

LO POLÍTICO-CRÍTICO EN EL ARTE

ARCHIVOS E IMÁGENES DESDE LA PRÁCTICA DEL MONTAJE

Paola Sabrina Belén

pbelen81@hotmail.com

Sofía Delle Donne

sofiadelledonne@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y
Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

Entenderemos la relación entre archivo e imagen como propiciadora de un encuentro único en el que la potencialidad del hacer crítico encuentra un lugar preferencial. Vislumbrar lo político en la imagen podrá acercarnos a prácticas artísticas que interpelan los documentos a fin de generar nuevos significados, nuevas formas de conocer y de hacer visible. En tal sentido, las categorías benjaminianas de montaje y de imagen dialéctica serán fundamentales para este acercamiento, puesto que rompen con la concepción tradicional del archivo ligada a la ordenación cerrada, lineal y cronológica. Posicionar nuestras expectativas en visibilizar lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo siempre cercano, de la historia dada, es una tarea que reclama la participación activa del investigador y que le devuelve a la práctica artística su carácter epistemológico, político y social.

Palabras clave

Archivo, imágenes, montaje, crítica, política

Abstract

We will see the relation between file and image as one which propitiates a unique encounter in which the potentiality of critical work finds a preferential place. To discern the political in the image will allow us to get closer to artistic practices that question documents in order to generate new meanings, new ways of knowing and of making visible. In this sense, Benjaminian categories of montage and dialectical image will be fundamental for this approach since they break the traditional concept of the file related to the closed, lineal and chronological order. Positioning our expectations in seeing what there is underneath the pretended homogenization of what is always close, of the given history, is a task that claims the active participation of the researcher and that gives back the epistemological, political and social character to the artistic practice.

Key words

File, images, montage, critical, political



El campo de aplicación referido a la noción de *archivo* se ha expandido al punto de que ciertos autores hablan ya de una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010: 23), de un *impulso* (Foster, 2004) o de un «furor de archivo» (Rolnik, 2010: 40). En los últimos años, este afán por archivar se ha hecho presente en las prácticas de los artistas, en las investigaciones académicas, en las disputas entre coleccionistas privados y museos y en los guiones de exhibiciones. Como señala Andrea Giunta (2010), el uso creativo e intensivo de los archivos se ha convertido en uno de los aspectos más sobresalientes del arte contemporáneo y esto ha sido examinado desde marcos que le asignan carácter innovador, densidad teórica y, también, un sentido utópico a dichas prácticas.

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

Tomando en consideración tales ideas benjaminianas y la inscripcón de este artículo en el proyecto «Lo político-crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible», cuya directora es la Lic. Silvia García, propondremos al archivo como el vehículo desde el cual es posible generar nuevas miradas, alternativas de lectura. Para ello, aludiremos a dos casos: *El Camaleón* (2011) –parte del Archivo Caminante–, de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014), de Roberto Jacoby, en tanto producciones artísticas que, realizadas a partir de archivos de imágenes, configuran prácticas poéticas de interpelación político-crítica y visibilizan lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo siempre-cercano, de la historia dada.¹

El archivo y el montaje: modos de hacer historia visual

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

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

En la genealogía de dicha concepción podemos mencionar el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, en el cual el filósofo, a través de su estudio de los pasajes parisinos del siglo XIX, reconocía que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea daban lugar a la transformación no sólo en la percepción del espacio, sino también en la lógica de la representación cultural. Este planteamiento es desarrollado en una acumulación de fichas que alternan documentos autobiográficos con conjuntos de citas (sobre fuentes ya publicadas) y fragmentos yuxtapuestos; todo ello concebido como un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones. Se trata de 36 categorías con títulos descriptivos, como «Ciudad de sueño», «Teoría del progreso», etcétera, con sus

¹ El escrito recupera, además, los avances de una investigación realizada por Sofía Delle Donne, quien propone la creación de un archivo visual para el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

códigos de reconocimiento identificados con colores, acompañado por 46 fotografados a media tinta (Guasch, 2007).

