008). *Edgardo Antonio Vigo: maquinaciones (1953-1962)* [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2016 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/45647/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

El impulso de archivo

Hal Foster. Traducción de Constanza Qualina
Nimio (N.º 3), pp. 102-126, septiembre 2016
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

EL IMPULSO DE ARCHIVO

Hal Foster

Traducción de Constanza Qualina | constanzaqualina@yahoo.com
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

El artículo de Hal Foster «An Archival Impulse» se publicó en el número 110 de la revista *October* en 2004. En este ensayo Foster inaugura una revisión teórica del concepto de archivo e identifica la presencia de un impulso en el uso del material histórico en las prácticas artísticas de los últimos años. El autor analiza los conceptos y las características del arte de archivo a través del trabajo de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant.

PALABRAS CLAVE

Arte de archivo; arte contemporáneo; contramemoria



Considérese una exposición temporal improvisada a partir de materiales de trabajo, como cartón, papel de aluminio y cinta de embalaje, y llena, como un santuario de estudio casero, de una variedad caótica de imágenes, textos y homenajes dedicados a un artista, escritor o filósofo radical. O una instalación *funky* que yuxtapone un ejemplo perdido de *earthwork* (obra del arte de la naturaleza) con eslóganes del movimiento por los derechos civiles o con grabaciones de los conciertos de rock legendarios de la época. O, en un registro más prístino, una breve meditación fílmica sobre los enormes receptores acústicos que fueron construidos en la costa de Kent entre las Guerras Mundiales, pero que pronto fueron abandonados como piezas de tecnología militar obsoletas. Aunque dispares en tema, apariencia y afectividad, estas obras, realizadas por el suizo Thomas Hirschhorn, el estadounidense Sam Durant y la inglesa Tacita Dean, comparten la noción de la práctica artística como una investigación idiosincrática de figuras, objetos y sucesos particulares en el arte, la filosofía y la historia modernos.

Los ejemplos podrían multiplicarse muchas veces (una lista de otros profesionales podría comenzar con el escocés Douglas Gordon, el inglés Liam Gillick, el irlandés Gerard Byrne, el canadiense Stan Douglas, los franceses Pierre Huyghe y Philippe Parreno, los estadounidenses Mark Dion y Renée Green), pero solo estos tres señalan un impulso de archivo en funcionamiento internacionalmente en el arte contemporáneo. Este impulso general no es nuevo: estuvo activo de manera diversa en la preguerra cuando el repertorio de fuentes se extendió tanto política como tecnológicamente (por ejemplo, en los fotoarchivos de Alexander Rodchenko y en los fotomontajes de John Heartfield) y estuvo activo de maneras aún más diversas en la posguerra, en especial a medida que las imágenes y los formatos en serie que fueron adueñados se convertían en expresiones idiomáticas comunes (por ejemplo, en la estética de cartelera del *Independent Group*, las representaciones remediadas desde Robert Rauschenberg hasta Richard Prince y las estructuras de información del arte conceptual, la crítica institucional y el arte feminista).

Sin embargo, un impulso de archivo con un carácter distintivo propio es, por demás, penetrante, lo suficiente como para ser considerado una tendencia en sí mismo, y todo eso solo es bienvenido.¹

En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.

1 Por lo menos lo es, a mi modo de pensar, en un momento en el que, tanto artística como políticamente, casi todo vale y casi nada queda. (Por ejemplo, uno apenas podría saber en la reciente Bial de Whitney que había una guerra atroz afuera y una debacle política adentro). Pero esta desconexión relativa con el presente podría ser un modo peculiar de conexión con él: una cultura artística de «lo que sea» con una cultura política de «lo que sea». Mi título evoca al de Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism» (1980) («El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo»), como así también el de Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richter's *Atlas: The Anomic Archive*» (1999) («El atlas de Gerhard Richter. El archivo anómico»). Sin embargo, el impulso de archivo aquí no es tan alegórico a lo Owens o anómico a lo Buchloh; en algunos aspectos, asume ambas condiciones (más sobre esto, debajo). Quiero agradecer al grupo de investigación sobre archivos reunido por los Institutos Getty y Clark en 2003-2004, así como al público en la ciudad de México, Stanford, Berkeley y Londres.

Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación. (Con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo). Algunos profesionales, como Douglas Gordon, son atraídos por los «*readymades* de tiempo», es decir, por narrativas visuales que se muestran en proyecciones de imágenes, como en sus versiones extremas de las películas de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese y otros (Obrist, 2003: 322). Estas fuentes son familiares, provenientes de los archivos de la cultura de masas, para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o *detourné*; pero también pueden ser desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo. Dicho trabajo será mi enfoque aquí.

A veces, las muestras de archivo llevan las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría a un extremo. Considérese un proyecto en colaboración como *No Ghost Just a Shell* (Ningún fantasma simplemente una cáscara, 1999-2002), dirigido por Pierre Huyghe y por Philippe Parreno: cuando una compañía de animación japonesa ofreció vender algunos de sus personajes secundarios del manga, ellos compraron un personaje virtual, una chica llamada «AnnLee», trabajaron este glifo en varias obras e invitaron a otros artistas a hacer lo mismo. Aquí el proyecto se volvió una «cadena» de proyectos, «una estructura dinámica que produjo formas que son parte de ella»; también se transformó en «la historia de una comunidad que se encuentra en una imagen», en un archivo de imagen en proceso (Parreno en Obrist, 2003: 701).² El crítico francés Nicolas Bourriaud (2002) ha defendido dicho arte bajo el rótulo de «posproducción», lo que pone de manifiesto las manipulaciones secundarias, a menudo constitutivas, de ese arte. Sin embargo, el término también sugiere un cambio de estatus en la obra de arte en una era de información digital, que se dice que sigue a los de producción industrial y a los de consumo masivo (Bourriaud, 2002). Que esa nueva era exista como tal es una suposición ideológica. Hoy en día, sin embargo, la información aparece a menudo como un «*readymade*» virtual, como mucha información para ser reprocesada y reenviada, y muchos artistas realizan «inventarios», «muestras» y «hacen participar a otros» como formas de trabajar.

Este último punto podría insinuar que el medio ideal del arte de archivo es el megaarchivo de Internet y, durante la última década, los términos que evocan la red electrónica, tales como «plataformas» y «estaciones», han aparecido en

2 Véase la discusión sobre este proyecto por Tom McDonough, como así también la entrevista a Huyghe realizada por George Baker, en este volumen.

la jerga del arte, al igual que la retórica de «interactividad» de Internet. Pero, en la mayor parte del arte de archivo, los medios reales aplicados a estos fines «relacionales» son mucho más táctiles y cara a cara que cualquier interfaz web.³ Los archivos en cuestión aquí no son bases de datos en este sentido; son recalcitrantemente tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, no un reprocesamiento maquínico.⁴ Aunque los contenidos de este arte son apenas indiscriminantes, permanecen indeterminantes como los contenidos de cualquier archivo y, a menudo, se presentan de esta manera, como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios (Gillick, 2002).⁵ A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por los huellas desconocidas (quizás «impulso de anarchivo» es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida.

Si el arte de archivo difiere del arte de base de datos, también es distinto al arte centrado en el museo. Ciertamente la figura del artista como archivero sigue a la de artista como curador, y algunos artistas de archivo continúan desempeñándose en la categoría de la colección. Sin embargo, no están tan preocupados por las críticas sobre la totalidad representacional y sobre la integridad institucional: se asume, en general, pero no se proclama triunfalmente o se reflexiona melancólicamente, que el museo se haya arruinado como sistema consistente en la esfera pública, y algunos de estos artistas sugieren otros tipos de ordenamiento, dentro y fuera del museo. A este respecto, la orientación del arte de archivo es, a menudo, más «institutiva» que «destruccionista», más «legislativa» que «transgresiva».⁶

Por último, la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruados, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (de nuevo, plataformas, estaciones, quioscos...). Por lo tanto, Dean habla de su método como «colección», Durant, del suyo como

3 Para tomar dos ejemplos destacados: la *Documenta* de 2002, dirigida por Okwui Enwezor, se concibió en términos de «plataformas» de discusión, repartidas por todo el mundo (la exhibición en Kassel fue solo la plataforma final). Y la Bienal de Venecia de 2003, dirigida por Francesco Bonami, presentó esas secciones como «Estación utopía», lo que ejemplificó la discursividad de archivo de mucho del arte reciente. La «interactividad» es un objetivo de la «estética relacional», como fue propuesto por Bourriaud en su texto de 1998 que lleva ese título. Véase «Arty Party» (2003), además de Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics» («Antagonismo y estética relacional») en este volumen.

