

Lo indecible en las poéticas de archivo. Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico
Sofía Delle Donne, Paola Sabrina Belén
Arte e Investigación (N.º 14), e011, noviembre 2018. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e011>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LO INDECIBLE EN LAS POÉTICAS DE ARCHIVO¹

Cuatro desplazamientos
hacia lo político-crítico

THE UNSPEAKABLE IN ARCHIVAL POETICS

Four Displacements towards the Political Critical

SOFÍA DELLE DONNE

sofiadelledonne@gmail.com

PAOLA SABRINA BELÉN

pbelen81@hotmail.com

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

Recibido 19/3/2018 | Aceptado 9/7/2018

Resumen

En el siguiente artículo rastreamos las formas de representar lo indecible en obras producidas a partir de archivo. Para ello, tomaremos como casos *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaleón* (2011), ambas realizadas por el artista argentino Eduardo Molinari. Las producciones serán puestas en diálogo con los cuatros desplazamientos propuestos por Jacques Rancière en la búsqueda de activar lo político crítico en el arte actual: el juego, el inventario, la invitación y el misterio.

Palabras clave

Lo político en el arte; arte de archivo; lo indecible; desplazamientos

Abstract

The following article examines the ways of representing the unspeakable in artworks produced from archives. We will take as cases *A.I.A (Agency of Artistic Investigations)* (2016) and *El Camaleón* (2011), both works of the Argentinean artist Eduardo Molinari. The productions will be put into dialogue by stressing the concepts of displacement, developed by Jacques Rancière: the game, the inventory, the invitation and the mystery.

Keywords

Political art; archival art; the unspeakable; displacement

¹ El siguiente artículo se inscribe en la beca CIN-EVC período 2016-2017 denominada «Lo indecible: entre el arte y el archivo. Análisis comparativo de dos obras crítico-políticas de Eduardo Molinari», dirigida por la Esp. Belén, Paola Sabrina, la misma se inserta en el proyecto de investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible», dirigido por Silvia García.



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

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

Jacques Rancière (2016) evidencia en este tipo de obras nuevas formas de representar lo indecible, es decir, aquello que la representación artística puede abordar para presentar lo que debe permanecer oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Según este autor, las nuevas formas se dan como desplazamientos que encarnan el intento por redistribuir los roles y las sensibilidades de la política. Son procedimientos de los artistas contemporáneos para complejizar y/o profundizar el arte crítico de los sesenta. En este sentido, el caso de la *crítica institucional* abordado por Rolnik nos ayuda a pensar en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal. Los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad, al contrario, necesitan asimilarlas para introducir las en el mercado y así lograr la desactivación y de su potencia transformadora (Delle Donne & Belén, 2017).

Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo

Rancière (2016) deja de lado la temática o el contenido como explicaciones válidas para definir el arte político. Para este autor, el arte es político con relación a la distancia que toma con sus funciones, «por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. [...] Lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política» (p. 33).

Para Rancière (2016) la política *no* es el ejercicio o la lucha por el poder, sino *que ocurre* en el disenso. Es un recorte de un espacio particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos que actúan designando y argumentando sobre estos objetos. El problema, entonces, es quién posee el tiempo y la voz para determinar este espacio en una sociedad capitalista ordenada por la demanda y por la oferta del mercado. Es la

reconfiguración del reparto de lo sensible lo que define lo común en la sociedad, por ello, la política debería ser llevada a cabo por los sujetos «que “no tienen” el tiempo ¿pero? se toman este tiempo necesario» (Rancière, 2016, p. 34). Esto sucede si la participación política se da con autoconciencia de ser habitantes del espacio común, habitantes que se instituyen como hablantes de lo compartido y no solamente como voces que denotan dolor o sufrimiento. La política del arte es la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y esta acepción de la relación entre el arte y la política escapa al régimen ético de las imágenes,² adosadas al cumplimiento de la Verdad intrínseca en ellas y también al reclamo por la representación técnica.

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

Rancière (2016) distingue dos grandes políticas de la estética: «La política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente» (p. 58). Esta doble política tensiona y conforma, al mismo tiempo, la división de lo sensible en todo arte. Estas lógicas opuestas problematizan la noción de un arte «crítico», colocando en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser. Esta tensión entre dos políticas propicia un arte que deviene en vida al precio de suprimirse como arte y en otro que hace política sin hacerla. «Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone, entonces, un arte que es político a condición de preservarse toda intervención política» (Rancière, 2016, p. 54). A esta

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

preservación el autor la ubica en la indiferencia de toda una tradición vanguardista que se predispone a salvar la autonomía del arte en donde reside lo sensible heterogéneo, su potencia emancipadora. Entonces, la dificultad del arte crítico reside en la lógica misma del régimen estético para hacer visible lo indecible.