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

Presentar a la historia como un montaje implica una manera de rescatar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de imagen dialéctica. Se trata de pensar a la imagen como aquello que produce el despertar del sueño de progreso indefinido en la historia.² Según el análisis de Susan Buck-Morss (2005), puede decirse que este procedimiento dialéctico consta de dos etapas: una *destructiva*, que supone la destrucción del modelo de temporalidad o de esquematización burguesa de la historia como *continuum*; y otra *constructiva*, en la que los elementos del pasado son rescatados y redimidos, reunidos en novedosas constelaciones que se conectan con el presente. Las imágenes dialécticas constituyen el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que se haga visible la posibilidad crítica del presente.

Aby Warburg con los paneles de su archivo visual y temático, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), propuso, también a principios del siglo xx, la necesidad de pensar las imágenes por fuera del orden cronológico [Figura 1]. Con relación a ellas, Ana María Guasch señala:

Consisten en un conjunto aleatorio de relaciones artísticas o, dicho en otras palabras, en *assemblages* de imágenes definidos por ciertos

² El método de las imágenes dialécticas permitirá al filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman formular la cuestión del anacronismo de las imágenes y de la historia del arte, problematizando el modelo de temporalidad progresiva en su obra *Ante el tiempo* (2008).

motivos recurrentes de temas, de gestos y de expresiones corporales en los que podemos encontrar desde series de grabados y de pinturas de los maestros antiguos hasta copias y adaptaciones de un artista a otro artista, desde sarcófagos clásicos hasta escenas mitológicas del siglo XVII, pero también imágenes de las culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos diarios, o cualquier *imagen encontrada* (grabados, estampas, postales, etc.) organizadas en grupos, siempre según relaciones visuales (Guasch, 2005: 162-163).



Figura 1. Detalle del *Panel 46* (1927-1929), Aby Warburg

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

El camaleón y Diarios del odio: dos casos de archivo de imágenes

Abordaremos dos casos de producciones artísticas: *El Camaleón* (2011), de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014), de Roberto Jacoby, en los que, a partir de archivos de imágenes, se configuran prácticas poéticas de interpelación político-crítica y se visibiliza lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo cercano y de la historia dada. Partiremos de considerar que lo político en el arte nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, su propia retórica de los medios, e interroga acerca de las operaciones de signos y de técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. En relación con esto, Nelly Richard señala:

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

Archivo caminante es un proyecto de Eduardo Molinari³ que surge en el año 2001. Se trata de un archivo conformado por copias del Archivo General de la Nación, por documentos propios

nacidos a partir de *caminar como una práctica artística estética* y por archivos basura, por publicidades o por fragmentos de los medios masivos de comunicación. Este corpus de obra utilizó diversos soportes y fue parte de diferentes experiencias. Una de ellas fue *El Camaleón*, presentada en el año 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia de Colombia [Figura 2]. Dicha obra, que es una instalación y una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos a fin de desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad. Las constelaciones de imágenes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto de las narrativas históricas dominantes mediante la utilización de un lenguaje poético.

El lenguaje visual de la exposición puede ser analizado desde la marca gráfica de la instalación. La superposición de las letras que conforman su nombre logra reforzar la cualidad cambiante y versátil del camaleón. A partir de un recurso simple se logra, visualmente, una información puntual y directa a la que se accede a través de una primera impresión de confusión y de una segunda de reconocimiento de la palabra. Esto, en conjunto con el telón y con sus pliegues, conforma una tríada de color (rojo, negro y blanco) que se asocia a la magia. Focalizar en este tipo de estrategias visuales permite aseverar hasta qué punto la utilización de los archivos es poética. En este caso, el manejo visual, sutil y casi obsesivo, de la instalación ocupa una preocupación central al momento de producir.

