



Exhibiciones de arte contemporáneo y archivos Soplar, emocionar, gestionar

Sofía Delle Donne¹

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
sofiadelledonne@gmail.com

Resumen: En la siguiente ponencia² se analizarán estrategias poético-políticas y curatoriales en muestras de arte contemporáneo que reflexionan sobre los recientes cruces teóricos entre la imagen y el archivo. Se tomarán como punto de partida tres muestras exhibidas durante 2017 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se propone comparar e interpretar los modos en que las exposiciones seleccionadas abordan el problema de lo político-crítico en el arte, las relaciones institucionales y la tensión centro-periferia a partir de la re-inención del archivo. A su vez, estos ejes de análisis se pondrán en diálogo, en primer lugar, con la cualidad del archivo ardiente desarrollada por Georges Didi-Huberman y en segundo lugar con la propuesta de desnaturalización del sentido impuesto elaborada por Nelly Richard.

Palabras claves: Arte Contemporáneo- Archivos- Curaduría- Poéticas Políticas

Abstract: In the following paper, poetic-political and curatorial strategies will be analyzed in samples of contemporary art that reflect on the recent theoretical crossings between the image and the archive. Three samples exhibited during 2017 in the Ciudad Autónoma de Buenos Aires will be taken as a starting point. It is proposed to compare and interpret the ways in which the selected exhibitions address the problem of the politico-critical in art, institutional relations and the center-periphery tension from the re-invention of the archive. In turn, these axes of analysis will be put into dialogue, first, with the quality of the ardent archive developed by Georges Didi-Huberman and secondly with the proposal of denaturalization of the imposed sense elaborated by Nelly Richard.

Keywords: Contemporary Art - Archives - Curatorship - Political Poetics

¹ **Sofía Delle Donne** es Prof. en Historia de las Artes (orientación artes visuales) por la FBA-UNLP. Doctoranda en Arte (FBA-UNLP). Se desempeña como docente y becaria de investigación en dicha casa de estudios. Dicta clases en la cátedra de Epistemología de las Artes. Se dedica a investigar la relación entre arte contemporáneo y archivos de imágenes. Ha publicado artículos de investigación, capítulos de libros, reseñas y ponencias. Se desempeña como Asesora Editorial de la Revista Octante, Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA-UNLP), lugar donde también trabaja.

² El siguiente texto se enmarca, además, en una beca Tipo "A" por la UNLP denominada "Archivos e imágenes. Estrategias poético-políticas y curatoriales en exhibiciones de arte contemporáneo" Directora: Esp. Paola Sabrina Belén. Lugar de trabajo: Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP). Inserta en: Proyecto de Investigación del Programa de Incentivos dirigido por Silvia García.



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

Este soplo sobre la superficie puede realizarse a partir del montaje de imágenes en muestras de archivo y de diferentes formas. Por ello, en esta ponencia tomaremos tres casos en donde el archivo se intenta hacer arder.

Soplar el tiempo del archivo: intervalos y supervivencias en las imágenes

*Sublevaciones*³ es una muestra itinerante de George Didi Huberman. Sus diferentes locaciones han implicado una modificación directa del corpus de obras en relación al presentado en su estreno en París, ya que cada institución que la recibe agrega y mezcla material propio afín a la temática. Es así que la exhibición en su totalidad implica un trabajo de archivo constante, la necesidad de revisar colecciones en cada parada de *Sublevaciones* y el reto de encontrar algún gesto insurreccional en común.

La construcción del archivo desde el montaje de imágenes (entre ellas: fotografías, videos, grabados, instalaciones) pone en consideración las prácticas localizadas, la tensión entre centro y periferia y por lo tanto la

³ Ha sido organizada por el Jeu de Paume de París en colaboración con el MUNTREF específicamente para su presentación en Buenos Aires (2017). Tras su inauguración en París, luego se exhibió en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; en Argentina, y en el Sesc São Paulo, en San Pablo. Actualmente se encuentra en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, México y aun queda por realizarse la última parada programada que será en la Galerie de l'UQAM – Universidad de Québec, en Montreal.



problemática sobre los márgenes contra hegemónicos (Richard). Más adelante se profundizará en esa cuestión.