A fin de remitirnos a casos concretos que intentan superar esta paradoja del arte crítico a través de la representación de *lo indecible*, pondremos en diálogo los conceptos esbozados por Rancière con dos obras del artista plástico Eduardo Molinari, que tienen en común la utilización de archivo como material poético. Se trata de *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y de *El Camaleón* (2011).

A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) (2016) fue presentada en la Fundación Proa. Las imágenes producidas a partir de *collages* son desplegadas a modo de documentos que cuestionan los límites entre las instituciones artísticas y el contexto social. Docente, artista e historiador, Molinari toma como objeto de sus pesquisas algunos registros del Archivo Proa de cuatro exposiciones realizadas en la institución. Una de ellas, por ejemplo, cuestiona el marco institucional, poniendo en relación la inauguración de la serie de *Wall Drawings*, de Sol LeWitt (considerada un hito en la historia de Proa), en diciembre de 2001, con los incidentes que culminaron con el estallido social de ese mismo mes en la Argentina, apenas cuatro días más tarde del evento. De este modo, el artista «sitúa esa cercanía incómoda y pone en el tapete la conciencia política de su tiempo» (Estol, 2016, s/p).

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

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

Ahora bien, Rancière (2016) analiza el *collage* como el principio de una

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

Para Rancière, en el mundo contemporáneo el humor se vuelve un modo predilecto en que se presenta la mercancía; allí la publicidad juega con la indiscernibilidad entre el valor de uso del producto y su valor de soporte de imágenes y de signos. La distancia humorística producida por el arte crítico sustituye, por momentos, al choque provocador. La única subversión que queda, señala el autor, es el desplazamiento del juego hacia lo indecible, que es una suspensión de la lectura habitual de signos o de un conjunto de objetos «en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos, del sentido de los protocolos de lectura de los signos» (Rancière, 2016, p. 70). La conciencia de esta indecibilidad conlleva un segundo desplazamiento, la del *inventario*. Los materiales que antes eran cuestionados por la sospecha son sometidos a una operación inversa; los artistas repueblan el mundo de las cosas para «recapturar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables» (2016, p. 70) y para convertirse en archivistas de la vida colectiva. De este modo, al poner en evidencia el potencial común de los objetos y las imágenes se dedican a volver visibles los objetos y los modos de hacer que existen dispersos en la sociedad. El otro deslizamiento es el de la *invitación*, un

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

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

Por último, está el desplazamiento del *misterio* en el cual los elementos compositivos se presentan en una relación de desvío. En vez de acentuar la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque, el corrimiento hacia el enigma pone el énfasis en la afinidad de las diferencias. A partir de analogías, las realidades más distantes se tocan por el tejido sensible, por la fraternidad de las metáforas (Ranciére, 2016), así se pasa de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una copresencia. Las obras de Eduardo Molinari conviven entre la puesta en sospecha de las imágenes y la potencialidad del inventario como desplazamiento crítico. Así, *A.I.A* y *El Camaleón* se componen a partir de un archivo «madre» que se comporta como la base de datos materiales de las producciones. El Archivo Caminante rescata documentos de archivos nacionales, pero también, desde el caminar como práctica artística, busca imágenes de la cultura visual y toma fotografías de objetos cotidianos o selecciona otras ya realizadas. Podríamos decir que estas imágenes encarnan el desplazamiento del *inventario* porque recolectan los objetos de la vida común, en este caso, no únicamente para ponerlos bajo sospecha, sino para repoblar el mundo de cosas desde dos lógicas. Por un lado, lo hacen a partir de la recolección de rastros de historia para reunir experiencias, objetos e introducirlos dentro de los dispositivos de recepción; por otro, desde la tarea del artista al emparentar diferentes formas de hacer: las del arte y las del vivir.

Para evidenciar el desplazamiento del *juego* nos valdremos de dos imágenes-fichas que componen la obra *A.I.A.* (2016): Doc. AIA N.º 116/2016 y Doc. AIA N.º 118/2016. En ellas se pueden observar dos *collages* que rescatan fotografías de la página web de Tenaris,⁴ una empresa internacional de tubos y de servicios relacionados con la industria energética. Actualmente pertenece al Grupo Techint y Fundación Proa, tal como lo indica su página web, recibe su apoyo permanente. La ficha 116 vincula un fragmento de la página web donde se puede leer «We know the value of details», la frase se presenta montada sobre un escenario que aparenta ser una fábrica [Figura 1].