4 Lev Manovich analiza la tensión entre la base de datos y la narrativa en *The Language of New Media* (2011) (*El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*).

5 Le debo el concepto de «pagarés» a Malcolm Bull. Liam Gillick describe su trabajo como «basado en el escenario»; posicionado en «el espacio entre la presentación y la narración», también podría llamárselo de archivo.

6 Jacques Derrida utiliza el primer par de términos para describir fuerzas opuestas en funcionamiento en el concepto del archivo en *Archive Fever: A Freudian Impression* (1996) (*Mal de archivo. Una impresión freudiana*), y Jeff Wall utiliza el segundo par para describir imperativos opuestos en funcionamiento en la historia del vanguardismo, en *Jeff Wall* (1996). ¿Cómo se relaciona el impulso de archivo con el «mal de archivo»? Quizás, como la biblioteca de Alejandría, todo archivo se funda en el desastre (o en su amenaza), comprometido con una ruina que no puede impedir. Sin embargo, para Derrida, el mal de archivo es más profundo, ligado a la compulsión-repetición y a la pulsión de muerte. Y, a veces, esta paradójica energía de destrucción se puede también percibir en la obra aquí en cuestión.

«combinación», Hirschhorn, del suyo como «ramificación», y gran parte del arte de archivo parece ramificarse como un yuyo o un «rizoma» (un tropo deleuziano que otros emplean también).⁷ Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar. «Laboratorio, depósito, espacio de estudio, sí [...] quiero utilizar estas formas en mi trabajo para crear espacios para el movimiento y la infinitud del pensamiento» (Hirschhorn, 2000: 32).⁸ Esto es la práctica artística en el campo de archivos.

EL ARCHIVO COMO BALDE DE BASURA CAPITALISTA

A veces tenso en efecto, el arte de archivo es rara vez cínico en intención (otro cambio que es bienvenido); por el contrario, estos artistas a menudo apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (aquí no hay nada de pasivo en el término «de archivo».)⁹ En este sentido, Hirschhorn [Figura 1], quien alguna vez trabajó en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, entiende sus improvisados homenajes a artistas, escritores y filósofos, los cuales comparten de igual manera el *Merzbau* obsesivo-compulsivo de Kurt Schwitters y los quioscos de *agitprop* (propaganda política) de Gustav Klucis, como una especie de pedagogía apasionada en la que las lecciones disponibles se ocupan tanto del amor como del conocimiento.¹⁰ Hirschhorn busca «distribuir ideas», «liberar actividad» e «irradiar energía» todo a la vez: quiere exponer a diferentes públicos a archivos alternativos de cultura pública y cargar esta relación de afectividad (Hirschhorn en Obrist, 2003: 396-399). De esta manera, su trabajo no solo es institutivo, sino también libidinoso; al mismo tiempo, las relaciones sujeto-objeto del capitalismo avanzado han transformado lo que sea que hoy cuente como libido, y Hirschhorn trabaja también para mostrar esta transformación y, donde sea posible, para también reimaginar estas relaciones.

Hirschhorn produce intervenciones en «espacios públicos» que cuestionan cómo esta categoría podría funcionar aún hoy. La mayoría de sus proyectos juega con las formas vernáculas del trueque marginal y del intercambio casual, como la exposición callejera, el puesto del mercado y el puesto de información, arreglos que típicamente presentan ofrendas caseras, productos remodelados, panfletos improvisados y demás.¹¹ Como es bien sabido, ha dividido la mayor parte de su práctica en cuatro categorías: «esculturas directas», «altares», «quioscos» y «monumentos», todo lo cual manifiesta un excéntrico pero exotérico compromiso con los materiales de archivo.

7 Dean habla de «colección» en *Tacita Dean* (2001), y «mala combinación» es el título de una obra de Durant de 1995. El texto clásico sobre «el rizoma» es, por supuesto, de Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1987) (*Mil mesetas*), en donde ponen de manifiesto los «principios de conexión y heterogeneidad»: «Cualquier punto del rizoma puede conectarse a cualquier otro y debe hacerlo. Esto es muy diferente del árbol o de la raíz, que marcan un punto, fijan un orden».

8 Una vez más, también se podría considerar aquí a muchos otros artistas, y el aspecto de archivo es solo un aspecto de la obra que analizo.

9 De hecho, su animada motivación de fuentes contrasta con la citación mórbida de mucho del pastiche posmoderno. Véase *Enigmas: The Egyptian Moment in Society an Art* (Perniola, 1995).

10 «Puedo decir que los amo a ellos y a sus trabajos de una manera incondicional», dice Hirschhorn sobre sus figuras conmemoradas (2000: 30). Benjamin Buchloh provee una incisiva genealogía de su trabajo en «Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn» (2001) («Carga y culto. Las exposiciones de Thomas Hirschhorn»). Bice Curiger (2002) también es útil.

11 Por supuesto, Hirschhorn no es el único artista que trabaja con estos formatos: también lo hacen David Hammons, Jimmie Durham, Gabriel Orozco y Rirkrit Tiravanija, entre otros.



Figura 1. *Tränetisch* (1996), Thomas Hirschhorn. Kunstmuseum, Luzern. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

Las esculturas directas tienden a ser modelos ubicados en interiores, frecuentemente en exhibiciones. La primera obra fue inspirada por el santuario espontáneo que se produjo en París en el lugar donde falleció la Princesa Diana: cuando sus dolientes recodificaron el monumento a la libertad que ya estaba en el sitio, transformaron una estructura oficial en un «monumento legítimo», de acuerdo con Hirschhorn, precisamente porque «surgí[a] desde abajo». Sus esculturas directas apuntan a un efecto similar: diseñadas para «mensajes que nada tienen que ver con el propósito original del apoyo real», se brindan como medios provisionales de *détournement*, para actos de reinscripción «firmados por la comunidad» (este es un significado de «directo» aquí) (Hirschhorn, 2000: 31).

Los altares parecen surgir de las esculturas directas. Modestas y extravagantes al mismo tiempo, estas diversas exposiciones de imágenes y textos conmemoran figuras culturales de especial importancia para Hirschhorn; ha dedicado cuatro obras a los artistas Otto Freundlich y Piet Mondrian, y a los escritores Ingeborg Bachmann y Raymond Carver [Figuras 2 y 3]. Salpicados a menudo de recuerdos *kitsch*, de velas

votivas y de otros signos emotivos de los fanáticos, los altares se ubican «en lugares donde [los homenajeados] pudieron haber muerto por accidente, por casualidad: en una vereda, en la calle, en una esquina» (Hirschhorn, 2000: 30). Los peatones, a menudo de manera accidental en otro sentido, son invitados a ser testigos de estos sencillos pero sinceros actos de conmemoración y de ser conmovidos por ellos (o no).



Figura 2. *Otto Freundlich altar* (1998), Thomas Hirschhorn. Bial de Berlín. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York



Figura 3. *Ingeborg Bachmann kiosk* (1999), Thomas Hirschhorn
University of Zurich-Irchal, Zurich. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

Como su nombre lo indica, los quioscos son más informativos que religiosos. En este caso, la Universidad de Zúrich le encargó a Hirschhorn que erigiera ocho obras en un período de cuatro años, cada una instalada por seis meses en el Instituto de Investigación del Cerebro y Biología Molecular. Una vez más, los quioscos se refieren a artistas y escritores, todos bastante alejados de las actividades del Instituto: los artistas Freundlich (de nuevo), Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim y Liubov Popova, así como también los escritores Bachmann (de nuevo), Emmanuel Bove y Robert Walser. Menos expuestos al «vandalismo planificado» que las esculturas directas y los altares, los quioscos son también más de archivo en apariencia (Buchloh, 2001: 114). Hechos de madera contrachapada y cartón, clavados y pegados con cinta adhesiva, estas estructuras incluyen, normalmente, imágenes, textos, casetes y televisores, así como muebles y otros objetos cotidianos, un híbrido entre la sala de seminarios y el club que solicita tanto la discursividad como la sociabilidad.