Se podría decir que no es una muestra de archivo, sino que más específicamente es una muestra de atlas, ya que no se precisa el poder particular arcóntico de cada imagen ni se tiene como fin una iconografía absoluta de las revoluciones. Por el contrario, como curador, Didi Huberman busca obras de diferente procedencia en donde el gesto de la insurrección es el diálogo poético entre las imágenes. Así conforma un Atlas, al estilo Mnemosyne⁴ como obra abierta e inconclusa, en el anacronismo a partir del montaje como principio, se trata del gran castigo griego: llevar el mundo acuestas. Incluso en recoger lo que nadie quiere, a causa del error prometeico, emerge la potencia de conocimiento como castigo. Warburg a partir de ella opuso la continuidad del historicismo a la discontinuidad en la insistencia por el quiebre y Didi Huberman lo retoma en *Sublevaciones*, su ensayo visual.

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

Si pensamos en el núcleo protagónico que recibe al espectador en la primera sala consta de una selección de obras que dislocan el preconcepto de sublevación: es una secuencia etérea de una bolsa de plástico flotando en el viento. En esta exhibición las imágenes por sí mismas no dicen mucho, no “representan”, hay que excavar, buscar en los trazos de cenizas. Por esta razón el atlas puede disponer fotografías de revueltas enfrente de fotos de

⁴ Nos referimos al *Atlas Mnemosyne* realizado por Warburg durante 1926-1929.



bailarines. Se trata ni más ni menos que de la imagen dialéctica⁵ de Benjamin (2005) que condensa una pluralidad de sentidos.

La temporalidad es trabajada desde el anacronismo para poder hacer emerger nuevas formas en la interrelación de imágenes que de otra manera no hubiesen estado juntas. Pero frente a su propuesta Didi Huberman también encuentra limitaciones: no existe solo el tiempo de la imagen, éste convive con el tiempo del espectador, que no puede hacerlo durar lo que al curador le gustaría, por lo tanto limita específicamente el tipo de sublevaciones que desea incluir para la constelación armada.

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

⁵ Walter Benjamin desarrolla el concepto de dialéctica de la mirada al ver en los pasajes parisinos pasados de moda del siglo XIX potencial revolucionario. Así construye sus postulados desde la realidad material, afirmando que cuando un objeto pierde su valor de cambio emerge la verdad que es la falsa promesa que cumplía en el mundo capitalista. Los pasajes del S XIX, ya en decadencia, muestran para Benjamin los sueños incumplidos de la humanidad. La imagen dialéctica es desarrollada por Susan Buck Morss (1995) e implica una doble tarea para la transformación de las *mercancías culturales* a *imágenes dialécticas*. La primera refiere a un momento destructivo e implica la eliminación del aparato cultural burgués como así también de su sentido causal y reduccionista de la historia en pos de la instauración de su sentido dialéctico. El segundo momento es constructivo, propone la recapturación de los elementos materiales de las culturas pasadas encerrados por la estructura de conocimiento burgués. Estos se reúnen en constelaciones que forman una red cognitiva capaz de conectarse con el presente mediante imágenes dialécticas. Pero no necesariamente bajo una lógica causal, si no como un nexo en donde hay elementos que pueden estar perdidos, en suspenso, y ser revitalizados por el decurso particular de la historia. Pero no están exentos del deterioro histórico. El poder revelador de los flashes iluminadores que describe Benjamin no está garantizado. Ejemplifica así que la percepción de una similitud, nexo entre lo pasado y presente, está atada a un flash iluminador que pasa fugazmente como constelación de estrellas. La tarea del historiador revolucionario consiste entonces en percibir lo descrito y capturarlo en una imagen verbal, este momento cognitivo recibe el nombre de *dialéctica parada*. Así se entiende que no solo el movimiento de ideas forma parte del pensamiento, sino que también lo es su detención (Buck Morss).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

gestos (intensos), III. Por palabras (exclamadas), IV Por conflictos (encendidos), V. Por deseos (indestructibles)