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



Figura 1. Doc. AIA N.º 116/2016, toma directa de la exhibición (este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A)

A este recorte extraído de la página de Tenaris, Molinari superpone un fragmento de una tapa de un libro de un historiador del arte. Se trata de Aby Warburg quien con *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) propuso, a principios del siglo XX, pensar en las imágenes por fuera del orden cronológico al presentar su archivo visual en paneles temáticos. Esto supone un marco epistemológico diferente de los marcos modernos, no solo de la historia, sino también del arte, que es concebido como constelación de fragmentos, desde los cortes y las rupturas, irreductibles a un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas. No hay allí historia discursiva lineal, sino que en lo inesperado de sus agrupaciones surgen el distanciamiento y el extrañamiento. Estas últimas experiencias pueden ubicarse como el desplazamiento del *juego* que plantea Rancière (2016). Por lo tanto, podríamos decir que la ficha 116 que nos presenta Molinari invita a movernos desde el silenciamiento de los signos puestos a funcionar de otra forma. Esta indecibilidad que se arroja a la mirada del espectador no

se agota, tal vez, en la parodia o en el humor, porque el desplazamiento del inventario, implícito en la obra, prescribe el tomar conciencia de lo indecible a partir de la presentación y del ordenamiento de las imágenes. En la ficha 118 podemos observar desplazamientos similares: a partir del *juego* el significado de otra frase (¿o tal vez la continuación de la ficha 116?) tomada de la misma página, «Details that generate research», vuelve a quedar suspendido a partir de la puesta en relación con un fragmento del búho que es marca visual del Banco Hipotecario y con un reencuadre de la pintura *La vuelta del Malón* (1892), de Ángel Della Valle.⁵ El tamaño de la reproducción remite a una etiqueta, semejante a una estampilla. Este reencuadre también aparece ubicado en la esquina de un cuadrante de la ficha 116. La imagen lúdica sale al encuentro de lo indecible porque el significado original de la circulación de estas imágenes queda liberado: ¿De qué significados se libra la frase al ponerse en diálogo con la marca del banco? ¿Qué juego emerge a partir de la catalogación de estas fichas con la pintura/estampilla de Della Valle?



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

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

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



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

Por otra parte, la oficina temporaria que nos propone *A.I.A* (2016) se presenta como un espacio a habitar, aquí podemos vincular el desplazamiento de la *invitación*. Este tipo de estrategia del arte contemporáneo toma forma en la obra de Molinari a partir de la búsqueda de relaciones entre las imágenes de archivo, los objetos fotografiados, los fragmentos de diarios, las reproducciones de obras. Para ello, se propone una *invitación* de tipo experiencial: la recepción

de las fichas anteriormente analizadas se produce al contemplarlas en las paredes de la Fundación. En esta parte de la instalación, el acercamiento interpela de una manera más directa al público. El artista le entrega a los visitantes sus estudios previos (¿o posteriores?) sobre la exhibición en unos cuadernos que yacen en un escritorio a la espera de ser interpelados. Este es un desplazamiento que supera la exhibición del conflicto y que busca establecer lazos entre los documentos y las propuestas de lectura perdidas por la invisibilización de las estrategias del mercado.

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

Es que lo enigmático conduce a la frontera borrosa entre lo familiar y lo extraño. Molinari evidencia en sus *collages* la familiaridad-cercanía del auditorio de Proa, en el que expone e incluye lo extraño: la superposición del conflicto con el campo durante el año 2008.⁶ El *render* que aparece por detrás, como fondo, es un documento de la remodelación que atravesó ese año la Fundación. Hay una cercanía entre estos objetos que parece inexistente, aún falta concretar el lazo social entre las butacas y las cubiertas de automóviles que nos presenta Molinari, haciéndolas convivir en una frontera borrosa (Doc. AIA N.º 039/2016). Sospechamos que tal vez falte advertir cómo concretar este lazo social (que desde el desplazamiento del *inventario* vincula los objetos-mercancías con algún significado para alguna comunidad) en el arte latinoamericano, ya que Rancière piensa a partir de imágenes europeas. ¿Algo de la radicalidad artística de los años setenta que él desecha puede convivir con estos desplazamientos?