De este modo, el montaje funciona como un procedimiento central en la construcción de imágenes. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son distintas imágenes que originalmente no

³ Eduardo Molinari es un artista visual argentino y docente e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es, además, uno de los coordinadores del espacio cultural La Dársena, Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística.



Figura 2. *El Camaleón* (2011), Eduardo Molinari

coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender. También, permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano, a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia que nos atraviesan «en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo» (Archivo Caminante, 2011).

Las producciones visuales de Molinari son fragmentos, nos dejan la libertad de asociarlas, de moldearlas, de montarlas, de hacerlas y de deshacerlas mediante nuestra imaginación. La propuesta del Encuentro Internacional de Medellín «El arte que enseña y aprende. Lugares del conocimiento en el arte» se evidencia en *El Camaleón*, en tanto se trata de una producción artística en la que a partir de documentos de archivo propicia nuevas verdades, es decir, nuevas formas de conocer y de hacer historia. Es necesario, entonces, analizar al menos una imagen que forma parte de la instalación y, también, de la publicación para especificar cuál es el modo en que opera lo dicho.

La instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan mantenernos en una vida ilusoria y que nos aleja de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro pasajes de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

Si tenemos en cuenta que las fotografías construyen una mirada, podemos analizar la elección del encuadre fotográfico a la hora de elegir la predominancia de los colores, lo cual resulta un anclaje visual importante para vincularlos con el camaleón que aparece debajo [Figura 3]. Ambas imágenes se componen de una tríada de colores alternos de primer grado, es decir, tienen en su centro al amarillo, justamente el color del partido político Pro.

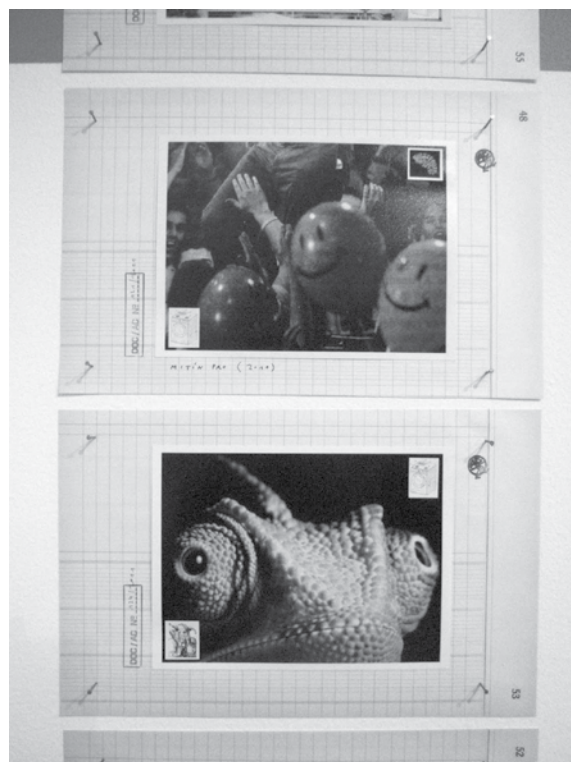


Figura 3. *El Camaleón* (2011), Eduardo Molinari

La pregnancia y la relación entre las dos imágenes se fortalecen con la asociación perceptiva de la armonía. En la publicación de *El camaleón*, Molinari describe:

Globos durante los actos políticos del PRO, la fuerza liderada por el Ing. Mauricio Macri, actualmente reelecta para continuar gobernando la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Los globos forman parte del dispositivo festivo que caracteriza el discurso que pretende aglutinar a los ciudadanos *apolíticos* (Molinari, 2011: 69).

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

El otro caso, *Diarios del odio*, de Jacoby,⁴ se trata de una intervención realizada en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes en octubre del 2014 [Figura 4]. Esta obra plantea la utilización de archivos inusuales: aquellos provistos por los comentarios de lectores de diarios en versión digital. Este acervo es tomado por el artista y puesto en conjunto para potenciar poéticamente su impacto.