En relación al primero Didi Huberman dice “(...) el mismo aire se levanta. Hay dos fuerzas: la gravedad y el levantamiento. El ejercicio es un juego poético de unir en comparación el levantamiento de las fuerzas naturales con la fuerza del levantamiento político. Es un juego de palabras que coincide en francés.” (Vinós). Como ya señalamos una de las primeras obras que se miraban al entrar en la sala del MUNTREF, por su pregnancia por color es “Patriot” de la serie “Airborne” (Dennis Adam). Lo interesante de la elección de la obra es que entra en diálogo con el tipo de sublevación que destaca el núcleo sin utilizar el gesto de una mano extendida, de una boca abierta o de un grupo de personas en pugna durante una manifestación. La duración en el tiempo de la bolsa flotando en el aire potenciado por el registro fotográfico en serie es la sublevación del material contra el viento, de “la gravedad y el levantamiento”. La construcción poética de la imagen nos permite describir una sublevación aun sin saber que la temática de la obra también es el atentado del 11 de septiembre en Estados Unidos. El curador demuestra que es capaz de encontrar sublevaciones sin mencionar explícitamente un evento político, ideológico o partidario, así logra sortear la idea de sublevación atada únicamente a la representación de una lucha entre hombres. Lo político entonces puede aparecer en la utilización poética de la temporalidad en la imagen, en el vuelo de una bolsa, en la resistencia de un vaso de leche a los golpes sobre una mesa (‘Un vaso de leche’, Jack Goldstein 1972) o en un cinta saltando por el aire (“Rote Band -Red Tape-”, Roman Signer).

Ahora bien, resulta llamativo que en la selección de imágenes para la presentación en Buenos Aires apenas aparecen poéticas de este tipo. Más bien el curador eligió imágenes cercanas al caso modélico argentino (Taccetta) en el cual, para abordar el terrorismo de Estado, los archivos salen del ámbito privado y/o institucional para mostrarse en las calles, por ejemplo cuando los retratos de los desaparecidos fueron desplazados del álbum



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

familiar para ser parte de pancartas o afiches durante manifestaciones o marchas. Esta estrategia visual conllevó un doble aumento del acervo: en primer lugar las colecciones se hicieron cada vez más grandes y también se fue engrosando el registro de sus exhibiciones (Taccetta 58-59). Por fuera de esas obras, pero también haciendo alusión a las sublevaciones “representadas” quedan los grabados de los Pintores del Pueblo, fotografías de propaganda socialista a principios de siglo, imágenes varias del peronismo que van desde la famosa fotografía de los descamisados con las patas en la fuente (“17 de octubre de 1945”, anónimo 1945) hasta las tomas de Annemarie Henrich durante el golpe de 1955 a Perón, imágenes de diferentes tipos de manifestaciones y una selección de obras conceptuales que reflexionan sobre la dictadura (por ejemplo las de Romero, Zabala o Ferrari).

En este conteo se evidencian pocas imágenes que se subleven a partir de la poética propia de su manejo de la temporalidad o algún otro recurso de producción. “Doméstico” (Gabriela Golder) o los anteproyectos de cárceles de Zabala (1973) son tal vez dos propuestas que pueden emerger la insurrección sin representar una sublevación explícita.