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

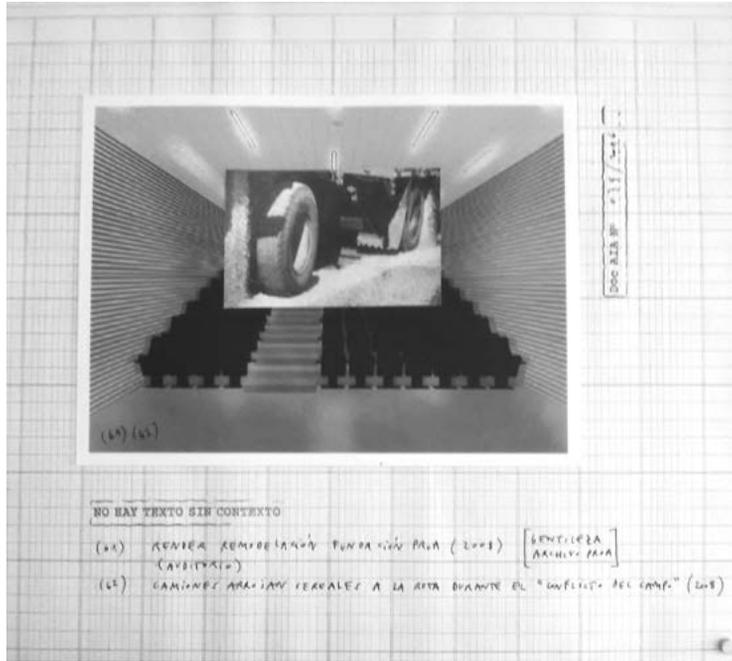


Figura 4. Doc. AIA N.º 039/2016, toma directa de la exhibición (este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A)

Consideraciones finales

En este artículo hemos realizado un diálogo entre dos obras argentinas (*El Camaleón* y *A.I.A*) y los cuatro desplazamientos propuestos por Rancière (juego, inventario, invitación y misterio). Las vinculaciones realizadas indican que no importa si las estrategias se muestran agotadas por la absorción del mercado, ya que la suspensión del sentido desde los desplazamientos puede operar como un modo de evidenciar lo velado. En ambos casos, el saber que proporciona la poética de lo visual no es sustituible por la denuncia o la palabra, es solo en estas formas específicas que se revela lo indecible.

Rancière (2016) indica que la era del consenso, del estrechamiento del espacio público y de la desaparición de la imaginación política ubica a las micropolíticas de los artistas como provocaciones *in situ* con una función de política sustitutiva (también las llama, en sentido peyorativo, *mini manifestaciones*). Para él, el desafío es ver si estos sustitutos recomponen los espacios políticos perdidos o si deben contentarse con parodiarlos. Advertimos que podríamos situar la preocupación estética de Rancière en nuestro contexto latinoamericano para

abordar conclusiones que nos permitan formular al menos una tercera posición capaz de superar la dicotomía en la que caen sus propuestas para generar poéticas críticas: entre la sustitución o la burla. Actualmente, los países de la región de la Patria Grande enfrentan una avanzada neoliberal sostenida, en su mayoría, desde los medios de comunicación. Hipótesis apresuradas pero necesarias para seguir pensando indicarían que lo indecible se cristaliza en las imágenes que no pueden circular, que no encuentran espacio en lo masivo, que no pueden dar la batalla contra el imperio de la imagen mediática o que todavía no las hemos problematizado ni producido. El archivo como material poético, tal como se desarrolló en este artículo, puede cumplir con los cuatro distanciamientos analizados y puede propiciar otras miradas que suspendan el sentido impuesto. Sin embargo, estas producciones conviven con archivos que siguen siendo buscados por los centros hegemónicos del mercado del arte para ser absorbidos. Así, simplemente nombradas, las conclusiones parecen escasas y nos obligan a proponer(nos) un análisis desde nuestra geografía, con la utopía o no de generar imágenes que el mercado les cueste digerir, pero con la necesidad impostergable de producir formas nuevas y propias.

Referencias

- Delle Donne, S., Belén, P. (2017). Poéticas críticas. Imágenes archivos en las obras de Eduardo Molinari. Ponencia publicada en *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina*. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.5.-POE%CC%81TICAS-CRI%CC%81TICAS.pdf>
- Della Valle, A. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Estol, L. (24 de abril de 2016). La república junto al río. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11445-2016-04-24.html>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo (Constanza Qualina, trad.). *Nimio*, (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata*. Revista de Artes Visuales, (1), 20-37.
- Malosetti Costa, L. (s.f). Comentario sobre La vuelta del malón en *Museo Nacional Bellas Artes*. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>

- Molinari, E. (2011a). *El Camaleón*. Recuperado de https://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_.Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante
- Molinari, E. (11 de octubre de 2011b). El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11 [Entrada de blog]. Recuperado de <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>
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 116/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 118/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 039/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- LeWitt, S. (2001). Exhibición de *Wall Drawings* [Pintura mural]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Rancière, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1). Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>