Por último, los monumentos, dedicados a los filósofos también elegidos por Hirschhorn, combinan de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos [Figura 4]. Tres monumentos han aparecido hasta la fecha, para Spinoza, Bataille y Deleuze, y se está planeando un cuarto, para Gramsci. A excepción de Bataille, cada monumento se erigió en el país natal del filósofo, pero se lo colocó lejos de los sitios «oficiales». Así, el monumento a Spinoza apareció en Ámsterdam, pero en el barrio rojo; el monumento a Deleuze, en Aviñón, pero en un distrito, en su mayoría, norafricano; y el monumento a Bataille, en Kassel (durante la *Documenta* 11), pero en un barrio, en gran parte, turco. Estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo invitado se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento desde una estructura unívoca que oculta antagonismos (filosóficos y políticos, sociales y económicos) a un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular estas diferencias.¹²

La coherencia entre estos artistas, escritores y filósofos no es obvia: aunque la mayoría pertenece a la Europa moderna, varían de lo extraño a lo canónico y de lo esotérico a lo *engagé*. Entre los artistas de los altares, las abstracciones reflexivas de Mondrian y las representaciones emotivas de Freundlich se encuentran casi en los antípodas; mientras que las posiciones representadas en los quioscos van de un purista francés que era comunista (Léger) a un expresionista alemán que pertenecía al Partido Nazi (Nolde). Sin embargo, todas las figuras proponen modelos estéticos con ramificaciones políticas, y sucede lo mismo con los filósofos de los monumentos, quienes abarcan conceptos tan dispares como la hegemonía (Gramsci) y la transgresión (Bataille). La coherencia de los sujetos, entonces, radica en la gran diversidad de sus compromisos transformativos:

12 Utilizo el término «menor» en el sentido dado por Deleuze y Guattari en *Kafka: Toward a Minor Literature* (1986) (*Kafka. Por una literatura menor*). Lo menor es un uso intensivo, a menudo, vernáculo de una lengua o forma, que afecta sus funciones oficiales o institucionales. En oposición a lo mayor, pero no conforme con lo marginal, invita a «acuerdos colectivos de enunciación».

tantas visiones para cambiar el mundo, sin importar cuán contradictorias sean, todas conectadas, en realidad, catectizadas, por «el apego» que Hirschhorn siente por cada uno. Este apego es tanto su motor como su método: «Conectar lo que no se puede conectar, esto es exactamente mi trabajo como artista» (Hirschhorn, 2000: 32; Obrist, 2003: 399).¹³

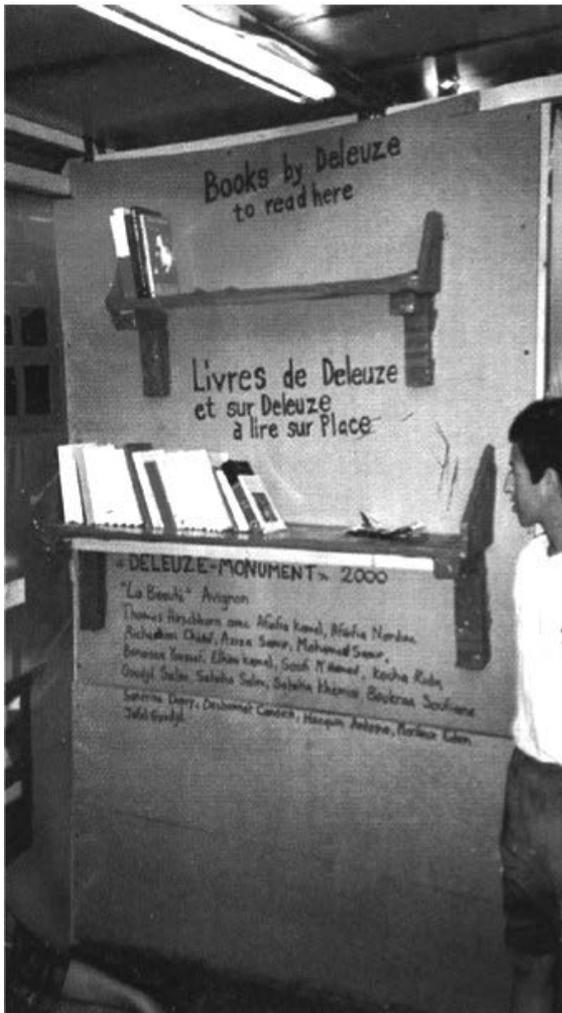


Figura 4. Deleuze Monument (2000), Thomas Hirschhorn. Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

¹³ Sus escritores elegidos, el suizo Walser, el francés Bove, el austriaco Bachmann y el estadounidense Carver, también varían ampliamente, aunque no tan ampliamente como los artistas: cada uno tiene elementos del «realismo sucio» y de fantasía desesperada, y cada uno se encontró con la muerte prematura o (en el caso de Walser) con la locura. También aquí hay proyectos incompletos, comienzos frustrados.

Hirschhorn anuncia su notable mezcla de información y devoción en los términos «quiosco» y «altar»: de nuevo, apunta a utilizar tanto la publicidad del *agitprop* a lo Klucis y la pasión por el ensamblaje a lo Schwitters.¹⁴ Más que una resolución académica de una vieja oposición vanguardista, su propósito es pragmático: Hirschhorn aplica estos medios combinados para incitar al público a (re)invertir en prácticas radicales de arte, literatura y filosofía, a producir una catexis cultural basada no en el gusto oficial, el conocimiento vanguardista o la exactitud crítica, sino en el valor del uso político motivado por el valor del amor artístico.¹⁵ En algún sentido, su proyecto rememora el compromiso transformativo imaginado por Peter Weiss en *Die Aesthetik des Widerstands* (1975-1978). Situada en Berlín en 1937, la novela cuenta la historia de un grupo de trabajadores comprometidos que se enseñan entre sí la historia escéptica del arte europeo; en una ocasión, deconstruyen la retórica clásica del altar de Pérgamon en el *Altes Museum* (Museo Antiguo), cuyos «pedacitos de piedra... juntan y los vuelven a colocar en su propio ambiente».¹⁶ Por supuesto que a Hirschhorn le interesa un pasado vanguardista amenazado por el olvido, no la tradición clásica maltratada por los nazis, y sus colaboradores no consisten en miembros entusiasmados de un movimiento político, sino más bien espectadores distraídos que podrían ir desde conocedores del arte internacional a comerciantes locales, fanáticos de fútbol y niños. Sin embargo, dicho cambio en la dirección es necesario si una «estética de resistencia» ha de hacerse relevante para una sociedad amnésica dominada por las industrias de la cultura y por los espectáculos deportivos. Esta es la razón por la cual su trabajo, con sus estructuras descartables, materiales *kitsch*, referencias mezcladas y homenajes de fanáticos, a menudo sugieren un grotesco de nuestro medio ambiente de entretenimientos, medios y lujos en el que estamos inmersos: estos son los elementos y las energías que existen para ser reelaborados y recanalizados.¹⁷

A veces, Hirschhorn recubre sus extrovertidos archivos con bultos desmedidos, a menudo fabricados con papel de aluminio. Ni humanas ni naturales en apariencia, estas formas señalan (de nuevo, en un registro grotesco) un mundo en el que las viejas diferencias entre la vida orgánica y la materia inorgánica, producción y desperdicio, e incluso deseo y muerte no aplican más, un mundo a la vez agitado y cautivado por el flujo de información y el exceso de producto. Hirschhorn llama a este lugar sensorial de Espacio basura «el balde de basura capitalista».¹⁸ Sin embargo, insiste en que, incluso en este balde de prisión, se podría recuperar figuras radicales y renovar cargas libidinales, que esta «fenomenología de la cosificación avanzada» podría dar aún un indicio de posibilidad utópica, o al menos un deseo de transformación sistemática, sin importar cuán dañada o distorsionada pueda estar (Buchloh, 2001: 109).¹⁹ Ciertamente este acto para (re)catectizar restos culturales viene con sus propios riesgos: también está

14 Quizás de todos los precedentes, *The Cathedral of Erotic Misery* (La catedral de la miseria erótica) de Schwitters es la más reveladora, porque también era una especie de archivo de restos públicos y fetiches privados (que hacía borrosa esta misma distinción). En efecto, si Schwitters interiorizó el monumento (como Leah Dickerman ha sugerido en un trabajo no publicado), Hirschhorn lo exterioriza, y por lo tanto, lo transforma, una vez más. En otra lista, uno podría recordar los pabellones producidos por el *Independent Group* para tales exhibiciones como *This is Tomorrow* (1956) (*Esto es el mañana*), otra práctica de archivo en otro momento capitalista.