Tal vez la relación siempre tensa entre centro y periferia del sistema del arte pueda servir para entender las selecciones de obras en Argentina. Nelly Richard analiza cómo el arte crítico latinoamericano se enfrenta hoy a intereses internacionales tales como el “boom de la memoria” (Huysen 1998) y así “(...) la curiosidad metropolitana hacia las desventuras históricas del otro periférico espera de ese otro lejano que cuente sus dramas de la memoria en una lengua más bien referencial-documental” (Richard 89). Se trata de la simplificación requerida por el mercado periodístico que necesita de la “documentalidad de la memoria e identidades” (90)

Es posible que algo de esta problemática sobrevuele en la selección de obras para la exhibición en Argentina (UNTREF 2017) sin embargo aún debemos investigar cómo se llevó a cabo el proceso de elección de imágenes para alcanzar una suposición más confiable. Aún con esta problemática transversal a la curaduría, las imágenes conviven tanto del centro como de la



periferia en un aparente desfasaje temporal, sobre el corrimiento de lo sincrónico, al montar estos archivos para construir imágenes que se subleven y resistan. El aspecto curatorial atiende a estos objetivos a partir de la división en núcleos con diferentes títulos para poder mirar los archivos seleccionados en constelaciones de imágenes. Desde la temporalidad se trabaja para quebrar el sentido de unidad cronológica y a partir de diferentes obras que pueden, a través de estrategias poéticas, utilizar el tiempo como herramienta de duración/detenimiento/adelantamiento, etc. para producir imágenes que se sublevan.

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

El archivo de imágenes de la comprensión a la emoción

Sebastián Hacher rescata fotografías de varios integrantes de la comunidad Mapuche y miembros de otros pueblos originarios que fueron mantenidos cautivos en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Además, junto con la artista plástica Mariana Corral recorre territorios recuperados en la Patagonia argentina y ponen en funcionamiento un objeto performático. También utilizan los alambres de púa que cercan las tierras de los Benetton⁶

⁶ La multinacional Benetton fue denunciada por organizaciones mapuches por usurpación de tierras ancestrales en la Patagonia argentina. Benetton es el mayor latifundista de Argentina con más de 970.000 hectáreas en terrenos que llegan hasta la Patagonia (s/d, 22 de mayo 2007)



como instrumento musical. Estas producciones se exhibieron en *Restitución en Matienschön*, el área de artes visuales del Centro Cultural Matienzo, desde el 23 de agosto al 17 de septiembre del 2017 con curaduría de Agustín Jais y Tam Painé. “Rescatados” por Perito Moreno, luego de que el Estado argentino avanzara sobre sus tierras, los caciques Inakayal y Foyel, y sus familias fueron engañados, explotados, esclavizados, y sometidos a diversos estudios y fotografías. Hacher y Corral trabajan con las imágenes de archivo guardadas en el Museo (y otras encontradas en diversos institutos) con la intención de reactivarlas, y las exhibieron en el significativo contexto de la desaparición forzada de Santiago Maldonado,⁷ quien luego fue encontrado sin vida el 17 de octubre del 2017.

Con este marco podríamos decir que los artistas trabajan con “poder captar en lo visible, las marcas de lo invisible y volverlo presencia, aquello indecible volverlo palabra. Instalar el presente para reconocer el pasado y anticipar el futuro” (García & Belén 112). También podríamos decir que la exhibición parece ser inaugurada desde dos frentes: el expositivo y el periodístico. Además de la inauguración en el Club Matienzo se publicó en el sitio web Anfibia una crónica (Hacher) sobre el armado de la muestra, ese texto también funcionó como escrito curatorial en sala. De este modo comenzó un doble juego a lo largo del trabajo con imágenes de archivo: por un lado se consideraron documentos, se trabajó sobre el aspecto histórico de las mismas y por otro lado se construyó un plano poético de la imagen. Es un trabajo de polvo de cenizas, porque el archivo arde (Didi Huberman).