Figura 4. *Diarios del odio* (2014), Roberto Jacoby

Las paredes del espacio de exhibición son escritas con carbonilla y replican los comentarios que los usuarios de dichas páginas web efectúan sobre diferentes noticias. Aquí, los archivos, aportes

⁴ Roberto Jacoby es un artista visual y sociólogo argentino. En 2009 fue uno de los fundadores del Centro de Investigaciones Artísticas. En 2010 expuso la controvertida pieza *El alma nunca piensa sin imágenes* en la Bienal de San Pablo.

interactivos previos a la conformación de la obra, son sacados de su plataforma de mediación original para presentarlos mediante mecanismos visuales y frente a nuevos lectores.

El soporte de los archivos es la sala misma donde el autor, en conjunto con Syd Krochmalny, decide convocar a amigos para reescribir los comentarios efectuados en los diarios *online*. Los artistas eligen que la escritura se realice con carbonilla. En ese material ven la carga de lo volátil. Esta cualidad la utilizan poéticamente para evidenciar que los archivos-comentarios en Internet se pueden borrar tan fácilmente como pasando un plumero sobre las cenizas de carbonilla. Conjuntamente con esta estrategia, ponen en cuestión la noción documento-verdad fuertemente arraigada en la concepción del diario como medio masivo de comunicación.

Las diferentes caligrafías con las que se escriben las palabras o las frases evidencian el trabajo en conjunto y el interés por resaltar entre sí los aportes. En una entrevista realizada por el Fondo Nacional de las Artes (que subsidia la intervención mediante el Premio a la Trayectoria 2013), Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en una misma obra. A ello podríamos agregar que la unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes. Los comentarios son de diferentes diarios y artículos, de allí que la ruptura con la linealidad de lectura que supone leer una nota por vez podría potenciar un extrañamiento en el espectador. Éste se ve inmerso en una sala en blanco y negro, y allí es donde, para el autor, la utilización de carbonilla que deja un rastro oscuro adquiere retórica y poética visual.

En los comentarios aparecen referencias a la utilización de la palabra «negro» o «negra» como insulto despectivo: «negros de mierda», «viuda negra», «El racismo se evita evitando a los negros». Estos archivos-comentarios, fragmentos que componen la posición política de algunos lectores, cambian de contexto y de escala. La amplitud frente a la proporción humana cambia de tamaño y con ello aportaría aún más al sentimiento de sorpresa. Añadamos que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el



término *diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es puesto en tensión con la noción de *odio*. Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y del tiempo en que se despliegan los comentarios y arriesgan su posición frente a ello: imprimen sarcásticamente el odio y lo presentan sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía.

Consideraciones finales

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

En este proceso, tal como sostiene Didi-Huberman (2008), se trata hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, no de ilusión. Rescatar de ello un modo de conocer contribuye a la consolidación de un concepto de archivo crítico. A través de ello, la pretendida homogeneización de lo siempre-cercano, de la historia dada, se complejiza. Las versiones mutantes de los archivos responden a entenderlos como tales en la medida en que haya una intervención que permita activarlos; caso contrario siguen allí, invisibilizados.

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

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2005). *El libro de los paisajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid: Antonio Machado.
- Guasch, A. (2007). «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar». *Revista Materia Revista*, volumen 5, pp. 157-183.

Referencias electrónicas

- Archivo Caminante (2011). «El Camaleón 6. Archivo Caminante en MDE11» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/El%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>>.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse» [en línea]. Consultado el 27 de septiembre de 2015 en <<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/hal-foster-an-archival-impulse.pdf>>.
- Giunta, A. (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.
- Jaramillo, C. (2010). «Archivos y política / Políticas de archivo» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-y-politica-politicas-de-archivo/>>.
- Molinari, E. (2011). *El camaleón* [en línea]. Consultado el 27 de septiembre de 2015 en <http://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_-_Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante>.
- Richard, N. (2009). «Lo político en el arte: arte, política e instituciones» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- Rolnik, S. (2010). «Furor de archivo» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>>.