15 Buchloh alude a «un nuevo tipo de valor cultural» en «Cult and Cargo» («Culto y carga»).

16 Así es como Jürgen Habermas explica la historia en «Modernity—An Incomplete Project» («Modernidad. Un proyecto incompleto») (Habermas, 1983: 13).

17 En vez de pretender que existe hoy un medio claro de razón comunicativa, Hirschhorn trabaja con la naturaleza coagulada de las lenguas culturales de las masas. (Por ejemplo, *Jumbo Spoons and Big Cake*, exhibida en Chicago en 2000, rinde igual homenaje a Rosa Luxemburg y a los Chicago Bulls). En efecto, Hirschhorn trabaja para tergiversar «el complejo industrial de celebridades» de un capitalismo avanzado, que él repite en una clave absurda: p. ej. Ingeborg Bachmann en lugar de la Princesa Diana, Liubov Popova en vez de American Idol. La suya es una versión contemporánea de la estrategia dadaísta de exacerbación mimética a lo Marx: «las condiciones sociales petrificadas deben ser hechas para danzar al cantarles su propia canción» (Marx, 1964: 47, traducción al inglés modificada). Sobre esta estrategia, véase mi «Dada Mime» (Verano 2003).

18 Véase Koolhaas (2002). *Der kapitalistische Abfallkübel* es el título de una obra de 2000 de Hirschhorn que consta de un enorme papelerero lleno de revistas de moda. *Kübel* es también la

expuesto a las utilidades reaccionarias, incluso atávicas, más catastróficamente con los nazis. De hecho, en el período nazi evocado por Weiss, Ernst Bloch advirtió sobre estas remotivaciones de derecha; al mismo tiempo argumentó que los de izquierda optan por quedarse fuera de este campo libidinal de la política cultural a un gran costo propio.²⁰ Hirschhorn sugiere que lo mismo sucede hoy en día.

EL ARCHIVO COMO VISIÓN FUTURISTA FALLIDA

Si Hirschhorn recupera figuras radicales en su trabajo de archivo, Tacita Dean evoca almas perdidas en el suyo, y lo hace en una variedad de medios: fotografías, dibujos en pizarras, piezas sonoras y películas y videos breves con frecuencia acompañados por «apartados» narrativos. A menudo atraída por personas, cosas y lugares que están abandonados, pasados de moda, o por el contrario, marginados, Dean rastrea uno de estos casos que se ramifica en un archivo como si fuera por su propio acuerdo aleatorio. Considérese *Girl Stowaway* (Chica polizón, 1994), una película de 16 mm de 8 minutos de duración tanto a color como en blanco y negro con un apartado narrativo. En este caso, Dean se encontró con una fotografía de una chica australiana llamada Jean Jeinnie que en 1928 viajó de polizón en un barco llamado *Herzogin Cecilie* con destino a Inglaterra [Figura 5]; el barco luego naufragó en la bahía de Starehole en la costa de Cornwall. A partir de este único documento, el archivo de *Girl Stowaway* forma un tenue tejido de coincidencias. Primero, Dean pierde la fotografía cuando su valija se extravía en Heathrow (luego aparece en Dublín). Después, mientras investiga sobre Jean Jeinnie, escucha ecos de su nombre en todas partes: en una conversación sobre Jean Genet, en la canción pop «Jean Genie», etcétera. Por último, cuando viaja a la bahía de Starehole para investigar el naufragio, una chica es asesinada en los acantilados del puerto la misma noche que Dean también pasa allí.

En un equivalente artístico del principio de incertidumbre en el experimento científico, *Girl Stowaway* es un archivo que implica al artista como archivista dentro de él. «Su viaje fue de Port Lincoln a Falmouth», escribe Dean:

Tenía un principio y un final, y existe como un paso del tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue dicha línea narrativa. Comenzó en el momento en el que encontré la fotografía pero ha serpenteado desde entonces, a través de una investigación sin reglas y sin ningún destino obvio. Se ha convertido en un pasaje en la historia a lo largo de la línea que divide la realidad de la ficción y es más como un viaje a través de un submundo de intervención casual y de encuentro épico que cualquier otro lugar que reconozca. Mi historia es sobre la coincidencia y sobre lo que está invitado y lo que no (2001: 12).

palabra para el inodoro en una celda de prisión (gracias a Michael Jennings por este punto pertinente). En un mundo de flujo financiero y de capital de información, la cosificación apenas se opone a la licuación. «La enfermedad que el mundo manifiesta hoy difiere de la manifestada durante la década de 1920», André Breton (1952: 218) ya lo había observado hace más de cincuenta años. «El espíritu estaba en ese entonces amenazado por la coagulación [figement]; hoy está amenazado por la disolución». En sus exhibiciones maníacas, Hirschhorn evoca este estado paradójico de des- y reterritorialización continua.

19 Sobre la dialéctica de «cosificación y utopía en la cultura de masas», véase el texto clásico de este título de Fredric Jameson (1979); para sus reflexiones recientes sobre el tema, véase «Politics of Utopia» («Políticas de la utopía», 2004). En una declaración muy conocida, Theodor Adorno una vez comentó sobre el modernismo y la cultura de masas: «Ambos llevan los estigmas del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio... Ambos son mitades rotas de una libertad integral, de la cual sin embargo, no suman su total. Sería romántico sacrificar una por la otra...» (Carta del 18 de marzo, 1936, a Walter Benjamin, en *Aesthetics and Politics* (Estética y política, 1977: 123). Hirschhorn ofrece una versión de cómo se ven estas mitades mutiladas hoy en día.

20 Véase Bloch, 1991. Bloch también podría ser una referencia instructiva aquí por sus conceptos de lo no sincrónico y de lo utópico.



Figura 5. *Girl Stowaway* (1994), Tacita Dean. Postal que muestra el *Herzogin Cecilie* destrozado en la bahía de Starehole, mayo 1936

En un sentido, su obra de archivo es una alegoría del trabajo de archivo, a veces melancólico, a menudo vertiginoso, siempre incompleto. Así también, sugiere una alegoría, en el sentido estricto del género literario, que a menudo presenta una persona extraviada en un «submundo» de signos enigmáticos que la ponen a prueba. Sin embargo, aquí la persona no tiene nada más que una invitada coincidencia como guía: sin Dios o Virgilio, sin historia revelada o cultura estable. Incluso las convenciones sobre su lectura tienen que inventarse mientras ella continúa su viaje.

En otra obra con película y texto, Dean cuenta otra historia de objetos perdidos, que también involucra una «investigación sin reglas» tanto para la protagonista como para la archivista. Donald Crowhurst era un hombre de negocios sin éxito de Teignmouth, una ciudad costera hambrienta de atención turística. En 1968, entró a la carrera Golden Globe Race, impulsado por el deseo de ser el primer navegante en completar un viaje solo sin escalas alrededor del mundo. Sin embargo, ni navegante ni barco, un trimarán bautizado *Teignmouth Electron*, estuvieron preparados, y Crowhurst rápidamente titubeó: falsificó sus entradas de registro (por un tiempo, los oficiales de la carrera lo posicionaban en primer lugar) y luego interrumpió el contacto por radio [Figura 6]. Pronto «comenzó a sufrir de “locura temporal”»: sus incoherentes entradas de registro llegaron a ser un «discurso privado sobre Dios y el universo».

Finalmente, Dean supone, Crowhurst «saltó por la borda con su cronómetro, a solo unos pocos cientos de millas de la costa británica» (2001: 39).