La crónica es extensa, sumamente descriptiva y desarrolla el encuentro con el material, las fotografías como documento en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y la justificación y la narración de los

⁷La desaparición forzada de Santiago Maldonado se produjo el 1 de agosto de 2017 durante la represión -por parte de Gendarmería Nacional- de una protesta en el pueblo mapuche de Cushamen (Chubut). Como respuesta a la cantidad de información falsa que circuló por los grandes medios, familiares y amigos realizaron una página web para difundir hechos confiables y ciertos que ayuden en la búsqueda de justicia: <http://www.santiagomaldonado.com>



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

procedimientos aplicados a las mismas. El escrito permite desarrollar un aspecto informativo-periodístico que responde a la formación de Hacher. Entre otras cosas al acercarse el lector/espectador puede enterarse a los maltratos a los que fue sometido Inakayal y su familia, que recién un siglo después de su muerte, en 1994, su esqueleto fue devuelto a la comunidad y que en el museo se quedaron con su oreja, el cuero cabelludo y su cerebro, que fueron entregados 20 años más tarde, también en el texto aparece la duda sobre la muerte del cacique, algunos sospechan que fue tirado por las escaleras mientras que también se sostiene la tesis del suicidio.

Hacher es periodista y fotógrafo. Esta última profesión se vislumbra en las obras cuando explica el proceso de coloreado que fue la primera modificación que transformó las fotografías encontradas. Al respecto prefiere decir que fueron iluminadas, tal como se lo llamaba tradicionalmente, aunque el proceso no conlleve acuarelas y sea realizado con técnicas digitales. La iluminación entonces adquiere un carácter de enunciación poético, en palabras de Hacher este acto implica “Pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres.” (Hacher s/p) Además luego de “devolverles” el color perdido las imágenes pasan por un segundo momento más complejo a nivel técnico: el bordado sobre papel. Se trata de un procedimiento muy delicado porque donde se perfora con el punzón no hay marcha atrás y se debe realizar un esbozo del dibujo en papel vegetal para luego comenzar con los puntos específicos.

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

A lo largo del proceso de producción hay un trabajo de ponerse en el lugar del otro, un intento por realizar un hechizo mágico que sea una restitución o incluso una venganza o búsqueda de justicia. Estamos frente a un contra-archivo que busca reconocimiento, impugnar del documento,



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

resistir, encomendar un discurso alternativo en descontento con la memoria oficial que se construyó a partir del archivo tal cual como estaba, Hacher trabaja desde un espacio excluido, desde los restos para avanzar sobre las ausencias:

Ponerse en la piel del otro es habitar el horror.
Pinto la imagen con una mezcla de furia y cariño. Sus ojos son oscuros, dice Gerardo cuando las imprime. Podría aclararlos, pero prefiero dejarlos así.
De los ojos de la niña saldrán hilos de fuego.
Ojalá puedan quemarlo todo.
(Hacher)

Mariana Corral es artista plástica, trabajó en GAC y actualmente se dedica al arte electrónico/multimedial, realizó un objeto-aro performático que se llama Azimut que emite colores y estos cambian según la orientación en la que se mueve el aro, la artista lo define así: “El aro-brújula es inútil a los fines de orientarse. La información cromática que ofrece sirve más para deambular o bailar, para sumergirse en un complejo orgánico y dibujar en el paisaje (...) jamás serviría a los fines de racionalizar un territorio para su dominio” (Hacher) “Azimut es a la vez un objeto de orientación cardinal impreciso que intenta religar el cuerpo con el entorno, sumergirlo en el paisaje de manera activa y no meramente contemplativa.” (Corral 2015)

Junto con Sebastián fueron a territorios recuperados para activar el juego que implica el uso del objeto. De esta experiencia se realizó un video que lo documentó y se exhibió en “Restitución”. También se exhibió otro video realizado en ese viaje que utiliza los alambrados de las tierras apropiadas por Benetton como instrumento musical generando un sonido desconcertante. Es en Leleque. Sobre ello Sebastián lee y encuentra un fragmento de ensayo: “El alambre de púas fue tan eficaz porque podía ejercer dolor a gran escala de forma rápida y barata, y por eso se usó para conseguir el control a gran escala” (Hacher s/p). Para el artista “La correspondencia entre la carne y la vibración invisible es clara. Transformarla en sonido ahorra cualquier tipo de metáforas” (s/p).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

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

Esta muestra es evidentemente un caso de un archivo que ya existía como tal pero deviene en un contraarchivo a partir de la intervención de los documentos. Hacher actúa con el poder que construye a partir de subvertir el orden, el espacio y el tiempo en que yacían las fotografías. Es una situación de producción experiencial porque, como dice el artista, bordar transforma la imagen pero también al que borda. Y puestas en sala se trata de un tipo de situación exhibitiva que además de pensar en el receptor invita a pensar en los actos del producir.

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

En relación a lo anterior resulta interesante resaltar que actualmente (2018) la muestra se expandió y fue presentada en Bariloche bajo el nombre de “Inakayal vuelve. Bordar el genocidio mapuche” además de que también se



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

convirtió en una página web <http://inakayal.revistaanfibia.com> en donde además de poder leer los textos que se fueron publicando en coproducción con la Revista Anfibia se puede acceder una nueva cantidad de documentación incluyendo la divulgación de las fotografías en alta calidad, liberadas en Internet como acto de justicia. También como una política de democratización de archivos, este tema está trabajado por Andrea Giunta.

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

En este caso el archivo arde al despejar de la superficie de las fotografías el aglutinador blanco y negro como dispositivo fotográfico. Las cenizas se convierten en brasa cuando el artista logra trabajar con el resto, con los documentos fotográficos del Museo que habían quedado desperdigados, casi perdidos. Ante la falta de color de estas imágenes, Hacher las ilumina y no sólo eso, las imagina siendo otras. Les agrega atributos de defensa, de poder, de cuidado. El montaje hace lo suyo, poniendo las imágenes en circulación, en acción y en vinculación con los videos.

Gestionar el incendio: preguntas sobre el archivo en el museo

La retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires “Liliana Maresca. El ojo Avizor. Obras 1982-1994”, fue exhibida desde el 7 de agosto al 5 de noviembre del 2017. Esta exhibición resulta un buen caso para acceder a la cuestión de la potestad sobre el archivo y el compromiso por reactivarlo, cualidades que potencian lo crítico-político en las obras. Al usar los archivos, el Museo pudo reconstruir instalaciones, mostrar en vitrinas fotografías de obras performáticas y rescatar partes de exhibiciones pasadas de la artista. Así, al relocalizar las copias en un nuevo contexto se evita que permanezcan estancadas como documentos impolutos (Groys). La fuerte oposición al



neoliberalismo por parte de la artista, reinserta la potencia crítica de su obra hoy y su estrategia funciona porque, entre otros factores, el curador dispone de acceso a los archivos y la política institucional decide reactivarlos. La gestión y activación de los documentos en instituciones artísticas nos dispara entonces preguntas que sería propicio desarrollar en otra oportunidad pero que añaden disparadores de análisis necesarios de ser dejados planteados ¿Qué es museografiar archivos? ¿Implica pasar del archivo privado al público? ¿Es posible transitar de documentos personales a institucionales de un modo crítico sin fetichizarlos? ¿Exponer archivos para reconstruir o el archivo como objeto de exhibición? ¿El archivo puede arder a partir de políticas públicas o sólo está condenado a la historia oficial?