Figura 6. *Teignmouth Electron* (1999). Cortesía de la artista, Frith Street Gallery, Londres y Marian Goodman Gallery, Nueva York/París

Dean trata el archivo de Crowhurst indirectamente en tres cortometrajes. Los dos primeros, *Disappearance at Sea I and II* (Desaparición en el mar I y II, 1996 y 1997), se filmaron en diferentes faros en Berwick y Northumberland. En el primer filme, imágenes de las luces que ciegan alternan con vistas en blanco sobre el horizonte; en el segundo, la cámara rota sobre el aparato y así provee un panorama continuo del mar. En el primer filme, la oscuridad desciende lentamente; en el segundo, solo hay vacío para empezar. En el tercer filme, *Teignmouth Electron* (2000), Dean viaja a Caimán Brac en el Caribe para documentar los restos del trimarán. Tiene «la apariencia de un tanque o la carcaza de un animal o un exoesqueleto dejado por una criatura errante ahora extinta», escribe la artista. «De cualquier modo, está en desacuerdo con su función, olvidado por su generación y abandonado por su tiempo» (2001: 50). En esta extensa meditación, entonces, «Crowhurst» es un término que involucra a otros en un archivo que señala una ciudad ambiciosa, una raza defectuosa, un mareo metafísico y un remanente enigmático. Y Dean deja que este texto de huellas se ramifique aún más. Mientras está en Caimán Brac, se encuentra con otra estructura abandonada, apodada la «Bubble House» (la «Casa Burbuja») por la gente del lugar y documenta esta «compañera perfecta» del *Teignmouth Electron* en otro cortometraje con texto (1999). Diseñada por un francés encarcelado por malversación de fondos, la Bubble House [Figura 7] es «una visión de una casa perfecta para resistir huracanes, en forma de huevo y resistente al viento, extravagante y osada, con sus ventanas en cinemascopio que dan al mar». Nunca terminada y deshabitada desde hace mucho tiempo, ahora se encuentra en ruinas «como un documento de otra época» (2001: 52).²¹



Figura 7. *Bubble House* (1999), Tacita Dean

21 Sus archivos recuerdan aquellos investigados por Foucault bajo el rubro «The Life of Infamous Men» (1977) («La vida de los hombres infames»), una colección de «archivos de confinamiento, de policía, de peticiones al rey y de cartas de caché» relacionada con sujetos no famosos que se volvieron infames solo a causa de «un encuentro con el poder» durante los años 1660-1760. Su descripción es sugestiva aquí: «Esta es una antología de existencias. Vidas de unas pocas líneas o de unas pocas páginas, innumerables misfortunos y aventuras, reunidos en un puñado de palabras. Vidas breves, que se topan en libros y documentos. Ejemplar, pero, contrario a lo que los sabios deducen en el curso de sus lecturas, estos son ejemplos que proveen no tantas lecciones para reflexionar como efectos breves cuya fuerza se desvanece casi al mismo tiempo. El término *nouvelle* me vendría bien para designarlos, a través de la doble referencia que indica: la rapidez de la narrativa y la realidad de los sucesos relatados; porque tal es la contracción de cosas dichas en estos textos que uno no sabe si la intensidad que los atraviesa se debe a la fuerza de las palabras o a la violencia de los hechos que se disputan. Vidas singulares, que se han transformado, a través de no sé qué accidentes, en extraños poemas: eso es lo que quise reunir en una suerte de herbario» (Morris & Patton, 1979: 76-91).

Considérese, como un último ejemplo de una «visión futurista fallida» que Dean recupera en forma de archivo, los inmensos «espejos acústicos» construidos en hormigón en Denge por Dungeness, en Kent entre 1928 y 1930 [Figura 8]. Concebidos como un sistema de alerta de ataque aéreo desde el continente, estos receptores acústicos estaban condenados desde el principio: no discriminaban lo suficiente entre sonidos, y «pronto fueron abandonados en favor del radar». Abandonados entre las Guerras Mundiales y las modas tecnológicas, «los espejos han comenzado a erosionarse y a hundirse en el barro: su fin ahora es inevitable» (2001: 54). (En algunas fotografías, las moles de hormigón se asemejan a los viejos *earthworks*, el estatus ahora abandonado que también intriga a Dean: ha hecho dos obras basadas en los trabajos de Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (Leñera parcialmente enterrada, 1970) y *Spiral Jetty* (1970), una fascinación compartida por Durant y otros).²² «Me gustan estos monolitos extraños que yacen en este no lugar», escribe Dean sobre los espejos acústicos, consciente de que el «no lugar» es el significado literal de «utopía». Existen en un «no tiempo» para ella también, aunque aquí «no lugar» y «no tiempo» también significan una multiplicidad de ambos: «La tierra alrededor de Dungeness siempre me parece vieja: un sentimiento imposible de explicar, aparte de que es simplemente “no moderna”... Para mí parece de la década de 1970 y dickensiana, prehistórica e isabelina, de la Segunda Guerra Mundial y futurista. Simplemente no funciona en el ahora» (2001: 54).



Figura 8. *Rozel Point* (1997). Great Salt Lake, Utah (Proyección de diapositivas)

22 Renée Green también ha producido un video sobre *Partially Buried Woodshed* (Green, 1997). Como algunas de las figuras homenajeadas por Hirschhorn, Smithson representa otro comienzo frustrado para estos artistas. «Su obra me lleva a un espacio conceptual en donde puedo residir a menudo», comenta Dean. «Es como una emoción y atracción increíble que atraviesa el tiempo; una conversación personal con el pensamiento y la energía de otro comunicados a través de su trabajo» (2001: 61). Ella también ha citado otros artistas de este mismo archivo general: Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader, Mario Merz.

En cierto sentido, todos estos objetos de archivo, el *Teignmouth Electron*, la Bubble House, los espejos acústicos (y hay más), sirven como arcas encontradas de momentos perdidos en los que el aquí y ahora de la obra funciona como un portal posible entre un pasado incompleto y un futuro reabierto.²³ La posibilidad de intervenciones precisas en períodos superados también cautivaron a Walter Benjamin, sin embargo, Dean carece de su insinuación de redención mesiánica; aunque sus objetos pasados de moda pueden ofrecer cierta «iluminación profana» en el cambio histórico, no poseen «las energías revolucionarias» que él esperaba encontrar allí.²⁴ A este respecto, el trabajo de Dean tiene menos afinidad con Benjamin que con W. G. Sebald, sobre quien Dean ha escrito de forma incisiva.²⁵ Sebald evalúa un mundo moderno tan devastado por la historia como para aparecer «después de la naturaleza»: muchos de sus habitantes son «fantasmas de repetición» (incluso el autor) que parecen al mismo tiempo «completamente liberados y profundamente abatidos» (1998: 237, 187, 234).²⁶ Estos restos son enigmáticos, pero son enigmas sin resolución, mucho menos redención. Sebald incluso cuestiona el lugar común humanista sobre el poder restaurativo de la memoria; el epígrafe ambiguo de la primera sección de *The Emigrants (Los emigrados)* dice: «y los últimos restos la memoria destruye» (1996: 1).²⁷ Dean también observa un mundo desolado (a menudo de una manera tan literal en sus filmes, videos y fotografías), sin embargo, casi en su totalidad, evita la fijación melancólica que es el precio que Sebald paga por su valiente rechazo a la ilusión redentora. El riesgo en el trabajo de Dean es diferente: una fascinación romántica por el «fracaso humano» (Dean, 2000: 25).²⁸ Pero, dentro de las «visiones futuristas fallidas» que ella recupera en forma de archivo, hay también un indicio de lo utópico, no como lo otro de cosificación (como en Hirschhorn) sino como concomitante de su presentación de archivo del pasado, fundamentalmente heterogénea y siempre incompleta.²⁹

EL ARCHIVO COMO LEÑERA PARCIALMENTE ENTERRADA

Al igual que Dean, Durant emplea una gran variedad de medios: dibujos, fotografías, *collages* Xerox, esculturas, instalaciones, sonido, video, pero cuando Dean es precisa en sus medios, Durant explota el espacio «teatral» entre sus formas. Además, cuando Dean es meticulosa en su colección de fuentes, Durant es ecléctico en su muestra de «la historia del *rock and roll*, el arte minimalista/ posmodernista, el activismo social de la década de 1960, la danza moderna, el diseño de jardines japoneses, el diseño moderno de mediados de siglo, la literatura de autoayuda y las mejoras para el hogar del tipo “Hágalo usted mismo”» (Darling, 2002: 11).³⁰