Consideraciones finales

Desde nuestra perspectiva, los archivos constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias y “desnaturalizar el sentido” (Richard 104). Provocan el desajuste del monopolio visual de la cotidianeidad mediática propia de la globalización capitalista y su imperio tecnológico de la visualidad a partir de repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica. Pero esto no sucede sin estrategias curatoriales que a partir de la imaginación y el montaje (Didi Huberman) hagan saltar el continuo histórico en el que yacen los documentos. La metáfora del archivo que arde o de las imágenes de archivo que arden implica realizar algún tipo de activación sobre ellos. Porque las imágenes no solo se pierden al carbonizarse, sino que de sus cenizas puede emerger ese *algo* ahora imaginable. La imagen de archivo “Arde en el fulgor, es decir, en la posibilidad visual que se abrió a partir de su misma extinción. Finalmente, la imagen arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza: una forma de dar expresión a su vocación de vida póstuma [Nachleben].” (Didi Huberman). Ahora bien, hay distintas maneras de animar el fuego. En esta ponencia hemos analizado tres modos: a partir de soplar sobre el tiempo, arder en emociones o gestionar el incendio.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Con Sublevaciones nos acercamos a las estrategias para exhibir el tiempo de las imágenes de archivo. Su curador, Didi Huberman, trabajó con los intervalos y las supervivencias de los gestos insurreccionales y encontró en ellos vínculos en común sin establecer una iconografía de la revuelta. La exhibición permite generar estas relaciones a partir de los núcleos que ordenan la visita y además de trabajo a partir de archivo podría considerarse como un ejercicio de atlas. También, a partir del análisis de la muestra surgió la tensión entre centro y periferia.

Por otra parte Restitución nos aproximó al desplazamiento de la comprensión a la emoción. La relación de afecto con el archivo implica, para el artista, relaciones empáticas con los retratos e intentos de transformar su trágico final a partir de los restos que pueden ponerse a arder en búsqueda de justicia. Las fotografías intervenidas de los prisioneros mapuches en el Museo de Ciencias Naturales vislumbran que el poder arcóntico del archivo (de guarda, cuidado y exclusión) puede hacer posible que emerja lo no-dicho. El impulso archivístico puede ser archivístico ya que siempre está implícito su posible destino: el mal de la destrucción. En relación a ello hemos analizado la expansión del acervo documental que implica la exhibición. mal de archivo lleva a que el proyecto cada vez se agrande más tal vez con la ilusión de no perder nada o por el miedo a hacerlo.

En última instancia con “Liliana Maresca. El ojo Avizor. Obras 1982-1994” pudimos analizar el archivo como objeto en vínculo con la gestión institucional. La inclusión de la muestra en el corpus seleccionado permitió evidenciar más preguntas que respuestas. En una etapa posterior se espera responder sobre la gestión de archivos, su relación con las políticas públicas, el vínculo con lo privado y su capacidad crítica para arder institucionalmente.

A modo de conclusión, los tres casos evidencian el riesgo de todo objetivo arqueológico (Didi Huberman) aquel peligro de lanzarse a restituir fragmentos y realizar puentes que siempre se mantienen anacrónicos “No obstante, para saber y experimentar esto, hay que exponerse a la osadía de



acercarse a su superficie. Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro.” (s/p).

Bibliografía:

Baron J. *Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge, 2014.

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor, 1995.

Corral, M. *Mariana Corral Blog*, 3 diciembre, 2015. Web. Última visita el 19 de diciembre 2018.

García & Belén. “Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible”. *Actas de XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. S/d, 2010. 106-113.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Didi-Huberman, Georges. *Filología UNLP*, mayo 2012, Web, 17 de diciembre de 2018.

Giunta, A. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Errata. Revista de Artes Visuales*. 1 (2010): 20-37.

Hacher, Sebastián. *Revista Anfibia*. 2017. Web. 17 de diciembre de 2018.

Huyssen A. “La cultura de la memoria: medios, política y amnesia”. *Revista de crítica Cultural*. 8 (1998): s/d.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Avellaneda: Siglo XXI editores, 2013.

s/d *Benetton denunciado por usurpación en Diario Página/12*, 22 de mayo 2007. Web. 17 de diciembre de 2018.

Vinós, Gabrielle *Revista código*, 2 de marzo de 2018. Web. Última vez visto el 17 de diciembre de 2018.

Taccetta, Natalia. “Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo”. 452. 18 (2018): 53-73.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Warburg, Aby. *Atlas Mmemosyne*. Madrid: Akal, 2010