23 Quizás son arcas por analogía con *The Russian Ark* (2002) (El arca rusa), del cineasta Andrei Sokurov; sin embargo, Dean no totaliza sus historias como Sokurov lo hace con la historia rusa con su arca hermitage, todo lo contrario. En un texto sugestivo, Michael Newman analiza su trabajo como un archivo de varios medios y sentidos concomitantes; véase su «Medium and Event in the Work of Tacita Dean» (Medio y suceso en la obra de Tacita Dean), en Tacita Dean (2001). También útiles son los textos incluidos en Tacita Dean: Seven Books (Tacita Dean. Siete libros, 2003). «Las visiones futuristas fallidas» proveen un principio de des/conexión en Hirschhorn también: «Abrí puertas posibles entre ellos», comenta sobre los personajes dispares homenajeados en Jumbo Spoons and Big Cake. «Las uniones son los fracasos, los fracasos de las utopías... [Una] utopía nunca funciona. No se supone que lo haga. Si funciona, ya deja de ser utopía» (Hirschhorn, 2000: 35).

24 Véase Benjamin, «Theses on the Philosophy of History» (1940) («Tesis sobre la filosofía de la historia») y «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia» (1928) («El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea»), en Arendt, 1969, y en Demetz, 1978. «Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía», escribió Benjamin en «Paris, Capital of the Nineteenth Century» («París, capital del siglo XIX», expusé de 1935). «Pero solo el surrealismo los expuso a la vista. El desarrollo de las fuerzas de producción redujo los símbolos de deseo del siglo anterior a escombros incluso antes de que los monumentos que los representaban se desmoronaran» (Demetz, 1978: 161). Los «símbolos de deseo» en cuestión aquí eran las maravillas capitalistas de la burguesía del siglo XIX en pleno apogeo de su confianza, como «las arcadas y los interiores, las exhibiciones y los panoramas». Estas estructuras fascinaron a los surrealistas casi un siglo después, cuando el desarrollo capitalista avanzado

Durant monta su archivo como un inconsciente espacial donde los contenidos reprimidos retornan de manera disruptiva y diferentes prácticas se mezclan de manera entrópica. Por supuesto, el regreso del reprimido no se reconcilia fácilmente con el deslizamiento hacia lo entrópico, pero Durant sugiere un tercer modelo que comprende estos otros dos: el marco de un período histórico como una episteme discursiva casi en el sentido de Michel Foucault, con «elementos interrelacionados [colocados] juntos en un campo» (Durant en Gersting, 2002: 62).³¹ Durant es atraído por dos momentos dentro del archivo de la cultura americana de posguerra en particular: el diseño modernista tardío de la década de 1940 y 1950 (por ejemplo, Charles and Ray Eames) y el arte posmodernista temprano de la década de 1960 y 1970 (por ejemplo, Robert Smithson). Hoy el primer momento parece lejano, pero como tal se ha convertido en objeto de varios reciclajes, y Durant ofrece una perspectiva crítica tanto del original como de sus repeticiones.³² El segundo momento está lejos de ser cerrado: incluye «discursos que han cesado de ser nuestros» y que podrían indicar «huecos» en la práctica contemporánea, huecos que podrían convertirse en comienzos (de nuevo, es esta la atracción de este umbral para algunos artistas jóvenes) (Foucault, 1976: 130-131).³³ Al igual que Hirschhorn y Dean, entonces, Durant presenta su material de archivo como activo, incluso inestable, abierto a regresos eruptivos y colapsos entrópicos, a reembalajes estilísticos y revisiones cruciales.

Durant evoca su primer momento a través de muestras de firmas del diseño de mediados de siglo asociados con el sur de California (él vive en Los Ángeles) y articula una respuesta agresiva al formalismo y funcionalismo represivos que observa allí.³⁴ Ex carpintero, Durant monta una lucha de clases entre los refinamientos del diseño modernista tardío (en el momento en que se convirtió en corporativo y suburbano) y los resentimientos de la clase trabajadora del lumpen (cuya exclusión de este estilo de época fue una de sus condiciones previas). Así, ha producido fotografías a color que muestran esas obras tan apreciadas como la silla carcasa Eames tumbada en el piso, «preparada para la humillación» en un cambio literal de las mesas (Darling, 2002: 14). También ha mostrado esculturas y *collages* que abusan de las efigies de las Case Study Houses diseñadas por Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood y otros desde 1945 a 1966. Las esculturas, modelos aproximados de las casas hechos de cartón pluma, cartón, madera contrachapada y plexiglás, son quemadas, arrancadas y pintadas con grafitis (en una furia mayor algunas son conectadas a televisores en miniatura que sintonizan telenovelas de mala calidad y programas de entrevistas).³⁵ Los colages también describen estallidos desagradables de resentimiento de clases: en una imagen, dos bebedores de cerveza aparecen en una clásica fotografía de Julius Shulman de la Casa Koenig de una manera que arruina su efecto trascendental

los había convertido en «residuos de un mundo de ensueño» o una vez más «escombros incluso antes de que los monumentos que los representaban se desmoronaran». Para los surrealistas, intervenir en estos espacios pasados de moda, según Benjamin, era aprovechar «las energías revolucionarias» atrapadas allí. Como se señaló anteriormente, lo pasado de moda para los artistas de archivo hoy no posee la misma fuerza; de hecho, algunos (como Durant) están preocupados por los pasados que desentieran. El empleo de lo pasado de moda podría ser una crítica débil, pero por lo menos todavía puede cuestionar los supuestos totalitarios de la cultura capitalista, nunca más grandiosa que en la actualidad; también puede hacerle recordar a esta cultura sus propios símbolos de deseo, sus propios sueños abandonados.

25 Véase Dean (otoño 2003).

26 Dean parece más cercana al Sebald de este libro.

27 Sobre este punto, véase Anderson, 2003.

28 También romántica es la implicación de una duplicación parcial de sus figuras fallidas con la figura del artista.

29 Por lo menos, sus relatos de archivo sostienen la posibilidad de errancia en un mundo por lo demás trazado. Dean sugiere un aspecto de la temporalidad de su obra en el subtítulo de un «apartado» de 2001 sobre el antiguo Fernsehturm de Berlín Oriental: «Backwards into the future» (Hacia atrás hacia el futuro). Este movimiento sugiere «el paso del cangrejo» desarrollado por Günter Grass en su novela de 2002 con un título similar en relación con la persistencia sintomática del pasado nazi: «¿Tengo que acercarme sigilosamente al tiempo a paso de cangrejo, que parece ir hacia atrás pero que en realidad avanza de costado, y así abrirme paso hacia delante con bastante rapidez?».

30 Darling observa la adyacencia de este universo a los mundos subculturales explorados por Mike Kelley y John Miller.

31 Véase Foucault (1976). Al igual que

de buen gusto; en otra imagen, una chica fiesterera se expone de una manera que deshace cualquier pretensión de un mundo sublimado más allá del sexo y de clase.³⁶ En otras obras, Durant ha yuxtapuesto inodoros en miniatura y diagramas de plomería con sillas Eames, estantes IKEA y cajas minimalistas: de nuevo, de una manera casi literal, él explora el «buen diseño», reconecta sus sencillos avatares con el cuerpo rebelde como si desconectara sus bloqueos culturales. [Figuras 9 y 10]. La misma agresividad de sus revisiones también devuelve impulsos inconscientes a nuestras máquinas para vivir, tanto viejas como nuevas.³⁷



Figura 9. *Chair #4* (1995), Sam Durant. Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana

con los modelos de represión y entropía, Durant roza la parodia aquí; de todas maneras, sus archivos son casi tan sistemáticos (o de la alta cultura) como los analizados por Foucault.

32 Por ejemplo, en vez de una fusión suave de diseño retro e instalación contemporánea a lo Jorge Pardo, Durant sugiere una confrontación clasificada.

33 «Muy a menudo me siento atraída por cosas concebidas en la década de mi nacimiento», ha comentado Dean (nacida en 1965); lo mismo sucede con Durant y otros de esta generación.

34 Esta acusación tiene precedentes (p. ej. Tristan Tzara y Salvador Dalí), y su valencia política es a menudo problemática; de nuevo aquí Durant roza la parodia.

35 Durant: «Mis modelos están mal contruidos, vandalizados y arruinados. Esto se entiende como una alegoría del daño hecho a la arquitectura simplemente al ocuparla» (Darling 2002: 7).

36 Estos collages evocan los primeros fotomontajes de Martha Rosler titulados *Bringing the War Home* (Trayendo la guerra a casa, 1967-1972).

37 Esto es algo inquietante tanto del diseño modernista como de la lógica minimalista sobre el modelo de Smithson y Matta-Clark, así como también de artistas feministas desde Eva Hesse hasta Cornelia Parker. Dicho movimiento de contrarepresión, que es programático en títulos como *What's Underneath Must Be Released* (Lo que está debajo debe ser liberado) y *Examined to Be Understood* (Examinado para ser entendido, 1998), también está en deuda con Kelley.



Figura 10. *Abandoned House #3* (1995), Sam Durant. Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana

Su segundo momento de archivo, más extenso que el primero, abarca el arte de avanzada, la cultura del rock y la lucha por los derechos civiles a fines de la década de 1960 y a comienzos de los setenta, símbolos que Durant combina en otros trabajos. En este sondeo de archivo, Smithson se vuelve un sistema de crifado privilegiado: al igual que Dean, Durant lo considera tanto como un ejemplo temprano del artista como archivista y un término clave en este archivo particular. En varias obras Durant cita *Partially Buried Woodshed* (*Leñera parcialmente enterrada*), instalada por Smithson en Kent State en enero de 1970: aquí un modelo de una obra de arte radical se mezcla con la memoria de una fuerza policial opresora: el asesinato de cuatro estudiantes por parte de miembros de

la Guardia Nacional en el mismo campus solo unos pocos meses más tarde. Alusiones a sucesos «utópicos» y «distópicos» en la cultura del rock también entran en colisión mientras se escuchan grabaciones de Woodstock y Altamont a través de parlantes enterrados en montículos de tierra.³⁸ Estos símbolos en conflicto estallan juntos en este espacio de archivo, sin embargo, allí también parecen entrópicos: diferentes términos convergen y posiciones opuestas se desdibujan en una devolución de arte de vanguardia, música contracultural y poder estatal. De esta manera, Durant no solo monta un archivo político-cultural de la era de Vietnam, sino también señala un deslizamiento entrópico hacia una mezcla semiótica, hacia el mito de los medios.

Durant llega a la entropía a través de Smithson, quien ofrece esta famosa revelación de sus principios básicos en «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» («Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», 1967):

Imagínese en el ojo de su mente [un] arenero [dividido] al medio con arena negra de un lado y arena blanca del otro. Tomamos a un niño y lo hacemos correr cientos de veces en sentido horario en el arenero hasta que la arena se mezcla y comienza a volverse gris; luego hacemos correr al niño en sentido antihorario, pero el resultado no va a ser la restauración de la división original sino un grado mayor de gris y un aumento de la entropía (Smithson, 1979: 56-57).

Entre otras funciones, la entropía le sirvió a Smithson como una refutación definitiva a las distinciones formalistas en el arte y a las oposiciones metafísicas en la filosofía. Por su parte, Durant extiende su acción erosiva al campo histórico de las prácticas culturales que incluye a Smithson. En cierto sentido, lo que el arenero fue para Smithson, *Partially Buried Woodshed* se convierte para Durant: no solo tematiza la entropía sino también la ejemplifica, y lo hace tanto en un sentido micrológico (enterrada parcialmente en 1970, la leñera fue parcialmente quemada en 1975 y quitada en 1984) como en un sentido macrológico (la leñera se vuelve un archivo alegórico del arte y la política recientes como si estuvieran, de manera precisa, «enterrados parcialmente»). «La leo como una tumba», dice Durant sobre *Partially Buried Woodshed*, pero es una tumba fértil para él (Durant en Darling, 2002: 58).³⁹

A menudo en su trabajo, Durant «establece una dialéctica falsa [que] no funciona o [que] se niega a sí misma» (2002: 58). En una obra, por ejemplo, revisa el mapa estructuralista de «la escultura en el campo expandido» propuesto por Rosalind Krauss hace más de veinticinco años, en el que reemplaza las categorías disciplinarias como «paisaje» y «arquitectura» por marcadores culturales pop como «letra de una canción» y «estrella pop» (Krauss, 1979) [Figura 11]. La

38 Véase Meyer (2000). En obras relacionadas, Durant incluye a los Rolling Stones, Neil Young y Nirvana.

39 Smithson también se refiere a su arenero como una tumba.

parodia viene con un punto: la devolución gradual de un espacio estructurado del arte posmodernista. (Su diagrama podría llamarse «instalación en el campo implosivo» o «práctica en la era de los estudios culturales»). Quizás Durant sugiere que la dialéctica en general, no solo en el arte de avanzada sino en la historia cultural, ha vacilado desde ese momento de alto posmodernismo, y que hoy en día estamos sumidos en un relativismo estancado (quizás él disfruta de esta situación). Sin embargo, esta no es la única implicancia de su arte de archivo: sus «malas combinaciones» también sirven «para ofrecer un espacio a la interpretación asociativa» y sugieren que, aun en un aparente estado de colapso entrópico, se pueden realizar nuevas conexiones⁴⁰.

Un comentario final sobre la voluntad «de conectar lo que no se puede conectar» en el arte de archivo.⁴¹ Una vez más, esto no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente. Sin embargo,



Figura 11. *Like, Man, I'm Tired of Waiting* (2002), Sam Durant. Cortesía del artista, Blum and Poe y Galleria Emi Fontana

40 Durant en un comunicado no publicado de 1995 (citado en Darling, 2002: 14). El propósito de cualquier «arqueología» es determinar lo que uno puede de la diferencia del presente y el potencial de pasado.

41 Esta voluntad está activa en mi texto también. En los casos de prueba aquí, varía en tema y estrategia: Hirschhorn y Durant enfatizan los cruces entre avant-garde y kitsch, por ejemplo; mientras que Dean tiende a figuras que caen fuera de estos campos; las conexiones en Hirschhorn y Durant son tendenciosas, en Dean, tentativas; etcétera.

esta voluntad de conectar es suficiente por sí sola como para distinguir el impulso de archivo del impulso alegórico atribuido al arte posmodernista por Craig Owens: para estos artistas, una fragmentación alegórica subversiva ya no puede con seguridad plantearse en contra de una totalidad simbólica autoritaria (ya sea asociada con la autonomía estética, la hegemonía formalista, la canonicidad modernista o la dominación masculina). Del mismo modo, este impulso no es anómico en la manera descrita en la obra de Gerhard Richter y otros por Benjamin Buchloh: el arte aquí en cuestión no proyecta una falta de lógica o afectividad.⁴² Por el contrario, supone una fragmentación anómica como condición no solo para representar sino para trabajar a través de ella y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales, a este fin, así como también registra la dificultad, a veces la absurdidad, de hacerlo.

Por esta razón dicha obra parece a menudo tendenciosa, incluso absurda. De hecho, su voluntad de conectar puede develar un dejo de paranoia, porque ¿qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas en exhibición?⁴³ Por un lado, estos archivos privados cuestionan a los públicos: pueden verse como órdenes perversos que tienen por objetivo perturbar el orden simbólico en general. Por otro lado, también podrían apuntar a una crisis general en esta ley social, o a un cambio importante en funcionamiento en donde el orden simbólico ya no opera a través de totalidades aparentes. Para Freud, el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto).⁴⁴ ¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar?⁴⁵

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía. Esta recuperación parcial de la demanda utópica es inesperada: no hace mucho tiempo, este era el aspecto más despreciado del proyecto moderno/ista, condenado como un gulag totalitario en la Derecha y una *tabula rasa* capitalista en la Izquierda. Este acto de convertir «sitios de excavación» en «sitios de construcción» es también bienvenido en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que ve lo histórico como un poco más que lo traumático (Hirschhorn en Obrist, 2003: 394).⁴⁶

42 Véase nota 1.

43 Esta obra invita proyecciones psicoanalíticas. También puede parecer maniaca, como mucha ficción de archivo hoy en día (p. ej. David Foster Wallace, Dave Eggers), así como infantil.

A veces, Hirschhorn y Durant evocan la figura del adolescente como «adulto disfuncional» (tomo prestado el término de Mike Kelley), que mutilado por la cultura capitalista, la ataca. También contemplan gestos de infantilismo: con su espacialidad no jerárquica, el arte de instalación, a menudo, sugiere un universo escatológico, y, a veces, lo tematizan como tal. Para Freud, la fase anal es un deslizamiento simbólico en la que las definiciones creativas y las indiferencias entrópicas luchan entre sí. Así también sucede a veces en este arte.

44 Aquí, «anomia», que proviene del griego anomía, «sin ley», es, una vez más, pertinente como condición a la cual reaccionar. En *A Short Guide* (Una breve guía), Curinger habla de «un esfuerzo insano por poner todo en su lugar» en Hirschhorn, quien ha adoptado ciertamente un personaje loco («Cavemanman» [«Hombre cavernícola»] en una obra de 2002 en Barbara Gladstone Gallery). Sobre la paranoia con relación al orden simbólico, véase Santner (1996) y mi *Prosthetic Gods* (2004) (Dioses prostéticos).

45 Dos especulaciones más: 1. A pesar de que el arte de archivo no puede separarse de «la industria de la memoria» que penetra la cultura contemporánea (funerales estatales, homenajes, monumentos...), sugiere que esta industria es amnésica a su manera («y los últimos restos la memoria destruye»), y por eso exige una práctica

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, THEODOR (1977). «Carta del 18 de marzo, 1936, a Walter Benjamin». En *Aesthetics and Politics (Estética y política)*. Londres: New Left Books.
- ANDERSON, MARK M. (Otoño 2003). «The Edge of Darkness: On W. G. Sebald». Revista *October* (106). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BENJAMIN, WALTER ([1928] 1969). «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia». En Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations* (Iluminaciones). Nueva York: Schocken Books.
- BENJAMIN, WALTER ([1940] 1969). «Theses on the Philosophy of History». En Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.
- BENJAMIN, WALTER (1935). «Paris, Capital of the Nineteenth Century». *Exposé*.
- BISHOP, CLAIRE (Otoño 2004). «Antagonism and Relational Aesthetics». Revista *October* (110). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BLOCH, ERNST (1991). *Heritage of Our Times*, traducido al inglés por Neville Plaice y Stephen Plaice. Berkeley: University of California Press.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, (traducido al inglés por Jeanine Herman), Nueva York: Lukas & Sternberg.
- BRETON, ANDRÉ (1952). *Entretiens*. París.
- BUCHLOH, BENJAMIN (noviembre 2001). «Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn», *Artforum*.
- BUCHLOH, BENJAMIN (Primavera 1999). «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive». Revista *October* (88). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- CURINGER, BICE (2002). *Short Guide: Into the Work of Thomas Hirschhorn*. Nueva York: Barbara Gladstone Gallery.
- DARLING, MICHAEL (2002). «Sam Durant's Riddling Zones». En Darling (ed.). *Sam Durant*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo.
- DEAN, TACITA (2000). *Tacita Dean: Location*. Basel: Museum für Gegenwartskunst.
- DEAN, TACITA (2001). *Tacita Dean*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- DEAN, TACITA (2003). *Tacita Dean: Seven Books*. París: Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- DEAN, TACITA (Otoño 2003). «W. G. Sebald». Revista *October* (106). Cambridge, Mass.: MIT Press.

de contramemoria. 2. El arte de archivo también podría estar ligado, de manera ambigua, incluso deconstructiva, con una «razón de archivo» en general, es decir, con una «sociedad de control» en la que se archivan nuestras acciones pasadas (reportes médicos, cruces de fronteras, participación política...) para que se puedan vigilar nuestras actividades actuales y se puedan predecir nuestros comportamientos futuros. Este mundo en red parece tanto desconectado como conectado, una apariencia paradójica que el arte de archivo a veces parece imitar (las exposiciones de Hirschhorn pueden parecerse a simulacros de las World Wide Webs de información), que también podrían influir en su paranoia con relación a un orden que parece tanto incoherente como sistémico en su poder. Para diferentes informes sobre las distintas etapas de esta «razón de archivo», véase Sekula (1986) y Deleuze (1992).

46 O, peor aún, una cultura (centrándonos en los Estados Unidos después del 9/11) que utiliza el tropo del trauma como base, como Zona Cero, por así decirlo, para tanto triunfalismo imperialista.

- DELEUZE, GILLES (Invierno 1992). «Postscript on the Societies of Control». Revista *October* (59). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, traducido al inglés por Dana Polan. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX (1987). *A Thousand Plateaus*, traducido al inglés por Brian Massumi. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- DEMETZ, PETER (ed.) (1978). *Reflections*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- DERRIDA, JACQUES (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*, traducido al inglés por Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- GERSTING, RITA (2002). «Interview with Sam Durant». En Darling (ed.). *Sam Durant*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo.
- FOSTER, HAL (2003, 4 de diciembre). «Arty Party». Revista *London Review of Books*.
- FOSTER, HAL (2004). *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- FOSTER, HAL (Verano 2003). «Dada Mime». Revista *October* (105). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- FOUCAULT, MICHEL (1976). *The Archaeology of Knowledge*, traducido al inglés por A. M. Sheridan Smith. Nueva York: Pantheon Books.
- GILLICK, LIAM (2002). *The Woodway*. London: Whitechapel Gallery.
- GREEN, RENÉE (Verano 1997). «Partially Buried». Revista *October* (80). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HABERMAS, JÜRGEN (1983). «Modernity—An Incomplete Project». En Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic (La antiestética)*. Seattle: Bay Press.
- HIRSCHHORN, THOMAS (2000). «Interview with Okwui Enwezor». En Rondeau, James y Ghez, Suzanne (eds.). *Jumbo Spoons and Big Cake*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- JAMESON, FREDRIC (enero/febrero 2004). «Politics of Utopia». *New Left Review*.
- JAMESON, FREDRIC (Invierno 1979). «Reification and Utopia in Mass Culture». En *Social Text* 1 (Texto social 1). Duke University Press.
- KOOLHAAS, REM (Verano 2002). «Junkspace». Revista *October* (100). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- KRAUSS, ROSALIND (Verano 1979). «Sculpture in the Expanded Field». Revista *October* (8). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MANOVICH, LEV (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

MARX, KARL (1964). *Early Writings*. Bottomore, T. B. (ed.). Nueva York: McGraw-Hill.

MEYER, JAMES (abril 2000). «Impure Thoughts: The Art of Sam Durant». *Artforum*.

MORRIS, MEAGHAN Y PATTON, PAUL (eds.) (1979). *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*. Sidney: Feral Publications.

NEWMAN, MICHAEL (2001). «Medium and Event in the Work of Tacita Dean». En *Tacita Dean*. Londres: Tate Britain.

OBRIST, HANS ULRICH (2003). *Interviews*, vol. 1. Milán: Charta.

OWENS, CRAIG (Primavera y Verano 1980). «The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism». Revista *October* (12 y 13). Cambridge, Mass.: MIT Press.

PERNIOLA, MARIO (1995). *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, traducido al inglés por Christopher Woodall. London: Verso.

SANTNER, ERIC (1996). *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press.

SEBALD, W. G. (1996). *The Emigrants*, traducido al inglés por Michael Hulse. Nueva York: New Directions.

SEBALD, W. G. (1998). *The Rings of Saturn*, traducido al inglés por Michael Hulse. Nueva York: New Directions.

SEKULA, ALLAN (Invierno 1986). «The Body as Archive». Revista *October* (39). Cambridge, Mass.: MIT Press.

SMITHSON, ROBERT (1979). *The Writings of Robert Smithson*. Holt, Nancy (ed.). Nueva York: New York University Press.

WALL, JEFF (1996). *Jeff Wall*. London: Phaidon Press.